

DWA PRZEŁOMY

MONOGRAFIE
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Janusz Sławiński, Lech Szczucki,
Wojciech Tygielski, Marek Ziółkowski

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

Anna Markowska

**DWA PRZEŁOMY
SZTUKA POLSKA
PO 1955 I 1989 ROKU**

TORUŃ 2012

Książka uzyskała wyróżnienie w programie Monografie FNP.
Wydanie książki subwencionowane przez
Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu
Elżbieta Kossarzecka

Korekty
Agnieszka Markuszewska

Projekt okładki i obwoluty
Barbara Kaczmarek

Printed in Poland
© Copyright by Anna Markowska
and Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika
Toruń 2012

eISBN 978-83-231-6005-2
<https://doi.org/10.12775/978-83-231-6005-2>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA**

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl
Dystrybucja: ul. Reja 25, 87-100 Toruń
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze

Spis treści

WSTĘP	7
-------------	---

CZĘŚĆ I. PRZEŁAMYWANIE KONSENSUSU. ARTYŚCI W PRL-U WOBEC MODERNIZMU

ROZDZIAŁ 1. DLACZEGO NIE DUBUFFET I BATAILLE, JORN I DEBORD...?	37
ROZDZIAŁ 2. KONSENSUS POODWILŻOWY A NEGOCJACJE KRYTERIÓW WIELKOŚCI ARTYSTY	57
ROZDZIAŁ 3. NIC NIE JEST TAKIE, JAKIE SIĘ WYDAJE	95
ROZDZIAŁ 4. WOJCIECHA WEISSA POWRÓT DO AKADEMII.....	113
ROZDZIAŁ 5. ORFICKIE TRANSKRYPCJE GRANICY. PÓŹNE GWASZE ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO.....	145
ROZDZIAŁ 6. AURA „DOMOWEGO WYPIEKU” I POCZUCIE OBCOŚCI. PARADOKSY TWÓRCZOŚCI MARKA PIASECKIEGO.....	167
ROZDZIAŁ 7. ABAKANOWICZ I „INFORMEL” RAZ JESZCZE	181
ROZDZIAŁ 8. ARTYSTKI GRUPY KRAKOWSKIEJ	209

CZĘŚĆ II. WTARGNIĘCIE ARTYSTÓW AGONU

ROZDZIAŁ 1. TROCHĘ HISTORII, CZYLI JAK TO BYŁO, GDY NIE BYŁO WIADOMO, JAK BĘDZIE	233
ROZDZIAŁ 2. WYBUCH WSTRĘTU W ZMIANIE: KONCEPCJA <i>ABJECT</i> KRISTEVEJ JAKO NARZĘDZIE DO BADANIA SZTUKI PO UPADKU KOMUNIZMU W POLSCE	259
ROZDZIAŁ 3. CZYTANIE DERRIDY, OGLĄDANIE OBRAZÓW A POŻYTKI Z HISTORII.....	283
ROZDZIAŁ 4. STRASZNE INWEKTYWY. JĘZYK KRYTYCZNY „RASTRA” A POTENCJAŁ ZMIANY	303
ROZDZIAŁ 5. ZNIKAJĄCA FIGURA.....	321
ROZDZIAŁ 6. BATALISTYKA „A POSTERIORI”	339
ROZDZIAŁ 7. SZABLONOWY ŚWIAT: „SURFING”, „SCANNING”, „SAMPLING”	359

ROZDZIAŁ 8. KANON A RÓŻNICA: ARTYŚCI STAWIAJĄ PYTANIA	
KOLEKCJOM PUBLICZNYM	373
ROZDZIAŁ 9. MANIFESTY ARTYSTYCZNE OSTATNICH LAT, CZYLI JAK	
PORZUCIĆ KRAJĘ PŁASKICH	393
ZAKOŃCZENIE	415
BIBLIOGRAFIA	449
NOTA BIBLIOGRAFICZNA	467
SUMMARY	469
INDEKS OSOBOWY	479

Wstęp

Dwa przełomy – jeden związany z polityczną odwilżą po śmierci Stalina, drugi z upadkiem systemu komunistycznego – wiązały się z różnymi sposobami stabilizowania się *status quo* w polu sztuki. Celem książki jest przetestowanie wstępnej tezy, że oba przełomy miały odmienny charakter – pierwszy o charakterze konsensusu, drugi – pluralistycznego agonizmu.

Konsensus zawarty w niedemokratycznych warunkach nie tyle na zawsze skazywał na niebyt artystów, którzy nie mieścili się w uzgodnionym paradygmacie, ile – uzurpując sobie umysłowe zwierzchnictwo, posługiwał się językiem, w którym zobaczenie czegoś poza „racjonalnym” *status quo* stawało się niemożliwe. Nie ośmieszam – rzecz jasna – tego konsensusu, ale w duchu koncyliacyjnym pokazuję jedynie, jak tkwił on w istocie rzeczy w ówczesnym *status quo*. Ponieważ fundamentem zgody były złożone racje polityczno-moralno-etyczne, zyskiwała ona rangę historycznego determinizmu: występowanie przeciwko niemu groziło brakiem rozsądku. Agon natomiast stał się dla języka krytyki artystycznej prawdziwym wyzwaniem – uczył nas bowiem posługiwania się językiem, w którym różnica jest wartością nie do pominięcia. Pojawienie się możliwości różnienia się w polu sztuki jest wielką zdobyczą przemian demokratycznych w Polsce – bez skandali i prowokacji, zbijania z pantafletu, destabilizacji i zdziwienia nie ma bowiem wolnej sztuki. Dopiero po rozmontowaniu dawnego systemu mogliśmy w oficjalnej przestrzeni galeryjnej robić to, co znaliśmy tylko z powojennych opisów artystycznego życia Paryża; dziwić się, po co to wszystko; oburzać się, że to nie ma sensu i przeczy zdrowemu rozsądkowi. Przytoczmy jako dobry przykład wspomnienia Jeana Planque’a, dealera Dubuffeta, o tym, jak wielkim szokiem było zobaczenie obrazów artysty. Planque opowiada o swoim „zaskoczeniu”, że „nie mógł się ruszyć”, że „nienawidził tego”. Za każdym razem podobnie reagował – zdziwieniem i odrzuceniem. W istocie, co uświadomił sobie znacznie póź-

niej – był zafascynowany¹. W Polsce w 1955 roku odrzucenie jednak oznaczało jedynie odrzucenie, w 1989 – było wstępem do wolności, do karnawału – w sztuce mogło zdarzyć się wszystko. A chociaż „moment zanurzenia w informelu” – jak pisał Janusz Bogucki, krytyk i świadek epoki – był „zabiegiem odświeżającym, kąpielą, która wyzwała formę z akademickich zwapien wyobraźni”, podkreślając, iż stał się „swojego rodzaju kuracją na schorzenia nabyte w poprzednim okresie”, to wkrótce okazało się, że „kuracja” zakończyła się na koszulach, sukienkach i zasłonach na oknach nakrapianych farbą „jak obrazy Jacksona Pollocka”³, czy – jak zauważył Białoszewski w *Teatrze Osobnym* – najdłuższych klipsach i blasfemicznie potarganych fryzurach. Gwałtowność agonu po 1989 roku należy mierzyć faktycznym zamrożeniem swobody wypowiedzi po roku 1949, niezmiennej oczywiście również po 1955. Jak ujmował to jeszcze w 1987 roku Waldemar Baraniewski: „Ruch około 1955 roku widzę jako jeden z elementów wewnętrznej dynamiki socrealizmu. Tkwi on niemal bez reszty w jego »polu siły«, jest przez doktrynę określony także i wprost – stylistycznie wobec niej usytuowany”⁴. Baraniewski zauważył ponadto, że badacze sytuują zazwyczaj analizę okresu odwilży w perspektywie nowoczesności (jako zamknięcie socrealizmu i początek nowoczesności), co według niego „nie sprzyja refleksji nad artystycznymi sposobami wychodzenia z socrealizmu, poetykami i strategiami rozstawania się z doktryną”⁵. A przecież – kontynuując interesujący wywód warszawskiego badacza – socrealizm uniemożliwił przekształcanie się różnych poetyk i poszukiwań, m.in. sztucznie przedłużając trwanie nurtu dekoracyjno-ekspresyjnego, a niszcząc bezpowrotnie poszukiwania w obrębie realizmu. Ostatecznie więc, jak pisze Baraniewski, szkielet nowoczes-

¹ J. Planque, *A Reminiscence*, w: *Jean Dubuffet 1943–1963. Paintings, Sculptures, Assemblages*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. 1993, s. 34.

² O znaczeniu terminu „informel” zob. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 79.

³ J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1988, s. 128.

⁴ W. Baraniewski, *Okolice odwilży*, w: *Wokół rzeźby współczesnej*, „Zeszyty Naukowe” 1987, z. 1/19, s. 53.

⁵ Tamże, s. 52.

ności w odwilżowej reakcji przybrał zapożyczone formy stylistyczne i opierał się na koncepcjach wypracowanych w środowisku krakowskim i warszawskim przed 1949 rokiem⁶. Co jednak nie mniej istotne, większość dzieł powstałych w Polsce w latach 1956–1957 ma, według Baraniewskiego, charakter palinodii – czyli zaprzeczania i unieważniania poprzednio stworzonych dzieł.

Zaakceptowanie nowoczesnej formy przez polskie władze komunistyczne – w dychotomicznym podziale: anachroniczny realizm socjalistyczny i nowoczesna abstrakcja – oznaczało w powszechnym odbiorze nacisk na wolność oraz indywidualizm – jak tłumaczy to współczesny amerykański krytyk w odniesieniu do Rosji, zamiast popularności i społecznej odpowiedzialności, co jego zdaniem ma cechować socrealizm⁷. Jakkolwiek musi zadziwić nas takie tłumaczenie, gdyż w żaden sposób nie oddaje układu sił nie tylko w Polsce, ale też w Rosji, to pokazuje, że etyczne traktowanie wyboru stylu odchodzi do historii wraz z uczestnikami tych wyborów. Robienie z socrealizmu czegoś w rodzaju rosyjskiego pop-artu (Bown zestawia na przykład zrywającego kajdany Supermana rysowanego przez Joego Shustera w 1941 roku ze zrywającym kajdany mężczyzną w stylu socrealistycznym, z 1947 roku, obraz nosi tytuł *Wyzwolenie*) zmienia perspektywę tak zasadniczo, że powrót do traktowania socrealizmu i abstrakcji jako równoznacznego ze złym lub dobrym wyborem staje się mało przekonujący. Powszechna palinodia w Polsce staje się bowiem mimochodem rodzajem moralnego szantażu, a trudno w takiej sytuacji o etyczny wybór. Socrealizm wiązał się oczywiście z reżimem narzuconym przez obce orientalne mocarstwo i dlatego stał się w Polsce na długo stylem hańby i upokorzenia; dlatego wybitnych artystów trzeba było wytłumaczyć, mówiąc, że ich wzorce nie pochodziły ze stalinowskiej Rosji czy z Polski – ale z Francji, od takich

⁶ Należy podkreślić, że Baraniewski w cytowanym artykule zajmuje się jedynie okołodwilżową rzeźbą.

⁷ M. C. Bown, *Socialist Realist Painting*, New Haven–London 1998, s. XIV. Abstrakcja – jak dodaje Bown – jest promowana przez CIA, British Council i inne rządowe instytucje Zachodu.

artystów jak na przykład André Fougeron⁸. W niniejszej książce odkładam do lamusa podobne traktowanie socrealizmu, nie tyle nie widząc powodu do usprawiedliwiania wyborów artystów i kontynuowania heroicznej wizji historii sztuki, ale z powodu przyjęcia innej perspektywy – gdzie trauma socrealizmu spowodowała, że styl nowocześnieści w okresie odwilży stał się – wbrew chyba intencjom artystów – kamuflażem reżimu działającego odtąd w aksamitnych rękawiczkach. Poniekąd pokazuję zatem zapewne nieco jednostronnie ciemne elementy odwilży (gdyż te jasne są oczywiste i wielokrotnie opisywane), przy zachowaniu wszelkich proporcji i różnic przyjmując strategię podobną do tych badaczy, którzy wskazywali na przykład na groźne skutki związków oświecenia i kolonializmu.

Przekonujący w ujmowaniu sytuacji około 1955 roku jest pogląd Wojciecha Włodarczyka, że ukształtował się wówczas syndrom październikowy – przyjęcie postawy godzącej się na system i rządzące nim zasady; takiej zgody nie było oczywiście w pierwszej dekadzie po wojnie, gdy nastąpił wyraźny podział na budowniczych i przeciwników nowego systemu politycznego. Taki jednolity sąd, jak dodaje Włodarczyk, panował około ćwierć wieku, a więc do lat 80. XX wieku. Podzielając tę opinię, przesuwam jednak datę drugiego przełomu na czas ostatecznego rozmontowania komunizmu, a więc narażając się na zarzut „narzucania siatki politycznej periodyzacji na dzieje sztuki polskiej ostatnich dekad”⁹. Sądzę wszakże, że uznając proces demontażu systemu za długotrwały, zgodzimy się wszyscy, że rok 1989 ma charakter symboliczny i zdecydowanie przybliżony. Stanowczo jednak nie zgadzam się z tymi sądami, które zakładają, że w związku z odzyskaniem niepodległości nic w polskiej sztuce się zmieniło. Dlatego, choć rozumiem stanowisko Piotra Piotrowskiego, że rok 1980 był szczególnie ważny dla polskiego społeczeństwa,

⁸ Por. U. Czartoryska, *Transgression. On the Message of Alina Szapocznikow's Art*, w: *Alina Szapocznikow 1926–1973*, red. Z. Gołubiew, J. Chrzanowska-Pieńkos, Warszawa 1998, s. 15.

⁹ W. Włodarczyk, „Nowoczesność” i jej granice, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 20–21.

uwierzono wówczas w możliwość zmian¹⁰, to w przypadku tak delikatnej materii jak demokracja ważny jest proces przemian – a ten z pewnością trwał sporo lat.

W 1955 roku, w którym władza była zainteresowana swoją legitymizacją także przez sztuki wizualne, charakter konsensusowy relacji władzy politycznej i świata kultury, w którym zdecydowano się na modernizm, a konkretnie na abstrakcję informel jako formułę nowoczesności, odpowiadał z jednej strony wielu artystom po socrealistycznej traumie, z drugiej – wyrażał aspiracje władzy. W 1955 roku mieliśmy zatem do czynienia ze swoistą eschatologią marksistowską w polu krytyki artystycznej, wykluczającą różne sposoby wyrażania odmiennych postaw i tłumienie konfliktu przez narzucenie autorytarnego porządku. „Sfera kultury, szczególnie kultury wysokiej, wykroczyła daleko poza wartości estetyczne. Stała się domeną konfrontacji różnych społecznych i politycznych perspektyw, których nie można było wyrazić w inny sposób. Dlatego intelektualiści przywykli do myślenia o kulturze jako o sferze, w której dyskutowano i rozwiązywano najistotniejsze kwestie dotyczące przetrwania narodu”¹¹. Górnolotne cele nie powinny nam przesłaniać ogromnych obszarów pogardy i protekcyjnalizmu (o tym właśnie będę starała się opowiedzieć), by zdestabilizować nieco konsensusową hierarchię artystyczną, dzisiaj już przecież nieobowiązującą. Władza była zainteresowana modernizmem, gdyż zgodnie z jej założeniami wierzone, iż ścisła forma niesie ze sobą ustalone znaczenia, że przez zewnętrzne hierarchie można zarządzać wartościami w sztuce. Dlatego po odwilży nie dokonywano w Polsce takiego demontażu modernizmu, jaki dokonywał się w końcu lat 50. w USA i zachodniej Europie. Amelia Jones ten nowy powiew i zmianę paradygmatu widziała w sztuce ciała i performansie, rozwijających się po pollockowskim impulsie¹². Zainteresowanie ciałem oraz materią, czy wręcz „głód zmysło-

¹⁰ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po roku 1945*, Poznań 1999, s. 220.

¹¹ L. Koczanowicz, *Polityka czasu. Dynamika tożsamości w postkomunistycznej Polsce*, przeł. K. Liszka, Wrocław 2008, s. 173.

¹² A. Jones, *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis–London 1998, od s. 21. Inaczej sytuacja przedstawiała się w latach 70. i 80., gdy wiele artystek uważało

wej materialności”, także w polskiej sztuce drugiej lat 50. Waldemar Baraniewski postrzega jako impuls budowany w opozycji do zniewolonego i zdegradowanego umysłu. Jednak, dodajmy, to zainteresowanie ciałem wywodziło się często z koncepcji ofiarniczych oraz martyrologicznych, w którym liryczny namysł nad fizycznością mieści się w programie eschatologicznym. Ustabilizowanie się roli klasycznych mediów (w tym wiodącej roli malarstwa), a więc niechęć do nowych środków wyrazu, które prowokują zmienne odczytania, jest zatem charakterystyczna dla odwilżowego konsensusu. Nie do pomyslenia w wysokim modernizmie były takie strategie i postawy, jak zawłaszczenie (*appropriation*), *site-specificity*, entropia, akumulacja, dyskursywność i hybrydyzacja. Chociaż nowe, abstrakcyjne, „taszystowskie” obrazy Janusz Bogucki nazywa transparentami głoszącymi chwałę wyzwolenia z martwych konwencji¹³, to w ostateczności „transparenty” musiały pozostać skupione na swojej własnej estetyce, a nie na głoszeniu haseł wolnościowych. W tym sensie dogmatyzm, który został zapoczątkowany około roku 1949, który – jak pisał Bogucki – „zmierzał do stopniowego wyeliminowania różnorodności postaw twórczych”¹⁴, nie zmierzał po 1955 roku do wycofania się z pola sztuki w imię pluralizmu. Naturalna erozja modernizmu z końca lat 40. została powstrzymana i to modernizm stał się odświeżoną wizytówką władzy. Zgadzam się z Wojciechem Włodarczykiem, gdy pisze, że nowoczesność w gomulkowskiach czasach „naszej małej stabilizacji” była „rodzajem kompensacji psychicznej” oraz symbolem cywilizacyjnego popaździernikowego przyspieszenia i otwartości na Zachód. Nowocześni, ze swą umiejętnością asymilacji, byli przedstawicielami złotego środka, stojąc w samym centrum sceny artystycznej pośród mozaiki tendencji i postaw¹⁵.

Skomplikowany związek między awangardą a realizmem socjalistycznym został poddany poważnej próbie wraz z zadekretowa-

body art za sztukę reakcyjną i konserwatywną, dającą się wpisać w kulturę konsumpcyjną, m.in. przez aspekty uwodzenia i erotycznej przyjemności.

¹³ Bogucki odnosi tę uwagę do obrazów Tadeusza Kantora, pokazanych w 1957 roku w bramie kamienicy Krzysztofora. Por. J. Bogucki, dz. cyt., s. 131.

¹⁴ Tamże, s. 51.

¹⁵ W. Włodarczyk, „Nowoczesność” i jej granice, s. 26–27.

niem socrealizmu w końcówce lat 40. Jak ujął to Włodarczyk, postulaty radykalizmu politycznego i artystycznego okazały się wzajemnie sprzeczne i awangardziści musieli wybierać – przyjmować albo nadrzędność postulatów politycznych, albo artystycznych. Wybór przez krakowskich awangardzistów racji artystycznych spowodował, że po okresie milczenia i po odwilży ci sami artyści dopasowali założenia sztuki tradycji awangardowej do istniejącego w Polsce systemu społeczno-politycznego. To wówczas – jak dobitnie napisał Włodarczyk – „mechanizmy syndromu październikowego zaczęły działać w obrębie plastyki po raz pierwszy”¹⁶. A zatem nowoczesność przejęła tradycję awangardową dość specyficznie okrojona – choć zawierała w sobie wątki posłannictwa cywilizacyjnego i społecznego, to – jak słusznie podkreśla Włodarczyk – umocniła wątek politycznej neutralności dzieła. Nowoczesnymi stali się dawni awangardziści z Grupy Krakowskiej, a temat ten poruszę przy okazji omawiania sylwetki twórczej Jadwigi Maziarskiej. Zbicie artystycznego kapitału na malowaniu abstrakcyjnych obrazów, które dokonało się w aurze politycznego sprzeciwu, mogło dojść do skutku tylko – jak zauważa Włodarczyk – dzięki odrzuceniu wszystkiego, co kojarzyło się z realizmem socjalistycznym. Ta aura w niniejszej analizie jest po prostu niepotrzebna. Bez niej lepiej widać, jak faktycznie wyglądały relacje władzy. Wskazując kluczowe zjawiska sztuki nowoczesnej, warszawski badacz wymienia m.in. koncepcje architektoniczne Jerzego Sołtana i Oskara Hansena, rzeźbiarskie Jerzego Jarnuszkiewicza, polską szkołę plakatu, a także – co dla moich rozważań będzie istotne – „abstrakcyjny pikturalizm wsparty o solidny warsztat kolorystów (także niedalekich od nowoczesności)”¹⁷.

Po roku 1989 demokratyczna władza nie musiała się legitymizować sztuką i w związku z destabilizacją ośrodków władzy doszło do sytuacji autentycznego agonistycznego pluralizmu. W nowej sytuacji pojawiły się radykalne wystąpienia artystów, zaawansowane w krytyce reprezentacji i mówiące jedynie we własnym imieniu. O ile w części dotyczącej odwilży pytam o powody wykluczeń, o to, jaka sztu-

¹⁶ Tamże, s. 23.

¹⁷ Tamże, s. 25.

ka została zmarginalizowana, jakie antagonistyczne napięcia zostały odsunięte, o tyle w części drugiej, związanej ze sztuką po odzyskaniu niepodległości, zwracam uwagę na powrót wypartych artystów w wolnej Polsce, przełamanie istniejącej hegemonii i ugruntowywanie się pluralizmu w związku z pojawieniem się alternatywnych wizji sztuki. Ten pluralizm jest związany zdaniem Grzegorza Dziamskiego z przełomem konceptualnym w Polsce, jaki dokonał się w latach 70., ale wówczas musiał pozostawać na marginesie oficjalnego życia artystycznego¹⁸. Podkreślam wszakże i inne czynniki: pojawienie się *objectu*, sztuki społecznie zaangażowanej, akcentowanie odmiennych tożsamości artystów w odzyskanej nareszcie przestrzeni publicznej (feministycznej, gejowskiej, transseksualnej), podkopującej konsensusowy uniwersalizm i szukanie wspólnego mianownika, a ukazującej niemożność racjonalnego pojednania. Pojawi się wyraźnie podkreślana kwestia nieobecności, wyczerpania, ciszy, śladu, próby krytyki instytucjonalnej, język analizy oraz zainteresowanie historią i sztuka historyczna. Nie znaczy to oczywiście, że nie było tego wcześniej: wielokrotnie będę tu podkreślać – za m.in. Grzegorzem Dziamskim i Łukaszem Rondudą – rolę lat 70. w przełamywaniu konsensusu; znaczy to jednak, że wymienione wyżej elementy trafiły do mainstreamu, a nie do kategorii młodzieżowego eksperymentu. Może wydać się to zabawne i paradoksalne, ale ostentacyjny zły gust i kicz mógł pojawić się w mainstreamie dopiero po 1989 roku: taka jest bowiem również cena wolności. O ile *camp* pojawiał się w sztuce Zachodu już na początku lat 60. i dzięki m.in. Robertowi Rauschenbergowi trafił do nurtu głównego w aurze nowości, o tyle w marksistowskiej Polsce – zapewne pod wpływem szkoły frankfurckiej – *camp* był synonimem nieambitnej, marnej sztuki. A zatem na przełomie lat 50. i 60. nastąpiło na Zachodzie podważenie roli „sygnaturowego” mistrzowskiego stylu, wraz z wystąpieniami Roberta Rauschenberga następowało włączanie wątków tożsamości gejowskiej czy *campu* do mainstreamu, transcendencję zastąpiło immanencją, wzorcowe interpretacje – tzw. *misreading* (złym od-

¹⁸ G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 210–211.

czytaniem; słynny zbiór esejów Susan Sontag z 1966 roku – wraz z *Notes on Camp* – nosił znamienity tytuł *Against Interpretation*). Ponadto, ostentacyjnie włączano elementy banalnego świata zewnętrznego (bo artysta nie sugerował, że jego wyobrażenia skomponowana jest z czegoś innego, „wyższego”) – i to posługującą się zestawem, kombinacją, a nie selekcją (znowu, określenie Rauschenberga *combine paintings* jest tu znamienne – nie chodzi bowiem o skok metafizyczny, tylko o temporalnie analizowane składanki). Natomiast w patetycznym „wolnościowym” dyskursie modernistycznym, który tak długo przetrwał w Polsce, *podmiotem* pozostawał heteroseksualny artysta heros, żyjący w innym, niedostępnym dla profana świecie. Gwałtowność, z jaką pop-art żegnał się z tak rozumianym modernizmem, i jak zrywał z nim także minimalizm, w Polsce zastąpiono działaniem odwrotnym: usankcjonowaniem kultu nowoczesnego artysty geniusza, który wie, dokąd powinno zmierzać społeczeństwo, dąży do zdecydowanej hierarchii, ma ściśle wytyczone cele, gdyż musi być konsekwentny (gra i przypadek, jeśli nawet pojawiały się w słownictwie artystów tego czasu, musiały być pod nadzorem). Zamiast ironii obrazy w komunistycznym państwie zapewniały widzom porcję metafizyki, dzięki mistrzowskiemu kodowi budząc respekt i trzymając na dystans. Wojciech Włodarczyk także wskazuje na odmienną dynamikę nowoczesności na Wschodzie i na Zachodzie, podkreślając, że „Wystawa światowa” w Brukseli w 1958 roku uważana jest powszechnie za jej kres. Dwa istotne elementy nowoczesności – racjonalizacja sztuki oraz postępowość – stanowiły twarde kryterium, a znajdowanie się poza nimi groziło artystycznym nieistnieniem. Historycyzm bowiem był wspólny socrealistom i nowoczesnym. Gdy zmienimy nazwy kierunków, argumenty i wywód Juliusza Starzyńskiego, autora wstępu do katalogu „I Ogólnopolskiej Wystawy Plastyki” w 1950 roku, można by spokojnie spożytkować pięć lat później:

Jest rzeczą oczywistą, że abstrakcjonizm i postimpresjonizm dochodzą jeszcze do głosu w niektórych pracowniach malarzy polskich jest narzędziem najzupełniej przestarzałym i nieprzydatnym. Skrajny formalizm tych kierunków doprowadził do zagubienia poznawczych

funkcji sztuki, oddalił artystę od rzeczywistości społecznej naszej epoki, uczynił go w wielu wypadkach niezdolnym do podjęcia wielkich zadań kompozycyjnych, wyrażających humanistyczną treść naszych czasów¹⁹.

Wojciech Włodarczyk starannie waży zasługi i wady nowoczesnych: „Mimo etykietek nowatorstwa bardziej byli konserwatywni niż burzycielscy, a dzięki swej metodyczności zasłużyli na miano pozytywistów”²⁰.

Włączenie do tych rozważań w zakończeniu książki sztuki lat 70. jest o tyle ważne, że pokazuje, jak w okresie gierkowskim nie mogło dojść do legitymizacji odmiennych pozycji i ich uznania, a ponieważ przeciwnik był po prostu wrogiem niedysponującym pełnią praw, próbowano uniknąć bezpośredniej konfrontacji (wystarczyły decyzje o charakterze administracyjnym – odebranie paszportu, zwolnienie z pracy, zakaz druku). Uniemożliwiając agonistyczne podważenie uznanych wartości artystycznych (a jak będą starała się pokazać, nie robili tego głównie politycy, ale sami krytycy i artyści w imię walki o humanistyczne wartości), wzmacniano anachroniczne podejście do sztuki i autorytaryzm. Fakt, że dzisiaj wyciągamy z zapomnienia tych artystów, którzy żyli w skrajnej nędzy w PRL-u, którzy nie mieli nigdy szansy zostać wysłani na żaden międzynarodowy przegląd, reprezentując swój kraj, dowodzi oczywiście, że konsensusowy paradygmat został podany w wątpliwość już w drugiej połowie lat 60., a szczególnie w latach 70. Jak pisałam wyżej, Grzegorz Dziamski wiąże te przemiany z przełomem conceptualnym, a pierwszą manifestacją sztuki conceptualnej, według niego i innych badaczy, było sympozjum „Wrocław’70”²¹.

Być może paździenikowy konsensus nie tylko zniechęcił nas do aktywnego udziału w życiu artystycznym, gdyż sztuka stała się zbyt odseparowana od faktycznych problemów rzeczywistości, ale w rezultacie uniemożliwił nam też inne niż czysto wizualne i estetyczne

¹⁹ J. Starzyński [wstęp], w: *I Ogólnopolska Wystawa Plastyki*, Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec–kwiecień 1950, s. 12.

²⁰ W. Włodarczyk, „*Nowoczesność i jej granice*”, s. 28.

²¹ G. Dziamski, dz. cyt., s. 218.

rozumienie sztuki za żelazną kurtyną. Przywrócenie tego, co polityczne w sposobie namysłu nad sztuką polską ostatniego półwiecza, może być więc jednocześnie nauką demokracji i patrzenia na dzieła sztuki.

W okresie odwilży zdecydowano się na przeforsowanie modernizmu, wyrażającego zarówno aspiracje władzy (kamufłował barbarzyństwo sowietyzacji), jak i tych artystów, którzy nie mogli pogodzić się z narzuconą geografią polityczną, w jakiej Moskwa, a nie Paryż, była punktem odniesienia. Sprzeczne i powikłane interesy związane z akceptacją sztuki modernistycznej spowodowały, że ocena różnych kontekstów tej sztuki musi być skomplikowana i wieloaspektowa, niekoniecznie wsparta zwyczajową narracją heroiczną – związaną z uwolnieniem się od socrealizmu, stylu narzuconego w latach 1950–1955. Jak pisał młodszy świadek epoki, który budował swój artystyczny świat już po odwilżowym konsensusie i jednorazowym odwołaniu socrealizmu, w jego pokoleniu:

kwestionowana była pozycja sztuki nowatorskiej jako części kultury oficjalnej. Ta sztuka miała być podwójnym alibi – dla władzy i dla artystów. Sztuka nawiązująca do najnowszych tendencji, miała być świadectwem wolności twórczej, a artystom dawać poczucie przynależności do sztuki światowej. Naprawdę pokrywała rzeczywiste konflikty moralne i polityczne. W istocie bezpieczna i obojętna była substytutem wolności. Nie chcieliśmy korzystać z tej sytuacji. Nie akceptowaliśmy również postawy odgrożenia się od rzeczywistości²².

Zajmowanie się wykorzystywaniem modernizmu przez władze PRL-u jest podobne do wkraczania na pole minowe. Czy modernizm był przeciw komunistycznej władzy, czy odwrotnie – uczestniczył w utrwalaniu systemu, gdyż poodwilżowy konsensus dotyczący sztuki był bolesnym kompromisem, a nie jednoznacznym zwycięstwem nowoczesnych? Wiadomo, do czego prowadzą takie dylematy: po pierwsze, do podejrzliwego przypatrywania się arcydziełom powojennej polskiej sztuki, chociażby – plakatom Henryka Tomaszewskiego; po drugie, do obsesyjnej polityzacji całej przestrze-

²² G. Kowalski, *Uwagi z marginesu*, w: *Wokół rzeźby współczesnej*, s. 80.

ni sztuki. Moim celem jest co innego: rekonstrukcja tych mechanizmów, które aktywują kapitał symboliczny, jakby powiedział Pierre Bourdieu, czyli społeczną widzialność. A więc chcę odpowiedzieć na pytanie – co spowodowało, że obok Tomaszewskiego nie były widzialne na przykład prace Jadwigi Maziarskiej czy Andrzeja Wróblewskiego? Dlaczego groźne i silnie erotyczne prace Abakanowicz musiały funkcjonować jako tkaniny, a nie jako rzeźby i dlaczego można było mówić o ich otwartym erotyzmie jedynie ezopowym językiem? Jakie przesady związane z rzeźbą, tkactwem i twórczością kobiet były za to odpowiedzialne? Czy słowa recenzji: „Rytm i dynamika koloru Maziarskiej przypomina mi proces psychologiczny, czy raczej fizjologiczny mózgu człowieka w chwili katastrofy samochodowej”²³, były oceną sztuki artystki, a może diagnozą wyznawanych przesądów estetycznych i seksistowskich? Co spowodowało, że po 1955 roku zaprzepaszczono to wszystko, co wydawało się tak interesujące w sztuce powojennej: niekonwencjonalne działania, specyficznie zadedykowane miejscu i czasowi, zostały pozbawione społecznego izolacjonizmu i tradycyjnej estetyki? Cytowany już w tym tekście Waldemar Baraniewski dziwi się na przykład, że nie wykorzystano w polskiej podwilżowej nowoczesności propozycji Katarzyny Kobro oraz Marii Jaremy. Nie będę w tej książce zajmować się obu wybitnymi artystkami (o drugiej wspomnę w rozdziale *Artystki Grupy Krakowskiej*), jednak jak mi się wydaje w pierwszym wypadku zaważyły nastroje narodowe (czy może wręcz nacjonalistyczne? Kobro była wszak Rosjanką, która nigdy nie nauczyła się mówić bezbłędnie po polsku)²⁴, w drugim – sugestie partycypacji w dziele (czyli aktywizacji widza), co było nie do pogodzenia z patetycznym, czy wręcz nabożnym, traktowaniem sztuki po odwilży, o ściślejszej hierarchiczności twórcy–widz. Idąc za Bożeną Kowalską i jej jednocześnie

²³ S. Otwinowski, *Felieton krakowski. O abstrakcjonistach, koniach, nagrodach i poemnikach*, „Świat” 1956, nr 3.

²⁴ W prywatnej rozmowie Piotr Juszkiewicz zwrócił mi uwagę, że odpowiedź na powody wykluczenia tradycji konstruktywistycznej (w tym Kobro) tkwi w tekstach Porębskiego i Wojciechowskiego: konstruktywizm był tradycją wykluczoną z powodu odziedziczenia przez polską powojenną nowoczesność jego krytyki zarówno z perspektywy surrealistycznej, jak i socrealistycznej.

bezwzględny i życzliwym spojrzeniem na sztukę polską tamtego okresu (bezwzględny, bo pisała z jednej strony o wtórności, zapóźnieniu i „zagubieniu w czasie i przestrzeni”, z drugiej – o odkrywczym potencjale i zwiastunach eksplozji, gwałtownie przerwanych przez socrealizm)²⁵, wskazałabym ponadto na krakowską „I Wystawę Sztuki Nowoczesnej” i wrocławską „Wystawę Ziem Odzyskanych” jako na propozycje, które nie przyniosły owoców, choć obie ekspozycje były bardzo różnorodne, w obu dominował awangardowy prymat życia nad sztuką i chęć wtopienia sztuki w praktykę życiową, a także eksperymenty formalne, które wychodziły daleko poza tradycyjne media: malarstwo i rzeźbę²⁶. Kowalska wskazuje na aranżację pawilonów wystawowych we Wrocławiu, w których dokonano integracji wielu twórczych dziedzin, zespolenia ruchu i dźwięku ze światłem – „kopalnię odkrywczych propozycji twórczych, w których z perspektywy lat dopatrywać by się można analogii z malarstwem materii, pop-artem, *ready made*, *environment*, nawet *arte povera*...”²⁷. Niczego z takiej różnorodności nie znajdziemy w okresie odwilży, konsensus odwilżowy zmusił artystów do wycofania się z robienia sztuki przeznaczonej specyficznie dla danego miejsca i efemerycznej; jako prestiżowy towar musiała być mobilna i efektowna, dająca się bezproblemowo przewozić za granicę jako „dowód w sprawie”, wyznacznik nowoczesności. O ile zaraz po wojnie ważne było działanie w konkretnym społeczeństwie, interwencja, edukacja i partycypacja widzów, przełożenie najbardziej odkrywczych zdobyczy formalnych w sztukę powszechną, to po odwilży zwyciężył model antydemokratyczny, w którym sztuka stawała się nie praktyką życiową, ale rodzajem prestiżowego dobra, by nie powiedzieć – klejnotu. Także, jeśli chodzi o „I Wystawę Sztuki Nowoczesnej”, Kowalska podkreśla, że „żaden z krytyków nie dostrzegł w wystawie jej najistotniejszych, symptomatycznych dla pojęcia ówczesnej nowoczesności momen-

²⁵ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980: szanse i mity*, Warszawa 1988 (koniecznie: rozszerzone wyd. 2).

²⁶ Literatura dotycząca „Wystawy Ziem Odzyskanych”, por. A. Król, *Geneza environment w sztuce polskiej*, w: *Rzeźba polska 1944–1984. Galeria BWA „Arsenal”*, red. katalogu B. Danecka i in., Poznań 1984, s. 23, przyp. 7.

²⁷ B. Kowalska, dz. cyt., s. 63.

tów: prób nowej interpretacji rzeczywistości, podjęcia zagadnienia integracji różnych dyscyplin twórczych, oraz wyjścia z problemem przestrzeni i rytmu – rozwiązywanych dotąd na płaszczyźnie – w konstrukcje trójwymiarowe²⁸. A skoro nie pojawił się jeszcze wówczas język, który był w stanie opisać to, co w tak ogromnym potencjale pojawiło się po wojnie w polskiej sztuce, to nie bardzo było do czego wracać po odwilży – przełomowe wystawy zostały rozebrane, a artyści poddani niewyobrażalnej wręcz presji socrealizmu. Uważam, że agonistyczny pluralizm okresu powojennego, brutalnie przecięty drastyczną manipulacją polityczną lat 1948–1950, nie odrodził się w okresie odwilży, ale został reaktywowany dopiero w latach 70. w odpowiedzi na zakademizowaną formułę nowoczesności, jaka pojawiła się około 1955 roku. O ile dla tych artystów, którzy przeżyli koszmar okresu stalinizmu, zaproponowana po 1955 roku formuła nowoczesności okazała się ratunkiem i wyzwoleniem, to dla artystów, którzy nie przeżyli okresu stalinowskiego, a znali tradycje awangardy czy dadaizmu, najciekawsze rzeczy zaczęły dziać się, gdy podważano modernistyczną autonomię sztuki, istnienie w społecznej próżni, gdy poszukiwano nowych mediów i nie chciano traktować sztuki jako ersatzu religii i zamknąć ją w świątynnie traktowanym muzeum, ale włączyć w świecką i zwykłą, codzienną praktykę życiową.

W powojennej historii sztuki polskiej nie było początkowo prawie w ogóle kobiet (a jeśli były, nie zyskiwały znaczącej pozycji: to jeszcze jedna odpowiedź na zdziwienie Baraniewskiego, dlaczego nikt nie kontynuował wówczas propozycji Kobra i Jaremianki) – ta nieobecność została na większą skalę podważona dopiero po 1989 roku: zarówno przez wydobywanie tych artystek tworzących po odwilży, których rola została niesprawiedliwie przemilczana, jak i przez analizę artystek debiutujących w wolnej Polsce. Jak przekonywała nas Linda Nochlin, do przeanalizowania nieobecności wielkich artystek w historii sztuki należy zakwestionować „ideologie leżące u podstaw instytucji społecznych” oraz „zmierzyć się z intelektualnymi i ideologicznymi podstawami różnorodnych dyscyplin nauko-

²⁸ Tamże, s. 62.

wych – historii, filozofii, socjologii, psychologii itp.”²⁹. Drastycznym dowodem wykluczania kobiet z pola sztuki mogą być obrady rady profesorów ASP w Krakowie na pierwszym posiedzeniu po wojnie w 1945 roku. Zacne grono, nawet w obliczu ogromnych strat wojennych i odejścia wielu artystów (emerytowanego profesora Józefa Pankiewicza, Edwarda Wittiga, Kazimierza Sichulskiego, Stanisława Kamockiego, Stanisława Dadleza), wobec postawienia kandydatury Hanny Rudzkiej-Cybis stawia problem: „należałoby się dobrze zastanowić, czy wskazaniem jest wprowadzenie kobiety do grona”³⁰. Kolejne wątpliwości grono profesorów miało wobec Zbigniewa Pronaszki ze względu na wiek, gdyż jako artystę sześćdziesięcioletniego „nie można zaliczyć do młodych sił”³¹. Dyskryminacja ze względu na płeć i wiek stanie się zasadnicza przy ustalaniu kryteriów wielkości artysty dziesięć lat później, w okresie odwilży. W pierwszej części książki pytam więc o to, jak język konsensusowy wykluczał, przemilczał, czynił nieistniejącym i jak – w rezultacie – nie dostrzegał ważnych aspektów sztuki, przyczyniając się do jej anachronicznego traktowania jako prestiżowej rekompensaty (stąd sztuka często bywała „ambitna”, nierezygnująca z założeń metafizycznych i aury niezwykłości, a także elitarnego ekskluzywizmu). Z kolei w drugiej części stawiam pytanie o zmiany po roku 1989, gdy nowa władza nie była zainteresowana legitymizacją swej pozycji przez artystów. A wobec braku wspólnych ustaleń doszło do spektakularnych przekroczeń, eksponowania gniewu i obrzydzenia, wkroczenia w przestrzeń publiczną bez negocjacji i uprzednich ustaleń, co wywołało

²⁹ L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, przeł. B. Limanowska, „Unigender” 2007, nr 1 (3).

³⁰ Protokół z Posiedzenia Rady Profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, odbytego 24 marca 1945 roku (obecni: K. Frycz, J. Gałęzowski, W. Jarocki, F. Pautsch, I. Pieńkowski, W. Weiss, J. Hopliński, nieobecni: X. Dunikowski, K. Srzednicki), Archiwum ASP,teczka A 138 (Protokoły posiedzeń Rady Profesorów ASP w Krakowie 1945–1950). Obiekcje co do wprowadzenia kobiety do grona profesorskiego miał profesor Jarocki – rada nie podzieliła jego ostrożności, ostatecznie wprowadzając Rudzką-Cybis „jako pierwszą kobietę do grona Akademii”, robi się „wyłom w tradycji w przekonaniu, że odpowiada to roli, jaką kobieta odgrywa dzisiaj w społeczeństwie” (tamże).

³¹ Tamże.

serię skandali i wydarzeń medialnych. Te spektakularne wystąpienia artystów sondowały przestrzeń odzyskanej wolności, upominały się o to, co było zrepresjonowane i zmarginalizowane, poszukiwały języka nieobciążonego ani uwikłaniem z establishmentem, ani zdystansowaniem wobec potocznej, zwykłej rzeczywistości. Artyści nie tyle wsparli nową władzę, ile rozliczali się z hermetyzmem, elitarnością, autonomią dawnej sztuki, krytycznie patrzyli na aktualną rzeczywistość, starając się testować granice nowego języka sztuki, który pojawił się w przestrzeni nieistniejącej w okresie PRL-u: przestrzeni publicznej.

Z przyjemnością stwierdziłam już po podjęciu pracy nad książką, że moje cele są zbieżne z postulatami zakreślania horyzontu badawczego przez znawcę sztuki środkowoeuropejskiej Piotra Piotrowskiego. Ten wybitny historyk sztuki w katalogu Zbigniewa Libery napisał bowiem: „naszą uwagę powinno przykuwać pytanie, jaka sztuka zostaje wykluczona, także z instytucjonalnych ram Foksalu, którego wpływ na późniejsze pisanie historii sztuki jest znaczący”³². Takie postawienie sprawy przez Piotrowskiego potwierdziło moje intuicje, że konieczne jest – akcentując dwa przełomy, ten z 1955 i 1989 roku – przyjrzenie się jednocześnie (robię to w znacznie szerszym zakresie, jedynie w zakończeniu) temu, co działo się pomiędzy tymi dwiema datami. A zatem z jednej strony należałoby zobaczyć, w jaki sposób pisanie historii sztuki polskiej po 1955 roku nabiera wigoru i autorytetu w instytucjonalnych ramach tej powstałej w 1966 roku, jednej z ważniejszych galerii okresu PRL-u, jak i – z drugiej strony – nieodzowny jest powrót na szorstki grunt, w którym zostanie podjęty problem usuwania pluralizmu w kontekście pytania o prawomocność tej instytucji. Sam Piotrowski odpowiada na postawioną kwestię powodów wykluczeń, twierdząc, iż piszący historię sztuki marginalizowali tradycję anarchiczną, koncepcję sztuki osadzonej w społecznej rzeczywistości, zaangażowanej w krytykę systemu władzy oraz ewentualnie (w przypadku międzywojennego artysty Stanisława Kubickiego, którego przy okazji przypomina

³² P. Piotrowski, *Zbigniew Libera: anarchia i krytyka*, w: *Zbigniew Libera, prace z lat 1982–2008*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2009, s. 16.

Piotrowski), niedającą się związać z dyskursem narodowym. Tę listę powodów postaram się w niniejszej książce rozszerzyć – zwracając uwagę na język krytyki, który pewne aspekty dzieła sztuki czynił w sposób oczywisty niewidzialnymi. Sugestia Amelii Jones, że modernizm miał predylekcję do ustalonych z góry znaczeń i hierarchii, każe ponadto przypuszczać, iż zdecydowane modernistyczne residuum w Galerii Foksal (na które zwracał zresztą uwagę Piotrowski) będzie odrzucać działania pozostające w sprzeczności z możliwością zawładnięcia pełnią znaczeń. Twierdzenie Roberta Rauschenberga, iż znaczenie należy do widza, było nie do przyjęcia w kraju, w którym jednemu autorytetowi przeciwstawiono inny, bojąc się wolnych sądów. W tym właśnie aspekcie modernizm ze swoim konserwatywnym i reakcyjnym obliczem wspierał władzę i był przyzwyczajaniem zniewolonych umysłów do autorytetów i hierarchii, które należy raczej czcić, niż podważać. Był – przypomnijmy cytowane już tu słowa Grzegorza Kowalskiego – „podwójnym alibi – dla władzy i dla artystów”. Choć były to oczywiście alternatywne hierarchie, mechanizm pozostawał podobny: mechanizm posłuszeństwa.

Jak się wydaje, ciekawym pomysłem na przeanalizowanie mechanizmów rządzących w polskich galeriach powstałych po odwilży mogłoby być – wątku tego jednak nie podejmę – umieszczenie ich w kontekście polskich galerii powstałych w Londynie. Porównanie bowiem placówek nastawionych na promocję sztuki aktualnej – często bardzo do siebie podobnej – w dwóch tak różnych systemach politycznych uzmysławia, co ominęło polskich artystów i jakie specyficzne doświadczenie zostało im narzucone i co nie mogło wydarzyć się w wolnym kraju. Na przykład gdy porównamy Galerię Krzysztofora z Drian Galleries, prowadzoną przez Halimę Naęcz, zobaczymy, jak wielu zagranicznych artystów po prostu przyjeżdżało do Londynu, a byli to artyści nie tylko z miejsc uznanych za prestiżowe, ale też spoza Europy i USA – takiej różnorodności, psującej spoisty obraz sztuki nowoczesnej, nie można było zobaczyć w Krakowie³³. Konieczność sprzedaży, zaistnienia na rynku, wymuszała oczywiście

³³ Por. J. W. Sienkiewicz, *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin–Londyn 2003.

inne sposoby dystrybucji, informacji, a w konsekwencji strategii kuratorskich. Musiały one liczyć się z publicznością, wchodząc w agnityczną przestrzeń miasta.

Agon nie jest bynajmniej wynalazkiem artystów debiutujących po upadku komunizmu. Jak powiedziałam, pierwszym momentem, gdy pojawił się w sztuce, był okres powojenny. Ciekawą, kolejną próbą wtargnięcia w przestrzeń publiczną i przełamania dominującej hegemonii było z jednej strony I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu z 1965 roku, słusznie nazwane przez Marcina Lachowskiego „górną granicą odwilży”³⁴. Wówczas także ci artyści, którzy aktywnie uczestniczyli w rozmontowaniu socrealistycznych koncepcji obrazu, odeszli od ich dychotomicznie pomyślanego cienia, rewersu – abstrakcyjnego obrazu modernistycznego. Zmiany nie tyle kontynuowane, ile wprowadzane były później, w latach 70., przez tzw. pragmatystów – jak nazwał ich Łukasz Ronduda – którzy traktowali sztukę jako „immanentną część rzeczywistości społecznej i kulturowej”, powstającą w wyniku komunikacji i kontekstu społeczno-politycznego. I Biennale Form Przestrzennych w Elblągu z roku 1965 dlatego było tak ważne, że chociaż, jak zauważa Lachowski, „koncepcja powiązania formy artystycznej z ideą miejsca nie została jeszcze rozpoznana”, to jednak na kanwie doświadczeń w przestrzeni ekspozycyjnej Elbląga zaczęła kształtować się nowa formuła pracy artysty w miejskiej – i pozagaleryjnej – przestrzeni, co – jak twierdzi Lachowski – wpłynęło na genezę powstania „galerii nieoficjalnych”. W Elblągu bowiem dokonano przekroczenia autonomicznego rozumienia dzieła sztuki (to, co było takie oczywiste zarówno na „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej”, jak i na „Wystawie Ziemi Odzyskanych”) i, jak pisze Lachowski, „wspólne użycie przez artystów i nie-artystów dla kształtowania form przestrzennych nowych materiałów na terenie zakładu pracy i wyeksponowanie w niekonwencjonalnym otoczeniu inicjowało rzadko po socrealizmie głoszony postulat, że »cały świat będzie dziełem sztuki«”³⁵. Z kolei artyści pragmatyści –

³⁴ M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006, s. 36.

³⁵ Tamże, s. 38.

czyli Kwiek, Kulik, członkowie Warsztatu Formy Filmowej, Wodiczko, Dłubak – definiowali działania artystyczne „wyłącznie w kategoriach dyskursywnych i instytucjonalnych”³⁶, traktowali sztukę jako specyficzne narzędzie umożliwiające im zobaczenie na nowo świata i dekonstruowania najróżniejszych manipulacji i narzuconych znaczeń. Pragmatyści przełamali po raz kolejny harmonijną i bezkonfliktową całość, w jakiej działali artyści w PRL-u od czasu odwilży za cenę zamknięcia się w wieży z kości słoniowej. Ponieważ dopiero pragmatyści odeszli od takich wartości, jak autonomia, neutralność, esencjonalizm, radykalnie desakralizując sztukę, można powiedzieć, że przygotowali grunt pod działania z początku lat 90.; nie bali się popadać w konflikt i nie dążyli do uniwersalnej zgody, udowadniając, że pozornie pogodzone społeczeństwo zbliża się do totalitaryzmu. Pragmatyści bowiem z jednej strony dokonali introdukcji na artystycznej scenie PRL-u atmosfery pozbawionej założeń metafizycznych, z drugiej – ta antysublimacyjna sztuka była zorganizowana według oddolnej samoorganizacji, która stała się oczywista nie tylko w latach 80., ale i w latach 90., z trzeciej wreszcie – celem pragmatystów była aktywizacja i partycypacja widzów, komunikacja społeczna, często mająca charakter prowokacji. To z takiej oddolnej samoorganizacji – tzw. kultury zrzuty – pochodzi jeden z bohaterów tej książki (rozdziałów: *Znikająca figura* i *Batalistyka a posteriori*) – Zbigniew Libera, artysta – notabene – samouk, „wychowanek” Kwiekulik. Pragmatyści w zdecydowanej mierze nie zajmowali posad akademickich w okresie PRL-u, stąd ten sposób „domowego” praktykowania u starszych artystów mistrzów można uznać za szczególnie symboliczny. Także inny z bohaterów drugiej części tej książki, Oskar Dawicki, choć ukończył studia magisterskie, zawdzięcza swoją formację artyście spoza Akademii, Zbigniewowi Warpechowskiemu³⁷. Takie pęknięcie pokoleniowe było dosyć powszechne. Jak zauważył Paweł Jarodzki, artysta wrocławski związany ze sztuką niezależną lat 80.: „Większość rzeczy, których nauczyliśmy się w szko-

³⁶ Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 14.

³⁷ Notabene, Ronduda słusznie klasyfikuje go jako postesencjonalistę, a nie pragmatystę.

le, nie pochodzi... z całym szacunkiem... od tych pryków, którzy są tam docentami, tylko po prostu od kolegów”³⁸. Czy predylekcja autorki niniejszej opowieści do formotwórczych, dobrze kończących się baśni, każe w tym momencie zwrócić uwagę, że zarówno Kwiekulik, jak i Warpechowski należeli do artystów, którzy żyli w szczególnie mizernych warunkach w PRL-u, a ich brak środków do życia był wręcz legendarny? Gdyby nawet tak było, to podkreślenie, że istotna tradycja sztuki w PRL-u nie była przekazywana w instytucjach państwowych przez profesorów, ale dzięki działaniom wręcz antyinstytucjonalnym, jest dla tej opowieści kluczowe, gdyż podkreśla załamania się tradycji awangardy w PRL-u, która była rewitalizowana nie tylko dzięki krytyce instytucji, ale także dzięki krytyce uprzywilejowanej pozycji artysty.

Pragmatyści tworzyli sztukę, którą można nazwać „zaangażowaną” – a termin ten, jak wiemy, był szczególnie zniechęcony przez pokolenie odwilżowe, gdyż kojarzył się jednoznacznie z koszmarem socrealistycznej rzeczywistości. Pragmatyści kształtowali ją dokładnie tak samo, jak artyści po upadku komunizmu. Natomiast ponieważ dla pokolenia odwilżowego głównym negatywnym obszarem odniesienia dla sztuki zaangażowanej był socrealizm, który – jak słusznie zauważa Lachowski – „warunkował opóźnienie recepcji happeningu, environmentu, różnego typu wystaw wiązanych terminem »nowej wizualności«”³⁹, za opóźnienie to należy obciążyć również konsensus odwilżowy.

Wymieńmy dwa ważne i charakterystyczne dzieła dwóch okresów przełomowych: *Obraz XIII* Stefana Gierowskiego (1957, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) oraz *Lego. Obóz koncentracyjny* Zbigniewa Libery (1996, Jewish Museum w Nowym Jorku). Dzieło Gierowskiego dla pokolenia Kolumbów miało nader istotne znaczenie, ponieważ pozwalało im na nowo zaistnieć, uwierzyć, że terazniejszość bywa łaską, przywracało wiarę w moc tradycji malarskiej, która została brutalnie zniszczona zarówno w czasie wojny, jak i po

³⁸ *Rzeczywistość się penetruje* [W. Bockenheimer rozmawia z P. Jarodzkim], „*Bru-Lion*” 1991, nr 16, s. 72.

³⁹ M. Lachowski, dz. cyt., s. 22

1948 roku, ostatecznej sowietyzacji kraju. Za pomocą tradycyjnych środków malarskich artysta dokonuje alchemicznej przemiany farby w niematerialną jasność: dzięki kontemplacji obrazu uczestniczymy w szlachetnym świetle, opuszczając dzięki metafizycznemu skokowi świat doczesny. A jednocześnie grząskość cienistej materii powoduje, że skok ten staje się cudem, bo łatwo można utknąć w pesymizmie niemożności. Z kolei dzieło z klocków lego jest dlatego dziełem pokoleniowym, bo w różnoraki sposób łamie tradycję. Po pierwsze, używany język jest jak najmniej „artystyczny” i nie przynależy do sfery, która wyróżnia i unieśmiertelnia (notabene tak wcześniej robił Władysław Hasior). Po drugie, wykorzystuje odczucie dysonansu poznawczego⁴⁰, które zakłada powstawanie nieprzyjemnego pobudzenia w związku z zaistnieniem niezgodności przekonań. Pytamy na przykład z niedowierzaniem: czy tak faktycznie mogą bawić się nasze dzieci? Powstały stan napięcia – silny jak głód czy pragnienie – wymaga zaspokojenia, a można to zrobić jedynie przez zmianę przekonań – i oto właśnie chodzi autorowi; nie o przeniesienie w inny niematerialny świat – jak w przypadku dzieła modernistycznego (Stefana Gierowskiego) – lecz o pozostanie w świecie materialnym, nieprzemienionym alchemicznie przez geniusz artysty i zdestabilizowany tu i teraz, skoro nie da się go opuścić za pomocą transcendencji. Sztuka po przełomie 1989 roku ukazuje zatem możliwość zmiany świadomości społecznej, sondując różne święte przekonania (higiena niebezpiecznie zbliża się niekiedy do obsesji ostatecznego rozwiązania), a w konsekwencji sugeruje transformację samego społeczeństwa, ponieważ wymyka się ideologiom władzy, broni jednostkę przed systemem, a czyni to w języku potocznym, zrozumiałym i dostępnym dla każdego. Sztuka po 1955 roku wskazuje natomiast na możliwość szczęśliwej i duchowo owocnej ucieczki z tego świata, chwilowe bycie gdzie indziej, które tak było potrzebne zdruzgotanym wojną i stalinizmem ludziom. Pozwala im uczestniczyć w innym, lepszym świecie, który jest jak świecka religia i który zatrząskuje drzwiami przed pospolitością tu i teraz. Warto jeszcze wska-

⁴⁰ Sformułowana jeszcze w 1957 roku przez Leona Festingera *a theory of cognitive dissonance*.

zać na inną różnicę między Gierowskim a Liberą. Otóż pierwszy jest uosobieniem wysublimowanej tradycji malarskiej, był bowiem wszechstronnie wykształcony (malarstwo na ASP w Krakowie i historia sztuki na UJ); Libera natomiast jest właściwie samoukiem. Jak zauważył Łukasz Gorczyca, Libera nie tylko nie odebrał akademickiego wykształcenia, brał udział w kulturze alternatywnej lat 80., ale siedział też wówczas w więzieniu, a jego sztuka powstała z głębokiego namysłu nad współczesnością. „Libera jest modelowym przykładem twórcy, który dobiera środki do potrzeb, a nie odwrotnie – zjawisko ciągle jeszcze rzadkie u nas”⁴¹. Poczucie trwałości tradycji było oczywiście potrzebne właśnie z powodu jej zerwania; ta potrzeba została przez władzę cynicznie wykorzystana, co nie powinno w żaden sposób zmienić oceny twórczości wybitnego malarza.

Na koniec warto powiedzieć o różnych podejściach do omawianych tu okresów przełomowych. Zaczniemy od roku 1955. W historiografii spotykamy radykalnie odmienne opinie o czasie odwilży. Mieczysław Porębski (ur. w 1921 roku), uczestnik przełomowych wydarzeń, nie ma wątpliwości, także dzisiaj, po wielu latach, że zainicjowały one czas rewolucyjnych przemian. Pisał przecież: „Nowa »granica współczesności«, która formowała się na przełomie »odwilżowych« lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych, oglądana z perspektyw, zyskuje nieoczekiwaną wyrazistość”⁴². Zasadniczo inaczej widzi tamte czasy z perspektywy jedynie historycznej, bo urodził się już po odwilży, poznański badacz, dziś średniego pokolenia, Piotr Juszkiewicz (rocznik 1959). Ukazując w książce *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*⁴³ intensywne związki między socrealizmem a nowoczesnością, obala mit odrodzenia kultury okresu odwilży. Łamie dychotomię przed odwilżą i po odwilży, zapowiadając temat już przez okładkę książki, na której informel Tadeusza Kantora przenika się z socrealizmem Wojciecha Fangora, istniejąc jednocześnie, a nie w sekwen-

⁴¹ Ł. Gorczyca, *Gra o sztukę*, „Znak” 1998, nr 12 (grudzień), s. 52.

⁴² M. Porębski, *Dziś to znaczy kiedy?*, w: *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 13.

⁴³ P. Juszkiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.

cji czasowej. Ta równoczesność obrazowa, wzajemna transparentność i współgranie dwóch formuł obrazowych zapowiada horyzont i matrycę języka. Powtarza z jednej strony formułę dwóch biegunów sztuki – realizmu i abstrakcji, ale z drugiej – unieważnia interpretacje socrealizmu w kategoriach „ulegania” i „nieulegania” oraz „niezłomności”, które nacechowują etycznie (czy raczej moralnie), zanim jeszcze dojdzie do opisu. Juskiewicz upiera się, że okres po 1955 roku nie był w istocie żadnym przełomem, nic wówczas istotnego w polskiej sztuce się nie stało! Najbardziej fascynujące (i zatrważające) są te fragmenty rozprawy Juskiewicza *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*, gdy autor przekonuje, że w warstwie ideologicznej niewiele zmieniło się po odwilży. Szczególnie ciekawe są zaś te ustępy, w których autor pokazuje wysiłki zachowania socrealistycznych intencji w nowoczesnej formie.

Czy jedno wydarzenie historyczne może być aż tak odmiennie interpretowane? Czy faktycznie wielkie głośne „bang” może jednocześnie pozostawać cichym odgłosem spadającego puchu? Waga zdarzenia dla jego uczestnika i mitotwórcy oraz podważenie tej wagi przez kogoś, kto nie tylko nie brał w nim udziału, ale postawił sobie za punkt honoru opowiedzieć o zmianie odwilżowej przez posługiwanie się kategoriami opisowymi, a nie wartościującymi, musi być różna. Sądzę, że najuczciwsze jest pozostawienie obu tych interpretacji jako tak samo prawdziwych.

Podobnie różnie ocenia się przełom z czasu rozmontowywania komunizmu. Wojciech Włodarczyk pisze, że po 1989 roku nastąpiło potrójne zerwanie ciągłości – rozpad modernistycznej wizji dziejów sztuki, artyści i dzieła, rozpad imperium radzieckiego i związane z tym zniesienie cenzury oraz wymiana generacyjna. A jednak, słabo przebadana sztuka lat 80. powoduje, że trudno wyrokować o jej charakterze z lat 90. – czy charakteryzowała ją raczej ciągłość, czy raczej zerwanie. Włodarczyk pisze dalej o interesie mitotwórców lat 90.: „Dla artyści i krytyka sztuki krytycznej władza obojętnie jakiej barwy jest zawsze taka sama. Nowej sztuce potrzebny jest mitotwórczy początek [...]. Kontekst historyczny traktowany jest wybiórczo i instrumentalnie, bo »insurekcyjne« doświadczenie rzeczywistości lat osiemdziesiątych jest dla sztuki krytycznej niemożliwe do przyjęcia.

Tak jak nie do przyjęcia jest modernizm”⁴⁴. Włodarczyk przełomowy charakter sztuki lat 90. uważa za wersję prostoduszną, podkreślając, że sztuka krytyczna lat 90. charakteryzowała się dużą dozą prywatności, akcentowaniem podmiotowości, a malarstwo tych lat było osadzone w narodowej tradycji. Konkluzja warszawskiego badacza wydaje się więc oczywista: „Polską sztukę można zrozumieć, osadzając ją w głębokim kontekście historycznym i kulturowym i w nierozzerwalnych związkach z tym, czemu usiłuje się zaprzeczyć. Dziś przede wszystkim ze sztuką lat osiemdziesiątych”⁴⁵.

Dla Ryszarda W. Kluszczyńskiego istotną cezurą jest jednak nie sztuka lat 80., ani nie tyle nawet sam upadek komunizmu, ale data 11 kwietnia 1990 roku, gdy ustawa sejmowa zniosła cenzurę i dzięki temu inaugurowała pierwszą dekadę twórczości nieskrępowanej politycznie⁴⁶. Także Izabela Kowalczyk podkreśla rolę wydarzeń politycznych: „Rok 1989 stanowi istotną cezurę. Data ta osadza sztukę w nowym kontekście ustrojowym”⁴⁷. Z kolei Piotr Piotrowski swoją książkę *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie* zaczyna od wstępu opatrzonego znamienym tytułem *1989: zwrot przestrzenny*⁴⁸. Stawia w nim tezę, że upadek komunizmu był jednym z elementów wspierających horyzontalny sposób myślenia w historii sztuki, w którym dokonuje się dekonstrukcja wertykalnej i silnie zhierarchizowanej historii sztuki pisanej z punktu widzenia Zachodu na rzecz wielogłosowości i odsłaniania mówiącego podmiotu, jego pozycji oraz interesów. Rezultatem musi być oczywiście odzyskanie kontekstualnej specyfiki sztuki poszczególnych regionów, tworzenie wielowymiarowej i polifonicznej historii sztuki pozbawionej hierarchii geograficznych. Co zaś do kontynuacji modernizmu przez artystów krytycznych lat 90. – tak akcentowanej przez Włodarczyka – Piotrowski zdaje się mieć inne zdanie. Zauważa, że obro-

⁴⁴ W. Włodarczyk, *Kiedy zaczęło się „dzisiaj”?*, w: *Sztuka dzisiaj*, s. 34.

⁴⁵ Tamże, s. 39.

⁴⁶ R. W. Kluszczyński, *Pierwsza dekada wolności. Uwagi na temat sztuki polskiej lat 90.*, w: *Sztuka lat 90.*, red. H. Gajewska, Orońsko 2003, s. 41.

⁴⁷ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 9.

⁴⁸ P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, od s. 15.

na podmiotu (charakterystyczna dla modernizmu) jest znamien-
na dla postkolonializmu, a postmodernizm obtuje przy podmiocie
rozproszonym. Jednocześnie poznański badacz ostrzega przed sto-
sowaniem metodologii wypracowanej na gruncie państw postkolo-
nialnych do analizy tego, co działo się w Europie Środkowej⁴⁹. Kie-
dy z kolei Piotrowski pisze, że to modernizm stanowił o tożsamości
Europy Środkowej w latach 1945–1989⁵⁰, nie można nie rozumieć
tego inaczej jak utożsamienia modernizmu z okresem podległości
Związkowi Radzieckiemu, choć jednocześnie Piotrowski zastrzega,
iż „trudno traktować sztukę nowoczesną jako narzędzie kolonizacji
Europy Wschodniej i Środkowej przez Europę Zachodnią”⁵¹.

Ciekawy w omawianym kontekście i warty przytoczenia jest
głos Grzegorza Dziamskiego, który prawdziwego przełomu w sztuce
nie łączy bynajmniej z wydarzeniami politycznymi lat 50. i końca
lat 80., ale z faktycznymi zmianami w polu sztuki, a te dokonały się –
jego zdaniem, jak już wspomniałam – w latach 70. i związane były
ze zwrotem konceptualnym, określonym przez poznańskiego bada-
cza zmianą paradygmatyczną. Dziamski podkreśla, iż sztuka kon-
ceptualna zmieniła rozumienie instytucji sztuki, poddała krytyce es-
tetyczną koncepcję sztuki i zamiast doświadczenia estetycznego na
plan pierwszy wysunęła „rozpoznawanie idei dzieła”, a ponadto po-
kazała, iż „sztuka jest zawsze zakorzeniona w rzeczywistości, kul-
turze, języku, jakim mówimy o sztuce [...], uznała za niepotrzeb-
ne podtrzymywanie mitu o autonomii dzieła sztuki [...]. W sztuce
konceptualnej dzieło, a ściślej to, co artysta prezentuje, jest wy-
powiedzią (*statement*), która wymaga odczytania, interpretacji”⁵². Jeśli
więc paradygmatyczna zmiana w polu sztuki nie była dostatecznie
widoczna w okresie PRL-u, to dlatego, że – by posłużyć się tu zno-
wu diagnozą Grzegorza Dziamskiego – „ruch konceptualny pozos-
tawał przez całą dekadę lat 70. na marginesie oficjalnego życia ar-
tystycznego”⁵³.

⁴⁹ Tamże, s. 36 i 44.

⁵⁰ Tamże, s. 45.

⁵¹ Tamże, s. 46.

⁵² G. Dziamski, dz. cyt., s. 273–274.

⁵³ Tamże, s. 211.

Niniejszy tekst, szanując, a także wiele zawdzięczając wnikliwym analizom Wojciecha Włodarczyka, starać się będzie w zasadzie o inną wielogłosowość niż słusznie postulowana polifonia Piotra Piotrowskiego. Usiłując zrozumieć różne racje, będzie dążył do wielogłosowego narratora, który nie mówi z jednego miejsca.

W ramach wstępu do tekstu zasadniczego książki, chciałabym wyjaśnić kulisy jej powstania. Pierwsza część książki opowiada o czasach będących pod władaniem cenzury i dlatego korzystanie z ówczesnych źródeł musiało być szczególnie uwrażliwione na wykluczenia. Zgadzam się z Judith Butler, iż wykluczenie jest powtarzanym efektem pewnej struktury. „Coś zostało zakazane, ale nie zakazał tego żaden podmiot, gdyż podmiot pojawia się dopiero jako skutek owego zakazu. To zakazywanie jest więc działaniem, które ściśle biorąc, nie dotyczy jakiegoś już istniejącego podmiotu, lecz odbywa się w taki sposób, że podmiot zostaje performatywnie wytworzony jako wynik owego pierwotnego cięcia”⁵⁴. Dlatego to, co istnieje przed pojawieniem się zakazu, możemy sobie jedynie wyobrazić, kierując się – jak mówi Butler – daremną nostalgią. W pierwszej części książki postawiłam pytanie o to, co musiało zostać niewypowiedziane, by zostało zachowane *status quo*, i jakie wytworzono porządki dyskursu, by taka niewidzialność została efektywnie wyprodukowana. Odpowiedź na to uzyskałam dzięki komfortowi dystansu czasowego oraz analizie porównawczej i refleksji nad rozumieniem normy i normalności. W drugiej części książki jako narrator nie miałam tej rezerwy; nie musiałam za to przejmować się już wykluczeniami cenzury. Moją troską było z kolei znalezienie języka nienoszącego w sobie śladów zerwania z językiem potocznym; gdyż to właśnie istnienie wtajemniczonego języka było charakterystyczne dla koncepcji autonomii sztuki, ważnej w epoce PRL-u. Ponieważ język potoczny nie kamufluje politycznych przeciwieństw w takiej mierze jak język akademicki, pierwszy rozdział drugiej części poświęciłam językowi wziętemu z prasy codziennej po obaleniu cenzury. Miałam przy tym wiele wątpliwości, gdyż rozbrat z językiem naukowym, choć ewo-

⁵⁴ J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010, s. 160.

kuje tumult i agon lat 90., „nowy nieład” (termin cytowanej na początku tego rozdziału Izabeli Kowalczyk), wprowadza w narrację element rażącej niespójności, a przede wszystkim otacza potoczny język romantyczną aurą, stwarzając kolejne pułapki. Dalsze partie drugiej części wróciły więc oczywiście do właściwego toku opowiadania, skupiając się tym razem na tym, co stało się nareszcie wypowiedalne, mimo że uważane było za obrzydliwe, niesłuszne, wątpliwe, niepoprawne i niewłaściwe oraz wypowiedane poza centrum.

CZĘŚĆ I

**Przełamywanie konsensusu.
Artyści w PRL-u wobec modernizmu**

ROZDZIAŁ 1

Dlaczego nie Dubuffet i Bataille, Jorn i Debord...?

[...] w odwilży najważniejsze jest to, czy ma miejsce w styczniu czy w marcu. Okazało się jednak, że w styczniu*.

Dlaczego zakładając, że sztuka w Krakowie ma rozwijać się równoległe do sztuki w Paryżu, Tadeusz Kantor, wyjeżdżając do Paryża, nie zauważył jednego z najważniejszych artystów paryskich tamtego czasu – Jeana Dubuffeta? Dlaczego nie zauważył potem grupy Cobra i Asgera Jorna? Czas, jaki spędził w Palais de la Découverte, częściowo wyjaśnia aspiracje i cele polskiego artysty: połączenie aspiracji naukowych i artystycznych wiązało się z poważnym tonem, odmiennym od kpiarskiego i głęboko ironicznego Dubuffeta. Także Asger Jorn odrzucił analizę racjonalną jako poniżającą wyobraźnię i kreatywność¹. Dlaczego artyści w Polsce wybrali zawierzenie nauce i kulturze (widoczne również w niektórych pracach na „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej”), a nie uznali, że II wojna światowa ostatecznie załamała wiarę w tzw. wielkie wartości, które nie uchroniły od najpotworniejszych zbrodni? Nie było tak oczywiście całkowicie. Jak podkreślała to już Carolyn Christov-Bakargiev, wpływ Jeana Dubuffeta, Jeana Fautriera, Antonia Tapiésa i Alberta Burriego widoczny jest także w krajach nienależących do Zachodu oraz postkolonialnych (autorka wymienia grupę „1890” założoną w Delhi w 1963 roku w składzie Jeram Patel, Jagdish Swaminathan, Jyoti Bhatt i Mohan Samant), gdyż była to ważna alternatywa dla obligatoryjnej imitacji eleganckiego paryskiego formalizmu reprezentowanego przez

* J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1911–1955*, oprac. A. i R. Papiescy, Warszawa 2007, s. 466. Iwaszkiewicz powołuje się na Ankę Kowalską jako autorkę konstatacji.

¹ P.-H. Parsy, *Asger Jorn, l'engagement en l'éveil permanent*, w: *La planète Jorn. Asger Jorn 1914–1973*, red. L. Gervereau, P.-H. Parsy, Strasbourg 2001, s. 30.

Alfreda Manessiera, Jeana Bazaine'a, Gustave'a Singiera i Auguste'a Herbina². Jak wiemy, to właśnie ci ostatni artyści byli ważni dla krakowskich nowoczesnych (z wyjątkiem zafascynowanego Burrim Jonasza Sterna, który wszak nigdy nie grał w kolektywie pierwszych skrzypiec. Notabene Burriego odwiedził Robert Rauschenberg już w 1953 roku). Przypomnijmy ponadto na marginesie, że także Asger Jorn, Christian Dotremont i Constant Nieuwenhuys z założonej w 1948 roku grupy CoBrA (z którą mieli kontakt niektórzy artyści Grupy Krakowskiej) interesowali się twórczością tzw. prymitywną, nie traktując sztuki jako działalności zaspokajającej ambicje i prestiż.

Dubuffet pierwszą wystawę indywidualną miał w Galerie René Drouin pod koniec 1944 roku, w kilka miesięcy po wyzwoleniu Paryża. To w tym też roku Francis Bacon maluje swój słynny tryptyk *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*. Ton Bacona i Dubuffeta – choć różny – zawiera pokłady gwałtowności i gniewu oraz niezgody, transgresji bliskiej bluźnierstwu. Jorn, człowiek sytuacjonista, wybrał absurd oraz irracjonalność, widząc w nich wartości edukacyjne, których nie dostrzegał w wytartych ścieżkach działania na rzecz nieosiągalnych ideałów prawdy i sprawiedliwości³. Ton polskich artystów jest odmienny – to chęć kontynuacji, oparcia się na kulturze; jeśli nie brzmi unisono w 1945 roku, to w 1955 mamy już monofonię. Od 1945 roku Dubuffet zapoczątkowuje swój słynny cykl malarstwa materii, tłumaczony zwyczajowo jako *Grube pasty* (*Hautes pâtes*, wystawa „Mirobolus, Macadam et Cie, Hautes Pâtes” w Galerie René Drouin w maju 1946 roku)⁴, które można przetłumaczyć także jako grube ciasta (od ravioli, przez łazanki do spaghetti), ale także papki i zaczyny, choć homonim „patte” oznacza m.in. łapę, a zaledwie mały akcencik nad „e” (pâté) i rodzaj – zamiana z żeńskiego na męski – dzielił od „grubych pasztetów”. Ta zabawa słowem, tak charakterystyczna dla Dubuffeta, ważna jest z tego powo-

² C. Christov-Bakargiev, *Alberto Burri – The Surface at Risk*, w: *Burri 1915–1995 Retrospective*, „Palazzo delle Esposizioni Roma 9”, November 1996–15. January 1997, s. 82.

³ F. Hergot, *Jorn entre nous*, w: *La planète Jorn. Asger Jorn 1914–1973*, s. 13.

⁴ B. Majewska, *Sztuka inna – sztuka ta sama*, Warszawa 1974, s. 25.

du, że nie obraca się w rejonach zanadto wysublimowanych. Zestawienie „hauté” – czegoś wysokiego i uprzywilejowanego z mizernym pâtes (makaronem), to oczywiście szampańska zabawa artysty, o którym Pierre Seghers napisał *Człowiek z gminu albo Jean Dubuffet (L'homme du commun ou Jean Dubuffet)*, nie mając rzecz jasna na myśli faktycznego pochodzenia społecznego (klasy średniej), ale inspiracje, z których czerpał. W 1945 roku Dubuffet zaczyna też poważnie kolekcjonować tzw. sztukę surową (*art brut*) – pokaże ją trzy lata później w Galerie René Drouin. Zainteresował się nią znacznie wcześniej – już w 1923 roku jego biblią staje się opublikowana w roku poprzednim książka o sztuce ludzi psychicznie chorych – *Bildnerer der Geisteskranken* dr. Hansa Prinzhorna (1886–1933); artysta jedzie nawet do Heidelbergu, by zapoznać się z kolekcją niemieckiego psychiatry⁵. *Art brut* – przypomnijmy – tłumaczono zresztą też na polski jako „sztukę nieobrobioną”⁶. Dwa lata później, dzięki wystawie w Stanach Zjednoczonych (w galerii Pierre’a Matisse’a), Dubuffet jest artystą znanym także po drugiej stronie oceanu (w 1951 roku będzie miał wystawę w prestiżowym Arts Club of Chicago); jednak zamiast miejskiego blichtru wybiera podróż do algierskiej Sahary, gdzie przebywa prawie pół roku, pojedzie tam jeszcze w roku 1953. Nie należy też zapominać, że w latach 40. wielu było krytyków podkreślających u Dubuffeta zwyrodnienie, fakt, że „maluje gównem”, że sięgnął dna śmietnika, posiada kompleks analny, a jego dzieła charakteryzują się „estetyką kupy”, czy też że „udaje bobasa” i ma sklerozę⁷. Jeśli polscy artyści zastanawiali się nad prestiżowymi paryskimi wzorcami, to ani te słowa (z takich pism, jak „France au Combat”, „Ce Soir”, „Gavroche”, „Paroles Françaises”, „Art” oraz – jak można się domyślać – „Le Canard Enchaîné”), ani sama sztuka, w której życzliwie i symp-

⁵ Dziś kolekcja ta jest do obejrzenia na Uniwersytecie w Heidelbergu (część z jej eksponatów była wystawiana po śmierci Prinzhorna na niesławnej *Entartete Kunst*, w charakterze negatywnych przykładów).

⁶ J. Dubuffet, *O sztukę nieobrobioną*, w: G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, teksty wybrali i omówili R. Caillois i in., Paryż 1967, s. 405.

⁷ Pisze o tym J. Paulhan, *A propos krytyki artystycznej* (pierwodruk w: „Les Temps Modernes” nr 13 z października 1947 r.), przeł. J. Lisowski, w: *4x Paryż. Paris en quatre temps*, red. U. Czartoryska, S. Zadora, Warszawa 1986, s. 150.

tycznie przedstawiano raczej krowę (*Vache la belle muflé*, 1954, *Vache la belle tetonnée*, 1954) niż człowieka, nie mogła być brana pod uwagę. Weźmy chociażby *Volonté de Puissance* z 1946 roku: stojący frontalnie mężczyzna o groteskowej twarzy ma właściwie dwie głowy, gdyż jego owłosiony korpus pokrywa coś w rodzaju futerka formującego oczy na wysokości piersi, niżej – nos, a na wysokości spojenia łonowego – usta z brodą. Oczywiście, ta druga niższa głowa jest znacznie większa i w przeciwieństwie do pierwszej, namalowanej na błękitnym tle – ironicznie przypominającej uduchowienie i sublimację dawnych wizerunków, ta niższa i większa sprawia wrażenie zanurzenia aż do brwi w czymś, co Francuzi onomatopiecznie nazywają *caca*. Jakby tego było mało, poniżej „brody” pojawia się zwisający penis. A przecież – choć zwierzęta zdają się sympatyczniejsze od ludzi – to jak słusznie zauważa Peter Schjedahl – wszystkie istoty są głupkowate i na swój sposób szczęśliwe, pełne ponadczasowej szalonej witalności. Schjedahl podkreśla, że Dubuffet celebrował gwałtowność sił życiowych i malował człowieka rozmawiającego przez telefon, tak jakby mógł zostać namalowany przez prehistorycznych malarzy z odkrytej niedawno groty Lascaux⁸. Niechć Dubuffeta do autorytetów przejawiała się chociażby w cyklu *Plus beaux qu'ils croient (portraits)*, w którym szargał raczej opinię swych wybitnych przyjaciół intelektualistów, niż podkreślał majestat ich mądrości. Podobnie zresztą przyjaciel Dubuffeta – Asger Jorn, wierzył, iż artysta powinien znaleźć swój cel i sens w samym sobie, by zwalczyć wszystkie „-izmy” i ponownie wymyślić malarstwo⁹. Jak wyjaśniała Susan J. Cooke¹⁰, portrety Dubuffeta nie tylko obalały tradycyjną humanistyczną afirmację indywidualności i niezależności, ale – przez ukazywanie w ten sam sposób zarówno tych, którzy działali w ruchu oporu, jak i tych, którzy mieli sympatie nazistowskie, były manifestacją sprzeciwu wobec moralnych czystek, jakich dokonywano za-

⁸ P. Schjedahl, *1942 and After: Jean Dubuffet in His Century*, w: *Jean Dubuffet 1943–1963. Paintings, Sculpture, Assemblages*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. 1993, s. 15.

⁹ L. Caprile, *Jorn en Italie*, w: *La planète Jorn. Asger Jorn 1914–1973*, s. 88.

¹⁰ Opieram się na: S. J. Cooke, *Jean Dubuffet's Caricature Portraits*, w: *Jean Dubuffet 1943–1963. Paintings, Sculptures, Assemblages*, od s. 20.

raz po wojnie. Stanowisko Dubuffeta było tu zbliżone do stanowiska jego przyjaciela, wybitnego pisarza i moralnego autorytetu – Jeana Paulhana (1884–1968), którego poznał jeszcze w 1943 roku przez swojego przyjaciela z rodzinnego Hawru – Georges’a Limboura. Paulhan w czasie wojny był członkiem podziemnego Narodowego Komitetu Pisarzy (CNE – Comité National des Ecrivains) i jednym z założycieli konspiracyjnego pisma „Les Lettres Français”, bezwzględnego wobec kolaborujących ludzi pióra, co nie zmieniło się także po wojnie – pismo stało się forum dla wołających o sankcje i kary dla pisarzy wspierających hitlerowców. Paulhan początkowo był podobnego zdania, żądając rozliczenia z kolaborantami z całą bezwzględnością. Jednak wkrótce zrozumiał, że w praktyce musiałoby to sprowadzić się do sądzenia kolegów pisarzy przez innych kolegów pisarzy; dlatego w listopadzie 1946 roku z paroma innymi kolegami z CNE wycofał się ze swej arbitralnej postawy, a w 1947 roku w serii otwartych listów do władz CNE zaatakował brak umiaru i hipokryzję literackich czystek, mylenie sprawiedliwości z zemstą, patriotyzmu z identyfikacją z grupą i poplecznictwem, dowodząc, że pisarz ma prawo się pomylić. W geście protestu wydrukował pisarzy z czarnej listy kolaborantów w swym – jak określa je Cooke – „eleganckim nowym piśmie” – „Les Cahiers de la Pléiade”, by – jak wyjaśniał – były miejsca, gdzie ludzie i słowa zostały oczyszczone z brudu nagromadzonego w czasie wojny. Tym samym rzucił wyzwanie na francuskiej scenie literackiej zarówno komunistycznemu „Les Lettres Français”, jak i tzw. zaangażowanemu nurtowi reprezentowanemu przez Sartre’a i „Les Temps Modernes”. Paulhan pokłócił się wówczas z wieloma kolegami z Ruchu Oporu, m.in. z Jeanem Casou i Vercorsem (wł. Jean Bruller). Cała kłótnia o to, kto był patriotą, a kto kolaborantem i jaka instancja miałaby to osądzać, przetoczyła się przez paryską prasę dokładnie wówczas, gdy Dubuffet pracował nad portretami-karykaturami. Artysta w roku 1945 wykonał rysunek Paulhana, a w październiku 1947 roku pokazał cały cykl, w którym pojawili się zarówno ci, którzy aktywnie walczyli z okupantem (Jean Paulhan, Francis Ponge, Georges Limbour, Henri Calet), jak i ci, którzy byli na czarnej liście (Marcel Jouhandeau, Pierre Benoit, Charles-Albert Cingria – Dubuffet pomagał im prywatnie,

pisał również listy w ich obronie). Jego stosunek do toczącej się debaty, która, jak pisał, pozostawiała ludzi samotnymi, mimo że – choć wojna rzekomo się skończyła, to faktycznie dopiero się zaczęła – widać w sarkastycznym portrecie kombatanta *Ancien combattant* i równie zgryźliwy wizerunek przywódcy *Chefen tendue de parade*. Generalnie, w cyklu Dubuffeta – jak opisywała go Cooke – zarówno *résistants*, jak i *collaborateurs* zostali pokazani z podobną demoniczną okazałością; tak samo kpiąc z ceremonialnych pretensji tradycyjnego portretu: z ogromnymi głowami, ciałem marionetek, umieszczonym sztywno i centralnie oraz z infantylnie i komicznie przerysowanymi rysami twarzy. Słusznie chyba więc konkludowała Cooke, że jeśli istotą portretu jest tożsamość, to Dubuffet pokazywał w malowanych wizerunkach, że otwiera się ona na całą masę pytań, nie dając żadnych odpowiedzi. Także *Ciała pań* budziły kontrowersje, gdyż „gwałcą święte wyobrażenia matki, żony, siostry, gwałcą także ideały piękna wynikające z erotyki wielu kultur”, a na deformacje Dubuffeta nie mogły nas przygotować nawet deformacje z *Guerniki* Picassa¹¹. Jak jednak słusznie zauważa Schjedahl, szokujące wizerunki kobiet nie były skierowane przeciw realności kobiet, ale przeciwko zachodniej idealizacji ich portretów. Artysta miał jednak poważnych obrońców – bronią go intelektualiści i poeci, między innymi wspomniany już Jean Paulhan czy Paul Éluard, a nawet bezwzględny niejednokrotnie w swoich sądach Clement Greenberg określa go najoryginalniejszym artystą ze Szkoły Paryskiej od czasów Miró. Z kolei inny krytyk amerykański Thomas B. Hess, charakteryzując bezforemną materialność sztuki Dubuffeta, próbował przybliżyć jego postać, wyobrażając ją sobie żartobliwie, jak gdyby wyrafinowany angielski esteta Walter Pater został wskrzeszony w ciele chłopca stajennego i stał się entuzjastą gnoju i łajna¹².

Twórczość Dubuffeta czyta się znakomicie przez uwagi Bataille'a, wypowiedziane przy innej okazji: „Ciała otwierają na ciągłość swe tajemne kanały, które nam dają poczucie bezwstydu. Bezwstydem

¹¹ B. Majewska, dz. cyt., s. 124. Tak krytycznie do Dubuffeta był nastawiony Peter Selz.

¹² Za: P. Schjedahl, dz. cyt., s. 18.

jest zamęt, który sprawia, że nie panujemy nad ciałem, że tracimy trwałą i wyraźną osobowość. W grze ciał znajdujących się w ożywczym zespoleniu, przypominającym ruch fal, które przenikają się i gubią w sobie, jest to wyrzucie z panowania nad sobą¹³. Bataille opisuje „wyrzucie z panowania nad sobą”, którego wstępem jest nagość, jawi się jako rodzaj uśmiercenia, gdyż duch ludzki musi przestać bać się siebie i podlegać najdziwniejszym nakazom, albowiem grzeszne i żarliwe to jedno. A jednak mimo oburzenia, już w 1957 roku Dubuffet ma pierwszą muzealną retrospektywę – w Städtliches Museum w Leverkusen w Niemczech. W ten sposób tzw. pozycja antykulturowa, tak chętnie przyjęta w zdenazyfikowanych Niemczech, gdzie później wręcz z wyzwolenicznym masochizmem obywatele NRF (później: RFN) będą również się przyglądać, jak na przykład Koreańczyk Nam June Paik uderza głową o klawiaturę fortepianu – ten najświętszy niemiecki instrument (a Beuys zapakuje go z kolei w dźwiękoszczelny filc i oznaczy znakiem czerwonego krzyża). Takie poddawanie i sondowanie tego, co w dyskursywnym, racjonalnym planie bywa określone bądź żartem, bądź głupotą – jeśli jeszcze nie bardziej dosadnie – zostało uznane za ważny nurt sztuki Zachodu; pozwalało bowiem nie tylko aktywizować potencjał człowieczeństwa wychodzący poza myślenie racjonalne, ale też destabilizować i dawać ogląd świata z innych, zaskakujących perspektyw. Ten nurt – eksperymentu, podejrzliwości wobec wartości dawnej kultury, dosadnego żartu i beztroskiej zabawy, a wraz z tym podważenia i analizowania tych najświętszych dogmatów kulturowych, które nie widziały sprzeczności między kulturą wysoką i tzw. *Endlösung*, ostatecznym rozwiązaniem – został może nie tyle całkowicie wyewakuowany z polskiej kultury wizualnej po odwilży, ale trafiając na inny grunt, powodował, że polska kultura raczej chciała w ówczesnej polityce kontynuować to, co było – w tym także może, nadrabiać to, czego brakowało. Dubuffet natomiast – jak zauważał trafnie Schjeldahl – doceniając to, co banalne, infantylne, chore, zwykłe, łachmaniarskie, nieoczekiwanie rehabilitował inne wartości, którym wojna zagroziła – wolność, potęgę twórczości i współczucie, co powoduje, że odczuwa się pełnię

¹³ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 21.

życia. W jednej ze swoich publikacji¹⁴ pisałam, że różnica, w której sztuka nie kompensuje wartości, ale je przewrotnie sławi – musi być związana z niedosytem kulturowym w kraju, którego zburzona stolica była skazana przez niemieckiego okupanta na nieistnienie. Pusta rama po skradzionym Rafaelu z Muzeum Czartoryskich przypomina ciągle o niepoważowanych stratach. Nic takiego nie działo się w Paryżu – obfitość dóbr kulturowych, arcydzieł malarstwa wymuszała swoistą nonszalancję. Co więcej, znamy przypadki zachodnich muzeów wzbogacających się o kolekcje powstałe z majątków zgromadzonych w czasie II wojny światowej. A jednak dzisiaj sądzę, że tę diagnozę – kulturowego niedosytu w Polsce (przeciwstawionemu francuskiemu nadmiarowi), należałoby uzupełnić pytaniami, co spowodowało, że powojenna sztuka polska była tak zamknięta na odmienną kulturę, na żart, na podejrzliwość wobec autorytetu, czemu tak ważny był autorytet centrum, a wraz z nim preferencja do gotowych rozwiązań. Odpowiadając na nie, należy zwrócić uwagę na kontekst związany z sytuacją polityczno-społeczną rewolucji, w której bardziej użyteczna była sztuka stabilizująca nowy porządek niż go podająca w wątpliwość. Rzekoma de-estetyzacja, czyli wycofanie się z dawania estetycznej satysfakcji, w polskim malarstwie materii przybrała formę franciszkańskiego pochylenia się nad szlachetną ubogością, więc faktycznie przyjemność estetyczna nadal stanowiła ważny element dzieła. W ramach tego ukrytym autorem nie był przynigdy „człowiek z gminu” (jak chciał postrzegać się Dubuffet), ale wytrawny esteta i mistrz. Przede wszystkim warto jednak zauważyć, że o ile po wojnie – jak wykazały dwie wystawy, wrocławska „Wystawa Ziemi Odzyskanych” i krakowska „I Wystawa Sztuki Nowoczesnej”, artyści byli otwarci na zmiany, na start od zera i wymyślenie sztuki od nowa, tak jak chciał tego chociażby Dubuffet, to po odwilży eksperymenty, niefrasobliwość, poszukiwania, różnorodność, zostały sprowadzone do naśladownictwa przebrzmiałych wzorów paryskich, bo – jak można było się domyślać: jeśli nie Pa-

¹⁴ A. Markowska, *Wielkie teraz, czyli o sztuce*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1996; zastanawia się nad tym P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945*, Poznań 1999, s. 28.

ryż, to Moskwa... Ta strategia przynosiła więc raczej pokrzepienie serc niż sztukę, choć niewątpliwie ośmielała też do poszukiwania w innych ramach, niż chcieli tego funkcjonariusze partyjni w okresie stalinowskim. Wszakże zamiast bezpretensjonalności, czy może wręcz naiwności (niezapomniana wieża z wiader na wystawie wrocławskiej albo obiekt z rur do piecyka z wystawy krakowskiej), pojawiło się „lepiej” w wersji, którą celnie opisywał sam Dubuffet: „To, co psujesz w dziele sztuki, chcąc je zrobić LEPIEJ, to jego prymitywną naiwność. Im to jest prostsze, zrozum, im prymitywniejsze, im więcej wody przepuszcza między deskami, tym lepiej pływa. Dlaczego? Bo tak już jest. Skończmy może wreszcie z tymi dlaczego? dlaczego? jak dzieci”¹⁵. A może, by usytuować się u początków świata, trzeba mieć pychę, której pokładów polscy artyści nie mogli w sobie odnaleźć? Pisał Jean-Paul Sartre o innym artyście, rzeźbiarzu:

Nie trzeba długo przyglądać się przedpotopowej twarzy Giacomettiego, by odgadnąć jego pychę i jego wolę usytuowania się u początków świata. Za nic ma on Kulturę i nie wierzy w Postęp, w każdym razie w Postęp w sztuce, uważa się za bardziej „zaawansowanego” niż jego współczesni z wyboru, człowiek z Les Elyzies, człowiek z Altamiry. W owej wczesnej młodości przyrody i ludzi, piękno i brzydota jeszcze nie istnieją, ani gust, ani ludzie z dobrym gustem, ani krytyka: wszystko jest jeszcze do zrobienia. Po raz pierwszy człowiekowi przychodzi do głowy wyrzeźbić w kamieniu człowieka¹⁶.

Także Asger Jorn czerpał wiele z początków sztuki interpretowanej jednak w bardzo osobisty sposób, który niekoniecznie podobałby się akademikom. Powołał na przykład do życia Skandynawski Instytut Wandalizmu. Interesował się ponadto graffiti wikingów, a formy neolitycznych ornamentów, ze szczególnym uwzględnieniem spirali, ucieleśniały dla niego zasadę dynamiczności sztuki. Tymczasem folklor i ludowość w Polsce kojarzyły się z fundamentalizmem

¹⁵ J. Dubuffet, *Art brut* (pierwodruk w: *Art brut. Prospectus et tout écrits suivants*, Paris 1947), przeł. J. Lisowski, w: *4x Paryż*, s. 142.

¹⁶ J.-P. Sartre, *W poszukiwaniu absolutu*, przeł. J. Lisowski (pierwotnie tekst wydrukowany w: „Les Temps Modernes” 1948, nr 28, I), w: tamże, s. 147.

poszukiwań słowiańskich korzeni przez władzę, rozumianym jako działalność *stricte* polityczna komunistycznego establishmentu. Dlatego folklor nie ma prawa zaistnieć po odwilży i jest to poniekąd zemsta stalinowskiego kiczu. Tymczasem ikonografia obrazów grupy CoBrA, była zaludniona „wrzeszczącymi postaciami, nordyckimi gnomami i zdeformowanymi postaciami z belgijskiego karnawału”¹⁷. Związek Jorna z Guyem Debordem tłumaczy się chęcią zmiany funkcji sztuki w nowych warunkach. Młody Debord spodobał się Jornowi, bo sztuka była dla niego od dawna formą walki (można powiedzieć, iż o ile CoBrA była organizacją polityczną, późniejsza Grupa Krakowska, mając walory polityczne, była nade wszystko podziemną świątynią). Dla Deborda nie liczyły się jedynie wartości artystyczne; dlatego dzieło nie powinno być rozpatrywane jako wynik osobistego talentu, ale jako efekt postawy, w której liczą się bardziej wartości społeczne i refleksja nad stosunkami międzyludzkimi¹⁸. W lipcu 1957 roku doszło do stworzenia *L'internationale situationniste*, ale już w maju Jorn zaprosił Deborda do Silkeborg i wydali wówczas wspólnie *Fin de Copenhage*. Dwa lata później, podczas następnego spotkania, powstała kolejna książka – *Mémoires*. Sztuka Jorna i filozofia Deborda walczyły o wyjście z izolacji i o rezonans społeczny. To właśnie sprzeczność pomiędzy dążeniami rewolucyjnymi i autonomią obrazu na płótnie doprowadziła część sytuacjonistów do porzucenia *l'objet-tableau* krążącego pomiędzy galerią, muzeum i kolekcjonerem, a sam Jorn z kolei stworzył prawdziwie wówczas radykalne *Modifications*. Modyfikacje były obrazami pokazanymi na dwóch wystawach w paryskiej galerii Rive Gauche (1959 i 1962 rok), a polegały na interwencji w stare obrazy, pozyskane między innymi na pchlich targach. Używając dawnych płócien, które artysta częściowo tylko przemalowywał, tak by widać było proces przemiany (czy wręcz alchemicznej transmutacji) w nowoczesność, Jorn upierał się, by poprawiać stare płótna. Ponadto prowadził dialog z tym, co dawne oraz interweniował w coś, co postrzegane jest społecznie jako pozostające w aurze nietykalności, wręcz jako fetysz

¹⁷ P.-H. Parsy, dz. cyt., s. 33.

¹⁸ Tamże, s. 36.

przeszłości. Można powiedzieć pochopnie, że Jorn mimo wszystko wybrał obrazy, a nie na przykład rejteradę z pola „anachronicznego malarstwa”, jak Marcel Duchamp. To prawda, jego bohaterem wciąż był Picasso, z jego nadwyżką malarskiej produkcji, ale Jorn pragnął też przeformułować aspekt polityczny malarstwa. To czarny humor, ironia, umiejętność śmiania się z samego siebie zbliżyły Jorna do Dubuffeta. W ramach polskiego politycznego konsensusu nie do przyjęcia był natomiast nie tyle rezonans polityczny obrazów (ostatecznie informel też był deklaracją polityczną), ale skupienie się na tym, co popularne, a przede wszystkim interwencje w dawne płótna, co było z jednej strony podważeniem koncepcji autorytetu modernistycznego dawcy formy, z drugiej – magicznej aury obrazu. W konsekwencji Jorn walczył z obrazami za pomocą obrazów, ale nie kamuflując i nie marginalizując niepożądanych obrazów, a czyniąc walkę z nimi otwartą i zupełnie jawną. To, co dla Duńczyka będzie dialogiem i walką, dla Polaka, który nade wszystko chciał spokoju i stabilizacji, będzie przerażającym barbarzyństwem.

O informel Kantora napisze Jan Michalski:

Potrzeby intelektu zaspokoić jest trudniej niż potrzebę prestiżu. Malując obrazy w stylu *informel* Kantor petryfikował wartości żywe u Pollocka – jego obrazy w tym stylu to humorystyczne fantazje w mieszczańskim guście. Mimo to, ich wartość na lokalnym rynku jest wysoka, ponieważ na drabinie społecznej znajdują się wyżej od innych i gromadzenie ich budzi powszechny szacunek. Nabywca, który pragnie prestiżu, chce wartości spetryfikowanych¹⁹.

Mniej więcej to samo zdanie o polskim informel (choć bez podawania nazwisk) wyraziła już w 1969 roku Anka Ptaszkowska:

Na Zachodzie z dogłębnego zrozumienia, czym było malarstwo informel, wyrósł w ostatnich latach nowy realizm, pop-art i happening. Natomiast w Polsce produkuje się obrazy, które wykorzystują materię – a nie

¹⁹ J. Michalski, *Pinacotheca Starmachorum oculis competitorum spectata*, tekst z 22 lutego 2010 r., rozpowszechniany drogą internetową na prywatne adresy mejlowe.

proces malarski – dla celów dekoracyjnych lub dla osobistej ekspresji. [...] Pytam, gdzie byli krytycy towarzyszący tym malarzom w decydującym momencie, kiedy weszli oni w informel, nie rozumiejąc, na czym on polega? I gdzie byli w momencie, kiedy zahamowanie stało się tak widoczne²⁰.

Dopiero znacznie później krytyczka napisała szczerze o samym Kantorze: „Jego malarstwo pozostanie w złożonym, rzecz można bolesnym związku z jego teatrem. Za życia Kantora nikt nie odważył się poruszyć ów temat. Jest rzeczą oczywistą, że praktyka malarska Kantora była eklektyczna i konwencjonalna”²¹. Ta petryfikacja, jako rodzaj interesującej strategii politycznej, pełna była „lepiej” zamiast „dobrze”. To, czemu musiało być „lepiej”, wyjaśnia znakomicie krytyk i świadek epoki Barbara Majewska, podkreślając, iż akt twórczy był dla Dubuffeta jedynie spiętrzaniem codzienności i wywoływaniem świata, a podstawową wartością – krótkotrwałą przynależność do bieżącego życia; sztuka bowiem nie ma, według artysty, żadnych specyficznych, tylko jej przypisanych i trwałych wartości. Majewska, cytując Dubuffeta, iż żywot dzieła sztuki jest krótkotrwały, a sam artysta jest zwolennikiem *tabula rasa*, wyjaśnia: „Produkt sztuki, w ten sposób pozbawiony przez Dubuffeta prawa do trwania i odrębności wobec świata, poddany został – dokładnie tak jak w pojęciu teoretyków socrealizmu – losowi doraźnego trafiania do odbiorcy jako jedynego sprawdzianu jego wartości”²². A zatem trwałość, którą Michalski nazywa bez ogródek petryfikacją, dla Kantora była sprzeciwem wobec socrealizmu.

Jednym z filarów francuskiego informelu była myśl Georges’a Bataille’a. Był czytany, próbowano go ilustrować. Jean Fautrier – późniejszy laureat Biennale w Wenecji w 1960 roku – zilustrował dwa teksty Bataille’a: *Madame Edwarda* (1945, praca ukazała się pod pseudonimem autora Pierre’a Angélique i pod pseudonimem ilu-

²⁰ A. Ptaszkowska, *Wystąpienie na Sympozjum „Złotego Grona”*, w: tamż, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk 2010, s. 156.

²¹ *Rozmowy Emmanuela Zwenglera z Anką Ptaszkowską*, wrzesień–listopad 2003, w: tamże, s. 30.

²² B. Majewska, dz. cyt., s. 41.

stratora, występującego pod mianem Jean Perdu) oraz *L'Alleluiah* (1947). Ukryci pod fałszywymi nazwiskami, zarówno Fautrier, jak Bataille, ukazywali zaraz po wojnie obsceniczny erotyzm, który wszakże – jak wyjaśnia Castor Seibel – był bardziej melancholijny niż radosny, ukazując triumf śmierci, a nie miłości, terroru, zmysłowości; pierwszym akordem był strach, a ostatnim słowem – śmierć. „Szczyt obsceniczności, zatapiający noc w sercu i ciemność w duszy, to właśnie jest Bataille”; wiąże się to ze zniesieniem granic, podróżą pomiędzy Bogiem i jego negacją, między teologią i ateologią, dotarciem do „niemożliwego”, a ceną tego jest śmierć²³. Seibel uważa, że pokrewieństwo duchowe Bataille'a i Fautriera wynika z tego samego pnia – palącego głodu wolności, gdyż obaj byli ofiarami prześladowanymi przez strach. „Fautrier wynajduje przemoc w konwulsyjnych pozach i przerażających konwulsjach ciała. Fautrier wnikliwie zauważa, że Bataille postrzega swoich bohaterów jak zakładników; skazuje ich – jak zakładników – na śmierć”²⁴. W *Doświadczeniu wewnętrznym*, przetłumaczonym na język polski dopiero w 1998 roku²⁵, Bataille tłumaczy tytułowe doświadczenie jako podróż do kresu możliwości człowieka, w której podstawą jest odrzucenie wartości oraz autorytetów – ale nie dla jakiegoś instrumentalnego celu, lecz dla samego doświadczenia – będącego i autorytetem, i wartością. Decydując się na doświadczenie wewnętrzne, należy porzucić postawę estetyczną (i jej możliwość wzbogacania), naukę (bo ona też może stać się celem) i dogmaty, które są źródłem zasad moralnych. Chodzi o to, że taka postawa – sprzeciw wobec idei projektu – umożliwi dopiero dotarcie do celu, który nie jest z góry znany i mógł wywrócić w nas wszystko „niczym gwałtowny podmuch wiatru”²⁶. Przypomnijmy, że polski informel opierał się na doświadczeniu naukowym (np. wspomniane wyżej wizyty Kantora w Palais de la Découverte, naukowe zdjęcia mikroskopowe na „I Wystawie

²³ C. Seibel, *Bataille and Fautrier: Toward the Freedom of the Impossible*, w: *Jean Fautrier en el centenario de su nacimiento*, Fundación Bancaja 1998, s. 287.

²⁴ Tamże, s. 288.

²⁵ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998 (w przekładzie posłużono się wydaniem Gallimarda z 1943 roku).

²⁶ Tamże, s. 56.

Sztuki Nowoczesnej”), na doświadczeniu estetycznym (które kazało artystom kontrolować rozpryski płynnej farby i precyzyjnie komponować płótno, gdy zbudowane było z blach i śrub) i moralnym (bo odrzucającym niemoralny radziecki socrealizm). Doświadczenie wewnętrzne, o którym myślał Bataille, polegało jednak na kontestowaniu i podważaniu wszelkich autorytetów, gdyż one uniemożliwiają wychylenie się poza znany dotąd horyzont, nić Ariadny zostaje przerwana, żyje się „wrażliwym doświadczeniem, a nie logiczną eksplikacją”²⁷. Bataille podkreśla, że obnażenie umysłu, wyzwolenie go z zasklepienia, w którym utrzymuje go dyskurs, dokonuje się jedynie przez zaniechanie wszelkiej aktywności intelektualnej. Posłuchanie tego, co wymyka się władzy umysłu, kontestowanie go, pozwala przeżyć stany, które inaczej by nie zaistniały. By to uczynić, „należy zamknąć się w sobie, pograć w nocy, pozostać w tej zawieszony ciszy, w której odkrywamy sen dziecka”²⁸. Bardzo ważnym elementem doświadczenia wewnętrznego jest śmiech, gdyż osuwając się w rozświetloną głębię śmiechu – jak poetycko tłumaczy nam Bataille – dostrzegamy przejrzystość rzeczy boskich, wpadamy w zachwyt, nawet gdy mieliśmy mroczne zamierzenia. Co więcej, nasza głupota, nasze głośne wołanie „nie wiem nic” powinny tym bardziej przestać być śmieszne, im bardziej stajemy się sobą i im bardziej umiemy wówczas powstrzymać się od ucieczki i gderania. Ważny jest fakt, że śmiech doprowadzając nas do kresu możliwego, powoduje upadek majestatycznego gmachu rozumu, chociaż samo doświadczenie wewnętrzne kierowane jest jednak nieodzownie przez rozum dyskursywny, gdyż bez jego wsparcia nie osiągnęlibyśmy tego, co Bataille określa mianem „mrocznego rozświetlenia”, zapożyczając to określenie od XVII-wiecznych mistyków²⁹. Tezę, że to właśnie „nie-wiedza obnaża” – jaką stawia Bataille – należy rozumieć dynamicznie: „ob-

²⁷ Tamże, s. 93.

²⁸ Tamże, s. 70.

²⁹ Notabene do czytania św. Jana od Krzyża przyznała się w jednej z rozmów ze mną Jadwiga Maziarska. Było to zwierzenie tak zaskakujące, że z jednej strony nie potrafiłam wówczas w żaden sposób powiązać go z twórczością artystki, z drugiej – może dzięki tej bezradności, w jakiej mnie postawiła, zapamiętałam ten fakt lepiej niż inne.

naża, a więc widzę to, co wiedza dotychczas ukrywała; jeśli jednak widzę, to wiem. Rzeczywiście, wiem, ale to, czego się dowiedziałem, znów obnażane jest przez nie-wiedzę. Jeśli brak sensu jest sensem, to sens, jakim jest brak sensu, znika, staje się brakiem sensu (i tak bez końca)”³⁰. Pojawiający się i znikający sens wynika z tego, iż nie-wiedza komunikuje ekstazę. Takie doświadczenie wspierała koncepcja bezgłowości (*acéphalité*), transgresywna wobec logiki myślącej głowy, umożliwiająca wymknięcie się jej determinacjom. W artykule dla „Acéphale” z czerwca 1936 roku Bataille wyjaśniał wagę porzucenia ludzi cywilizowanych wraz z ich wiedzą, która stała się poddaństwem: człowiek staje się wolny, jedynie nie godząc się na żadną konieczność. Te wyjaśnienia są bardzo zbliżone do „postawą antykulturalną” Jeana Dubuffeta, dla którego także istotny był śmiech i swoista „bezgłowość” rozumiana jako droga do *art brut*, sztuki surowej.

A dlaczego zatem to akurat Wols stał się tak ważnym artystą dla polskiego informel? Zacznijmy od jego arcydzieła z Tate Modern, zacznijmy od zachwytu: gwaszu i akwareli na papierze *Bez tytułu* (1944–1945). Pośrodku, na leżącym prostokacie kartki unosi się, żarząc się tajemniczym pulsującym czerwonym życiem, podłużny kształt – trochę łeb konia o łagodnym i dobrym spojrzeniu, a trochę ożywiony kawał przeciętego drzewa, ze słojami i centralnie położonym sękiem. Może to być jeszcze płat łososia niespodziewanie zmieniający się w chmurę i szybujący w przestworzach w otoczeniu złocistej aureoli. Ten obraz jest jak sen, w którym to, co codzienne i mające określoną funkcję, buntuje się przeciw rozsądkowi towaru, zdobyczy, trofeum czy pomocnika. Czy płat łososia odzyska swoją godność, gdy zmieni się w obłok, gdy dziwna podobna do oczu forma zniechęci nas od zjedzenia go i zaspokojenia głodu? Czy wówczas, przestając być funkcją mojego żołądka i stając się czymś obcym, dziwnym, kołyszącym na wietrze i w świetlistej poświacie komunikującym mi coś bezgłośnie, przez spojrzenie, zyskuje siebie i swoją tożsamość? Czy to właśnie owo wyrwanie się z karbów oczywistości stało się dla polskich artystów tak zniewalające? A może tak pociągająca u Wolsa była dla polskich artystów jego legenda – ży-

³⁰ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, s. 119.

ciowa przegrana, jego tułaczka: „naziści go wygnali, falangiści uwięzili i wydalili, Republika Francuska – internowała”³¹, a pod koniec 1944 roku zostaje podejrzany przez Amerykanów za bycie niemieckim szpiegiem i w dramatycznych okolicznościach to jego żona Gréty Dabija ratuje go przed wyrokiem śmierci. Mitotwórcze słowa René Guilly’ego każą nam wszak wierzyć, że Wols, jako prawdziwy malarz, to człowiek samotny, musi realizować się w izolacji, gdyż inaczej dopuści się zdrady ideałów artystycznych; dla Guilly’ego obraz musi być boleśnie wyrwaną istotą z własnego wnętrza³². Szczęśliwie wszakże, życie przeczyło mitowi: Wols nie był sam nawet wówczas, gdy Gréty nie była w stanie z nim mieszkać, wspierała go i troszczyła się o niego, do jego ekonomicznego przetrwania przyczyniał się także Jean-Paul Sartre, a w 1950 roku Guilly nawiązał kontakt z rodziną w Niemczech – odwiedziła go we Francji matka, siostra i brat Helmut³³. Częścią mitu Wolsa jest też jego alkoholizm i jak pisał Sartre w słynnym tekście *Palce nie-palce (Doigts et non-doigts)* – „młodzieńczy smutek spojrzenia”, fakt, że wszyscy wiedzieli, iż „długo nie pociągnie”, że był „chory i biedny”, a „jego życie było różnicem zdeformowanych paciorków”? Był – jak pisał Sartre – „dręczony, osaczony i prześladowany przez stonogi i karaluchy, mógł tylko bez reszty poddawać się tym prostym halucynacjom, aby natychmiast dokonywać ich transkrypcji”³⁴. Czy był ktoś bardziej udręczony, ktoś, kogo legenda bardziej mogła przyciągać Polaków, wychowanych na romantycznej mesjanistycznej martyrologii przybyszów z dalekiego kraju, zmienionego w największe cmentarzysko Europy? Werner Haftmann pisał o Wolsie w 1959 roku w katalogu Documenta II w Kassel, że zapisywał napięcia egzystencjalne i ta najwyższa kondensacja dokonywała się przez prowokację samego procesu życia. Alkohol – wyjaśniał Haftmann – pomagał mu w tym zadaniu, chociaż oczywiście taka konieczna prowokacja oznaczała auto-

³¹ J.-P. Sartre, *Palce i nie-palce*, przeł. E. Bąkowska (pierwotnie tekst ukazał się w katalogu wystawy Wolsa w Galerie Jolas, Paryż 1965), w: *4x Paryż*, s. 147.

³² R. Guilly, *Wols*, przeł. J. Lisowski (pierwodruk tekstu ukazał się w katalogu wystawy Wolsa w Galerii René Drouin, Paryż 1947), w: tamże, s. 146.

³³ *Wols*, Galerie Karsten Greve, Köln–Paris–Milano, s. 133–134.

³⁴ J.-P. Sartre, *Palce i nie-palce*, s. 147.

destrukcję, gdyż każdy z obrazów zyskiwał część fizycznej żywotności Wolsa, każdy fragment struktury obrazu zjadał żywą tkankę jego twórcy. Haftmann wyjaśniał w duchu koniecznej ofiary, jaką artysta ponosił, iż Wols rodził przez całych pięć lat swoje własne zniszczenie na potrzeby swoich obrazów³⁵. Czy to właśnie egzystencja zaświadcza i warunkująca sztukę, z wiktymologicznym skupieniem na wymyślonej mitotwórczo egzystencji, a więc sposób mówienia o Wolsie, była tym, co przyciągało? Czy przemawiała bardziej idea ofiary Wolsa niż kpiarski bunt Dubuffeta, życiorys uciekiniera niemogącego znaleźć swojego miejsca w świecie, a nie decyzja – wręcz kaprys – sytego, by zająć się sztuką? A przecież Wols również wychował się w wyższej klasie średniej, jako syn dr. Alfreda Schultze'a, wysokiego urzędnika państwowego i jego żony Ewy, z domu Batmann. Wakacje spędzał na zagranicznych wycieczkach w Austrii, Szwajcarii i we Włoszech, świetnie grał na skrzypcach, a interesując się zoologią, zebrał niezłą kolekcję rzadkich ryb i gadów, którą w 1924 roku ofiarowuje drezdeńskiemu zoo. W tym samym roku (jako 11-latek) otrzymuje na Boże Narodzenie pierwszy aparat fotograficzny. Jakby tego było mało, oprócz sukcesów muzycznych (gra nawet w regularnej orkiestrze Stowarzyszenia Mozartowskiego, pod batutą Ericha Schneidera), osiąga też sukcesy sportowe. Wols nie był trampem i kloszardem, jak chciał go widzieć Sartre, alkoholizm – powiedzmy to dobitnie wbrew Haftmannowi – nie był jego ofiarą, lecz chorobą, a jego niezadomowienie było wyborem wolnego człowieka, a nie – upodleniem, co czyniło tę legendę tak bliską Polakom. A może to przekonanie, że Wols widział więcej niż inni, że był autorytetem, mistrzem, stało się powodem wyboru Wolsa jako mistrza? Jak pisał Franz-Joachim Verspohl, sposób widzenia Wolsa wymykał się zwyczajowym oczekiwaniom percepcyjnym i stał się elementem poetyckiego procesu formującego, otwierającego wymiary wyższej świadomości, w której przestaje liczyć się rozgraniczenie pomiędzy doświadczeniem a fantazją; taki sposób widzenia był kluczowy od czasów romantyzmu. Wiązał się ze stanem wzbudzenia

³⁵ W. Haftmann, w: *Wols*, Galerie Karsten Greve, s. 116 (pierwodruk w: *Ausstellungskatalog, Documenta II*, Bd. 2, Kassel 1959, s. 450 ff.).

snu pozwalającego wykraczać poza ustalone relacje, w którym dzieje się coś takiego, co opisywał Jean-Paul Sartre – że naprawdę widzę coś, kiedy to, co widzę, jest niczym, a co Wols uczynił tematem swojej sztuki³⁶. Verspohl podkreśla znowu romantyczną proveniencję sztuki Wolsa, co staje się mostem między mitem i oczekiwaniem, czym powinna być sztuka.

Na powody, z jakich Wols mógł cieszyć się u polskich artystów przyjeżdżających do Paryża większym zainteresowaniem niż Dubuffet, pośrednio zwraca uwagę Barbara Majewska. Autorka znakomitego eseju o Wolsie podkreśla kulturę i wykształcenie artysty, sformułowanie własnej intymnej wypowiedzi „w oparciu o istniejące formy sztuki”³⁷, akcentuje decydujący wpływ sztuki Paula Klee na rozwój niemiecko-francuskiego artysty, jego zafascynowanie największymi malarzami z kręgu Bauhausu. W twórczości Wolsa możemy prześledzić rozwój, dostrzegając – jak zwraca na to uwagę Majewska – w pierwszych jego paryskich obrazach „dalekie echa bauhausowskiego repertuaru form pochodzących od prostych form geometrycznych”. Majewska dodaje, że uderzająca bliskość formalna niektórych obrazów Wolsa i Klee wynikała „z bliskości ich światopoglądu opartego na tej samej tradycji kulturowej. Łączyło ich wiele, wyszli z podobnych środowisk inteligencji niemieckiej, obaj mieli wykształcenie i umiłowanie muzyki, żywy stosunek do natury poparty jej znajomością. Według tej tradycji wizja człowieka, którą otrzymali, osadzona była wśród innych porządków i bytów, z którymi człowiek współżyje bardziej, niż nimi rządzi, umieszczony najwyżej w ich hierarchii. Wszystkie formy stworzenia zawierają w sobie część stwórcy, wszystkie stają się równie ważnym obiektem obserwacji”³⁸. Zwracając uwagę na sakralne residuum sztuki Wolsa, autorka wyjaśnia – jak sądzę – kierunek poszukiwań polskich artystów, dla których wizja uduchowionej natury była – między innymi dzięki kapistom – ważnym elementem artystycznej edukacji. Jednocześnie malarstwo Wolsa – ośmielające i działające „jak przyzwolenie”,

³⁶ F.-J. Verspohl, „*To see means to close one's eye's*”, w: tamże, s. 104.

³⁷ B. Majewska, dz. cyt., s. 81.

³⁸ Tamże, s. 82.

stało się „prawdziwą realizacją idei Bretona”; a przecież w powojennej sztuce polskiej inspiracje surrealizmem były ważnym elementem namysłu nad malarstwem. W wysokiej ocenie malarstwa Wolsa pomagała zgoda, że wielka sztuka wyrasta z dawnych arcydzieł; w niskiej ocenie Dubuffeta – niemożność odczytywania jej w ramach uznanej tradycji nowoczesnej. Odwoływanie się do tradycji Bauhausu wspierało przekonanie, że kontynuuje się właściwą koncepcję rzeczywistości.

A przecież – mimo wszystko – artyści polscy albo nie chcieli tworzyć obrazów cierpienia, albo zostały one wyrzucone ze wspólnej przestrzeni. Kiedy w 1946 roku Francis Ponge w *Notes sur les Otages. Peintures de Fautrier* opisuje torturowane ludzkie ciało, ukazwane anonimowo po seryjnych aktach morderstwa w obrazach Fautriera, porównuje je do męczeńskiej Hiszpanii ukazanej w słynnej *Guernice* Picassa³⁹. Za każdym razem radykalna forma wyraża niepojęte zbrodnie; forma dystansuje się od tego, co akceptowalne, by wywołać szok. Peter Schjedahl wyjaśnia, że czasy powojenne pozytywnie przyjmowały ekstremalną formę takich artystów, jak Dubuffet, Bacon i Giacometti⁴⁰. Ta forma nie była w polu zainteresowania artystów konsensusu poodwilżowego. W przypadku Dubuffeta jego niepodatność na zwykłą środowiskową akceptację Schjedahl wyjaśnia jego nieumiejętnością adaptacyjną w społecznie ustabilizowanej scenie artystycznej. Pośrednio więc – na przykład określając socyzmie jego przymioty jako *maverick sensibility* (osobną wrażliwość), podkreślając jego egotyzm i desperację – wyjaśnia nam to, co jest tu kwestią namysłu: czemu Dubuffet nie stał się artystą-wzorcem, skoro właśnie wzorce były poszukiwane. Dubuffet bronił się autentycznością i żywotnością, napadami wściekłości i karnawałową radością, w której możliwe jest – jak pisał Peter Schjedahl – radosne poniżenie, dumne wykorzenie, błazeński sarkazm i iście Rabelaisowska żywiołowość. To powodowało – i jest to już mój wniosek – że wojna mogła naprawdę się zakończyć: skończyła się bowiem pogarda.

³⁹ Na to porównanie zwraca uwagę M. Bärmann, *Jean Fautrier: The Birth of Art from the Spirit of Revolt*, w: *Jean Fautrier en el centenario de su nacimiento*, s. 282.

⁴⁰ P. Schjedahl, dz. cyt., s. 15.

W okresie odwilży w Polsce wojna jednak nie skończyła się, a pogarda przyjęła formę marginalizacji tego, co wymykało się szlachetnej i wysublimowanej formie lirycznej abstrakcji – „formuły nowoczesności” zaakceptowanej przez władzę. Język poodwilżowy nie zrezygnował z budowania autorytarnego prestiżu oraz języka, w którym buduje i podtrzymuje go oś wertykalna, a opozycja góra–dół są zasadniczą strukturą organizacji, zarówno społeczeństwa (geniusz-dawcy formy i inni), jak i percepcji dzieła sztuki (metafizyczna sublimacja). Dubuffet narzekał, że w sztuce kulturalnej widzimy ciągłe „imitację i małpiarstwo”, radził przyglądać się sztuce osób „zupełnie pozbawionych kultury artystycznej”⁴¹ – likwidował więc w sposób radykalny zarówno pionowe widzenie drabiny społecznej jako przydatnej dla sztuki, jak i wyśmiewał ewentualne misjonarstwo intelektualistów. Wszystkie te elementy w koncepcji sztuki poodwilżowej odgrywały jednak zasadniczą rolę. Marzenie Dubuffeta, jego nadzieja na nadejście momentu, gdy będziemy świadkami „sztuki nie obrobionej, surowej, wynalezionej na nowo od początku przez autora, wychodzącego z własnych impulsów”⁴², była nadzieją na odstąpienie od tradycyjnej hierarchizacji. A przecież – chociaż Dubuffet włączał się wraz ze swoją sztuką w palące debaty społeczne (np. o kolaboracji) – nie miał ani poczucia wyższości, ani pogardy, ani też kamiennego serca ofiary. Czego należało dowieść.

⁴¹ Cytaty z katalogu Dubuffeta w Galerie René Drouin z 1949 roku *L'art brut préféré aux arts culturels*, za tłumaczeniem w: G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, s. 405.

⁴² Tamże.

Konsensus poodwilżowy a negocjacje kryteriów wielkości artysty

Dlaczego Jadwiga Maziarska nie jest słynną polską artystką? Zaważyło na tym w dużej mierze lekceważące potraktowanie jej sztuki w okresie odwilży, kiedy ustalano na nowo hierarchie artystyczne. Kryteria te uniemożliwiały zauważenie artysty, który posługiwał się fotografią, wycofywał się z produkcji unikalnych form niemających związku z zewnętrzną rzeczywistością, negował malarstwo, a przynajmniej traktował medium z ambiwalencją, posługiwał się pogardzanymi technikami kobiecymi (aplikacja), nie poszukiwał spoiste-go stylu mistrzowskiej sygnatury, no, i na dodatek, był kobietą. Nie pomogły Jadwidze Maziarskiej oceny jej wystąpienia na „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej” autorstwa Bożeny Kowalskiej, stwierdzające, że oprócz Maziarskiej, konsekwentnie zbliżającej się do malarstwa materii, „nikt nie zbliżał się do najżywotniejszych aktualnie problemów malarskich świata”, ani to, że nazywa ją prekursorką strukturalizmu „tym wybitniejszą, że samodzielnie go wypracowała”, a w pełni dojrzałe dzieła tego kierunku pokazała już na „Wystawie dziewięciu” w 1955 roku. Z kolei zaś na „II Wystawie Sztuki Nowoczesnej” w Warszawie jej *Spięcia* „były wówczas jedynym przykładem tego rodzaju działań”⁴³. Kowalska gorzko zauważa, że po odwilży jej obrazy – choć powstały niezależnie – nie mogły zostać uznane za pierwsze (struktury organiczne budowali bowiem równocześnie tacy twórcy, jak Jean Fautrier, Antonio Tapiés, Alberto Burri, Lucio Fontana i Jean Dubuffet), ale nawet gdyby takimi były, nie zostałyby i tak ani dostrzeżone, ani zdyskontowane. Wniosek Kowalskiej jest wszak oczywisty: mimo nowatorstwa, Maziarska nie zdobyła należ-

⁴³ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980: szanse i mity*, Warszawa 1988, s. 59 i 107.

nego jej uznania w naszym kraju, a nieprzyznanie artystce nagrody na „II Wystawie Sztuki Nowoczesnej” pozostanie na zawsze kompromitacją krytyki⁴⁴. Jak ta obrona wielkiej artystki ma się do konstatacji krakowskiego malarza Zbyluta Grzywacza, że „Bożena Kowalska, smutny kapral abstrakcji najnudniejszej z nudnych”⁴⁵? Wydaje się ten związek najoczywistszy, gdy przeczytamy nieco dalej w pamiętnikach artysty związane podsumowanie poglądów kobiet na sztukę: „Zapomnienie, w sztuce dekoracja, ornament; byle rzeczywistości nie tykać”⁴⁶. Za tak prostymi wyjaśnieniami, tkwiącymi mocno w sercach i znacznie rzadziej wypowiedzianymi głośno (bo chyba jednak wstyd?), są wszakże autentyczne szklane sufity.

Na wystawie „Jadwiga Maziarska. Atlas wyobrażonego” w Centrum Sztuki Współczesnej na Zamku Ujazdowskim w 2009 roku kuratorka Barbara Piwowska – oprócz przeprowadzenia bardzo szczegółowej kwerendy – oddała głos dwóm artystom: Zofii Kulik i Józefowi Robakowskiemu, którzy w oryginalny sposób zinterpretowali twórczość Maziarskiej poprzez własną twórczość plastyczną; należy to z pewnością do wydarzeń pozwalających nam spojrzeć na twórczość Maziarskiej inaczej, świeżym okiem. Tym bardziej że oboje artyści nie należeli do establishmentowego mainstreamu w okresie PRL-u. Robakowski spojrział na Maziarską odkrywczco, ponieważ pokazał jej zaangażowanie w porzucaniu wsparcia tradycji medium malarskiego na rzecz wyzwania, jakie stawały czasy współczesne – dotknięcia zmieniającej się rzeczywistości przez procedury artystyczne, które nie były „konsekrowane” przez wieki, a które trzeba było raczej wymyślić, niż kontynuować. Modernizm natomiast opierał się na przekonaniu, że należy kultywować to, co jest unikalne w naturze medium, a zadaniem samokrytyki stała się eliminacja „z każdej ze sztuk tych efektów, które mogły być zapożyczone od innych sztuk i od innych mediów” i w ten sposób osiągnąć „czystość”

⁴⁴ Tamże, s. 109.

⁴⁵ Z. Grzywacz, *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wyb., ułożył i opracował T. Nyczek, Kraków 2009, s. 421.

⁴⁶ Tamże.

jako „gwarancję własnej jakości oraz niezależności”⁴⁷. W sztuce Maziarskiej nie ma tej modernistycznej czystości i to właśnie podkreślił Robakowski, transponując jej wycinki prasowe (używane jako szkice do obrazów) w dzieła cyfrowe i wyświetlając na ekranie. Zrobił więc z jej szkiców film *found footage*, a co więcej – pokazał na wystawie pierwszą polską produkcję tego rodzaju – dzieło Tadeusza Makarczyńskiego z 1957 roku – *Życie jest piękne*, stwarzając ramę interpretacyjną, która była teoretycznie możliwa w okresie poodwilżowym, ale praktycznie nieosiągalna ze względu na poglądy kuratorów. To przekroczenie, jakie uczynił Robakowski, posługując się bezceremonialnie dziełem zmarłej artystki, miało aspekt wyzwalającej ambiwalencji – z jednej strony można było uznać to za zamach na autonomiczne wartości jej sztuki, z drugiej – za oddanie jej hołdu przez pokazanie możliwości, jakie tkwiły w tej sztuce, które nie mogły zostać zrealizowane ze względu na niesprzyjające warunki w czasach, gdy Maziarska tworzyła swoje najlepsze dzieła⁴⁸. Artystka, która korzystała z fotografii w swoich procedurach malarskich, nie mogła tego w latach 50. odsłaniać, gdyż w obowiązującym wówczas modernistycznym paradygmacie fotografia była traktowana jako zabijająca wyobraźnię, a uznani za ważniejszych od artystki malarze Grupy Krakowskiej – Brzozowski, Nowosielski, Kantor – posługiwali się swobodnym gestem malarskim i kreatywnością, w której forma była sprawą wynalazczości i całkowitej kreatywności geniusza, a nie negocjacji ze światem zewnętrznym, zawłaszczenia jego form czy zapożyczeń. Przekraczanie granic *genre* oraz intertekstualność, jaka pojawia się u Maziarskiej, była nie do pogodzenia z prestiżem wysokiego modernizmu. Zofia Kulik z kolei ukazała na wystawie „Jadwiga Maziarska. Atlas wyobrażonego” aktualne oblicze Maziarskiej przez odsłonięcie jej niechęci do wstępnego hierarchizowania świata (o tym, że było to fundamentem myślenia o sztuce w okresie odwilżowym, pisałam w poprzednim rozdziale *Dlaczego nie Dubuffet i Bataille, Jorn i Debord...?*) – uświadomiła nam, iż artystka zajmowała się

⁴⁷ C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 48.

⁴⁸ O ramowaniu zob. P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005, s. 30–32.

tworzeniem bezgranicznie otwartego atlasu otaczającej rzeczywistości, nierządzącego się wymogami ideologicznymi i niedającymi się wyjaśnić przez czytelne i racjonalne narracje. Artystka nie dążyła do kreacji-syntezy, podkreślając raczej relacje poszczególnych elementów tworzących dzieło. Kulik uświadomiła zatem wszystkim inną antymodernistyczną cechę sztuki Maziarskiej – jej niechęć do traktowania tego, co wykracza poza język modernizmu, jako zagrożenia. Modernizm bowiem charakteryzowano jako „ciągle ponawiany wysiłek przeciwstawiania się upadkowi standardów estetycznych, zagrożonych przez postępującą demokratyzację kultury w epoce industrialnej”⁴⁹. Ani Maziarska – artystka związana przed wojną z Komunistyczną Partią Polski, ani Kulik – artystka, która aspirowała do członkostwa w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej – nie uważały „postępującej demokratyzacji” za zagrożenie (raczej w przeciwieństwie do KPP i PZPR, które uważały ją za niebezpieczną). Zofia Kulik, zestawiając swój atlas rzeczywistości (własne, dokumentujące rzeczywistość zdjęcia) z atlasem Maziarskiej (jej wycinkami z gazet) i tworząc jedną hybrydalną pracę (dokonuje aropriacji, czyli zawłaszczenia pracy Maziarskiej w ten sam sposób, w jaki Maziarska dokonywała aropriacji zdjęć innych ludzi), w której granica między obu artystkami się zaciera, zwróciła uwagę na rzeczy niedostrzeżane przez modernistyczny dyskurs PRL-u: plagiaryzm i podważenie oryginalności dzieła. Robakowski z kolei podkreślił jej otwarcie na procesualność i kreowanie procedur artystycznych przybliżających do rzeczywistości, a nie do „innego” świata – tak bliskiego modernizmowi.

Jak mi się wydaje, nie bez powodu Barbara Piwowska oddała głos akurat tym artystom, którzy w okresie PRL-u dokonali radykalnego demontażu modernizmu w swej sztuce. Co więcej, ponowne odkrycie Maziarskiej nie mogło chyba udać się w Krakowie, w którym to sam Tadeusz Kantor, najbardziej wówczas wpływowy artysta, nazywał jej twórczość „unistyczną” – co oczywiście, jak słusznie za-

⁴⁹ C. Greenberg, dz. cyt., s. 77.

uważa Andrzej Turowski – było epitetem⁵⁰ i można chyba zaryzykować twierdzenie, że rodzajem śmiertelnego pocałunku koleżanki z ASP. Jak pokazała zresztą otwarta niedługo po wystawie Maziarskiej wystawa kolekcji Andrzeja Starmacha w Muzeum Narodowym w Krakowie, właściciela – wraz z żoną – największej prywatnej galerii i kolekcji sztuki nowoczesnej w Krakowie, prace Maziarskiej na ekspozycji kończyły się jednym niewielkim kolażem. Ze zdumieniem dowiedziałam się niedługo potem, że wspaniałą kolekcję jej dzieł posiada natomiast łódzki zbieracz – Dariusz Bieńkowski.

To, że kryteria modernistyczne były seksistowskie, pod pozorem uniwersalizmu, że były anachroniczne i wspierające bardzo specyficznie rozumianą „sztukę wysoką”, bez żadnego przepływu z tym, co codzienne, banalne i powszechne, jest dzisiaj dla nas oczywiste. A jednak w naszej historii sztuki nie przeprowadzono krytyki modernizmu z taką zaciekłością, jak uczyniło to na przykład w Ameryce pokolenie podważające „papieża” modernizmu – Clementa Greenberga. A może inaczej: teksty, które tę walkę prowadziły, wydawano sporadycznie i niechętnie. Na przykład z dorobkiem krytycznym Jerzego Ludwińskiego można zapoznać się dopiero obecnie⁵¹, nie nabrał on nigdy w PRL-u prestiżowej rangi instytucjonalnej, pozostając ciągle w poetyce partyzantki. Dopiero więc niedawno mogliśmy czarno na białym przeczytać, że poodwilżową abstrakcję liryczną uznał za rodzaj lawiny: „W pewnym momencie stało się tak, że nagle budzimy się rano i śladu nie ma po abstrakcji bezforemnej”⁵². Odnowa modernizmu po 1955 roku była bardzo przebiegłym posunięciem władzy, która chciała powtórzyć efekt roku 1918 i entuzjazm odzyskania niepodległości. W rezultacie jednak to machiavelliczne posunięcie komunistycznego establishmentu, który przez powtórzenie chciał osiągnąć efekt kontynuacji, spowodowało, że granice

⁵⁰ A. Turowski, *Paraliżujące spotkanie*, w: *Jadwiga Maziarska. Atlas Wyobrażonego*, red. B. Piwowska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009, s. 122.

⁵¹ J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, red. J. Hanusek, Kraków 2003 (książka wydana pośmiertnie, Ludwiński zmarł w 2000 roku).

⁵² Tenże, *Epoka błękitu*, w: tenże, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wyb. i oprac. J. Kozłowski, Poznań–Warszawa 2009, s. 194.

sztuki i pojmowanie roli artysty usztywniły się na wiele lat, a próba rewolty młodego pokolenia w latach 70. – multimedialnego, akceptującego wreszcie aparat fotograficzny i kamerę jako urządzeń nieniszczących wyobraźni, zaczepiających rzeczywistość i wychodzących z ram białego kubu-laboratorium na ulicę – powiodła się tylko do pewnego stopnia, a ostatecznie legła w gruzach dopiero po 1989 roku, choć i dzisiejsza dominacja tradycyjnych obrazów w kolekcjach i galeriach pokazuje, że scheda modernizmu na stałe wpłynęła na kształt sztuki polskiej. Autonomia sztuki – czyli abstrakcja „o niczym”, jak rozumiał to komunistyczny establishment – była akceptowalna. Gomułka twierdził na przykład o literaturze: „Nie jestem przeciwko książkom, które mają wysoki poziom artystyczny, choć politycznie są obojętne, ale nie można nagradzać książek nie najlepszych i to jeszcze pisanych przez ludzi, którzy od nas odeszli”⁵³. Co zaś do abstrakcji, to oczywiście w Biurze Politycznym były osoby, które lamentowały nad końcem realizmu socrealizmu, jednak „postępowi” członkowie Biura uważali, że autonomia sztuki jest wystarczającym gwarantem spokojnych nastrojów. Jak pisał w lutym 1960 roku Mieczysław F. Rakowski, redaktor naczelny wpływowego tygodnika „Polityka”: „W tej chwili towarzysze mają nowego »zajoba«. Nie podoba im się malarstwo abstrakcyjne. Mimo tłumaczenia im, że realizm socjalistyczny nie ma faktycznie przyszłości, towarzysze z BP upierają się przy lansowaniu tego kierunku. Jak gdyby od tego, jak zostanie namalowany obraz, uzależniony był rozwój socjalizmu w Polsce”⁵⁴. Już zresztą w 1959 roku sytuacja po entuzjasmie odwilżowym wróciła do „normy”. Dowcip warszawskiej ulicy tak to precyzował: „Weszliśmy obecnie w okres neominiony. Nowe kierunki w sztuce: formalizm, represjonizm, ubizm”⁵⁵. Natomiast o stosunku do fotografii najlepiej może świadczyć protokół z posiedzenia Rady Profesorów ASP w Krakowie z 16 kwietnia 1948 roku; dowiadujemy się z niego, że ob. Józef Dańda złożył w rektoracie prośbę o zatrudnienie w Akademii wraz ze swoimi pracami fotograficznymi.

⁵³ M. F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1958–1962*, Warszawa 1998, s. 354.

⁵⁴ Tamże, s. 179.

⁵⁵ Tamże, s. 160.

„Zebrani uznali za pożyteczne, aby studenci, mający w tym zakresie zainteresowanie, zaznajomili się z tą dziedziną wiedzy, z której później mogliby korzystać przy robieniu zdjęć ze swych prac oraz z wybranych prac innych autorów, posiadających dla nich specjalne znaczenie”⁵⁶. Wynika z tego oczywiście, że fotografia może służyć artyście jedynie do dokumentacji. Niedługo potem, na „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej”, w niedalekim od placu Matejki – gdzie mieści się siedziba ASP – Pałacu Sztuki, pokazano zdjęcia jako dzieła sztuki, a były to zarówno zdjęcia makro-, jak i mikroskopowe, a także abstrakcyjne fotogramy Zbigniewa Dłubaka oraz używające steronowanego przypadku doświadczenia z fotografią Fortunaty Obrąpalskiej. Kosmiczna odległość, jaka w 1948 roku powstała w rozumieniu sztuki i nowych mediów, czyli rozdźwięk między gmachem ASP na placu Matejki i gmachem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (tzw. Pałacem Sztuki) przy Placu Szczepańskim, gdy wystawiono w niej „I Wystawę Sztuki Nowoczesnej”, nie została zniwelowana po odwilży do odległości dającej się przebyć spacerkiem.

Poodwilżowy konsensus modernistyczny był związany z jednej strony z chęcią zjednania artystów, którzy odmawiali współpracy w okresie socrealizmu, z drugiej – sama władza uznała modernizm za właściwą płaszczyznę budowy własnej tożsamości politycznej⁵⁷. Jak ujął to jeden z działaczy partyjnych tamtego czasu, referując poglądy Władysława Gomułki: „Polityka kulturalna ma na celu pełne zwycięstwo ideologii marksizmu-leninizmu, ale nie może być powrotu do odgradzania się od szerokiego nurtu nauki światowej i rozstrzygania sporów naukowych metodami odgórnego komendowania. [...] Partia popiera [...] twórczość postępową w szerokim znaczeniu tego słowa. Odmawia natomiast publikacji utworów pesymistycznych, opisujących rozpacz, bezsilę i immanentne okrucieństwo człowieka, utworów oczerniających socjalizm i idealizujących jego wrogów, gdyż są one orężem politycznej propagandy sił antyso-

⁵⁶ Protokoły posiedzeń Rady Profesorów ASP w Krakowie 1945–1950, Archiwum ASP, sygnatura akt A138.

⁵⁷ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*.

cialistycznych”⁵⁸. „Tłumaczenie” przez Maziarską zdjęć z magazynów na cielesną, groźną materię z pewnością nie mieściła się w postulatach Gomułki; podobnie zresztą jak powracający ciągle do druzgocącego doświadczenia wojny Andrzej Wróblewski. Sztuka nieutralizująca paradygmatu modernistycznego – z zasadą autonomii sztuki i kultem artysty jako patriarchalnego prawodawcy – nie miała szans na zaistnienie w zmonopolizowanej strukturze instytucji kulturalnych PRL-u. Twierdzenie Piotra Piotrowskiego, że choć sztuka modernistyczna „rozwickła się jakby w obszarze kultury oficjalnej, to jednak nie oznacza, że można ją tu traktować jako sztukę oficjalną w dosłownym tego słowa znaczeniu”⁵⁹, jest dość zaskakująca – skoro władza nawet na wystawie państw socjalistycznych w Moskwie w 1957 roku zdecydowała się wskazać na modernizm jako wizualny symbol popaździernikowych przemian. Po tym, jak polscy malarze byli w Moskwie „zaciekle krytykowani przez demoludy”⁶⁰, Gomułka wypowiedział się niezwykle praktycznie – jak odnotował to Mieczysław F. Rakowski – podkreślając, iż wie, że wysłane do Moskwy obrazy „nie są straszne”: „Skoro jednak wszyscy naokoło traktują tę sprawę jako ideologiczną, to trzeba się zastanowić, czy warto, czy opłaca się wysyłać tam właśnie takie. Nie mam nic przeciwko temu, mówił, aby nasi malarze malowali, tak jak chcą, jak im się podoba. Niech nawet sprzedają na Zachód za dewizy – jeśli znajdą tam nabywców”⁶¹. Jeszcze w 1955 roku Jarosław Iwaszkiewicz widział Gomułkę nieco inaczej – jako kogoś, kto nie zna życia i po prostu nie umie żyć: „Czyż nie dlatego uważa on za szkodliwe wszystko, co sprzeciwia się jego biurkowym kreślankom? Czyż nie dlatego każda linia falista jest dla niego szpetna i niedobra? Czyż nie dlatego nie rozumie, że każdy dobry wiersz powiększa jego siłę i pomnaża jego materialne możliwości?”⁶². Najwyraźniej ktoś jednak zdążył towarzyszowi Wiesławowi wyjaśnić, co „powiększa jego siłę”. Zupełnie inaczej sprawa wy-

⁵⁸ M. F. Rakowski, dz. cyt., s. 95.

⁵⁹ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*.

⁶⁰ M. F. Rakowski, dz. cyt., s. 80.

⁶¹ Tamże, s. 82.

⁶² J. Iwaszkiewicz, dz. cyt., s. 532.

glądała w Moskwie, i to już po śmierci Stalina. Gdy artyści radzieccy w 1962 roku zorganizowali w Moskwie wystawę abstrakcjonistów, Chruszczow wpadł ponoć w furię i skomentował ją dosadnie: „*pie-dierasty, zbrońcy, sam będę podpisywać paszporty, pieniądze dam i won na Zachód, już nie wracajcie. [...] Nie wiadomo, czy te obrazy malowała ręka ludzka, czy też osioł je mazał swym ogonem*”⁶³. Fragment referatu Chruszczowa o abstrakcjonistach przedrukowała zresztą „Trybuna Ludu” i można było tam przeczytać: „Pozbawiona wszelkiego zdrowego sensu abstrakcyjna mazanina na płótnach stanowi tylko patologiczne wykretasy, nędzne naśladownictwo rozkładowej formalistycznej sztuki burżuazyjnego Zachodu”⁶⁴. Czy zatem udział w sporze abstrakcjonistów i realistów – od którego dystansowała się Maziarska, a Wróblewski malował równoległe obrazy realistyczne i abstrakcyjne – nie był sporem, w którym pod płaszczykiem abstrakcji aktywował się demon nacjonalizmu? Z pewnością i tak mogło, niestety, niekiedy się dzieć. Ta uwaga to tylko sygnał, że abstrakcja była bardziej po stronie Gomułki niż Chruszczowa. Teza niniejszej książki jest jednak inna, polemiczna do „podwójnej mowy”, którą powtarza Piotrowski za ustną tradycją ukształtowaną po odwilży – że modernizm choć był sztuką oficjalną, to jednak był nieoficjalną, i brzmi: polska sztuka stała się sztuką PRL-u przez chęć bycia dokładnie taką samą sztuką jak na Zachodzie i stało się tak właśnie przez modernistyczny konsensus poodwilżowy. Umożliwił on bowiem pewien rodzaj rodzimości, który był transnarodowy, ale nie radziecki; lewicowy, ale nie radziecki⁶⁵. Konsensus ten mediował pomiędzy różnymi sposobami rozumienia modernizmu i modernizacji i pozwalał na wypowiedzenie doświadczenia historycznego; zahamo-

⁶³ M. F. Rakowski, dz. cyt., s. 505.

⁶⁴ Tamże, s. 506.

⁶⁵ Tezę tę, czyli przeformułowaną myśl Miriam Hansen, że rosyjskie kino stało się sowieckim przez problem amerykanizacji (hollywoodyzacji) z *The Mass Production of the Senses. Classical Cinema as Vernacular Modernism* (“Modernism/Modernity” 1999, No. 6.2, s. 59–71), po raz pierwszy opublikowałam w recenzji książki A. Rottenberg, *Nowa historia najnowszej sztuki polskiej – Sztuka w Polsce 1945–2005*, Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego „Quart” 2006, nr 1 (1).

wał wszak na wiele lat przemiany polskiej sztuki, a może raczej – skazywał na niebyt tych artystów, którzy z niego się wyłamywali. To właśnie on spowodował, że utrwaliła się koncepcja wagi takich mediów, jak malarstwo, rzeźba i grafika, z malarstwem jako medium najważniejszym⁶⁶. Stało się to zmorą polskiego muzealnictwa na długie lata, gdyż tak ściśle określone działy praktycznie uniemożliwiały zbieranie sztuki niekultywującej tradycji szlacheckich mediów, powodując poważne luki w kolekcjach narodowych i nieumiejętność dokumentacji ogromnej sfery procesualnych działań artystycznych lat 70. Co więcej, tradycja najważniejszych mediów, owego wsparcia tradycji, który kamuflował przewrót polityczny, uniemożliwiła zobaczenie, że najciekawsze rzeczy w sztuce polskiej wcale nie działy się w obrębie malarstwa olejnego. Nie tylko zignorowano Maziarską, choć jej dziwne obiekty powstawały mniej więcej w czasie, gdy za oceanem powstawały *specific objects* Donalda Judda – prace różne formalnie i ideowo, ale podobne w jednym: niechęci do akademickiego wsparcia przez tradycję medium i związanej z nią potrzeby wymyślenia sztuki na nowo. Modernistyczne okulary uniemożliwiły też oczywiście historykom sztuki dostrzeżenie w wycinkach z gazet szkice Maziarskiej – bo przecież mianem „szkicu” mógł być określony tylko szkic rysunkowy, a w żadnym razie wycinek z gazety. Takie szkice robił w tym czasie Andy Warhol.

A dlaczego Andrzej Wróblewski został całkowicie zlekceważony w okresie odwilży? Po pierwsze, z takich samych powodów, co Jan Dziędziora, ponieważ nie uważał – jak ujął to Jacek Antoni Zieliński – że powinniśmy „nadażać”, a nawet więcej: „byłby to wybór żenujący”⁶⁷. Ponadto dlatego, że uparcie mówił o traumie i doświadczeniu dosadnej i marnej rzeczywistości. Nie da się go uznać ani za zwycięzcę, ani za ofiarę. Nie brał udziału w tym idealnym cięciu odwilżowym, w którym to, co było dotychczas, należało uznać za niebyłe i za niegodne, gdyż Gomułka pragnął optymizmu. A nade wszystko nie chciał osobistego rozrachunku z historią. Jak

⁶⁶ Por. chociażby A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura: wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972.

⁶⁷ J. A. Zieliński, *Etos arsenałowy*, w: „Arsenał” 1955. *Przełom, epizod, kontynuacja*, red. L. Jodliński, Katowice 2010, s. 22.

писаł słusznie Stefan Kisielewski: „komuniści żadnej historii swoich rządów nie piszą, przeciwnie, ukrywają wszystko, jak mogą, a o tym, co było, starają się dokładnie zapomnieć lub przedstawić *post factum* wersję »uporządkowaną«, gdzie jak najmniej jest kontrowersji, wszystko »pedagogicznie« wygładzone, czyli, po prostu mówiąc, zakłamane”⁶⁸. Wróblewski nie dokonał tego, co było tak upragnione przez ówczesny świat sztuki: rytuału unieważnienia i zaprzeczenia. Właściwości palinodii, jak już pisałam za Waldemarem Baraniewskim, ma większość dzieł powstałych w latach 1956–1957. Wróblewski nie poddał się temu naporowi większości i zapłacił za to cenę, na którą – rzecz jasna – był gotowy. Wreszcie dlatego, że jego najlepsze dzieła nie były pracami olejnymi, ale świstkami-karteluszkami, ulotnymi gwaszami na papierze, a więc zgodnie z hierarchią artystyczną mogły pełnić co najwyżej rolę szkiców, przygotowawczych koncepcji, a nie skończonych wytworów, w których wybór medium jest wyborem artystycznej rangi dzieła. A ponadto, chociaż malarstwo odwilżowe – zgodnie ze słowami Krystyny Czerni – „było bardzo gorzkie, tam zabrakło już tej słodyczki”, a artyści „wywalczyli sobie prawo do pesymizmu”⁶⁹, to przecież raczej chodziło o nieuchwytny poetycki spleen niż o wyrażenie konkretnego doświadczenia pokoleniowego. Bożena Kowalska, próbując dociec, czemu artystyczna wizja Wróblewskiego, gorzka i niepozbawiona okrucieństwa, ironiczna i antyestetyczna, została zignorowana, dostrzega powód w fakcie, że analogiczne próby podejmowane na Zachodzie przez takich artystów, jak: Francis Bacon, Jean Dubuffet, Karel Appel, John Hultberg, Richard Diebenkorn czy Rufino Tamayo, były dopiero w fazie narodzin, nie zostały jeszcze spopularyzowane wystawami jak zorganizowana w 1959 roku w nowojorskiej MoMA „New Images of Man” i nie było jeszcze wielkiego ruchu „nowej figuracji”. Na tym tle Kowalska tłumaczy nieprzychylnie przyjęcie warszawskiej wystawy artysty w 1956 roku (chodzi o wystawę – wraz Włodzimierzem Kunzem i Witoldem Damasiewiczem w Salonie „Po pros-

⁶⁸ S. Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 618.

⁶⁹ K. Czerni, *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 98.

tu”)⁷⁰. Dopiero powstanie grupy Wprost w 1966 roku – kolektywu, uznającego Wróblewskiego za artystycznego patrona – oraz wystawa w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1967 roku przyczyniły się do powolnego i bardzo meandrycznego powrotu malarza na scenę artystyczną.

Modernizm nakładał na artystę trudne ograniczenia konsekwencji. Wzorcowo w tym kontekście brzmią słowa Heleny Blum o Marii Jaremie: „Była świadoma własnych celów. Nie uznawała kompromisów, szła konsekwentnie raz obraną drogą”⁷¹. Nie oznaczało to oczywiście, że w okresie odwilży zwyciężyli ci artyści, którzy nie brali udziału w doświadczeniu socrealistycznym. Zwyciężył – mimo różnorodnych upokorzeń i uwikłań – heroiczny sposób opowiadania historii sztuki o geniuszach i tytanach, etyczna odmowa partycypacji, sposób kamuflujący faktyczny obraz sztuki polskiej. A zatem, czy konsensus odwilżowy nauczył nas, historyków sztuki, elegancko kłamać? A może raczej – opowiadać ciągle te same historie? Takie określenia – przykładowo tylko autorstwa Blum z jej książki o Jaremiance – jak „kryształizacja” twórczości, „wewnętrzne powiązanie” dzieł z różnych okresów, „pogłębianie” i „udoskonalanie” sztuki, „jasna i precyzyjna świadomość celów i przeświadczenie o ich słuszności”⁷², to typowe określenia z repertuaru modernizmu, czyniące z artystów ponadludzkich tytanów. Jakimś też dziwnym trafem patriarchalnie niezłomna w całej Grupie Krakowskiej była – powtórzę za Jarosławem Suchanem (i krakowską ustną tradycją) – faktycznie jedynie Jaremianka. „Poza Jaremianką, z tego, co wiem, każdy z tych artystów uległ w jakimś momencie pokusie, każdy, chociażby epizodycznie, flirtował z socrealizmem”⁷³. A przecież narrację odmowy, jedno z kluczowych sposobów opowiadania o okresie socrealizmu, można uznać za rodzaj werbalnego rytuału uznania przynależności do

⁷⁰ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska*, s. 115.

⁷¹ H. Blum, *Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958*, Kraków 1965, s. 25.

⁷² Tamże, s. 89.

⁷³ *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerki, Kraków 1999, s. 172.

„prawdziwych mężczyzn”⁷⁴. O tym, że Jaremianka wywalczyła sobie taki niebywały status, napiszę więcej w rozdziale *Artystki Grupy Krakowskiej*. Ale też – powtórzę za Waldemarem Baraniewskim – niespożytkowany legat jej twórczości i kapitał jej sztuki „potrafiliby ożywić dopiero twórcy poszukujący granic rzeźby, zmieniający podobnie jak ona swą twórczością zakres samego pojęcia”⁷⁵. Najwyraźniej artystka mogła być w latach 50. wzorcem moralności, ale nie autorytetem artystycznym.

Nie jesteśmy dzisiaj w stanie zrozumieć tej przemożnej potrzeby stylu sztuki poodwilżowej. Czy fakt, że to dopiero w 1955 roku oddano do użytku socrealistyczny Pałac Kultury i Sztuki, który zdominował architekturę Warszawy, nie oznacza wszak odwilżowego *memento*: że dobry styl osiąga się najwyższym wysiłkiem i wbrew faktycznym relacjom siły jako rodzaj duchowej wolności? Styl jest bowiem namiastką wyboru, a w sytuacji zniewolenia – fortelem umożliwiającym grę o wolność. Taka gra, będąca rodzajem eufemistycznego kamuflażu, jest z dzisiejszego punktu widzenia ucieczką czy próbą wyparcia. Ale w takich określeniach gubimy to, czego tak naprawdę nie jesteśmy w stanie zrozumieć: totalne rozbicie świata po doświadczeniu wojny. Gra, co do której wspólnie się umawiamy, na jakich zasadach ją prowadzimy, jest ożywczą odmianą. Ten rodzaj gry znakomicie odtwarza film Andrzeja Wajdy *Niewinni czarodzieje* (1960, scenariusz Jerzy Andrzejewski i Jerzy Skolimowski). Główni bohaterowie, grani przez Tadeusza Łomnickiego i Krystynę Stypułkowską, spędzają razem noc i wyznaczają plan romansu w konkretnych punktach-paragrafach (paragraf drugi: pocałunek, paragraf czwarty: tapczan), które są podważane, bo grożą – na nieszczęście – zostaniem przodownikiem pracy; po wypełnieniu wszystkich paragrafów, co byłoby właśnie czymś mało stylowym. W filmie zwracają uwagę detale stroju bohaterów kontrastujące z nędzą ich życia. Łomnicki, wcielający się w lekarza sportowego, grającego w kapeli jazzowej po godzinach pracy, ubrany jest w drogie wdzianko z Fran-

⁷⁴ Więcej o relacyjnym konstruowaniu męskości pisze P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopiciewicz, Warszawa 2004, s. 66 i nn.

⁷⁵ W. Baraniewski, *Okolice odwilży*, w: *Wokół rzeźby współczesnej*, „Zeszyty Naukowe” 1987, z. 1/19, s. 62.

cji, zagraniczne skarpetki w paski, a jednocześnie nie stać go nawet na kupienie biletu, tzw. peronówki, gdy chce dostać się na peron, by poszukać dziewczyny granej przez Krystynę Stypułkowską. Możemy domyślać się, że stylowy ubiór był odmową uczestnictwa na narzuconych warunkach i chęcią wynegocjowania innych warunków gry. W tej grze należy ustalić wszystko od początku – zaczynając od imion; główni bohaterowie nadają sobie fikcyjne imiona (Bazyli i Pelagia) i prowadzą grę z ustalonymi przez siebie zasadami, których podstawowym elementem jest posiadanie możliwości wyboru i wolności w zmienianiu reguł. Ta gra, która skrywa ich uczucia i jest ucieczką od rzeczywistości, jest jednocześnie symulacją wymarzonego świata, w którym umowa społeczna jest faktyczną umową, a nie narzuceniem obowiązujących zasad. W scenie z Bazyliem i Pelagią pojawia się alkohol, oczywiście w postaci marnej peerelowskiej wódki. Ale i pijąc ten podły trunek, można było zachować styl: Bazyli po kryjomu (wydaje się wszak, że Pelagia widzi ten „potajemny” zabieg i akceptuje go właśnie jako grę), przelewa część „siwuchy” do opróżnionej flaszki po *Gordon’s gin*, by spytać Pelagię niezwykle symptomatycznie – czego chce się napić, stwarzając tym samym ułudę wyboru, którego nie ma, bo przecież można było pić tylko to, co można było kupić – wódkę. Co ciekawe, motyw przelewania zwykłej wódki do zachodnich butelek z markową etykietą pojawia się też w innych polskich filmach tego czasu. W *Naprawdę wczoraj* (1963) w reżyserii Jana Rybkowskiego, z Andrzejem Łapickim i Beatą Tyszkiewicz, wciąż trwa taka zamiana butelek, również podczas eleganckich przyjęć, i w rezultacie prowadzi się rozmowy z barmanem (Jan Kobuszewski) o tym, co jest ważniejsze – forma (markowa butelka) czy treść (alkoholowe procenty). Elegancki barman nie ma wątpliwości, że ostatecznie, jak mówi, liczy się rezultat i dlatego nie przejmuje się, gdy rzekomą whisky wlewa do kieliszka do koniaku. W filmie pojawia się też „armagnac”, który okazuje się zwykłą wódką. Wizualne oszustwa – niewinna symulacja zmieniająca samopoczucie – występują też oczywiście w innych obszarach. W filmie Rybkowskiego w stronę sztuki kieruje nas zajęcie filmowej Ewy (Beata Tyszkiewicz) – studentki historii sztuki.

Niewinni czarodzieje stwarzają na nowo świat: jest to stylowa konfabulacja, piękne zaczarowanie rzeczywistości, symulacja nowego początku i nowej umowy społecznej, w której istnieje wybór i wolność. Dokonywana jest przez grupkę ocalałych z wojny inteligentów. Jak pisał Stefan Kisielewski, „Polskę stać zawsze na trzytysięczną elitę”⁷⁶, ale wcześniej „ratowały rzecz różnice klasowe, były grupy ludzi pieniądze niezależnych”. Poza tym „Żeromski, jak nie mógł czegoś wydać w Królestwie, wydawał w Galicji i *vice versa*. Teraz zakorkowane jest wszystko na mur”⁷⁷. Czy obrzydzenie Władysława Gomułki mogło odegrać rolę w przekornej kontynuacji gry? O *Niewinnych czarodziejach* Gomułka ponoć wypowiedział się następująco: „Co za paskudztwo, świństwo. Dżentelmen, który stale spuszcza portki, i te prostytutki. To ma być ten wzór dla młodzieży, przykład? Kto takie filmy puszcza, kto pozwala je produkować?”⁷⁸.

W 1958 roku telewizja polska wyemitowała po raz pierwszy Kabaret Starszych Panów, w którym dwóch gentelmanów w staromodnych frakach (43-letni wówczas Jeremi Przybora i dwa lata starszy Jerzy Wasowski) śpiewało uroczę piosenki o spokojnym mieszczańskim świecie, w którym zdarzają się mieszczańskie katastrofy – zdrady, nieślubne dzieci, opuszczone kochanki i niespełnione miłości. Jednak ich ładunek subwersywności – na przykład w stosunku do heteronormatywnej seksualności (*Kapturek 62* w wykonaniu Wiesława Gołasa) – nie został zauważony nawet w muzealnej wystawie „Ars homo erotica” (2010, Muzeum Narodowe w Warszawie). Po raz kolejny ideologia nie pozwala nam nie tylko rozumieć, ale nawet pamiętać naszą różnorodną tradycję.

Powtórzmy pytanie: dlaczego Jadwiga Maziarska i Andrzej Wróblewski, mimo że swoje najlepsze dzieła wykonali w okresie odwilżowym, zostali całkowicie zlekceważeni i zignorowani przez krytykę? Powody za każdym razem były różne, ale łączyła ich niechęć do wielkiej symulacji „niewinnych czarodziejów”, gry na niby, stwarzania symulowanego co prawda, ale jednak całkowitego świata – na

⁷⁶ S. Kisielewski, dz. cyt., s. 612.

⁷⁷ Tamże, s. 631.

⁷⁸ M. F. Rakowski, dz. cyt., s. 353.

nowo. Wzorująca się na fotografiach prasowych twórczość Maziarskiej i nieuczestnicząca w zbiorowej amnezji twórczość Wróblewskiego mogłaby służyć do rozmontowywania formuły autonomii sztuki, stanowiącej o praktyce – by posłużyć się określeniem Piotra Piotrowskiego – „Ideologicznego Aparatu Państwa”⁷⁹. Nie było jednak zapotrzebowania na ten rodzaj dyskursu; przeciwnie – trzeba było raczej tego typu prace uczynić niewidzialnymi. Tuszowanie zależności od fotografii w imię autonomii sztuki, jak i samego medium malarskiego powodowało, że nawet w przypadku takich dzieł jak *Napiętnowani* Marka Oberländera zarzucano artyście z pozycji estetycznych nadekspresyjność, a ponadto szantaż moralny wobec widza, omijając starannie fakt, że inspiracją dla artysty było autentyczne zdjęcie z Archiwum Dokumentacji Zbrodni Hitlerowskich⁸⁰. W przypadku Maziarskiej na jej pełnej niechęci do symulacji postawie zaważyła zapewne formacja awangardowa, a więc konieczność nieustannego odwoływania się do świata realnego (zbieranie „atlasu” wycinków z gazet, by przetworzyć zdjęcia w dziwne, parafinowe obiekty-przedmioty, które nie nadawały się do metafizycznej kontemplacji) i awangardowa hierarchia wartości, w której życie wyprzedza sztukę. W przypadku Wróblewskiego chodziło zapewne – jeśli można to zrekonstruować – o znalezienie formy, która mówiłaby wprost o generacyjnym doświadczeniu. Do takich dzieł, które nie powstałyby bez doświadczenia socrealizmu, należą też na przykład *Trudny wiek* Aliny Szapocznikow.

Dlaczego zatem podważać z trudem uzyskany konsensus niewinnych czarodziejów, skoro pozwolili zagoić powojenne rany i spokojnie żyć? Po pierwsze, dlatego że konsensus utrwalił konsolacyjne i kompensacyjne rozumienie sztuki, a ponadto przedłużył trwanie modernizmu z elitarnym podejściem do artysty-geniusza i prawodawcy, z koncepcją autonomicznej sztuki, która pod pozorem uniwersalizmu wiele skrywała, utrwalając krzywdzące patriarchalne stereotypy, odbierając odwagę i dumę z tego, kim się jest. Niewin-

⁷⁹ P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 89.

⁸⁰ J. A. Zieliński, dz. cyt., s. 19.

ny czarodziej uciekał z obrzydzeniem od realnego świata i w konsekwencji przestało liczyć się trywialne i zwykłe bycie w zwykłej rzeczywistości, oczekiwano od sztuki przenoszenia w świat zastępczy, nie tak płaski i nie tak banalny lub obmierzły. Co gorsza, nie można było nawet obśmiać konkretnej rzeczywistości, bo malarstwo materii jako poodwilżowa formuła nowoczesności skłaniało raczej do lirycznej zadumy. Poodwilżowy modernizm stał się też paradoksalnie kolejnym wcieleniem polskiego paradygmatu romantycznego, z naciskiem na heroizm, honor, indywidualizm jednostki. Taka narracja umożliwiała władzy kamuflaż, co dodatkowo wspomagała też transcendencja modernizmu, sugestia „innego świata”, którą należy rozpatrywać jako surogat religii. Jeszcze wszak w 1977 roku pisano o „metafizyce materii”, opisując sztukę poodwilżową⁸¹. Łukasz Ronduda, opisując sztukę polską lat 70., sporą grupę neoawangardowych artystów tego czasu nazywa „postesencjonalistami” (drugą grupę – jak pamiętamy ze *Wstępu* – „pragmatystami”). A chociaż postesencjonalistyczny nurt jest niezwykle zróżnicowany, to charakteryzuje go próba „przywrócenia takich jakości, jak tajemnica, neutralność czystej idei, aura”. Ronduda przyznaje, że artyści postesencjonalisci nie twierdzili, że istota sztuki jest niezmienna i „w przeciwieństwie do swoich modernistycznych poprzedników nie głosili poznawalności istoty, uniwersalnej istoty sztuki”, niemniej „dążyli do przemycenia pewnych wartości wcześniejszego paradygmatu artystycznego i zachowania ich w nowych, zrjonalizowanych i spragmatyzowanych warunkach funkcjonowania sztuki na początku lat 70.”⁸². Koniec ortodoksji tradycyjnego modernizmu i nastanie ery „bezbożnych” artystów, którzy nie mieli umiejętności przemiany rzeczywistości na transcendentną, ale za to wskazywali na realny, zewnętrzny świat, nastąpił dopiero w latach 70. dzięki tzw. pragmatystom, o sztuce których opowiada wspomniana już książka Łukasza Rondudy *Sztuka polska lat 70. Awangarda*. Autor wskazuje wyraźnie, jak niebezpieczne dla władzy było zastąpienie koncepcji autonomicznej sztuki

⁸¹ M. Hussakowska, M. Sobieraj, *Sztuka po roku 1945. Krótki zarys ważniejszych faktów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977, s. 15.

⁸² Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 9.

(np. w modernizmie), sztuką ingerującą w rzeczywistość i obserwującą ją, pokazując, że front walki w latach 70. nie przebiegał bynajmniej jedynie na linii artyści–władza, lecz również na linii artyści–artyści czarodzieje. A zatem czarodzieje wcale nie byli niewinni, a dzisiaj należy zapytać po prostu, kogo unieszkodliwili, osłabili, zmarginalizowali, jaka była cena tego wspaniałego czarodziejstwa? Jakie były długofalowe skutki konfabulacji niewinnych czarodziejów?

Estetyczni kaznodzieje – jeśli można sobie pozwolić na nieco ironii – pomagali ukryć stosunki władzy w przestrzeni sztuki. Jednak tamtejszy konsensus dzisiaj nie obowiązuje, możemy więc spokojnie powtórzyć za Martą Leśniakowską: „Historyk sztuki pracujący w realnym socjalizmie decydował w istocie o tym, jaki obraz naszej przeszłości otrzymywało społeczeństwo i jakie dzieła i twórcy funkcjonować będą w społecznym obiegu, a jakie zostaną unicestwione i odesłane w niebyt, do archiwów i magazynów muzealnych”⁸³.

Ożywcza metodologia ramy, jaką proponuje Piotr Piotrowski do rozpatrywania sztuki Europy Środkowej w okresie komunizmu, zdejmując z informelu po naszej stronie żelaznej kurtyny odium wtórności oraz epigonizmu i lęku przed wpływem. Robi to jednak tylko wówczas, gdy zaakceptujemy zamknięcie Europy Środkowej w wyniku znajdowania się w sferze wpływu ZSRR, brak przepływu informacji oraz brak dostępu do sztuki Zachodu. Wówczas lepiej zorientowany artysta mógł gorzej zorientowanemu widzowi wmawiać – bo obracaliśmy się wówczas w sferze wartości modernistycznych – swoją inwencyjność i oryginalność. Wówczas abstrakcyjna sztuka poodwilżowa może być faktycznie rozpatrywana jako rodzaj oporu, szlachetnego i bohaterskiego przeciwstawienia się procesom konformizacji, niezgody na wyroki wielkiej historii. Jednak problem z polskim informelem zaczyna się, gdy owa stara rama korzystania z niewiedzy zamkniętego w granicach PRL-u widza – w której polityczne uwarunkowania były tak dojmujące – przestanie być ergonem. Widz,

⁸³ M. Leśniakowska, *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny i P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 46.

oglądający informel w latach 60., zawsze ramował go w przezwyciężony realizm socjalistyczny i widział go przede wszystkim jako jego unieważnienie. Dzisiejszy odbiorca sztuki tak nie robi i polskie obrazy abstrakcyjne z przełomu lat 50. i 60. – wraz z narzuconą ramą – straciły ówczesną moc. Te konstatacje nie znaczą, że chcę powrócić do wertykalnego pisania historii sztuki, w której peryferie są hierarchicznie skazane na niższą ocenę. Możemy oczywiście pisać o twórczym „złym odczytaniu” zachodniego informelu. Na przykład, kiedy zestawimy abstrakcje liryczne Tadeusza Kantora z podobnymi abstrakcjami Wolsa czy Soulages’a, zadziwi nas, jak bardzo efektowny, przemyślany, atrakcyjny i prawdziwie „artystyczny” – w rozumieniu przechowania wszelkich stereotypów dotyczących malarstwa – jest obraz Tadeusza Kantora. Jacek Antoni Zieliński zwraca uwagę z kolei na inny przykład deprecjacji twórczości artysty ze względu na niewystarczającą zawartość czegoś określanego dość enigmatycznie jako wartości estetyczne. Przypomina spór o figury osiowe pomiędzy Janem Lebensteinem i Markiem Oberländerem – nie tylko o pierwszeństwo, ale i o ich wyraz. Jak wiemy, w historii sztuki było miejsce jedynie na figury osiowe Lebensteina. Zieliński wyjaśnia: „figury Lebensteina ciążą ku estetycznej stylizacji, a figury Oberländera ku bezstylowej dramatyczności”⁸⁴. Z kolei lubelski badacz Piotr Majewski przytacza wypowiedź Teresy Rudowicz z 1957 roku (z „Echa Krakowa”), skupiającą się na efektach estetycznych m.in. konstrukcjach fakturalnych powstałych z nawarstwiania materiałów, a choć artystka wspomina też „prowokowanie procesów technicznych powstania nowej materii obrazu”, to procesualność w panującym idiomie wysokiego modernizmu musiała zostać zmarginalizowana. Przy polskim informelu obrazy Pollocka są pozbawione koloru i kompozycji, obrazy Wolsa wydają się marne i biedne; na ich tle widzimy jednak także, jak bardzo obrazy polskiego *informelu* są przedłużeniem polskiego koloryzmu i jak najważniejsze aspekty nowatorskiego przełomu zaproponowanego przez zachodni modernizm zostały niezauważone. Należy do tego horyzontalizm, a więc radykalne zerwanie ze sposobem widzenia i percypowania świata zaproponowa-

⁸⁴ J. A. Zieliński, dz. cyt., s. 20.

ne przez Pollocka (w polskiej literaturze przedmiotu Kiepuszewski słusznie powtarza za Krauss, że horyzontalizacja obniża sublimacyjne wektory sztuki i odpomina zatarte obszary świadomości, ulegające – według Freuda – represji). Yve-Alain Bois i Rosalind Krauss próbują ułatwić zrozumienie sztuki *informel* przez wystawę w Centrum Pompidou i towarzyszący katalog będący rodzajem instrukcji obsługi (*Informel: mode d'emploi*). Autorzy grupują zgromadzony materiał – inspirując się Bataille'em – wokół czterech wektorów: oprócz wspomnianego już jako pierwszego – horyzontalności (*horizontality* – w tym dziale obok eksperymentów Pollocka z malowaniem na podłodze pojawiają się taneczne diagramy Andy'ego Warhola oraz jego *Oxydation Painting* wykonane męskim moczem, by zakpić z „męskości” działań Pollocka), jest to – po drugie – przyziemny materializm (*base materialism* – tu obok odwołań do rzeźni, markiza de Sade'a i Manzonięgo pojawia się cykl *Matériologies* Dubuffeta i „brudne” obrazy Rauschenberga), po trzecie – puls (*pulse* – tu pojawiają się tak różne, rytmicznie działające *Rotoreliefy* Duchampa lub jak nagłe porażenie i pojedyncze uderzenie – *Krzeseł* z *tłuszczem* Josepha Beuysa) i po czwarte – entropia (*entropy* – tu m.in.: efemeryczne prace Gordona Matty-Clarka oraz Roberta Smithsona). Nińska ocena polskiego informelu nie musi być powrotem do pisania uniwersalistycznej wersji historii sztuki z punktu widzenia Zachodu. Może być zrobiona z perspektywy represji i marginalizacji innej niż informel twórczości dokonanej w kraju. Z kolei wychodząc od sztuki Zachodu, deprecjacja polskiego informelu nie musi dokonywać się „z zasady”, ale z punktu widzenia nikłej progresywności tej sztuki, czyli utrwalania stereotypów na temat malarstwa i sztuki oraz podtrzymywania roli estetycznego doświadczenia, gdy torowały sobie już drogę koncepcje protokonceptualne.

Czy między informelem, tak jak rozumieją go Bois i Krauss, a estetycznymi kompozycjami polskiego informelu da się w ogóle przerzucić jakąś kładkę? Można to prześledzić, zastanawiając się nad dwiema kategoriami amerykańskich uczonych: horyzontalnością i pulsem, w dziele Marii Jaremy. Blumówna powtarza przecież znamienne słowa Porębskiego zamieszczone w katalogu wystawy artystki w 1958 roku:

Od wielu lat Maria Jarema nie pracuje na sztalugach. Pracuje na podłodze. Wymaga tego stosowana przez nią technika, która po części jest techniką graficzną. Prace artystki powstają z połączenia w całość partii zakładanych temperą z partiami nanoszonymi na płaszczyznę obrazu za pośrednictwem gładkiej płyty, pokrytej farbą drukarską. W tym drugim wypadku rysuje się po przeciwnej stronie kartonu. Karton leży na płycie i pod naciskiem narzędzia przyjmuje farbę. To można zrobić tylko na podłodze, klęcząc nad białą obcą powierzchnią, która kryje pod sobą przemyślany zespół form i kolorów, w pewnym stopniu już zdecydowanych, w pewnym zaś – czekających jeszcze na decyzje, które przyjdą z zewnątrz, które sprowadzi się dopiero potem jako wynik w ogólnych zarysach przewidywany, ale w samym momencie jego realizowania niewidoczny, kontrolowany nie inaczej jak tylko pośrednio – pamięcią, doświadczeniem ręki, pośredniczącym śladem narzędzia na obcej, roboczej powierzchni. Na tej powierzchni, która pozostanie zamknięta dla widza oglądającego gotowe dzieło⁸⁵.

Malowanie na podłodze Jaremiarki zbliżone jest – być może – do takiegoż malowania Pollocka, ale by to udowodnić, potrzeba innego języka niż ten, którym dotąd była opisywana polska artystka. Także zresztą syn artystki, Aleksander, wspominając ją, opisuje jej „związki” z podłogą przy akcie tworzenia: „Powiedziałem Marysi-Mamie, że strasznie mi się ten obraz podoba (miałem wtedy czternaście lat), a Ona klęcząc (przypomnę: takiej pozycji wymagała technika jej pracy przy monotypiach, dla których musiała mieć dużą płaszczyznę), uniosła ku mnie znad podłogi uśmiechniętą twarz i powiedziała: »Jest twój«”⁸⁶. I w tym kontekście jakże ważna jest uwaga samej artystki: „Nie wiem, co wyjdzie, nie widzę, co się dzieje z obrazem. Nie malowałoby się, gdyby się widziało gotowy obraz”⁸⁷. A jednak, niestety, nie mamy zdjęć klęczącej Jaremiarki, a mamy – zdjęcia pochylonego Pollocka wykonane przez Hansa Namutha; pozwoliły one na inne, performatywne odczytanie jego obrazów wbrew modernistycznemu idiomowi sztuki. Przypomnijmy: obraz obserwowany

⁸⁵ H. Blum, *Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958*, s. 86–87.

⁸⁶ A. Filipowicz, *Mówiłem o niej...*, w: *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, Kraków 1992, s. 48.

⁸⁷ H. Blum, *Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958*, s. 88.

z pozycji pionowej otwiera się bowiem na transcendentne *signifié*, „niska” przestrzeń zamieszkiwana jest zaś przez ślepe ciało⁸⁸. Obrazy Jaremiarki powstawały, jak pisał Porębski, w konflikcie z rutyną kontrolowanego malarskiego widzenia. Co zatem powoduje, że widzimy dzisiaj Jaremiarkę raczej jako modernistkę niż jako artystkę podważającą modernizm, chociażby właśnie przez horyzontalizm? Oczywiście, brak odpowiedniego języka, czy raczej wyraźne preferencje dla wertykalnej osi i jej metaforycznego zaplecza, z sublimacją i transcendencją oraz logiką symbolicznej konsekracji tych zabiegów. Jeśli natomiast zastanowimy się nad „pulssem” obrazów Jaremiarki, musielibyśmy umieścić ją w kontekście *Rotoreliefów* Duchampa, na co nie ma szans w żadnym polskim muzeum. Dopóki polskie muzea narodowe są zamknięte na sztukę światową, nie zrozumimy chyba polskich artystów.

Performatywna koncepcja obrazu, tak ważna w interpretacjach Pollocka, okaże się niezwykle płodna dla przemian sztuki, gdyż zmieni ona całkowicie temporalną koncepcję percepcji (odtąd widz addytywnie doświadcza różnych aspektów dzieła w pewnym dłuższym czasie, nie dokonując jednokrotnego aktu zawierzenia); wiąże się z nią także otwarcie na sztukę Dalekiego Wschodu z jej kaligrafią oraz na sztukę mniejszości etnicznych (Indian), która zaneguje różnicę między sztuką wysoką a tym, co zostało uznane za wyroby etnograficzne; a zatem w konsekwencji ruch w kierunku upadku autorytetu i dominacji stereotypów etnicznych, rasowych i płciowych. Przejście od *action painting* i informel do sztuki odwołującej się do mniejszości kulturowej jest oczywisty na Zachodzie, w Polsce – dzięki podkreśleniu prymatu doświadczenia estetycznego – zupełnie się nie dokonało; co więcej – kolejne pokolenie, młodych konceptualistów, związanych z siecią galerii autorskich, którzy będą odwoływać się do takich konkretnych grup odbiorców, zostanie w okresie PRL-u zmarginalizowane. Nie podobał się najprawdopodobniej wpływowym artystom i krytykom rodzimy – faktycznie dość wulgarny i mizerny –

⁸⁸ Ł. Kiepuszewski, *Pollock w horyzoncie*, w: *Historia sztuki po Derridzie*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006, s. 97. Zwracałam już na to uwagę w swojej książce *Komedia sublimacji*.

kontekst. A to właśnie – jak zauważa Grzegorz Dziamski – było specyfiką ruchu konceptualnego lat 70.: nowe myślenie o sztuce zostało przeniesione w rodzimy kontekst artystyczny⁸⁹. Nie trzeba chyba powtarzać oczywistości – w Polsce to muzea etnograficzne zajmowały się kamuflowaniem różnicy związanej z tożsamością, gdyż nie kwestionując podziałów pomiędzy sztuką a etnografią, tę pierwszą zostawiały we władanie heteronormatywnemu „Polakowi” z klasy średniej, tę drugą – etnicznie „nieczystemu” z klasy niższej. Ponadto, w polskim malarstwie informel ważna była źródłowa koncepcja twórczości (malarstwo materii odnosiło się często esencjonalistycznie do *materia prima*), charakterystyczna dla modernizmu, i choć zastępowano ją niekiedy palimpsestem, to różnice te były niedostrzegalne w panującym wówczas języku krytycznym. A przecież owa *materia prima* była komponowana, estetycznie układana, przemieniana, zgodnie z modernistycznym przekonaniem, że artysta jest katalizatorem dokonującej alchemicznej przemiany czegoś surowego w dzieło sztuki. Artysta projektował siebie i swoją niepowtarzalność jako unikatowe dzieło sztuki wysokiej. Także pewna jednolitość elementów składających się na malarstwo materii powoduje możliwość przełożenia dzieła na dość spójną narrację, co nie uruchamia pamięci i nie wprowadza doświadczenia czasu w takim stopniu, jak to odbywało się na przykład w heterogenicznych *combine painting* Rauschenberga. U Rauschenberga nie ma też tego piętna artyzmu, który znajdujemy w sztuce polskiej. W sztuce Zachodu pojawiało się doświadczenie nudy, braku, także braku kulminacji i estetycznego zadowolenia (satysfakcji), a zamiast tego – zaprogramowane rozczarowanie estetyczne, aby oglądanie sztuki nie było związane z łatwym psychologicznym interesem osiągnięcia satysfakcji jako prostego i przewidywalnego zysku osiągalnego z obcowania ze sztuką. To w naszym kraju było trudne do pojęcia, także u artystów uchodzących dzisiaj za najbardziej radykalnych. Nawet bowiem tak wydawałoby się czysto analityczna praca jak bezkamerowy film *Test II* (1971) Józefa Robakowskiego (powstały przez perforację dziurka-

⁸⁹ G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 210.

czem taśmy filmowej) – funkcjonujący w polskiej literaturze jako „jeden z najbardziej radykalnych wystąpień przeciwko narracyjności i iluzyjności tradycyjnego przekazu filmowego”⁹⁰ ma kulminację, początek i koniec – klasyczną „piękną kompozycję”, która tak różni się od metody „cut-up”, kawałkowania narracji, bliskiej tym awangardowym artystom Zachodu, którzy mieli podobne cele i dlatego nie chcieli zmierzać ku konkluzji, czyli ostatecznemu finałowi. *Puls* Robakowskiego bliski jest zatem klasycznym rytmom, a nie nowatorskim pulsom informelu. Jakże naprawdę radykalny i prawdziwie „pragmatyczny” (by użyć określenia Rondudy) – w kontekście kataraktycznego, klasycznego dzieła Robakowskiego – jest film Serry z 1968 roku *Hand catching lead*, w którym rytm chwytającej ołów ręki jest do znudzenia jednostajny! To porównanie w dobitny sposób ukazuje ciągle ten sam syndrom PRL-u: niedosytu kultury, który powoduje, że obraz Kantora jest efektywniejszy od obrazu Pollocka, a film Robakowskiego ciekawszy od „nudnego” filmu Serry! Inny charakterystyczny przykład to *Wystawa* Zbigniewa Gostomskiego w Galerii Foksal w 1967 roku, która miała – podobnie jak *minimal art* – odsłaniać miejsce i nie skupiać się jedynie na samym dziele; aktywizować widza oraz akcentować zmienność i niecałkowitość percepcji. *Wystawa* Gostomskiego w Galerii Foksal jest w porównaniu z instalacją Roberta Morrisa w Green Gallery w 1963 roku popisem ekspresji oraz subtelnego formowania materii rzeźbiarskiej; nie mówię już o wtórności, gdyż to jest deprecjonująca kategoria modernistyczna. O ile bowiem instalacja Morrisa przez umieszczenie form ze sklejki powielających formy i kierunki wnętrza architektonicznego, faktycznie odsłaniała ramy galerii i zwracała uwagę na miejsce i jego uwarunkowania, to u Gostomskiego kontrastujące z wnętrzem formy (czarne i plastikowe) choć odpowiadały wymiarom i proporcjom pomieszczenia, były do nich w swoistej „artystycznej”, ekspresyjnej opozycji; a zostało to podkreślone przez fakt, że formy zostały ustawione pod różnym kątem zarówno względem siebie, jak i ścian galerii, a ponadto umieszczone na podłodze reflektory wydobywały –

⁹⁰ Anonimowy tekst na portalu culture.pl, http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_robakowski_jozef (dostęp: 10.05.2011).

jak pisał Marcin Lachowski – „głębokie kontrasty światła i cienia”⁹¹. Można śmiało powiedzieć, że Gostomski poprawił Morrisa, tak jak Kantor zmodyfikował Wolsa czy Pollocka, a Robakowski Serrę – kompozycja całości jest bardziej interesująca, a światło bardziej wymowne. Te poprawki nie były twórczymi „złymi odczytaniem”, ale odczytaniem, które utrwały stereotypy przy powierzchownym powtórzeniu formy. Niezrozumiały radykalizm (o ambicjach analitycznych) zmienia się w coś bardziej odpowiadającego paradygmatycznej formule sztuki ustalonej w okresie odwilży, jednocześnie nawiązując dialog ze sztuką światową. Mistrzostwo i wirtuozeria artystów polskich, tak ważne w kompensacyjnej formule sztuki, mogło zostać odłożone do lamusa – jak się wydaje – dopiero, gdy sztuka nie była już obciążona wymogami wynikającymi z obciążeń politycznych, szczególnie traumy socrealizmu. Budowanie ideału sztuki absolutnej, poza wszelkimi dającymi się odnieść powiązaniem cywilizacyjnymi, było z jednej strony osiągnięciem artystów poodwilżowych, z drugiej – stało się na dłuższą metę pewną męczącą manierą. Kiedy nawet „powołano miejsce”, zmieniając akcent z dzieła na przestrzeń wystawienniczą (na antytetyczność tych pojęć u Kantora i Turowskiego zwraca uwagę Lachowski)⁹², to i tak „swoisty retoryczny »chwyt« – często przez krytyków podkreślany światowy kontekst krajowego eksperymentu artystycznego” był perspektywą unieważniającą specyfikę PRL-u i, jak dopowiada Lachowski, stanowił paradoksalny ślad odreagowania „narodowej formy” okresu socrealizmu⁹³. Temporalność, proces, gender, heterogeniczność, etniczność, krytyka widzenia – terminy, którymi się posługujemy, rozpatrując sztukę informel czy *action painting*, w polskiej historii sztuki zostały zastąpione pojęciem stylu i czysto wizualnym powtórzeniem niektórych artystycznych procedur, które zmieniły się wszakże w ich przeciwieństwo: w podtrzymywanie autorytetu instytucji, patriarchalnego autorytetu mistrza i jego niepowtarzalnej sygnatury, sztuki, która powstaje dzięki inspiracji mainstreamowych narracji oraz dzięki in-

⁹¹ M. Lachowski, *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006, s. 84.

⁹² Tamże, s. 34.

⁹³ Tamże, s. 115.

spiracji przez kolekcje muzealne, a nie funduje swych relacji z otaczającym światem. Ciągłe mamy do czynienia z mistrzowskim kodem i biegłością, z mistrzostwem będącym władzą (*mastery*). Gdy za oceanem powtarzano „żadnej transcendencji i duchowych wartości i różnego rodzaju heroicznych gier”, gdyż służy to tylko „legitymizacji zideologizowanej pozycji”⁹⁴, deklarowano niechęć do „heroicznej skali, decyzji powziętych w cierpieniu, historyzujących narracji, wartościowych artefaktów, inteligentnej struktury, interesującego doświadczenia wizualnego”⁹⁵, dystansowano się od autorytaryzmu „podnoszenia” widza i związanej z tym czystości, której zagrożeniem jest kultura popularna i kicz, niechętnie odnoszono się do wzbudzania uczuć nabożnych; w Polsce wszystko to właśnie w okresie odwilży uważano za prawdziwą sztukę.

Zadziwiająca tradycyjność polskiej formuły nowoczesności po odwilży, którą widzimy chyba dopiero dzisiaj, wydaje się anachroniczna i nazbyt stabilizacyjna; runięcie berlińskiego muru i możliwość dostępu zarówno do obrazów za żelazną kurtyną, jak i do literatury na jej temat powoduje, że ich wtórność, brak radykalizmu, czysto estetyczne traktowanie tego, co na Zachodzie było związane z próbą zmiany sposobu widzenia i rozumienia sztuki, pojawiło się z całą jaskrawością. Ujmując to inaczej: po pamiętnym roku 1989, kiedy upadł komunizm, Polacy pozbyli się pomników, które nosiły tytuły „Lenin” lub „Dzierżyński”; jednak pomnik noszący tytuł „Wyspiański” – wykonany przez twórcę „Lenina”, powielający te same totalitarno-anachroniczne koncepcje pomnika – pozostał na swoim miejscu, strasząc widzów, którzy udają się do Muzeum Narodowego w Krakowie⁹⁶. Wierzymy bowiem raczej w tytuły niż swoim oczom; palinodia była najwidoczniej nazbyt pośpieszna, uwierzyliśmy, że socrealizm i jego skutki skończyły się definitywnie w 1955 roku. Także gdy przychodzi do budowy pomników związanych z narracją chrześcijańską, powielają one bowiem socrealistyczne wzory, jednak nie są

⁹⁴ R. Morris, *The Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories (or Interruptions)*, w: *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Massachusetts 1995, s. 263–264.

⁹⁵ Tamże.

⁹⁶ Chodzi oczywiście o Mariana Koniecznego (ur. w 1930 roku).

tak odbierane właśnie ze względu na tytuły (sanktuarium w Licheniu ma elementy post-socu). Jak napisał nie bez racji Waldemar Baraniewski: „Socrealizm nie zniknął, stał się niewidzialny”⁹⁷. A zatem „poczucie stylu” niewinnych czarodziejów wsparło u artystów z jednej strony pokłady pogardy, egalitaryzmu oraz misjonarstwa, z drugiej – zamknęło na prawdziwe przebudowanie myślenia, zastępując je „dobrym smakiem”.

W efekcie nasze przepisanie historii okresu PRL-u nie może polegać na wyciągnięciu jakichś przeoczonych geniuszów, gdyż przemoc symboliczna, jaka dokonywała się w okresie PRL-u, polegała na bezpowrotnej utracie alternatywnych sposobów myślenia, które nie mając społecznego wsparcia, popadały po jakimś czasie w stan odrętwienia i obumarcia. To, co zostało stracone, nie jest do naprawienia.

Dlatego nie twierdzę dzisiaj, że Maziarska jest wielką artystką. Twierdzę, że jej oryginalne pomysły i niezwykle prace zostały zignorowane i przemilczane, że za polityczny konsensus i przyjęcie jego zasad zapłaciła – mówiąc górnolotnie – ceną eliminacji z prestiżowego pola sztuki. Posługując się sformułowaniem Lindy Nochlin z jej cytowanego już tutaj eseju *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, udaremnilo wszystkie jej wysiłki i stłumiono w zarodku szanse rozwoju, wpływając demobilizująco i opresywnie na postawę i strategię Maziarskiej. Wielkość twórcy nie jest bowiem – by znowu posłużyć się określeniami Nochlin – tajemniczą esencją, czymś w rodzaju grudki złota, która „jak morderstwo zawsze wyjdzie na jaw, nawet w najbardziej nieprawdopodobnych bądź niesprzyjających okolicznościach”. Stojącą za tym teorię „samorodnego geniuszu i koncepcja indywidualnych osiągnięć oparta na wolnej przedsiębiorczości”, należy oczywiście odłożyć do lamusa, między bajki, unaoczniając konkretne sytuacje, w których dokonywano produkcji i aprecjacji sztuki⁹⁸. Dzisiaj jedyne co możemy robić, to pokazywać bezwzględne mechanizmy marginalizacji, którym artystka podlegała. Polaryzacja między arty-

⁹⁷ W. Baraniewski, *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 186.

⁹⁸ L. Nochlin, *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, przeł. B. Limanowska, „Unigender” 2007, nr 1 (3).

stami konsensusowymi a tymi, którzy chcieli go przełamać, przybrała z czasem formę wojny domowej. Jej wyrazem będzie artykuł *Pseudoawangarda*, do jakiego powrócę w zakończeniu. Sygnalizując w skrócie tę problematykę, posłużę się tu jedynie konstatacją Grzegorza Dziamskiego, iż chodziło o ruch konceptualny, związany z powstałą siecią galerii autorskich, którego rezultatem było wejście sztuki w zróżnicowane konteksty społeczne i stworzenie spluralizowanej sieci dialogujących ze sobą wspólnot⁹⁹. Ci, którzy chcieli negocjować zmianę konsensusu i marzyli o tym, by pole sztuki w Polsce stało się przestrzenią agonistyczną, musieli zetknąć się z różnymi działaniami wykraczającymi daleko poza artystyczny smak i estetyczne przekonania. Jak stwierdził Andrzej Lachowicz, jeden z artystów łamiących konsensusowe *status quo*, w krótkiej przemowie z okazji przyznania mu nagrody im. Katarzyny Kobro¹⁰⁰, był po 1975 roku (tj. opublikowaniu artykułu *Pseudoawangarda* Wiesława Borowskiego, o którym napiszę szerzej – jak to już sygnalizowałam – w zakończeniu niniejszej książki) prześladowany przez służbę bezpieczeństwa, w rezultacie zaś stracił pracę w Akademii. Oczywiście, tak poważne oskarżenia trudno dziś weryfikować za pomocą źródeł, są to bowiem nie dość, że informacje służby bezpieczeństwa, ponadto pozostawione w stanie wysoce niekompletnym; przytaczam więc słowa Lachowicza raczej jako przykład samopoczucia tych artystów, którzy odczuwali wyraźnie ograniczenia po ochrzczeniu ich „pseudoawangardzistami”. Józef Robakowski, inny z tzw. pseudoawangardzistów, na swojej stronie internetowej odnosząc się do tekstu Borowskiego, podaje po prostu, że termin „pseudoawangarda” stał się rodzajem groźnej łaty: „Epitet »pseudo« zaczął rzutować na moje sytuacje życiowe. I tak na przykład jeden z tzw. tradycjonalistów, kiedy miał ochotę na moją narzeczoną, tuż przed ślubem ostrzegwał ją, żeby nie wychodziła za mnie za mąż, bo Robakowski – to degenerat, pijak i w dodatku pseudokonceptualista”¹⁰¹. W ten sposób artysta żartobliwie przypominał, że w męskim świecie sztuki kwestia potwierdzenia i uznania

⁹⁹ G. Dziamski, dz. cyt., s. 209–210.

¹⁰⁰ Uroczystość odbyła się w galerii „Wschodnia” w Łodzi 28 listopada 2009 roku.

¹⁰¹ J. Robakowski, *Wyznanie pseudoawangardzisty*, <http://www.robakowski.net/> (dostęp: 10.05.2011).

łączy nierozzerwalnie sprawy artystyczne, polityczne i seksualne. Tak oto za karę, że Robakowski nie przestrzegwał modernistycznego paradygmatu, został pozbawiony dostępu do kobiety nagrody – poczucie humoru artysty po raz kolejny ratuje nas przed patosem.

Jeśli za Piotrem Majewskim uznamy, że malarstwo materii w Polsce (część składowa tego, co określamy szerokim pojęciem informelu) stało się formułą „nowoczesności”¹⁰², to warto zwrócić uwagę na te elementy dyskursu, które nie pojawiły się w społecznym odbiorze i w języku krytycznym. Przede wszystkim polski odwilżowy informel nie podważył medium malarstwa w takim stopniu, w jakim działało się to za żelazną kurtyną. Wręcz przeciwnie – informel Tadeusza Kantora, z retuszami, starannie zakomponowane i wykoncypowane kolorystycznie, z pozorami spontaniczności jest raczej przedłużeniem malarstwa kapistowskiego niż radykalnym zaprzeczeniem medium malarstwa, które jest tak oczywiste zarówno w twórczości Dubuffeta, jak i Pollocka. Seria „Szczelin” Aleksandra Kobzdeja to niezwykle wyrafinowane przykłady poszerzenia medium malarstwa o struktury-materie, wzbogacające fakturowy przepych obrazu. Nawiasem mówiąc, nie udało się nam do tej pory – właśnie przez modernistyczny syndrom geniusza-tytana – uporać się z umiejętnością opowiedzenia o takich artystach jak Kobzdej, który znakomicie malował w różnych stylach; oprócz wirtuozyjnego socrealizmu (*Podaj cegłę, Ceglarki*)¹⁰³, potrafił tworzyć wzruszające i przejmujące w swym realizmie portrety starych kobiet (*Cieślarka*, 1956) czy utrzymane w estetyce międzywojennej *Ecole de Paris* akty. Polski informel nie dyskredytował naszego wyobrażenia o tym, czym jest obraz, nawet gdy posługiwał się zamiast farbą drutem, siatką drucianą czy śrubami wgniatanymi w masę gipsową – by posłużyć się przykładem procedury Bronisława Kierzkowskiego. A działało się tak dlatego, że wszystkie elementy zostają skomponowane niezwykle wyrafinowanie i po malarsku, by dokonać alchemicznej transmutacji w klejnot. Zapro-

¹⁰² P. Majewski, *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006.

¹⁰³ Ostatnio oba obrazy ciekawie zestawiała – zwracając uwagę na stereotypizację ról płciowych – Ewa Toniałk w swej książce *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm* (Kraków 2008).

ponowany obraz miał być z jednej strony przedłużeniem formuły nowoczesności z okresu międzywojennego, z drugiej – wpisywać się w to, co uważano za sztukę Zachodu, a będąc robieniem derywatów, wpisywało się w wizualną strategię oporu przeciw sowietyzacji (w formule „przeciw”, a nawet „za”, jakby można strawestować Piotrowskiego). Informel nie był więc zerwaniem z malarstwem, ale malarstwem „małej stabilizacji”, a przez podkreślanie sygnatury oraz indywidualnego gestu artysty z jednej strony wspierał jego kult i misjonarstwo, z drugiej zupełnie uniemożliwiał zrozumienie radykalizmu minimalizmu i pop-artu, a generalnie – zdobył kulturowych lat 60., gdyż „naturalnym” polem działania artysty pozostawała ekspresja, a nie analiza, ontologiczne podejście do sztuki, a nie epistemologiczne. Nie doszło zatem do zmiany paradygmatu, który stał się podstawą nowej sztuki Zachodu. Jak powiedział o informelu Jerzy Ludwiński: „owa wyimaginowana przestrzeń była już ostatnią znaną nam z historii sztuki iluzją”¹⁰⁴. Ludwiński pisał zresztą o abstrakcji bezformennej jako o lawinie: „Tak to lawina, która uderzyła tak gwałtownie, równie szybko zgasła”¹⁰⁵, porównując ją do innej gwałtownej zmiany – Nowej Ekspresji lat 80. Obie te lawiny – jak sądzę – raczej zamykały przeszłość, niż otwierały się na nowe horyzonty. Nie doszło ani do zerwania z transcendentną przestrzenią sztuki modernistycznej (i metafizycznymi interpretacjami), ani nie odrzucono antropomorficznej podstawy tradycyjnej rzeźby, ani nie dokonano redefinicji stosunków przestrzennych dzieła wśród innych obiektów i wprowadzenia konkretnej, dosłownej przestrzeni, pozostając przy tradycyjnym lokowaniu dzieła sztuki w sferze idealnej – poza miejscem i poza czasem. Nie dokonano więc krytyki tego, co określano w krytyce anglosaskiej mianem *siteless realm*. Konkretna przestrzeń i czas były wszak elementami abominacji artysty modernistycznego – on chciał znaleźć się w innym, lepszym, metafizycznym świecie. Artysta polski preferował poetycką ekspresję zamiast tego, co dokonywali faktycznie artyści zachodni: koncentrowanie się na warunkach

¹⁰⁴ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, oprac. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009, s. 19.

¹⁰⁵ Tamże, s. 194.

percepcji i granicach sztuki, co przez swój demaskatorski charakter mogłoby być niebezpieczne. Po zmianie paradygmatu zmienił się w zdecydowany sposób status podmiotu-widza, gdyż sztuka podkreślająca konkretną dosłowną rzeczywistość kontekstu sztuki kwestionowała sztywną granicę między sferą prywatną a publiczną (izolacjonizm stał się wygodnym elementem sztuki establishmentowej); a to w sztuce PRL-u było nie do przyjęcia, tak jak niebezpieczne mogłoby być kwestionowanie formalnych ram instytucji. Krytykę instytucji z ogromnym radykalizmem przeprowadzą w latach 70. – jak już wspominałam – Kwiekulik, ale – nie trzeba chyba dodawać – ich pierwsza duża retrospektywa odbyła się dopiero po upadku komunizmu, bo w roku 2009¹⁰⁶. Samotny i heroiczny artysta o wybujałym ego, niezrozumiały geniusz, gotowy ciągle do tworzenia czegoś nowego, niepowtarzalnego i oryginalnego – dziwny przeżytek romantycznego paradygmatu w sztuce PRL-u – to oczywiście typ, którego celem jest pokaz muzealny jako ukoronowanie jego cnót i wzniosłych przymiotów – samotności, wolności oraz autentyczności. Wystawa retrospektywna, wskazująca na bezkompromisową konsekwencję samotnego herosa, jest oczywiście podstawowym sposobem prezentacji sztuki jako dyscyplinującej narracji. Bo częścią takiej preferowanej koncepcji artysty-geniusza jest przekonanie, że jest on nośnikiem „wartości humanistycznych”, a nie częścią wulgarnego systemu. Walczący antyelitaryzm Dubuffeta był absolutnie nie do zaakceptowania w PRL-u, gdzie podział na „równych” i „równiejszych” był elementem gry z komunistycznym establishmentem. Także afrykańskie podróże Dubuffeta były niemożliwe zarówno z powodu szczelnego zamknięcia granic bloku wschodniego i ekonomicznej mizerności artystów; równie ważne były też przekonania, że jeździć należy do centrum, że podróże są kwestią aspiracji i pięcia się ku górze – czyli tego nastawienia, które zostało ośmieszzone przez radykalnych artystów w latach 50. Dlatego nawet wyjazdy polskich artystów do Chin, które mogłyby być inspiracją do zobaczenia czegoś

¹⁰⁶ Wystawa „Kwiekulik. Forma jest faktem społecznym”, Wrocław, Galeria BWA Awangarda, 16 grudnia 2009–7 lutego 2010, kuratorzy: G. Schöllhammer, Ł. Ronduda.

innego, do spotkania z czymś różnym, stało się zadziwiającym potwarzaniem wyniesionej z Polski estetyki socrealizmu (nawet u tak znakomitych artystów jak Jerzy Panek). Mieliśmy więc relacje z lat 50. z dalekich Chin, próbujące sprostać egzotyce przez zaprawienie jej czymś, co można nazwać sarkastycznie „swojskim komunizmem”, wizualizowanym przez realizm socjalistyczny – a zatem zobaczenie innego przez „własny” język, a przede wszystkim przez własną definicję sztuki. Szansa na azjatyckie podróże została zaprzepaszczona – moim zdaniem – bardziej przez zniewolenie umysłu niż faktyczne zniewolenie polityczne. Być może dopiero Jerzy Grotowski (1933–1999) przełamał tę peerelowską klaustrofobię i prowincjonalizm przymusu jeżdżenia do „centrum”. Także antymetaforyczna ascetyczność i prostota zmienia się w Polsce w interesujące doświadczenie wizualne. Procesualność, performatywność, zmienność, zmysłowość i świadomość własnego ciała widza, a także erotyka – jako oczywiste komponenty sztuki początku lat 60., w sztuce PRL-u zostały zastąpione eleganckim stylem. Sztuka odwilży musiała pozostać w obrębie wiary jako sekretny substytut religii (gestualność informelu można rozpatrywać w horyzoncie „boskiego szaleństwa”); służyła do moralnego dyscyplinowania. Oczywiście, sztuka modernistyczna w USA miała również swoich przeciwników w trakcie jej największego rozkwitu. Pisałam już w swojej książce *Komedia sublimacji* na przykład o nauczycielu Jacksona Pollocka – Thomasie H. Bentonie (1889–1975), przedstawicielu tzw. regionalistów, dla którego sztuka modernistyczna to rodzaj europejskiej homoseksualnej wrażliwości, którą narzuca się Ameryce za pieniądze podatnika¹⁰⁷. Dyskurs gejowski, tak niefortunnie zainaugurowany, był kontynuowany jednak bardzo konsekwentnie w sztuce Zachodu. W Polsce w tym zakresie byliśmy skazani na niedomówienia aż do upadku komunizmu. Generalnie, wszelkie dyskursy związane z tożsamością, zarówno etniczną, jak i gender, tak oczywiste przy informel, nie pojawiały się w sztuce PRL-u. Recepcja Pollocka była w dużej mierze związana z genderowymi odczytaniem, już przy jej recepcji poja-

¹⁰⁷ G. Butt, *Between You and Me. Queer Disclosures in the New York Art World 1948–1963*, Durham–London 2005, s. 24.

wią się kwestie podkreślania wagi etnicznej, seksualnej i rasowej samoidentyfikacji. W PRL-u artysta plastyk bez dyskusji po prostu był białym heteroseksualnym mężczyzną z warstwy inteligenckiej (klasy średniej), podejmującym uniwersalne tematy i dysponującym wiedzą o właściwej formie sztuki. Modernistyczny artysta-geniusz przesłonił skutecznie i na długo inne wzorce artysty. Także horyzontalizacja pojawiająca się u Pollocka, jak już pisałam, w rezultacie otwiera się na inne niż tradycyjne wertykalne odczytania, kwestionując tradycyjny zestaw konwencji percepcyjnych. Jednym słowem to, co rozumiano jako informel, niosło ze sobą inne treści na Zachodzie, a inne w PRL-u; bowiem w okresie odwilży przeniesiono jedynie samą wizualność (nawnie wierząc, że „widzieć znaczy rozumieć”), bez przeniesienia rudymenarnych dyskusji na temat sztuki, jej granic i sposobów funkcjonowania. Petryfikacja koncepcji artysty, sztuki, stabilizacja *status quo*, misjonarstwo zamiast partycypacji, protekcyjnalizm z kultem mistrzostwa i autorytetu zamiast ironii, demaskacji, analizy, wsparcie tradycji malarskiej i rzeźbiarskiej kontra nowe media – to wszystko spowodowało nie tylko „wojnę domową” w latach 70., ale też zignorowanie potencjału nowego muzealnictwa w budowaniu społeczeństwa otwartego już po 1989 roku. Powtórzmy zatem jeszcze raz tezę tej książki: polska sztuka stała się sztuką PRL-u przez chęć bycia dokładnie taką samą sztuką jak na Zachodzie i stało się tak właśnie przez modernistyczny konsensus poodwilżowy. Nie znaczy to oczywiście, że teza Piotra Majewskiego, iż „sztuka polska dotrzymywała wówczas kroku sztuce światowej”¹⁰⁸, jest nieprawdziwa. W dotrzymywaniu kroku chodzi bowiem o ambicje i aspiracje, a – jak wspominałam – sztuka w okresie PRL-u stała się obszarem kompensacji.

Piotr Majewski słusznie podkreśla, że informel na Zachodzie był traktowany jako próba „zrewoltowania tradycji artystycznej, zrywającej z atmosferą politycznego autorytaryzmu, który doprowadził do wojny”¹⁰⁹, a jednocześnie trafnie cytuje uwagę Jarosława Suchana, który wskazywał na odmiennosc dróg polskiej i zachodniej awan-

¹⁰⁸ P. Majewski, dz. cyt., s. 73.

¹⁰⁹ Tamże, s. 59.

gardy: polska bowiem „została zmuszona do odbudowy zerwanych związków z własną tradycją”, a równoległe kierunki zachodnie samookreślały się „poprzez jej krytykę i negację”¹¹⁰. Oczywiście, należy przyjąć – nie wypaczając, jak sądzę, twierdzenia Suchana – iż dookreślanie się przez kontestację, rewoltę i krytykę wypływa dokładnie z innego rozumienia kultywowania tradycji, czyli nie ze stabilizacji i utrwalania, ale ciągłego podejmowania wyzwania. W tym znaczeniu dwie tak różne tradycje, jakie leżały u podstaw malarstwa materii, na które wskazuje Majewski – konstruktywizm i koloryzm – powodują razem, że malarstwo materii nie otwiera nowych horyzontów. Ponadto razi w nim akcent kładziony na utrwalenie i stabilizację dawnych osiągnięć, przerwanych brutalnie przez wojnę, które rzekomo należało ponownie podjąć. A zatem zamiast (utopijnej i faktycznie niemożliwej) zachodniej postawy nowego początku, krytyki sztuki przedwojennej, mamy w PRL-u ideę powrotu. Jest to nie tylko pomysł powrotu do surrealizmu, czy wręcz kubizmu (zadziwiająco wiele obrazów okołodwilżowych dyskutuje z tradycją tego kierunku), ale także do „materii” traktowanej jako – jak pisał Majewski – *materia prima*, przywołując wywód polskiego literata Konstantego A. Jeleńskiego związany z mitem Anteusza.

Na nieco anachroniczny charakter polskiej sztuki odwilżowej zwracała uwagę m.in. Alicja Kępińska, pisząc, iż osobliwością polskiej sytuacji intelektualnej po 1955 roku był „spóźniony sukces egzystencjalizmu”¹¹¹. Kępińska jednocześnie przyznaje, że działania w kierunku osiągnięcia modelu nowoczesności szły w dwóch kierunkach – wewnętrznym (opartym na dotychczasowych doświadczeniach twórców) i zewnętrznym (zabieg przeszczepu na polski grunt „informelu i działań materią konkretną”). Ten drugi kierunek właśnie umożliwił „realny dialog ze sztuką światową”, choć autorka dodaje przy tym, że poziom tych działań nie był tak istotny, jak samo uruchomienie pola poszukiwań artystycznych. A zatem dla Kępińskiej „wysiłek dotarcia do formuły nowoczesności” oraz eksper-

¹¹⁰ J. Suchan, *Polityczna historia apolityczności Grupy Krakowskiej*, w: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, s. 27.

¹¹¹ A. Kępińska, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981, s. 33.

mentatorska postawa jest najważniejszym czynnikiem poodwilżowej przemiany, gdyż wyznaczają one początek dialogu z europejską aktualnością sztuki.

Zwycięstwo abstrakcji po odwilży tłumaczy się przekonująco traumą socrealizmu. Ale i bez przymusu realizmu socjalistycznego wielu artystów nie chciało po prostu opisywać rzeczywistości, mając pewność, że nie uda się zrobić tego inaczej niż patetycznie. Maria Jarema na przykład pisała jeszcze w 1947 roku, że „patos wielkiego dramatu historycznego, czy nawet dramatu osobistego, życiowego – stał się nie do zniesienia w malarstwie realistycznym”¹¹². Pytając o to, czy nie da się tego wszystkiego inaczej wyrazić, dodawała: „Trzeba próbować. Jeśli się nie uda – tym gorzej dla dramatu”¹¹³. Epatowanie dramatem i ekspresja obca z kolei była tak różnym artystkom jak Maziarska i Jaremińska. Obie dość intensywnie schładzały swoje ego: pierwsza przez wzorowanie się na cudzych fotografiach, druga przez niechęć do opisu: „Nie chcę opisywać, opis zawsze jest fałszywy, nigdy nie daje tego, co trzeba powiedzieć; o wiele bardziej istotne jest tworzenie atmosfery, którą człowiek jest w stanie odczuć”¹¹⁴. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że realizm Andrzeja Wróblewskiego nie był wyborem z jej bajki, bo w 1958 roku udzielając wywiadu Januszowi Boguckiemu, mówiła o podobnych mu malarzach, których zobaczyła na XXIX Biennale w Wenecji, używając określeń – kiepski „realistyczny” akademizm oraz „półpompierski ekspresjonizm typu meksykańskiego”¹¹⁵. Prestiż konsensusu modernistycznego budowano też przeciw przez inwektywy. Kantor nie lubi sztuki Maziarskiej, bo to nieudany Strzemiński, Jarema nie znosi Wróblewskiego, ponieważ to pompier, a o akademizmie i koloryzmie napisze, iż „drobnomieszczkańskiego” myślenia nie wypędzą z obrazów kolorystów nawet „kominy fabryczne i narady produkcyjne”¹¹⁶. Porębski

¹¹² *Maria Jarema* [katalog], Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Galeria Krzysztoforów Kraków, grudzień 1988–styczeń 1989, s. 13.

¹¹³ Tamże.

¹¹⁴ Tamże.

¹¹⁵ *O 29 Biennale. Rozmowa z Marią Jarewą*, „Życie Literackie” z 3 sierpnia 1958 r. (dodatek „Plastyka”, nr 24).

¹¹⁶ *Maria Jarema*, s. 14.

pisze o „doktrynerstwie peiperowskiej awangardy”¹¹⁷, a Stern o Kos-saku, że to chałtura, którą zatruwa się muzea¹¹⁸. Jaremiance impo-nowało „rozszerzanie zakresu wyobraźni plastycznej”, fascynowało ją wynajdywanie nowych materiałów – cementu, sznurka, drewna, drutu, gdyż sprawia to, że, po pierwsze, „samo pojęcie obrazu ulega nieustannym zmianom”, a ponadto uważała, iż sztuka wymaga „coraz większej elastyczności wyobraźni i rezygnacji z wszelkich tra-dycyjnych nawyków estetycznych”¹¹⁹. Oczywiście, jak wiemy, zdecy-dowanie bardziej od informelu podobała się jej sztuka kinetyczna, m.in. Wenezuelczyka Jesúsa Rafaela Soto (1923–2005). Jednak czy faktycznie nie zdążyła stworzyć dzieł innych niż obrazy? A może je przeoczono? Uznano za nieistotny żart? Tego się nie dowiemy, gdyż modernistyczne okulary kazały kolekcjonować i uważać za warto-ściowe przede wszystkim malarstwo.

I wreszcie warto napisać kilka słów o całkowitym lekcewaze-niu seniorów-artystów, nie tylko należących do uznanego obszaru awangardy, ale także zaprzeczania oczywistym związkom z twórcami, którzy w naturalny dla konsensusu odwilżowego sposób należeli do przeszłości. Celem odwilży było wielkie cięcie i wielka amnezja, nie tylko jeśli chodzi o lata najbliższe i socrealizm. Jak pisał Stefan Kisielewski: „Komuniści nie cenią swej historii, nie chcą prawdziwej relacji o jej kulisach, uważają ją za rzecz wstydliwą – choć z takim mitomańskim zapałem »demaskują« tajne sprężyny u innych. Wstydzą się całej prawdy, wolą demonstrować zewnętrzną, ugrzecz-nioną patynę faktów dokonanych”¹²⁰. Jeszcze o latach tużpowojen-nych Bożena Kowalska mówi z rozczarowaniem, że polska awangar-da okresu międzywojennego mogła wytyczyć polskiej sztuce drogi, które „szybciej i pewniej poprowadziłyby ją do osiągnięć, jakie zy-skała dopiero po latach sześćdziesiątych”¹²¹. Choć narzekając na nie-co wtórne inspiracje krakowskich artystów oryginalnymi pracami francuskich twórców: Fougerona, Gischii, Pignona, Tal Coata i Mas-

¹¹⁷ M. Porębski, *W trzydziestolecie*, w: tamże, s. 16.

¹¹⁸ J. Stern, *Od Katusza do Krakowa*, w: *Jonasz Stern*, Kraków 1989, [b.s.].

¹¹⁹ Tamże.

¹²⁰ S. Kisielewski, dz. cyt., s. 524.

¹²¹ B. Kowalska, *Polska awangarda malarska*, s. 42.

sona, eksponowanych w 1946 roku w Pałacu Sztuki, przyznaje, że był to mimo wszystko ożywczy impuls i swoisty kompas dla młodych twórców, którzy „szukali niedostrzegalnego na własnym terenie, a niezbędnego pola startu”¹²². Gdy na przykład Helena Blum napisze o zależnościach sztuki Jaremiarki do Witolda Wojtkiewicza, to uczyni to, zarzekając się: „O tym jednak, że – chwilowo również – zbliżyła się do sztuki Witolda Wojtkiewicza, zapewne nie wiedziała. Jeden z jej wcześniejszych obrazów *Taniec* (tempera, 1945) kontynuuje jakby pewne tradycje malarstwa polskiego, choć może też być wynikiem po prostu analogicznych poszukiwań twórczych artystów należących do odrębnych generacji”¹²³. Wojciech Weiss zostaje po wojnie po prostu wyrzucony z Akademii Sztuk Pięknych na przymusową emeryturę, przez jego uczniów kolorystów. Kapiści z kolei zostają uznani za paseistycznych wrogów, choć malarskie informel „awangardzistów” wiele zawdzięcza rozstrzygnięciu płótna przez kolorystów. W tej bezpardonowej walce nie byłoby nic złego, gdyby odbywała się w przestrzeni agonistycznej, a nie konsensusowej, uzgadnianej z monopolistyczną władzą. Nie była to czysta walka.

¹²² Tamże, s. 48.

¹²³ H. Blum, *Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958*, s. 46.

ROZDZIAŁ 3

Nic nie jest takie, jakie się wydaje

Sztuka, a już szczególnie jej własna, nigdy nie była dla niej przedmiotem rozmów. Zawsze zmieniała temat na coś, dzięki czemu dyskretnie mogła prowadzić własne badania. „Och – mówiła na przykład – uwielbiam te grafiki, one są wprost wspaniałe, znasz je?” I zdejmowała z kanapy pismo „Nie” Jerzego Urbana. Robiła to z dziecinnym, rozbijającym uśmiechem. Prowokowała, aby, paradoksalnie, właśnie szukać porozumienia. Kiedyś wyjęła z szafy ogromne pudło japońskich prezerwatyw prosto z Francji. „To od koleżanki”, wyjaśniła, „ona się bardzo martwi, jak my tu żyjemy”. To było na początku lat 90. – w czasach, gdy po upadku komunizmu wydawało się, że zostaniemy dla odmiany krajem katolickim. Jadwiga miała wówczas gdzieś na oko 100 lat i pomyślałam, że fajną ma kumpelę. Kiedy powiedziała, że chce mi sprezentować ten cały karton, zrozumiałam natychmiast, że znowu mnie testuje. I mimo że akurat chciałam powiększyć rodzinę, powiedziałam natychmiast: „Łał, wspaniale, dzięki!” Czułam się niezręcznie, nie ujawniając jej swoich planów, ale jednocześnie miałam wewnętrzne przekonanie, że dzięki temu tworzy się między nami więź – pozwolę sobie ująć rzecz górnolotnie – oparta na szacunku dla wolności. Gdy przyszłam w ciąży, powiedziała po prostu: „Widzę, że zostałam ojcem”. Dopiero po latach zrozumiałam, że w ten sposób rzucała rękawicę tym wszystkim, którzy współczuli jej jako starej bezdzietnej i samotnej kobiecie. Maziarska nie była matką. To fakt. Ale – parafrazując ją – nie chciała być matką, chciała być ojcem i to jej się udało. Anna Baranowa tłumaczyła kiedyś przeczulenie artystki, by jej sztuki nie uznano za kobiecą. Baranowa wspominała kiedyś w dyskusji: „Podkreślała [Maziarska], że czynnik płci nie powinien dochodzić w twórczości do głosu. Miała awersję do jakiegokolwiek ekshibicjonizmu”¹²⁴. Odpowiadająca jej

¹²⁴ A. Baranowa, [b.t.], w: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, s. 69.

Izabela Kowalczyk, słusznie dodawała, że pojęcie „artysta uniwersalny” kryje za sobą męzczyznę. Jednak w kategoriach pierwszej awangardy, która uformowała Maziarską, tożsamość artysty była nieważna. Dlatego słusznie Baranowa mówi o ekshibicjonizmie artystki. Gdy „została ojcem”, prowadziła grę z atrybutami płci, bo tak chyba rozumiała odkrywanie domowych traum przez kobiety artystki. Nic nie oddaliło jej od sztuki, żadne „kobiece” sprawy.

Miała wysoki, delikatny głos, właściwie głosik, o niepowtarzalnym *timbre*, który zapadł mi w pamięć przez swoją kruchość i niepodatność na wyrażanie nim prawd ostatecznych. Głos, który łatwo zlekceważyć czy zdominować. Kiedy Jerzy Beres – rzeźbiarz i młodszy kolega z Grupy Krakowskiej – określił ją mianem „bogini nieodpowiedzialności”¹²⁵, była w tym lekka nuta zniecierpliwienia i niezgody na to, że jej dzieło i postawa wymykały się wszelkim definicjom, nie dawały się skonceptualizować; że raczej „nieodpowiedzialnie” wytrącała z biegu, niż wspierała jakieś idee. Ale pamiętam też, jak po wystawie u Starmacha w 1998 roku – jego spektakularnej rekonstrukcji „I Wystawy Sztuki Nowoczesnej” w Pałacu Sztuki w Krakowie z roku 1948 – gdy spytałam Marka Świcę (a nie był wówczas jeszcze wicedyrektorem Muzeum Narodowego w Krakowie) prosto z mostu: „Co było na wystawie najlepsze?” – usłyszałam równie prostą i jednoznaczną odpowiedź: „Maziarska!”. A przecież były tam tzw. wielkie nazwiska! No właśnie: były wielkie nazwiska, ale wielkich obrazów – poza dziełami Maziarskiej – nie było. Cały ten przydługi osobisty wywód służy następującej tezie – Jadwiga Maziarska nie tylko nie robiła nic, by wyjaśnić czy usprawiedliwić swoją sztukę, ale była też gotowa ponieść za swą strategię najwyższą cenę: społecznego nieistnienia. Chciałabym w tym miejscu zastanowić się nad tą niechęcią do ujmowania i zamykania świata w pojęcia i do „odpowiedzialnego” ujarznienia i oswojenia go tekstem.

Jej obrazy przywołują do siebie i jednocześnie każą odrzucić wszystkie tzw. mądrości spoza domeny sztuki i po prostu zamilknąć. To milczenie – w społeczeństwie nastawionym na newsy – jest

¹²⁵ J. Beres, *J.B. a Grupa*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932–2008*, Kraków 2008, s. 27.

oczywiście nie tylko nieodpowiedzialne, ale wręcz nieprzyzwoite; tym bardziej dziś, w demokratycznym społeczeństwie, gdzie wszystko można przecież wyjaśnić, opowiedzieć, wręcz stabilizować. Po latach (artystka zmarła w 2003 roku) widzę, że ukonstytuowała się w międzyczasie całkiem spora armia jej milczących miłośników, nie sytuujących jej dzieła w linearnym porządku opowiadania jakichś historii, celebrujących jego niepodatność na werbalizację.

Dokonom tu przy okazji swoistego podziału miłośników sztuki – na tych, którzy dzięki artystom sublimują, kompensują i czują się lepsi, niż są (tym artystom oczywiście stawia się pomniki i buduje muzea), i na tych, którzy dzięki artystom czują, że nazywają świat, jakim jest (tych się ignoruje). Czasami jednak, gdy już zbudowane są muzea i wygłoszonych jest dużo przemówień i zdań tłumaczących wagę i geniusz tych pierwszych artystów, budzi się jakaś przemożna fala, by jednak spróbować przebić się ze słowami, tymi milknącymi w połowie, chybotliwymi, które przecież nie będą tak perswazyjne i mocne jak te, które mówią o zagranicznych sukcesach i innych podobnych zdarzeniach. Z tych prób tekstowych najbardziej chyba lubię furję Magdy Ujmy. Swój świetny tekst o Maziarskiej Ujma zaczyna od bezradności: „Jadwiga Maziarska nie dostała prestiżowej nagrody artystycznej. Podczas obrad komisji zastosowano – trudno zakładać perfidię świadomą, zapewne nawet o niej nie myślano – tajną broń przeciwko artystkom: śmiech. Jej obrazy nazwano »glutami«¹²⁶. Przyznaję, mi także nieobca była furia; największą bezradność czułam w latach 80. w Muzeum Narodowym w Krakowie, na stałej wystawie, gdzie w części poświęconej Grupie Krakowskiej kurator wystawy Mieczysław Porębski zagnał Maziarską do damskiego kącika z Erną Rosenstein i Marią Jarewą. Dzisiaj na szczęście po dawnej aranżacji nie ma już śladu. Ale damskie kąciki ciągle pozostają męską specjalizacją – by pozostać przy nazwiskach wybitnych historyków sztuki – wspomnijmy *Awangardę w cieniu Jałty* Piotra Piotrowskiego (2005), gdzie kobiety (choć bez Maziarskiej) egzystują w kąciku-szufladzie *Polityka tożsamości – polityka ciała*, bo – jak powszech-

¹²⁶ M. Ujma, *Herezje*. „Pomiędzy”, „artmix”, kwiecień–sierpień 2001, nr 1 (pismo internetowe, dostęp: 04.04.2004).

nie wiadomo – potrafią mówić tylko o sobie i swoim ciele. „Gluty”, o których pisała Ujma, zawierają w sobie podejrzenie o damskie konotacje, jeśli nawet nie z domeny cielesności, to kuchni.

Jak powiedziałam, sama Jadwiga Maziarska nie wyjaśniała swoich prac i była w tym na tyle konsekwentna, że dopiero w roku 1998 (na pięć lat przed śmiercią malarki) niezawodne oko Józefa Chrobaka dojrzało w wycinanych z pism ilustrowanych fotografiach szkice do obrazów¹²⁷. Wcześniejsi komentatorzy – także najwybitniejsi – nie mieli wątpliwości, że dzieła artystki są „abstrakcyjne i nieodwzorowujące żadnych konkretnych realności”¹²⁸. Artystka nie szkicowała z natury, ale znajdowała cudze zdjęcia, w których świat był już zamieniony w *ready made* i dzieliła pracowicie gotową, zobaczoną cudzymi oczami i nie swoją kamerą, wizję świata na kwadraty i przenosiła na płótno to, co widać na zdjęciu: tematem jej obrazów był więc w dużej mierze przekład, niemożność translacji i to, co zgubione w przekładzie. A skoro tak, to prace jej były właśnie o odwzorowaniu, o interpretacji, o uwalnianiu innego sensu (przez zmianę kontekstu) i o problematyzowaniu własności unikalnego spojrzenia i możliwości jego kontroli. Dzięki temu uzyskiwała to, co zamierzała. Oczywiście, nie wiemy, co było jej celem: wiemy jedynie, czego nie chciała za żadne skarby: ujawnienia metody i właściwego, jedyne, kontrolowanego tylko przez artystę sensu dzieła. W zadziwiająco współczesny sposób detronizowała się z pozycji romantycznego depozytariusza najwyższego sensu. W stosunku do rekonstrukcji, jakich dokonywali wielcy moderniści, mistrzowie jej młodości, czyli Cézanne i Mondrian, jej rekonstrukcja świata była przejęta od nich jako własna; Cézanne wszakże dokonywał na płótnie odro-

¹²⁷ Dzięki uprzejmości Józefa Chrobaka, wówczas kierownika Galerii Krzysztofora, w roku 1998 wydałam ulotkę do wystawy Jadwigi Maziarskiej, w której po raz pierwszy opisałam metodę jej pracy (*Jadwiga Maziarska „Fotomontaże, obrazy, inspiracje malarskie”*, Galeria Krzysztofora, Kraków 17 czerwca–5 lipca 1998; o metodzie malarki później pisała też znawczyni jej twórczości Barbara Piwowska, por. *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, red. B. Piwowska, Warszawa 2005).

¹²⁸ A. Kostołowski, *Uwagi o malarstwie Jadwigi Maziarskiej*, w: *Jadwiga Maziarska*, Kraków 1991, s. 10.

dzenia świata dzięki nieomylnym gestom swego pędzla, a Mondrian czynił to dzięki dotarciu do wizualnej esencji sił rządzących światem. W rezultacie artyści ci ukazywali nam coś, co nazywamy prawdą świata. Cézanne i Mondrian byli zatem poszukiwaczami prawdy; chcieli dotrzeć do jej źródła, zaprzątnięci byli ideą genezy. Dla Maziarskiej zaś dyskurs początku jest w zadziwiający sposób wyczerpany; jej kolejne obrazy odnawiają sens, ale nie jest to chyba sens źródłowy w takim znaczeniu, jak pojmowali to wielcy modernistyczni patriarchowie. Jednak to ich obiektywna wizja świata pozostała dla artystki punktem odniesienia. Okładka katalogu wystawy Jadwigi Maziarskiej w Domu Plastyków przy ul. Łobzowskiej 3 w Krakowie (luty 1957 rok) odwołuje się wprost do twórczości Mondriana. Taka depersonalizacja świata w momencie, gdy w Polsce krzykiem mody był taszystowski gest pędzla, z ideą osobistej sygnatury, dobitnie wykazywała nieufność wobec autentyzmu ekspresyjnych manifestacji. Można powiedzieć, że Mondrian dla Maziarskiej wyrażał niezgodę na modernistyczny konsensus poodwilżowy oparty na autorytecie niepowtarzalnego gestu artysty z jego mitologią boskiej inwencji. To mechaniczna reprodukcja staje się modelem rzeczywistości; nie ma dostępu do źródła, a trójwymiarowe modele-obrazy, jakie artystka robiła z wosku, czynią z reprodukcji przedmiot istniejący w trójwymiarowej rzeczywistości. Artystka również więc odradza świat i tworzy obraz według wzoru, jednak nie jest to model początkowy, boski, pretendujący do esencji i metafory całości; niefrasobliwie rezygnuje z idealnych wizji na rzecz ułomnych i przypadkowych, konkretnych wizji konkretnych ludzi. Następuje więc jakby rozproszenie i hybrydyzacja, zamiast pretensji do jedności i jedynej wyłącznej praidei, którą należy rozpoznać. Każdy obraz był więc jedyny w swoim rodzaju – jak pisałam w roku 2000 – związane z wagą „pojedynczego, bezpośredniego doświadczenia”, przynależny do działań „dekonstruujących obiektywne wizje”¹²⁹ oraz wprowadzający zamiast nich mikronarracje. Jednak, co widzę dzisiaj, te małe opowieści w swoisty sposób nie rezygnują z etosu rzeczywisto-

¹²⁹ A. Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem a doświadczeniem*, Kraków–Cieszyn 2000, s. 213 i 221.

ści, tak jak rozumiała go pierwsza awangarda z Mondrianem. Napięcie między niemożnością dotarcia do sedna i niezgodą na poprzestanie na osobistych fantazjach czy „wizjach”, tworzy etyczny wymiar tej sztuki. Empatyczny dystans zamiast ekspresji wytwarza bowiem szacunek do świata, który nie-jest-mną. Nie będę w tym momencie skupiać się na historycznym – naznaczonym wojenną traumą – wyjaśnianiu takiej postawy, jednak nieprzenikalność słowa i obrazu w dziele Maziarskiej, niemożność wyrażenia obrazu słowami i jego tajemnica może pozostawać w związku z tym, jak prosto przekładano obraz na słowo w czasach pogardy.

Dodałabym do tego dzisiaj także kwestię chęci nadążania za współczesnością również przez stosunek do medium, gdyż w okresie PRL-u, w dominującym dyskursie ciągle królową sztuk było przeciwieństwo malarstwo, a w każdym razie – wraz z malarstwem – idea neutralnej i autonomicznej sfery sztuki. Wówczas nie podważano jeszcze tak mocno jak dzisiaj relacji fotografii do rzeczywistości i obraz fotograficzny uważano nie tylko za odwołujący się do rzeczywistości, ale wręcz ją przywołujący. Za Charlesem Sandersem Peircem powtarzano, iż fotografia łączy w sobie cechy znaku indeksowego i obrazowego, a za koncepcjami Rolanda Barthes'a, że fotografia zawsze odwołuje się do czegoś konkretnego, służąc potwierdzeniu faktyczności obiektu. A zatem fotograficzne eksperymenty dla socjalistycznego kraju były już na wstępie niebezpieczne: zamiast autonomizacji i uniwersalizacji tego, co przygodne, co było celem obrazu modernistycznego, kontestowały bowiem nie tylko modernistyczny mit ekspresywnego artysty, ale także lokowanej w chmurach „najwyższej prawdy”, preferując tę przypadkową i banalną. Pisząc o progresywnej sztuce lat 50. i 60., Hal Foster zauważył, iż próbowała ona – zacierając rozdzźwięk między sztuką a życiem – testować ramy i formaty tradycyjnego doświadczenia sztuki¹³⁰. O testowaniu takich ram możemy mówić w Polsce – zgodnie z dzisiejszą naszą wiedzą – raczej dopiero w okolicach lat 70. Przyjęło się uważać – po ujawniającym napięcia w obrębie sztuki progresywnej artykule Wiesła-

¹³⁰ *“expressive artist, frames and formats”*, za: H. Foster, *What's Neo about a Neo-Avant-Garde?*, “October” 1994, vol. 70, s. 9

wa Borowskiego¹³¹, łamiącym niepisana starą zasadę (obowiązującą co najmniej od „I Wystawy Sztuki Nowoczesnej” w Pałacu Sztuki w Krakowie w 1948 roku), że artyści awangardowi różnych opcji nie występują przeciw sobie na forum publicznym – iż nacisk na nowe media, w tym fotografię i film, szczególnie dobitnie był kładziony w obrębie tego, co Borowski nazywał deprecjacyjnie pseudoawangardą. Borowski do pseudoawangardzistów zaliczał artystów zwracających uwagę na kontekst i nierozdzielających działania instytucji od tego, co ona proponuje. Można tutaj postawić tezę, że konflikt między tzw. awangardą i tzw. pseudoawangardą, jaki w dużym stopniu definiował pole sztuki polskiej lat 70. XX wieku (a więc spór o pojęcie awangardy, które w środowisku Foksalu „rozumiane było w perspektywie modernistycznej, w perspektywie dzieła autonomicznego”)¹³², miał swoje preludium w homogenizacji znaczeń przedwojennej awangardy, którą konsekwentnie po odwilży uniwersalizowano, pozbawiając wartości działania zaczepne, kontekstualne, powstałe w relacji do konkretnej rzeczywistości i gloryfikując samo czyste autonomiczne dzieło, którego spełnieniem jest zamknięta przestrzeń galerii i muzeum. Preludium tym była też spójna wizja poodwilżowej sztuki polskiej, dająca się opisać przez stylistyczne różnice w obrębie podstawowych gatunków sztuki – malarstwa, rzeźby i grafiki, gdzie frazeologia „zagrożenia” eliminowała bezwzględnie wszystko poza konsensusem, a zagrożeniem tym była także fotografia. Być może, gdyby Maziarska ujawniła swoje szkice, zrywające z czystym różnieniem gatunkowym, obniżyłaby swoją – i tak nie najwyższą – rangę? Z pewnością jej „nieodpowiedzialność” – a więc niejasność w sprawie tego, gdzie zmierzamy i jaki jest właściwy kierunek, czyni ją prorokinią zwycięstwa po przełomie 1989 roku opcji „pseudoawangardowej”.

Jeśli przywołamy tutaj wybitnego niemieckiego artystę Gerharda Richtera (ur. w 1932 roku, dziewiętnaście lat młodszego od Maziarskiej) i koncepcję Petera Osborne’a, iż w konceptualnej prze-

¹³¹ W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” z 23 marca 1975 r.

¹³² P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, s. 137.

strzeni sztuki artysty zaistniała podwójna negacja: malarstwa przez fotografię i fotografii przez malarstwo, co zmienia ontologiczny status współczesnego malarstwa, to ta podwójna negacja staje się nowym początkiem i możliwością nowej historii tej dziedziny sztuki, nowej pozytywności¹³³. Maziarska, podobnie jak Richter na początku lat 60., zadała sobie bowiem pytanie – jak, dlaczego i co malować „po fotografii”. Osborne konstatuje: Richter zadał sobie powyższe pytania w momencie kryzysu modernistycznej abstrakcji, a jego odpowiedź była prosta, choć ambiwalentna – powrót do źródeł kryzysu (momentu, gdy fotografia zajęła po malarstwie naturalistyczną funkcję reprezentacji) i traktowania go jako zadania – malarstwo w stylu fotografii „po fotografii” i foto-malarstwo. A zatem, odpowiedzią na kryzys malarstwa nie było szukanie innych mediów (jak to robił na przykład Fluxus, a w Polsce nieco później m.in. pseudoawangarda), ale – jak pisał Osborne – malowanie w taki sposób, by uniknąć zasadzek figuracji z jej rozdętym subiektywizmem, a także egzystencjalnej miałkości abstrakcji. Przez sam fakt malowania Richter sytuował się też w opozycji do bardziej radykalnych artystów. Tu również jest miejsce na refleksję nad pozycją Maziarskiej: nie tak radykalnie krytykowała malarstwo jak na przykład Włodzimirz Borowski, ale także nie tak tradycyjnie optowała za malarskim medium jak nasi „wielcy malarze”. A użycie fotografii jako podstawy malarstwa spełniło wiele funkcji, m.in. obiektywność zdjęcia przeciwdziałała subiektywizmowi malarstwa, a przez wycofanie się z czysto malarskiej autonomii negowane były też duchowe i sublimacyjne funkcje malarstwa (malarstwo zostało wszak sprowadzone do wykonywania reprodukcji zdjęcia). Tu jest miejsce na zwrot materialistyczny, zamiast transcendencji: tak bliski też zresztą Maziarskiej. Wprowadzenie dzieła w konkretną trójwymiarową przestrzeń, uczynienie z malarstwa „specyficznego obiektu” (by posłużyć się terminem Donalda Judda) – to dowody, że Maziarska nie poprzestała na optycznych walorach obrazu (jak Richter), ale wprowadzała zmysł dotyku i czasoprzestrzeń. Fotoobiekty Maziarskiej to raczej

¹³³ P. Osborne, *Painting Negation: Gerhard Richter's Negatives*, "October", vol. 62 (Autumn, 1992), s. 104 i 108.

reenactments (powtórzenia, odegrania); można powiedzieć, że wychodząc od fotografii, artystka poszła w inną stronę niż intelektualnie i analitycznie nastawiony Richter – do teatralnych źródeł fotografii do *tableaux vivants*. Jej foto-malarstwo to odtworzenie zdjęcia „jak żywe”. Maziarska przekształca reprodukcję fotograficzną w nieco kuglarski obiekt, na poły ludyczny i jarmarczny: jest to jakby makietka dla niedowidzących, mogących przez dotyk odtworzyć świat zatrzymany na zdjęciu. Oczywiście z całą ambiwalencją takiego „odtworzenia”. Podobne rzeczy – translację zdjęć w trójwymiar – chociaż za pomocą figurek, a nie formowanego wosku – robił w Polsce trzydzieści lat po Maziarskiej Paweł Łubowski, z równie interesującym zresztą rezultatem.

Specyficzną grę z przeszłością i wspólną pamięcią, jaką podejmuje Maziarska, widzimy dzisiaj lepiej po medialnej eksplozji takich malarzy jak Luc Tuymans (skądinąd prawie pół wieku młodszego). Dzięki Tuymansowi możemy zobaczyć malarstwo Maziarskiej „preposteryjnie” – jakby powiedziała Mieke Bal: nie w kontekście źródła, wpływu i historycznego liniowego rozwoju, ale w kontekście dzisiejszego doświadczenia i wiedzy, na przykład w relacji do reprezentacji – jako jej porażkę (jako nieudane przedstawienie przedstawienia) i jako konieczność wizualizowania tej porażki. Termin „autentyczna podróbka” – jaki Tuymans używa w stosunku do swojego malarstwa – mówiący o niemożności dotarcia do źródła, do tego, co pamiętamy, co jest zawsze wizualizowane w pewnej konwencji, nas rozczarowującej, okazuje się nośny także w stosunku do malarstwa artystki, która zapewne nigdy nie poznała malarstwa Belga. Utrzymywanie temporalnego dystansu między tym, co artystka maluje, a co być może już nie istnieje, powoduje nie tylko specyficzny stosunek obojętności wobec tego, co się maluje, ale także możliwość opłakiwania – choć artystka oczywiście nie nadaje tytułów, które by do tego zachęcały (jak Tuymans). Dlatego, choć nie powiedziałaby z pewnością tak jak Tuymans, że misją obrazu jest żałoba, to przecież dystans temporalny jest tu równie silnie zaakcentowany, wraz z przekonaniem, że nie jesteśmy w stanie tego, co było, ujrzeć w przeblysku – momencie łaski. Te obrazy są opóźnione, odczytuje się je w czasie przeszłym dokonanym. To, co maluje artystka, wy-

darzyło się już dawno temu. Ona nie była nawet świadkiem tego, co się stało. Maziarska kreuje malarską aurę do wydarzeń, w których nie brała udziału i o których słyszała z drugiej ręki. W ten sposób staje się też widzem tego, co maluje; ogląda – tak jak widz i historyk – to, co było, choć jednocześnie – paradoksalnie – nie powraca do tego, jak malowało się kiedyś. Nawiasem mówiąc, ciekawy jest stosunek do tytułów obojga malarzy: Tuymans nadaje często tytuły, które uświadamiają nam, jakim przesądem była modernistyczna wiara, że „widzieć znaczy rozumieć”. Obrazy Tuymansa domagają się nazwania, tytułu, tekstualizacji, komentarza, ich sens jest odkrywany w finalnej formie tytułu, bez niego są puste. Belgijski malarz wyjaśnia, komentuje, co określono by kiedyś jako eksponowanie bezradności malarstwa. Maziarska nie nazywała, nie „tekstualizowała” malarstwa (tytuły wprowadzały jeszcze większy zamęt), w rezultacie jednak nie tyle okazywała własną siłę, co niemoc widza, który nie mógł sobie bez tej tekstualizacji poradzić, stając wobec tego, co nienazwane. Być może ten stan niepewności i niejasności był tym, co artystka chciała osiągnąć? Dzieła Maziarskiej wszakże, inaczej niż Tuymansa, choć są niedostępne bez komentarza, stają się też jednocześnie często trójwymiarowymi obiektami, przedmiotami. Oddzielone od źródeł i znaczeń, wykonane „na podobieństwo”, są co prawda z jednej strony własną parodią i kpiną z prób werbalizacji oraz sprawowaniem kontroli nad relacją z rzeczywistością, ale, z drugiej strony, przez fakt istnienia w porządku obiektów trójwymiarowych mają też – o dziwo – godność przedmiotów „najniższej rangi”, by posłużyć się sformułowaniem Tadeusza Kantora, młodszego kolegi artystki z Grupy Krakowskiej. I wreszcie, jeszcze w kontekście Tuymansa, ujawnia się kwestia cięcia i montażu: artystka kadruje zdjęcia, zanim przystąpi do malowania, zmienia jego znaczenie przez koncentrację na jakimś elemencie. Wiemy, że Tuymans studiował uwagi Eisensteina o montażu; o Maziarskiej na ten temat nie wiemy nic. Konstrukttywizm radziecki i sztuka okresu rewolucji po odwilży 1955 nie była w Polsce źródłem inspiracji, tak jak przed wojną (choć i wówczas w dość zawężonym zakresie, wszak z nowo powstałym państwem radzieckim świeżo odrodzona Republika Polska była w stanie wojny). Zwyciężyła opcja modernizmu w redakcji francuskiej. Zwolennicz-

ka radykalnej KPP po wojnie jeździła do Paryża, jednak – jak mi się wydaje – na sztukę francuską pozostała dość obojętna.

Skoro nazwałam obrazy Maziarskiej nie tylko tak, jak nazywa się obrazy Richtera – „foto-malarstwem”, ale nazwałam je też „foto-makietami”, to należy jeszcze zauważyć, że owe foto-obrazy nie stabilizują obiektywnej wizji świata, ale raczej podkreślają podwójne zmediatyzowanie jego obrazu i zdystansowanie od „oryginalnego” obiektu. Richter nie używał fotografii jako sposobu dojścia do malarstwa, a wręcz przeciwnie – podkreślał, że jego obrazy pytają o status fotografii jako formy kulturowej, dokonując podniesienia rangi fotografii. Takiego podniesienia rangi fotografii dokonuje też Maziarska i to w czasach, kiedy długo jeszcze można było zostać wyrzuconym z pracowni malarskiej na ASP w Krakowie, gdy się przyznało, że korzystało się z obrazu fotograficznego, który – według modernistycznej wykładni – zabijał wyobraźnię. Upierał się przy tym także wspomniany wcześniej Jerzy Bereś, który – bywało – w blasku fleszy wielu aparatów fotograficznych wykonywał swoje romantyczne msze i manifestacje. O ile zatem Barthes dowodził w *Świetle obrazu*, że fotografia jest dowodem obecności, to dla Richtera jego foto-obrazy również dowodzą obecności, ale innego rodzaju – jak ujmował to Osborne – „obecności fotografii w reprezentacji”. Taka obecność może być uzyskana jedynie poza fotografią, stając się w malarstwie dialektyczną mediacją bliskości i dystansu do fotografii (obecności przeszłości w teraźniejszości) i do historii (społecznej siły obrazu fotograficznego). Dla Osborne’a malarstwo Richtera dlatego jest tak wyjątkowe, gdyż mediuje między sprzecznością końca malarstwa, jako żywej formy kolektywnej reprezentacji, i jego kontynuacją w obrębie instytucji sztuki na podłożu seryjnej kunsztowności niosącej ciężar historycznego położenia. Maziarska nie dodaje malarstwu tego ciężaru przez komentarz i tekst, jednak kwestia zbliżania się końca czy redefinicji malarstwa była u niej silnie zaznaczona. Jej malarstwo, będące także foto-malarstwem wyzbytym pretensji do metafizycznego skoku „czystego malarstwa”, jest w zadziwiający sposób pozbawione melancholii i wyczerpania, być może dlatego, że Maziarska czuła niesmak do wizji subiektywnych, zmieniających się

niepostrzeżenie w romantyczny pokaz cierpiętnictwa¹³⁴. Jej malarstwo nie odnosi się też do sztuki wysokiej (jak np. liczne tradycyjne odniesienia Tadeusza Kantora – m.in. do Velazqueza, Rembrandta czy Moneta), ale do „niskich” zdjęć z magazynów ilustrowanych, nie mając ambicji wywyższania przez sztukę. Nie ma więc w niej tej nieustannej ambicji polskiego modernizmu utrzymywania wysokiego statusu i autorytetu. Możliwe, iż na tej niechęci zaważyła awangardowa, przedwojenna przeszłość Maziarskiej. Z pewnością podjęcie tradycji historycznej awangardy godne jest rozważenia. Dwadzieścia dwa lata starszy od artystki Aleksander Rodczenko (zm. w 1956 roku) zadeklarował kres malarstwa w dość niekonsekwentny sposób – wykonując w 1921 roku tryptyk w trzech podstawowych kolorach: zademonstrował wówczas, jak ujął to Hal Foster, konwencjonalność malarstwa, sprowadzając je do podstawowych kolorów i prostokątnego blejtramu. Jednak nie pokazał bezpośrednio nic związanego z instytucją, bo choć trudno rozdzielić konwencję od instytucji (ponieważ instytucja ramuje konwencje, ale ich nie stwarza), to widać, że historyczna awangarda skupia się na konwencjach, a neoawangarda na instytucjach, jak twierdzi Foster. Nowoczesny status malarstwa jako wykonywanego na wystawie zachował się w „granicznym” tryptyku Rodczenki, podobnie jak związek *ready made* i galerii zachowywało inne dzieło – *Fontanna* (1917) Marcela Duchampa¹³⁵. Jeśli spróbujemy postrzegać sztukę Maziarskiej jako wprowadzającą krytyczną korektę do modernizmu, to zauważymy krytykę optycznych elementów malarstwa, jego przedmiotowość, przestrzenność, dostrzeżemy wprowadzenie fotograficznego kontekstu, a więc myślenie o malarstwie jako mającym wartość indeksową (w ujęciu wspomnianego już Peirce’a), czyli wykluczające autonomię. Możemy też ją zobaczyć w ramach tego, co powtórzone – a przez powtórzenie (fotografii) pojawi się nam krytyka modernistycznej oryginalności, a nawet całkiem współczesne idee plagiaryzmu i zawłaszczania. Bardzo trudno jest natomiast dotrzeć do zamierzeń antyinstytucjonalnych,

¹³⁴ Zob. pełną niesmaku uwagę Maziarskiej o polskiej wystawie „L’esprit romantique dans l’art polonais” w Grand Palais w Paryżu, por. *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, s. 110.

¹³⁵ H. Foster, dz. cyt., s. 19.

gdyż w ramach obowiązującego paradygmatu zamierzenia takie nie byłyby umieszczane w polu sztuki przez krytyków i historyków sztuki; byłyby w obowiązującym wówczas języku niewidzialne. Chcę wyraźnie powiedzieć, że po pierwsze – przez określoną sytuację polityczną w PRL-u – zachowały się dzisiaj raczej dzieła, które kontestowały konwencje, a nie instytucje (szczególnie z drugiej połowy lat 50. i 60., gdy poodwilżowy konsensus jawił się jako zdobycz artystów i nie dostrzegano jeszcze powszechnie janusowego oblicza tej zdobyczy), a po drugie – nie jesteśmy dzisiaj w stanie dotrzeć do kontekstu i zamysłu tych artystów, którzy byli marginalizowani i deprecjonowani (jak Maziarska). Wiemy, że dla muzeum malowali koledzy Maziarskiej z Grupy Krakowskiej – Tadeusz Brzozowski, Jerzy Nowosielski czy Tadeusz Kantor. Czy Maziarska robiła coś, by zasugerować, że jej związek z muzeum jest pełen napięcia? Być może to napięcie, istniejące w środowisku historycznej (przedwojennej) awangardy – a więc wśród następujących, oprócz Maziarskiej, członków Grupy Krakowskiej: Erny Rosenstein, Adama Marczyńskiego, Jonasza Sterna – zostało specjalnie (dla tzw. dobra artystów), w ramach rekuperacji, spłaszczone i zniwelowane, by odpowiadało normom modernistycznym? Wymieniam radykalnie lewicowe środowisko przedwojennej Grupy Krakowskiej (związanej z KPP), gdyż jak mi się wydaje krytyka ideologii socjalistycznego państwa musiała wychodzić w tym środowisku z pozycji reformatorskich o subwersyjnym charakterze: jeśli nie została spisana i jeśli jej spisaniem nie był nikt zainteresowany, to dlatego że w międzyczasie przyjęto ideę autonomii. O ile mi wiadomo, z pewnością wyabstrahowano z kontekstu obrazy Adama Marczyńskiego, których kratownicowy charakter artysta widział w kontekście plenerowych przestrzeni otwartych, a więc w dialektycznym dialogu z galerią i muzeum; stało się tak również z assemblażami Jonasza Sterna, które powstawały dzięki wspólnym akcjom – splotom kajakowym (ten partycypacyjny, społeczny charakter prac, został całkowicie wymazany przez odcięcie ich od procesu powstawania, a przecież one wręcz proszą się o dokumentację tego, co poza galerią i pracownią). W przypadku natomiast Rosenstein i Maziarskiej pomysły przekraczania granic języka modernizmu były traktowane po prostu z pobłażaniem. Przypominam sobie własną reakcję

na dzieło Rosenstein w jej i Artura Sandauera mieszkaniu: pod lampą artystka zawiesiła jak *ready made* celuloidową połączoną formę, w jaką wkładano czekoladki w bombonierkach. Dla niej było to – dzięki jej wyborowi – dzieło sztuki. Dla historyka sztuki czy kuratora, wykształconego w kulcie autonomii i ekspresji artysty, był to raczej dowód zdziecinnienia artystki. Wcześniej, a szczególnie w przestrzeni sztuki lat 60., kobiety mogły istnieć, o ile bardzo rygorystycznie dostosowały się (lub przysposobiono je) do fallocentrycznych norm. Historycy sztuki dokonywali korektur oraz dyscyplinowali artystki i ich dzieła, by istniały w obowiązujących ramach – czyli dokonywano korektur dzieł w „zbożnym” celu. Pokazanie wycinków z gazet-szkiców Maziarskiej przecież by ją skompromitowało (bo wycofywała się z niepowtarzalności własnej wizji), podobnie jak niepoważne *ready made* Rosenstein, zamiast poważnego malarstwa! Te korekty, dokonywane protekcjonalnie na artystkach, decydowanie za nie, co jest sztuką, w moim odczuciu uniemożliwiają dzisiaj odczytanie tego dzieła; będzie ono dla nas niedostępne, o ile nie zgodzimy się je czytać „preposteryjnie” (niedorzecznie) – przez pryzmat naszego dzisiejszego doświadczenia. Jednak skoro obecnie nie można właściwie napisać poprawionej wersji sztuki polskiej lat 60. – bo ta łamiąca modernistyczny konsensus została skazana na niewidzialność – nie należy wysnuwać z tego wniosku, że nie powinno się o tej niemożności mówić: przeciwnie, należy wyjawić wszelkie powody, dlaczego historia została „sfokusowana” tak, a nie inaczej, dlaczego źródła milczą. Bo to modernistyczna ideologia uniemożliwiała nam, historykom sztuki, zobaczenie szkiców Maziarskiej w formie wyciętych z gazet zdjęć. To my, historycy sztuki, chcąc po wojnie ratować kulturę, umówiliśmy się, że będzie ona polem niedostępnym dla profana. Ten ekskluzywizm i autonomia oznaczały rugowanie kontekstu i wszystkiego, co nie było uniwersalne. Jedynym wykroczeniem wobec konsensusu, jaki tolerowano w obrębie sztuki kobiet, była seksualność: z przyjemnością patrzono na piękne artystki, fotografujące się na tle swoich dzieł, na pikantne artystki, na artystki *sexy*. Innego pola eksploracji poza seksem nie tolerowano: odkrywczą innych ścieżek mógł być mężczyzna. Maziarska, „bogini nieodpowiedzialności”, miała ogromną liczbę kapeluszy, co na szczęście czyniło ją „kobietą”

i automatycznie uzasadniało i usprawiedliwiało ową nieodpowiedzialność. Jeśli więc wierzone w inwencyjność w ramach sztuki, to w kobiecym wydaniu mogła istnieć w bardzo określonych ramach. Mając zatem dobre intencje, dokonano ideologicznej interpretacji dzieł sztuki wizualnej: akceptowano je, ale tylko w ramach określonego języka. W poodwilżowym malarstwie nie było miejsca na obrazy przedstawiające (przykład całkowitego przemilczenia przez krytykę obrazów Andrzeja Wróblewskiego jest tu dobitny; musieli dopiero upomnieć się o niego artyści grupy „Wprost”) i malarstwo Maziarskiej mogło zaistnieć o tyle, o ile zgodzimy się, że nie miało żadnego związku z rzeczywistością.

Refleksja nad ontologicznym statusem malarstwa była w sztuce Maziarskiej znacznie bardziej pogłębiona niż u jej kolegów z Grupy Krakowskiej – Jerzego Nowosielskiego czy Tadeusza Brzozowskiego, którzy proponowali tradycyjne podejście do farby, obrazu i medium malarskiego. W ich kontekście Maziarska wyraźniej ukazywała limit konwencji malarstwa, granicę między niepowtarzalnym artystycznym gestem a naśladownictwem, między tym, co przygodne i konkretne, a co uogólnione i uniwersalne; obrazy-przedmioty Maziarskiej powstały ze świadomością wagi sztuki Duchampa, medialnej rewolucji i konieczności konfrontacji z tym, co nie jest pojmowane jako sztuka. Tutaj można ją ustawić w rzędzie z Jonaszem Sternem i Tadeuszem Kantorem. Tak jak oni artystka uchylała postulat nowości przez ostentacyjne zajmowanie się przeszłością. O ile jednak Kantor upierał się często przy poetyckim, zręcznym, wirtuozeryjnym rysunku, mistrzowskim szkicu, o tyle Stern, Marczyński i Maziarska byli bardziej „nieporadni”; nie ma w nich wirtuozeryjnego mistrzostwa i z tych powodów to oni najbardziej radykalnie wśród malarzy w Grupie Krakowskiej zrywali związki z modernistycznymi kategoriami nowości i problemami medium. Ponadto Maziarska nie zajmowała się ani własnym ciałem, ani własną tożsamością, co niestety uczyniło ją niewidzialną dla feminizmu. Artystka pytała o granice między abstrakcją i sztuką przedstawiającą, podważała ściśle rozróżnienie między oryginałem a reprodukcją, anektowała obraz fotograficzny do swojej sztuki w czasach, gdy jej koledzy-artyści utrzymywali, że fotografia jest końcem sztuki, bo niszczy aurę. Jako

przedwojenny członek komunistycznej Grupy Krakowskiej pozostała wierna laickiej obserwacji, bez wymuszania metafizycznego skoku. W ramach modernizmu zadawała pytania o oryginalność i innowacyjność sztuki, unikając patriarchalnej koncepcji „dawcy formy”. A jako artysta żyjący w obliczu dwóch konfrontacyjnie nastawionych wobec siebie ideologii, dzielących Europę żelazną kurtyną, wyrażała dystans wobec „jedynej prawdy” – tę podwójność i dyskredytację ideologii widzimy także u Gerharda Richtera. Niemiecki artysta malował w różnych, niespójnych stylach, z których żaden nie miał monopolu na bycie właściwym, polska artystka z kolei przez mediatyzowanie przedstawienia sugerowała jego subiektywność i opór wobec dotarcia zarówno do najwyższej prawdy, jak i słów, które zamykałyby i kontrolowałyby interpretację. Oboje przyczynili się do unieważnienia pojęcia autentyczności, obecności i oryginalności, torując drogę kradzieży, cytacji, niekończącym się możliwościom postmodernizmu; ponadto w ich obrazach następował proces wymazywania znaków osobowości, pojawienie się „ontologicznej absencji”, by skorzystać ze sformułowania Rosalind Krauss. Nie ma tu też sztywnej granicy między prywatnym a publicznym, albowiem dzieło nie jest sytuowane w sferze idealistycznych koncepcji, lecz w dosłownej konkretności.

Można powiedzieć, że i Richter, i Maziarska wyciągnęły wnioski z konstatacji, że aparat nie wyzwala z konieczności posługiwania się pędzlem, ale za to wyzwala z ideologii, autorytetu, odpowiedzialności i postępu. Można zaryzykować twierdzenie, posiłkując się koncepcjami Viléma Flussera, że przez pozycjonowanie malarza w cyklu odniesień obrazowych i medialnych załamuje się linearny czas historii na korzyść cyklicznego czasu magii. Maziarska używa wszakże innego rodzaju fotografii niż Richter – nie opiera się na fotografiach informujących, ale redundantnych (czyli – jak pisze Flusser – takich, jakich wykonano tysiące)¹³⁶. Przez to, jak sądzę, idzie w innym kierunku – zamiast konceptualizmu, w magię i kuglarstwo. U Maziarskiej dzieło pozbawione jest tekstów, teksty stają się niewyobrażalne;

¹³⁶ V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, wstęp i red. nauk. P. Zawojski, „Folia Academiae” 2004, s. 41.

„nie pozostaje nic więcej do wyjaśniania i historia dobiega końca”¹³⁷. Maziarska nie przeciwstawia się powodzi obrazów redundantnych, ale zmienia losowo ich status, nadając im magiczną aurę, niewymagającą werbalnych uzasadnień, ideologicznych umotywoowań czy funkcjonalnych zastosowań. Nie ma nic do wyjaśniania – taką postawą, którą konsekwentnie wcielała w życie, optowała przeciw temu, co uważaliśmy za postęp – przeciw konceptualizacji i pozbawianiu aury. Artystka nie jest wierna żadnemu tekstowi, żadnemu pismu, nie oznacza obrazów tekstem, nie przemienia obrazy w pojęcia. A jednocześnie nic nie wartą papierową ulotkę zmienia w dziwną, namacalną przestrzeń, odwołując się do samego doświadczenia, niepowtarzalnego i jednokrotnego, a nie do gotowych ujęć. Niemożność konceptualizacji staje się doświadczeniem etycznym; nie profuzja obrazów, ale inflacja tekstów staje się czymś, czemu trzeba się przeciwstawić.

Ciekawą interpretację obrazów zaproponował w 1957 roku, po obejrzeniu wystawy artystki, Jerzy Ludwiński. Krytyk zastanawia się – porównując malarstwo artystki z twórczością Marka Tobeya – nad monotonią powtórzeń tych samych elementów, gdyż jest to „monotonia, która niesie w sobie wielki ładunek ukrytej, zakonspirowanej emocji”. Ludwiński chwali artystkę za osiągnięcie napięcia przez bardzo wyrafinowane metody powtórzeń, ale ostrzega też, że czasami „w tym typie malarstwa, wymagającym wyjątkowo drobiazgowej precyzji, najbardziej niebezpiecznym wrogiem artysty jest szablon”. Szablon powoduje bowiem, że zamiast monotonnej ekspresji „rodzi się wrażenie nudy”¹³⁸. Można zadać pytanie: co właściwie oznacza to ostrzeżenie przed nudą w sztuce? Oczekiwanie określonego sposobu ekspresji, budzenia emocji; w sumie – określonego rodzaju sztuki, z którym walczyła neoawangarda na Zachodzie jako spełniająca oczekiwania atrakcyjnego produktu. Produkty Maziarskiej nie były atrakcyjne – były raczej dziwne, odpychające, rozczarowujące. W tym sensie mieliśmy szansę dzięki Maziarskiej zastanowić się nad

¹³⁷ Tamże, s. 25.

¹³⁸ J. Ludwiński, *Wystawa Jadwigi Maziarskiej [1957]*, w: tenże, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, s. 48.

modernistyczną koncepcją dzieła jako czegoś niesłużącego uwznioślaniu widza i budzącego emocje. Jednak ten typ dyskursu nie pojawił się w polskiej krytyce okresu odwilży; przeforsuje go dopiero nowe pokolenie artystów.

Obcując z Maziarską, słyszeliśmy jej cieniutki głosik, obserwowaliśmy kołyszące się w uszach kolczyki i daliśmy się wszyscy nabrać, sądząc, że malarstwo jest przedłużeniem przypadkowych cech zewnętrznej powłoki i wzniosłych autokomentarzy. Musiała odejść, byśmy zobaczyli jej sztukę.

ROZDZIAŁ 4

Wojciecha Weissa powrót do Akademii

Pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki z 17 października 1947 roku skierowane do rektoratu Akademii Sztuk Pięknych przenosiło z dniem 30 września tegoż roku obywateli Wojciecha Weissa (1975–1950) i Władysława Jarockiego (1879–1965) w stan spoczynku; prozono też o wstrzymanie „asygnowania uposażenia służbowego”, zwracając się do Państwowego Zakładu Emerytalnego o rozpatrzenie uprawnień emerytalnych. W toczącym się postępowaniu administracyjnym 72-letni Wojciech Weiss przedstawił pismo z lat 30., na podstawie którego zaliczono artyście do służby państwowej pracę w byłym „państwie zaborczem austriackim” od 1910 do 1918 roku, natomiast nie włączono okresu od 1908 do 1910 roku¹³⁹. Ostatecznie do Państwowego Zakładu Emerytalnego pełniący funkcję rektora Eugeniusz Eibisch złożył w imieniu Weissa w styczniu 1948 roku obok różnych zaświadczeń także, wymienioną w punkcie 4, „deklarację lojalności”. I takiej więc przykrości nie pominięto, skazując wybitnego artystę i jego rodzinę na finansową wegetację. Tylko bowiem teoretycznie od 1 stycznia przyznano Weissowi 15 000 zł miesięcznie. Prorektor Jerzy Fedkowicz monitował w sprawie przesłania pieniędzy Weissowi ze względu na „nader trudne warunki materialne”¹⁴⁰. A w kwietniu 1948 roku Weiss dostał ostatecznie 4200 miesięcznie (jego pensja na Akademii wynosiła 17 000 zł, a cena numeru „Przeglądu Artystycznego” w 1950 roku – 300 zł). W aktach osobowych Weissa zachowało się też zaświadczenie Jerzego Fedkowicza, że artysta jest emerytowanym profesorem ASP w Krakowie, po czym wymienione są w skrócie pełnione przez niego funkcje w Uniwersytecie. Zaświadczenie to kończy się zdaniem, które z pewnością

¹³⁹ Pismo z Ministerstwa Skarbu z 8 maja 1934 roku, w: *Wojciech Weiss. Teczka akt osobowych*, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr arch. 31.

¹⁴⁰ Tamże.

w żaden sposób nie pomogło mu w uzyskaniu godziwej emerytury w nowych warunkach społeczno-politycznych: „Wymieniony nie należał do żadnej partii politycznej i nie brał czynnego udziału w życiu politycznym. Wymieniony brał udział w pracy społecznej”.

Artysta podjął walkę o przywrócenie go do pracy na Akademii. Nie tylko dużo malował, ale i wystawiał w nowej zreformowanej strukturze stworzonej przez powojenne państwo. Jego zabiegi skończyły się co prawda zwycięstwem, ale nie zdążył nim się nacieszyć. Pismem Ministerstwa Kultury i Sztuki z 4 sierpnia 1950 roku powołano Weissa ponownie w stan czynny, czyniąc go profesorem kontraktowym, jednak artysta zmarł kilka miesięcy później, 7 grudnia 1950 roku.

Na posiedzeniu Rady Profesorów z 18 kwietnia 1946 roku Eugeniusz Eibisch podniósł, że „struktura Akademii jest o tyle niewłaściwa, iż profesor nie powinien pozostawać na katedrze jakby na dożywociu. Katedrę uważa bowiem za samodzielną domenę bez względu na wynik pracy, wobec czego nie ma należytej współpracy w Gronie. Za granicą profesor pracuje przez 6 lat, potem dostaje płatny roczny urlop, z którego albo zostaje powołany na katedrę, albo też nie powołuje się go na dotychczasowe stanowisko. W czasie tego urlopu oddaje się badawczej pracy, szuka nowych kierunków, nie kosztuje”. Na posiedzeniu Rady Profesorów (w składzie: przewodniczący Eugeniusz Eibisch, oraz profesorowie: Xawery Dunikowski, Jerzy Fedkowicz, Karol Frycz, Józef Gałęzowski, Władysław Jarocki, Fryderyk Pautsch, Ignacy Pieńkowski, Zbigniew Pronaszko, Zygmunt Radnicki, Hanna Rudzka-Cybis, Konrad Srzednicki, Wojciech Weiss i docenci: Jan Hopliński i Czesław Rzepiński) z 25 czerwca 1946 roku Rada przeprowadziła tajne głosowanie kartkami, oddzielnie dla każdego z 7 profesorów, w sprawie pozostawienia w służbie czynnej na rok 1946/1947, mimo iż ukończyli 65. rok życia. Okazało się, że za pozostawieniem w czynnej służbie wypowiedziało się odnośnie do profesorów: Weissa – 6 głosów tak, 8 nie; Dunikowskiego – 13 głosów tak, 1 nie; Gałęzowskiego – 12 głosów tak, 2 nie; Pieńkowskiego – 11 głosów tak, 3 nie; Frycza – 10 głosów tak, 4 nie; Pautscha – 10 głosów tak, 4 nie; Jarockiego – 6 głosów tak, 8 nie. Na Radzie 31 października zadecydowano, że z dwóch pracowni po profesorze Weissie jed-

ną większą obejmie profesor Pronaszko, obok swej dotychczasowej pracowni malarskiej, a drugą mniejszą obejmie zaledwie dwa lata od Weissa młodszy profesor Ignacy Pieńkowski (1877–1948), podobnie jak on członek stowarzyszenia „Sztuka” (głosowano także na innych członków stowarzyszenia: Józefa Gałęzowskiego, Fryderyka Pautscha, a więc głosowanie można traktować jako przeciwstawienie się skutkom tradycji reformy Fałata przez zupełnie nowe, kolejne, zmiany). Na tej samej Radzie Profesorów jej przewodniczący Eugeniusz Eibisch podał do wiadomości, że udaje się na jakiś czas do Paryża, a na jego kursie zostanie powołany starszy asystent Jerzy Malina – „człowiek bardzo inteligentny i dobry malarz”. Na posiedzeniu Rady Profesorów z 2 maja 1947 roku Eibisch otrzymał 12 głosów na 12 ważnie oddanych i został wybrany jednogłośnie rektorem Akademii na lata akademickie 1947/1948 i 1948/1949. Z kolei na posiedzeniu z 14 czerwca 1947 roku uznano, że z powodu przeniesienia w stan spoczynku dwóch profesorów znajdujących się w stanie nieczynnym, trzeba będzie z początkiem nowego roku akademickiego powołać na ich miejsce dwóch nowych profesorów. Jako odpowiednich kandydatów rektor Eibisch zgłosił Waława Taranczewskiego i Stanisława Szczepańskiego, uczących w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu. Ostatecznie Rada przyjęła do swojego grona profesora Waława Taranczewskiego na posiedzeniu z 4 października 1947 roku. Z kolei 29 listopada na porządku dziennym stało mianowanie profesorami honorowymi ASP Wojciecha Weissa i Władysława Jarockiego. Oddano następujące głosy w tej sprawie – jeśli chodzi o Weissa 4 głosy za i 7 przeciw; o Jarockiego – 2 głosy za i 9 przeciw. Na posiedzeniu z 11 czerwca 1949 roku ponowiono próbę uczynienia profesorów Weissa i Jarockiego profesorami honorowymi. Eibisch postawił „nagły wniosek” o powołanie Weissa i Jarockiego „z przysługującymi im prawami i przywilejami”, zdając sobie sprawę, że poprzedni – identyczny – przepadł. Drugą próbę motywował tym, iż profesorowi Weissowi należy się taki zaszczyt „za swoją długoletnią i owocną pracę artystyczną oraz za wykształcenie wiele zastępów artystów w czasie swej długoletniej pracy pedagogicznej w tut. Akademii”. Po 15-minutowej przerwie profesor Zbigniew Pronaszko oświadczył, że chociaż w pełni docenia zasługi w przeszło-

ści tych profesorów, zwłaszcza profesora Weissa, to jednak „w ostatnich latach bardzo obniżyli oni poziom tak (!) swojego malarstwa, jak i pedagogiki”. Dlatego sprzeciwia się ich reaktywowaniu. W tajnym głosowaniu za Jarockim oddano 2 głosy, a przeciw 10, 3 kartki pozostały czyste, w sprawie Weissa – 1 głos za, 11 przeciw i 3 kartki czyste. Jednocześnie zgromadzeni gorąco poparli wniosek profesora Rzepińskiego i prosili go, by profesor Zbigniew Pronaszko, jadąc do Warszawy, osobiście prosił obywatela Ministra o przyznanie dotacji dla wymienionych profesorów, gdyż znajdują się w bardzo trudnych warunkach materialnych¹⁴¹. W odpowiedzi, jeszcze w 1947 roku, Wojciech Weiss namalował w domu obraz *Świnie* – zwierzęta zwrócone do siebie pochylonymi ryjami szukają rzucone na ziemię jabłka. Obok świń pojawia się ponadto pusta miska i zaznaczone w tle koło wozu. Inny autobiograficzny obraz to pochodzące z 1949 roku *Pożegnanie z Akademią*; płótno wiszące dziś jako depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu przedstawia bardzo wyrafinowany perspektywicznie widok klatki schodowej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a konkretnie dwa owalne świetliki; z jednego z nich zwisa przechylona w dół półnaga postać kobieca z wyciągniętą lewą ręką, a ręka poniżej, żegnająca się z modelką, należy zapewne do niewidocznego na obrazie artysty, stojącego na schodach. Widzimy jedynie fragment wzniesionego ku górze lewego przedramienia, z ciemnym fragmentem marynarki i białej koszuli. W zachowanym u rodziny archiwum znajdziemy list Wojciecha Weissa z 1946 roku:

Z niewyjaśnionych dla mnie przyczyn (granica wieku w grę nie wchodziła, skoro moi rówieśnicy nadal są profesorami czynnymi), w czasie gdy zorganizowała się praca na Ak.Szt.P. i kursy moje były w pełnym toku pracy, końcem października 1946 r. dostałem pismo przenoszące mnie w stan nieczynny. Ponieważ pracę moją pedagogiczną prowadziłem z największym wysiłkiem i poświęceniem, osiągając znakomite rezultaty (olbrzymia ilość wybitnych artystów to moi uczniowie, obecnie już profesorowie Ak. Szt. Pięknych – Eibisch, Fedkowicz, Cybisowa-Rudzka, Rafałowski etc. po całym świecie). Ponieważ sprawa

¹⁴¹ Protokoły posiedzeń Rady Profesorów ASP w Krakowie 1945–1950, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, A 138.

pozbawienia mnie tak ciężko wypracowanej katedry jest mi tem bardziej bolesna, bo walczyłem i dbałem z całym poświęceniem o dobro młodzieży, a kolegom pomagałem do dźwignia się w górę. Może nie na miejscu będzie tu wspomnienie bardzo bolesnej dla mnie sprawy ciężkiej choroby mojego syna, która się zbiegła z tym niespodziewanym dla mnie atakiem ze strony Akademii¹⁴².

Było to tym bardziej niezrozumiałe, że już przed wojną kapiści, pokazując i manifestując swoją odrębność (robili nawet krotochwilne manifestacje z okazji jubileuszu „Sztuki”, a do repertuaru psikusów w Pałacu Sztuki należało m.in. granie na wystawie na gitarze marsza pogrzebowego, drutowanie klamek, by uniemożliwić wejście na ekspozycję, przyczepianie tabliczek o zakazie zanieczyszczania (sztuką), rysowanie nad bramą wejściową olbrzymich zer)¹⁴³, przyznawali, że Weiss był zawsze życzliwy dla swych niesfornych uczniów, że gościł ich zawsze z radością, a jego sztuka zachowywała młodzieńczość mimo upływu lat¹⁴⁴. Tymczasem po wojnie żarty się skończyły, pojawił się „barbarzyńsko-magiczny rytuał, który każe, zanim się przeciwnika zabije, opluć go, zohydzić, upokorzyć”¹⁴⁵. Pozbawienie katedry oznaczało wegetację; wielu artystów zresztą wówczas głodowało, choć, jak wspominał Kornel Filipowicz, trudne czasy: „przymierało się tylko głodem [...] ...tak naprawdę to się z głodu nie umierało. Żyło się po prostu w biedzie”¹⁴⁶. W zachowanych wspomnieniach Jerzego Tchórzewskiego, późniejszy malarz przypominał sobie decyzję zdawania na studia na ASP w Krakowie w ten sposób, że jego dotychczasowa nauczycielka radziła mu zdawać do Warszawy, gdyż „krakowska ASP to konserwa, a tacy profesorowie jak Jarocki, Pautsch, Weiss to epigoni XIX wieku”¹⁴⁷. Franciszek Bunsch wybrał pracownię Eibischa, o którym Aleksander Wojciechowski napisał, że jego

¹⁴² Pismo w archiwum rodzinnym, oznaczone sygn. 3.14.

¹⁴³ J. Puget, *O teatrze artystów Cricot*, w: *Henryk Wiciński (1908–1943)*, Poznań 2003, s. 44.

¹⁴⁴ Tamże, s. 45.

¹⁴⁵ K. Filipowicz, *Notatki z lat 1948–1958*, w: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, red. J. Chrobak, cz. 1, Kraków 1990, s. 7.

¹⁴⁶ Tamże, s. 5.

¹⁴⁷ J. Tchórzewski, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946–1957*, Kraków 2006, s. 19.

gwałtowna ekspresja była bliska zaprzyjaźnionemu z nim Soutine'owi, podkreślając, iż pełna temperamentu osobowość odnoszącego sukcesy artysty stanowiła pierwowzór malarza Sergiusza Zalewskiego z powieści *Rodzina Thibault* innego przyjaciela Eibischa – Rogera Martina du Garda¹⁴⁸. Tchórzewski także wybrał Kraków i wyjaśniał dalej, że do pracowni „cieszących się uznaniem zdolniejszych i inteligentniejszych studentów” należały pracownie Pronaszki, Cybisowej, Eibischa i Fedkowicza. Natomiast co do „starych mistrzów” – Pautscha, Weissa, Pieńkowskiego, to szli tam „naturaliści”. Tchórzewski dodawał: „My tych »starych mistrzów« obrzucaliśmy prawie pogardliwym spojrzeniem, teraz wiem, że niesłusznie, bo z wyjątkiem Jarockiego byli to przecież niezli malarze, zasłużeni dla naszej sztuki, ale obecnie była to konserwa”¹⁴⁹. Nawet zresztą sprowadzony do Akademii Taranczewski czuł się „konserwą”, a oglądając dokonania swoich studentów na „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej” w Krakowie mówił: „Mój Boże, wy zupełnie inaczej malujecie niż my, musimy się już chyba kłaść do grobu”; z kolei Zygmunt Radnicki usprawiedliwiał się przed młodymi: „mnie już nie stać na takie salto mortale jak was, ja mam za sobą 30 lat pracy, nie jestem zdolny przerzucić się nagle z tamtego malarstwa na takie”¹⁵⁰. Inny świadek epoki, Franciszek Bunsch, wyjaśnia, że aktywnością i znaczeniem w skali uczelni wyróżniała się pracownia Eibischa, Cybisowej, Fedkowicza i Pronaszki¹⁵¹. Tchórzewski wspominał też, że sam wybrał pracownię Pronaszki, gdyż „krytyka krakowska zrobiła z niego malarza numer jeden [...] no i jego awangardowa przeszłość (formizm) przydawała mu blasku w naszych oczach”. A choć przyznawał, że wiedział, iż Pronaszko już dawno nie jest formistą, to nie zdawał sobie sprawy, że „swoją formistyczną przeszłość uważa za pomyłkę”¹⁵². Okazało się więc, że „salto mortale” gotowy był zrobić artysta, po którym najmniej się tego

¹⁴⁸ A. Wojciechowski, *Polskie malarstwo współczesne. Kierunki. Programy. Dzieła*, Warszawa 1977, s. 13.

¹⁴⁹ J. Tchórzewski, *Świadectwo oczu*, s. 39.

¹⁵⁰ Tenże, *O wystawie nowoczesnych*, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, Kraków 1998, s. 280.

¹⁵¹ F. Bunsch, *Pogmatwane początki*, w: tamże, s. 47.

¹⁵² J. Tchórzewski, *Świadectwo oczu*, s. 39.

spodziewano – Wojciech Weiss. Choć twierdzenie Tchórzewskiego, że profesorowie Akademii „czują jakiś wstyd, że są jednak w malarstwie zacofani”¹⁵³, jest chyba zbyt radykalne. Jak poza tym się wydaje, negatywna ocena starych profesorów z kręgu „Sztuki” była związana z nastrojami, które były wynikiem tzw. zamachu stanu, jak określił Karol Estreicher objęcie przez postimpresjonistów katedr na Akademii Sztuk Pięknych; Estreicher dostrzegał tu rolę polityczną wiceprzewodniczącego Krajowej Rady Narodowej, Stanisława Szwalbego, a Helena Wielowieyska po prostu walkę „starych” z „młodymi”¹⁵⁴. Chichot historii polega na tym wszakże, że już niedługo „młodzi” będą bezpardonowo atakowani przez młodszych, w tym nie tylko doktrynerów realizmu socjalistycznego. Walka była tak ostra, że studenci niszczyli na przykład swoje dzieła wykonane w pracowni, by dać im do zrozumienia, że są nic nie warte¹⁵⁵.

Ostateczna negatywna ocena Wojciecha Weissa przez Zbigniewa Pronaszkę może więc tylko pozornie dziwić, bo przecież w momencie, gdy głosował za zwolnieniem Weissa, był malarzem równie tradycyjnym jak sam Weiss. Faktycznie nie powinna ona dziwić, gdy przypomni się zaszczości – już bowiem organizując od 1911 roku wystawy Niezależnych, myślał o przeciwstawieniu się dominującej pozycji artystów młodopolskich. W grupie formistów Pronaszko przeciwstawiał się wraz z kolegami-artystami: „tępotcie i ogólnej śpiączce, jaka panowała wówczas w sztuce polskiej” – jak określał to Tytus Czyżewski¹⁵⁶. Ekspresja Weissa i Pronaszki wiązała się z odmiennym rozumieniem nowoczesności już na początku XX wieku; jednak ten dziesięć lat młodszy artysta szczególnie chyba nie cenił – wnioskując przez porównanie twórczości obu artystów – międzywojennego malarstwa Weissa. Sztuka Pronaszki była swojego czasu tak skandaliczna dla publiczności, że – jak sam opowiadał – kiedyś musiał uciekać przed oburzonymi góralami, którzy chcieli go pobić za

¹⁵³ Tenże, *O wystawie nowoczesnych*, s. 280.

¹⁵⁴ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, *Hanna Rudzka-Cybis*, Kraków 2007, s. 58.

¹⁵⁵ Mowa o zniszczeniu przez Andrzeja Wróblewskiego, będącego asystentem Hanny Rudzkiej-Cybisowej, swojego obrazu; por. tamże, s. 64.

¹⁵⁶ M. Porębski, *Ku sztuce nowoczesnej, w: W kręgu lat czterdziestych*, red. J. Chrobak, cz. 2, Kraków 1991, s. 17.

wymalowaną w duchu formistycznym Madonnę na fasadzie domu przy Krupówkach¹⁵⁷. Pronaszkowski przeciwstawiał się jednak nie tylko ostatnim artystom, ale także wybitnym, ze stowarzyszenia „Sztuka”, powołanego w Krakowie w 1897 roku. To właśnie wówczas – cztery lata po śmierci Jana Matejki – nowy rektor Szkoły Sztuk Pięknych (zmienionej w 1900 roku na Akademię) Julian Fałat powołał na profesorów artystów młodego pokolenia związanych ze „Sztuką”: Jana Stanisławskiego, Leona Wyczółkowskiego, Teodora Axentowicza, Jacka Malczewskiego, Konstantego Laszczkę, a później także Wojciecha Weissa, obok Józefa Pankiewicza, Ferdynanda Ruszczyca, Stanisława Wyspiańskiego czy Józefa Mehoffera. W ten sposób elitarny charakter „Sztuki” i jego zagraniczne sukcesy oraz obsadzenie katedr na Akademii spowodowało nie tylko rewolucję w definiowaniu sztuki i jej społecznej roli, ale... musiało też stopniowo przynieść opór młodych, którzy nie odnajdowali się w ideałach swoich profesorów. To, że opór ten był trudny – także do zrozumienia – jest chyba spowodowane klasą profesorów z reformy Fałata; dość powszechnie bowiem nawet do dzisiaj ta formacja ukształtowała złoty okres krakowskiej kultury plastycznej. Niemniej, gwoździem historycznej ścisłości, trzeba też zaznaczyć, że studenci Akademii Sztuk Pięknych, których określamy dziś mianem kolorystów, zanim znaleźli się w atelier Józefa Pankiewicza, opuścili inne pracownie, w tym Wojciecha Weissa (od Weissa do Pankiewicza przenieśli się Artur Nacht, Józef Czapski i Marian Szczyrbała)¹⁵⁸. Kiedy w „Przeglądzie Artystycznym” z 1951 roku ukazał się obszerny artykuł o „Sztuce” pióra Józefa E. Dutkiewicza¹⁵⁹, nie mamy wątpliwości, iż nastąpiło kolejne przededagowanie widzenia historii – okres realizmu socrealistycznego szukał wszakże swoich antenatów, próbując się legitymizować nie tylko dzięki przyjaźni ze Związkiem Radzieckim. A chociaż w 1951 roku Wojciech Weiss już nie żył, to zreprodukowanie w artykule w „Przeglądzie Artystycznym” z 1951 roku jego *Portretu Perzyńskiego* (notabene z roku 1901), można uznać za oddanie hołdu temu ma-

¹⁵⁷ H. Blumówna, *Wystawa młodych plastyków*, w: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, cz. 1, s. 116.

¹⁵⁸ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, dz. cyt., s. 18.

¹⁵⁹ J. E. Dutkiewicz, „Sztuka”, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 4.

larzowi, którego sztuka – posługując się sformułowaniem Dutkiewicza, użytym jednak w kontekście nie samego Weissa, ale całego stowarzyszenia „Sztuka” – choć „nie nabrała siły, precyzji i ostrości problemów społecznych”, to jednak zachowała realistyczną metodę przedstawiania rzeczywistości i świadomie odrzuciła postawę postimpresjonistyczną. Zachowując kult przedmiotu, starał się znaleźć drogę do narodowej formy w sztuce. Widzenie „Sztuki” jako „naturalnego” poprzednika poszukiwań artystów w okresie stalinowskim było oczywiście dość trudne do udowodnienia. Sam Dutkiewicz przyznawał na przykład, że „Sztuka” odcinała się nie tylko od tradycji Matejkowskiej, ale także tej reprezentowanej przez Aleksandra Gierymskiego (1850–1901), gdyż wraz z jego śmiercią „urywa się nurt realistyczny i pozytywistyczny, który przez parę lat jeszcze reprezentować ma Stanisław Witkiewicz. Traci na aktualności sens malarstwa reprezentowanego przez Brandta, Siemiradzkiego, Wierusz-Kowalskiego, tego właśnie malarstwa, które młodzi organizatorzy »Sztuki« oskarżają o nadmiar »fabuły«”. Dutkiewicz dodaje, że choć większość członków stowarzyszenia nie zdobywa się na „głębsze, krytyczne spojrzenie na rzeczywistość”, to jednak u wielu członków „Sztuki” ważna jest rola tematu, szczególnie objawiająca się w przedstawieniach polskiej wsi, co staje się „manifestacją narodowej odrębności”. Dodaje też, że artyści sztuki widzą „co prawda przeważnie wieś »bajecznie kolorową«, chłopów odzianych odświętnie, heroizują chłopą, nie widząc różnic społecznych, dzielących samą masę chłopską”¹⁶⁰. Takim nowym tematem był na przykład folklor huculski, którego zwolennikiem był m.in. usunięty z ASP wraz z Weissem Władysław Jarocki, a przywrócony w 1950 roku do warszawskiej ASP Czajkowski odkrywał dla widzów folklor podhalańsko-zakopiański. Patrząc krytycznie na tradycję reprezentowaną przez „Sztukę” (na przykład Tetmajer, według Dutkiewicza, daje próbę epiki chłopskiej, ale epizody walk chłopskich w czasie insurekcji kościuszkowskiej „traktuje jako barwne widowisko”; Chełmoński wszakże „wynosi godność siermięgi”, a Stanisławski, Axentowicz, Wyspiański, Mehoffer i Laszczka nie ulegli „atrakcyjności kosmopolitycznej

¹⁶⁰ Tamże.

sztuki impresjonizmu”), Dutkiewicz podkreśla, że w żadnym razie malarze związani z tym stowarzyszeniem nie posługują się tematem jako pretekstem, nie popadają w malarstwo dla formy i nie odrywają się od rzeczywistości. Pobrzmiewa w tym oczywiście krytyka kapistów, którzy – próbowali dokonać przez socrealizm przewrotu w Akademii – w czasie jego nastania z trudem mogli obronić swój prestiż i *status quo*. Weiss, zwolniony z pracy także przez swoich uczniów, został przywrócony na Akademię w nowej sytuacji politycznej, w której jego wychowankowie okazali się tak samo podejrzani jak on i tak samo poddani inspekcji. Kolejna fala zainteresowania Weissem przyszła dopiero po odwilży – pod koniec 1962 roku otwarto w Muzeum Narodowym monograficzną wystawę Weissa, a w „Przeglądzie Artystycznym” obszerny artykuł poświęciła mu Helena Blum¹⁶¹. Język, jakim charakteryzowała Weissa, zawierał w sobie dość dziwaczny postulat „rozstrzygnięcia przynależności ideowej”. Blum posiłkuje się tu analogią do analiz literackich Kazimierza Wyki, wyjaśniając, iż twórczość międzywojenna artysty przynależy do drugiej fazy modernizmu polskiego, pełnej radości i afirmacji życia. Ale jeszcze obraz Weissa *Wiosna 1945 roku* – z porzuconym hełmem niemieckim i porastającą go zielenią – uznaje za pozostający w związku z symboliką Młodej Polski. Natomiast namalowanie *Manifestu* – choć tak zaskakującego przez swoją odmienność od wcześniejszych obrazów artystów – było, zdaniem Blumówny, „wyrazem szczerych przekonań artysty, a wspaniałe warsztat malarza-realisty pozwolił mu na pełną realizację ideowych zamierzeń”. Dodawała też, że Weiss był jednym z tych, którzy mogli odpowiedzieć pozytywnie na postulaty lat 50. Na wystawie krakowskiej z początku lat 60. pokazano po raz pierwszy inny późny obraz artysty, *Strajk*, namalowany w 1947 roku i przedstawiający posępną i groźną grupę robotników idących ulicą, wzdłuż muru. Blumówna komentowała, że o ile domeną *Manifestu* jest monumentalna powaga, to *Strajku* – dynamika masy ludzkiej podejmującej walkę. Nie pokazano natomiast wówczas innego późnego obrazu, *Rewolucji*, niedokończonego wskutek śmierci

¹⁶¹ H. Blum, *Na marginesie zbiorowej wystawy Wojciecha Weissa*, „Przegląd Artystyczny” 1963, nr 3 (13).

artysty. To szkicowo zarysowane płótno o sporych rozmiarach (192 × 245 cm) przedstawia grupę walczących ludzi klasycznie uformowaną centralnie w piramidę z dominantą w postaci czerwonego sztandaru, na którego tle osuwa się postać ugodzona strzałem w pierś, z wyciągniętymi w górę rękoma. Zarówno *Rewolucja*, jak i *Strajk* są obrazami zdecydowanie historyzującymi – w pierwszym z nich widać inspiracje malarstwem Delacroix, w drugim Daumiera; w ten sposób estetyczna erudycja Weissa zetknęła się z polityką. Zwraca uwagę nawiązanie do Daumiera, obrońcy republikańskich rządów i ich ideologii. *Strajk* można wszak opisać takimi słowami, jakich używano do interpretacji płócien Daumiera, np. „jego Sykstyń jest ulica” czy „Daumier jest ludem”¹⁶², a jednocześnie takie wejście w relacje z uznanym francuskim realistą pozwoliło artyście zachować tradycyjne rozumienie sztuki. Michel Melot i Neil McWilliam zwrócili uwagę na operację, jaką III Republika zrobiła na Daumierze, usuwając z „prawdziwej” historii sztuki namiętne karykatury i śmiech, które wymyślały subwersyjnie sztukę na nowo, by włożyć dzieła artysty do ideologicznego dyskursu historii, podkreślającego wieczne i niezienne wartości artystyczne, bliskie wartościom religijnym. Jest w tym pewna – warta zapamiętania niekonsekwencja – bo przecież sama republika powstała w opozycji do wiecznych i niezmiennych praw oraz ustalonych hierarchii¹⁶³. W ten sposób „wielki” artysta stał się poważny, by nie powiedzieć – smutny i zatroskany; odbierając artyście subwersję i śmiech, uczyniono go nieśmiertelnym przez – jak napisali Michel Melot i Neil McWilliam – wyciągnięcie żądła z jego republikanizmu. O ile jednak stępując ostrze satyry Daumiera, krytyka umieściła go w wielkiej narracji historii sztuki, o tyle Weiss powoływał się na wielką narrację historii sztuki przeciw krytykom, którzy odmawiali mu artyzmu. Tak jak Daumiera porównywano do Michała Anioła, Hogartha, Goi, by włączyć go do dyskursu „wielkiej sztuki”, tak Weiss cytował Daumiera, by przeciwstawić się doraźnym koncepcjom instrumentalnego traktowania sztuki

¹⁶² Cytat z dziennika paryskiego z epoki, za: M. Melot, N. McWilliam, *Daumier and Art History: Aesthetic Judgement/Political Judgement*, „Oxford Art Journal”, vol. 11, no. 1 (1988), s. 5.

¹⁶³ Tamże, s. 6.

przez socrealizm i lansowanym przezeń radzieckim wzorcom. Weiss powraca do Daumiera, aby malować z podniesioną głową, by postulat realizmu nie oznaczał mentalnej kolonizacji, czyli sowietyzacji. Paradoksem jest, że Wojciech Weiss, malując w 1950 roku – w ciężkim okresie stalinowskim – obrazy odnoszące się do wielkiej tradycji, nie tylko spełniał oczekiwanie władz, ale klasą tych płócien – wykraczających poza socrealistyczną produkcję – kpił z otaczającego kontekstu. Te obrazy były wyjątkowo denerwujące dla młodszych kolegów Weissa, którzy bezskutecznie próbowali malować w *grand manière*; Weiss uraził ambicję nie tylko swoich uczniów, którzy wyrzucili go z Akademii, ale i ich uczniów, którzy niszczyli płótna kolorystów-„pięknoduchów”. Sądzę, że w kolejnym przepisywaniu polskiej historii należałoby pokazać – jeśli to jeszcze możliwe i dzieła ciągle istnieją – wysiłki tych polskich artystów, którzy odpowiadając na polityczny postulat realizmu, opierali się zarówno sowietyzacji, jak i równie groźnej „narodowej formie”. Przypomnijmy przy tej okazji, że Piotr Piotrowski bardzo broni decyzji ekspozycji socrealizmu w KUMU w Tallinie, nowego muzeum otwartego w 2004 roku, wyjaśniając to prowokacją potrzebnej dyskusji, gdyż „przepracowanie traumatycznej przeszłości, symbolizowanej tutaj przez pokazanie malarstwa realizmu socjalistycznego, wydaje się ważnym krokiem do odzyskania historycznego miejsca estońskiej kultury, a także odnalezienia właściwego miejsca w świecie współczesnym, a więc – jednym słowem – do zbudowania własnej tożsamości”¹⁶⁴. Jeśli chodzi o Polskę, to należałoby chyba postulować, by inspekcji faktycznego stanu posiadania dokonali badacze, których rzeczowość przeważałaby nad traumatyczną wizją historii (zapewne jest to kwestia młodszego pokolenia). Co zaś do artystów-kolegów Weissa, to może najbardziej dla nich nieznośny był fakt, że ich starszy kolega, którego uznali za niepotrzebnego, potrafił sprostać zamówieniu władz, pozostając niezależnym. Żartobliwie to ujmując: Weiss potrafił namalować wszystko. Blumówna jednak tu właśnie się myliła –

¹⁶⁴ P. Piotrowski, *Traumatofilia i traumatofobia. Nowe muzea w Nowej Europie, w: Momenty zwrotne w polityce i sztuce: 1968–1989*, red. C. Bishop, M. Dziewańska, Warszawa 2009, s. 430.

Weiss nie dokonywał „rozstrzygnięcia przynależności ideowej”; tak jak malarzem był również muzykiem i – jeśli możemy się domyślać – sądził, że na obu tych polach wystarczy być wirtuozem. Potrafił malować w każdym stylu: w 1927 roku na przykład projektuje plakaty w stylu konstruktywizmu. W 1928 roku jedna z recenzji w brukselskiej prasie niezwykle trafnie zauważa, że sztuka Weissa „na wysokim poziomie wirtuozerii” jest pozbawiona cech lokalnych, a oparta na solidnym wykształceniu oraz znakomitej technice¹⁶⁵. Wojciech Weiss nie podejmuje właściwie tematów patriotycznych, choć w 1891 roku – mając zaledwie 16 lat – namalował *Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa*. Na zachowanym filmie – fragmencie *Kroniki filmowej* z 1950 roku – artysta po prostu pięknie gra i pięknie maluje. Syn emigranta po powstaniu w 1863 roku, urodzony na wygnaniu, chciał, by sztuka miała walor łączący, a nie dzielący. Jego ojciec był prześladowany, w Rumunii znalazł pracę jako urzędnik kolejowy. Na swoje osobiste osiągnięcia artystyczne Wojciech Weiss powoływał się niezależnie od sytuacji politycznej, zarówno w czasie okupacji hitlerowskiej, jak i po 1945 roku. W jednym i drugim przypadku pisał w życiorysie, że w 1914 roku został oznaczony bawarskim orderem św. Michała, a w 1918 roku otrzymał austriacki Order Żelaznej Korony, a ponadto Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski (1925). Jeszcze przed I wojną bierze udział w tak różnych wystawach jak w pawilonie austriackim na rzymskiej Międzynarodowej Wystawie Sztuki (1911), wystawie zorganizowanej „w hołdzie cesarzowi” (1908), a w 1912 roku współtworzy austriacki związek artystów, wchodząc w skład zarządu. Po wojnie szczycił się tym, że udało mu się kierować Akademią Sztuk Pięknych do 14 grudnia 1939 roku (zastępował rektora Fryderyka Pautscha), mimo że profesorowie sąsiednich uczelni – przede wszystkim Uniwersytetu Jagiellońskiego, ale także Akademii Górniczej i Akademii Handlowej – w wyniku tzw. Sonderaktion Krakau zostali uwięzieni i wywiezieni do obozu w Sachsenhausen, skąd wielu z nich nie wróciło. Potem Akademię

¹⁶⁵ R. Weiss, *Wojciech Weiss: kalendarium życia i twórczości*, w: *Ten krakowski Japończyk. Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa*, red. nauk. A. Król, red. E. Ryzewska, przeł. J. Juruś, Kraków 2008, s. 205.

zamknięto i powołano szkołę o niższej randze Staatliche Kunstgewerbeschule, a jej dyrektorem został niemiecki rzeźbiarz Wilhelm Heerde, członek NSDAP i SA. Okupantowi była potrzebna „pewna ilość szkół rzemiosła dla szkolenia średnio biegłych niewolników – trzeba było coś tam umieć polakierować, zrobić sztukaterię, tkactwo”¹⁶⁶. Pojawili się tam też polscy wykładowcy, dawni profesorowie Akademii (Fryderyk Pautsch, Władysław Jarocki, Stanisław Kamocki i Józef Mehoffer – jeśli chodzi o dawnych członków „Sztuki”, a ponadto m.in. Ludwik Wojtyczko z dawnego Instytutu Sztuk Plastycznych oraz Jan Hopliński), ale nie było wśród nich Weissa, który mimo to do 1942 roku korzystał z pracowni w budynku dawnej Akademii¹⁶⁷. W zbiorach rodziny jest przechowywany list, podpisany przez „Der Stadthauptmann von Krakau, Bürgermeister”, w którym znajdujemy takie zdanie: „Ein Künstler Ihres Aufgabenkreises, den ich vor einigen Tagen fragte, ob er Sie kenne, bejahte dies mit dem spontan gegebenen Zusatz: »Professor Weiß ist Jude« [...] Sie werden es danach verstehen, Herr Professor, daß ich Grund zum Mißtrauen habe”. W odpowiedzi Wojciech Weiss wysłał oświadczenie, datowane na 4 września 1940 roku, w którym czytamy: „Hiermit bestätige ich mit dem Ehrenwort, dass ich Arier bin, und meine Eltern ind Grosseltern Arien waren”. Zapewne dzięki oświadczeniu, że jest aryjczykiem, uratował nie tylko byt rodziny w domu przy Krupniczej, ale także życie swojej żony, Ireny de domo Silberberg, pochodzenia żydowskiego, która jeszcze przed wojną – prawdopodobnie w związku ze ślubem w 1908 roku (w wieku 20 lat) w kościele w Kalwarii-Zebrzydowicach – przeszła na katolicyzm¹⁶⁸. Bo jeśli było coś, co Weiss ratował przez całe swoje życie – to właśnie rodzinę; mieszkanie w gnieździe rodzinnym w Kalwarii – pięknym domu wraz z sadem, kupionym przez rodziców artysty w 1904 roku – z żoną,

¹⁶⁶ K. Czerni, *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, s. 24.

¹⁶⁷ R. Weiss, *Wojciech Weiss: kalendarium życia i twórczości*, s. 210.

¹⁶⁸ Bibliografię dotyczącą kwestii żydowskiej w czasie okupacji w Krakowie czytelnik znajdzie m.in. w książce: J. Chrobaczyński, *Postawy, zachowania, nastroje. Społeczeństwo Krakowa wobec wojny i okupacji 1939–1945*, Kraków 1993. Kwestia konwersji często była ukryta w ustnej tradycji przed młodszymi członkami rodziny.

dziećmi i rodzicami było i szczęściem, i wielkim osiągnięciem. Wierzył też, że talent malarski jest równie uniwersalny jak muzyczny, że malarstwo nie podlegając rozstrzygnięciom ideologicznym, broni się wartościami autonomicznymi. Może zadziwiać, że mając takie poglądy, artysta był przedstawicielem modernizmu (a konkretnie – idąc za ustaleniami Wiesława Juszcza – wczesnego ekspresjonizmu), a nawet osiągnął wówczas szczyty swojego malarstwa. Bo przecież całą dalszą część życia pozostawał poza modernizmem (i związaną z nim koncepcją historii)¹⁶⁹ i nie znajdziemy później przekonania wykraczającego poza solidny fach i rzemiosło; arcydzieła po prostu mu się przytrafiły, a malarstwo nie służyło do wyrażania wiary w pozamalarskie przekonania. W rezultacie historyzm końcówki lat 40. był oczywistą konsekwencją przyjęcia postawy antymodernistycznej, związanej ze sztuką figuralną i niechęcią do estetycznej puryfikacji oraz redukcji środków oraz systematycznej analizy¹⁷⁰.

Warto ponadto zauważyć, przesuwając akcent ze spraw artystycznych na egzystencjalne, że w Radzie Profesorów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, która zdecydowała o przesunięciu profesora Weissa w stan spoczynku, zasiedli nie tylko artyści o różnych estetycznych zapatrywaniach, nie tylko młodzi naprzeciw starych, ci pierwsi pragnący wysadzić starszyznę z siodła, ale i więzień Auschwitz Xawery Dunikowski, a ukrywający się w czasie wojny Eugeniusz Eibisch stanął naprzeciw Wojciecha Weissa, który spędził wojnę we własnym domu z rodziną, zarabiając na utrzymanie tak jak zawsze – malując obrazy.

Fakt, że Weiss malował zupełnie inne obrazy, by podważyć złą opinię o swojej sztuce, różni go od innego odrzuconego w swym późnym okresie malarza – Wojciecha Kossaka (1856–1942), któ-

¹⁶⁹ Dla Roberta Storra *modern art* to sztuka powstała w okresie od oświecenia (z Goyą, Cézannem i postimpresjonistami), która wiąże się z określoną koncepcją historii, natomiast *modernism* – z koncepcją sztuki dla sztuki – jest z gruntu abstrakcyjna, gdyż zajmuje się wewnętrzną strukturą dzieła i związanym z tym sensem, por. R. Storr, *Modern Art Despite Modernism*, New York 2000, s. 28. W tym znaczeniu Weiss uprawiał sztukę nowoczesną poza modernizmem, tak jak uprawiał ją na przykład wymieniany przez Storra Edward Hopper.

¹⁷⁰ Tamże, s. 31.

ry niedługo przed śmiercią, chcąc pogrążyć „propagandę Ipsiacką, żydowską” oraz „impresjonistyczną lichotę”, powoływał się nie tylko na swoje sukcesy, ale i na domniemane prześladowania polegające na przykład na niewymienieniu jego nazwiska w recenzji z wystawy przez – jak to określił – „Żydka Kleina” w 1935 roku, co utkwiło mu tak mocno w pamięci, że pragnął napiętnować go i innych swoich artystycznych wrogów jeszcze w roku 1941¹⁷¹. Weiss walczył inaczej – wkraczał z nowymi, innymi obrazami, nie obrażał się na rzeczywistość. A jednocześnie, ponieważ – może szczęśliwie – został zwolniony z Akademii, nie musiał ustawiać nagich modeli z papierowymi młotkami i kowadłami, a nawet maszyną do szycia, jak to robił Eibisch¹⁷², czy przejmować się ideologicznymi pogadankami niejakiej pani Łopatowej¹⁷³.

Warto odnotować inny drobny szczegół postawy Wojciecha Weissa. Jeszcze w 1936 roku Komitet Organizacyjny VII Kongresu Międzynarodowej Federacji Kobiet z Uniwersyteckim Wykształceniem poprosił artystę o udzielenie swego nazwiska w Komitecie Honorowym Kongresu. Jego uczestniczki poinformowały go też, że pan Prezydent Rzeczypospolitej wyraził zgodę na objęcie protektoratu nad Kongresem¹⁷⁴. Prośba ta miała swoje uzasadnienie historyczne – wszak to Weiss pozwolił kobietom na studiowanie w Akademii; a mówiąc precyzyjniej – został powołany w 1918 roku na rektora Akademii Sztuk Pięknych i to za jego kadencji otwarto – w związku z nowym prawem obowiązującym od odzyskania niepodległości państwa – podwoje uczelni dla kobiet. Jednak nawet wbrew prawu były na Akademii krakowskiej pracownie malarskie, które nie przyjmowały studentek. Z życiorysu Hanny Rudzkiej (później: Rudzkiej-Cybis) dowiadujemy się na przykład, że pragnęła podjąć naukę u Stanisława Dębickiego, ale w związku z tym, że „nie przyjmował

¹⁷¹ Wojciech Kossak. *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 2: *Lata 1908–1942*, red. K. Olszański, Kraków 1985, s. 738.

¹⁷² List Janiny Kraupe do Lilii Krasickiej z 29 listopada 1948 roku, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, s. 200.

¹⁷³ Z ustnych wspomnień profesor Janiny Kraupe-Świderskiej.

¹⁷⁴ List z 5 maja 1936 roku w Archiwum ASP.

kobiet” – podjęła naukę u Ignacego Pienkowskiego¹⁷⁵. Weiss oczywiście również uczył studentki w swojej pracowni.

Manifest (1950) Wojciecha Weissa to zadziwiające dzieło 75-letniego artysty, którym autor postanowił wejść ponownie do gry (a więc także – odzyskać profesurę na krakowskiej Akademii), nie dając się odstawić na boczny tor¹⁷⁶. *Manifest* wymaga niewątpliwie odpowiedniej ramy, by go odczytać. Uważany jest za jedno z dzieł otwierających nowy styl – realizm socjalistyczny, choć Helena Wielowieyska-Ratkowska uważała, że może to jeszcze nie jest ani realizm socjalistyczny, ani socjalizm, „ale jest tu już rewolucja, która ten socjalizm poprzedza”¹⁷⁷. Z kolei Łukasz Kossowski obraz określał jako „dziwny, poważny, skupiony, mocny, obraz z artystycznego punktu widzenia – nie socrealistyczny”¹⁷⁸. Został on nagrodzony na „I ogólnopolskiej wystawie”, określonej przez niektórych „dorzynkami kultury polskiej” (przez „rz”)¹⁷⁹.

Czy sfłoczonych sześć postaci stojących robotników, słuchających swojego czytającego towarzysza w niskim i ciemnym pomieszczeniu ewokującym nastrój konspiracji, faktycznie można zakwalifikować jako dzieło socrealistyczne? Ciasne kadrowanie, śmiałe ucięcie postaci, nastrój klaustrofobii nie kojarzą się nam z narzuconym stylem; brakuje też chyba optymizmu, jest za to istic Courbetowska bezceremonialność i dosadność, czy – by zatrzymać się na porównaniach z historii sztuki: swoisty światłocieniowy caravaggionizm. A że Caravaggio pojawiał się w umysłach ludzi uczestniczących w realizmie socjalistycznym, świadczy wspomnienie Mieczysława Porębskiego, który zwiedziwszy Luwr w 1949 roku, pozostał

¹⁷⁵ S. Krzysztofowicz-Kozakowska, dz. cyt., s. 18.

¹⁷⁶ W katalogu *I ogólnopolska wystawa plastyki*, Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec–kwiecień 1950, w dziale *Malarstwo* widnieją dwa obrazy Wojciecha Weissa: *Pochód* (65 × 100) – pod numerem 342 oraz *Manifest* (187 × 140) – pod numerem 343, na ogólną liczbę 388 obrazów, nie biorąc pod uwagę osobnego działu *Prace nadesłane przez artystów plastyków polskich z Francji*, gdzie znajdziemy m.in. cztery obrazy olejne Meli Muter (a w sumie 22 obrazy).

¹⁷⁷ *Rozmowa-wywiad radiowy Wojciecha Weissa z Heleną Wielowieyską-Ratkowską*, w: *Szkicownik Wojciecha Weissa*, Kraków 1976, s. 66.

¹⁷⁸ Ł. Kossowski, *Wojciech Weiss*, Kraków 2002, s. 42.

¹⁷⁹ K. Czerni, *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, s. 69.

pod niezatartym urokiem prawdziwości *Śmierci Matki Boskiej* Caravaggia, jej chłopskiej urody, pozbawionej majestatu, „bez cukrowanego idealizmu”¹⁸⁰. Słusznie też Porębski podnosił, że właściwie nie wiadomo, o jaki manifest chodzi, bo raczej nie o Manifest PKWN, gdyż „jak wskazuje zachowana dokumentacja, był on raczej rozklejany niż odczytywany w tak solennym, świątecznym nastroju”¹⁸¹. Porębski suponuje, że chodzi raczej o Manifest Rządu Lubelskiego z 1918 roku; tym bardziej hipoteza ta może być prawdziwa, że inny obraz z tego okresu *Manifestacja Pierwszomajowa*, sięga raczej wspomnień artysty z początku stulecia, niż czerpie z aktualnych wydarzeń. Skądinąd Łukasz Kossowski nie ma wątpliwości, że robotnicy odczytują Manifest PKWN, co więcej, cytując Zbigniewa Herberta o wnuczętach Aurory – chłopcach o twarzach ziemniaczanych i bardzo brzydkie dziewczyny o czerwonych rękach, dziwi się, że „wytworny esteta” Weiss wprowadza podobnych bohaterów do swoich obrazów. A przecież ludzi prostych – bez protekcjonalizmu – Weiss wprowadzał do swoich obrazów już przed wojną. W obrazie *Ecce Homo* (1934) żebrzący starzec „stoi na ulicy miasta głuchego na piękno, na wielkie ideały [...] Jakiż to krzyk i wyrzut bezdusznemu społeczeństwu” – pisała w liście do Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej żona artysty¹⁸². Helena Wielowieyska-Ratkowska, której Wojciech Weiss udzielił wywiadu radiowego, po tym jak *Manifest* zdobył pierwszą nagrodę na „I ogólnopolskiej wystawie plastyki” w Warszawie, dziwiła się, że ten obraz, uderzający „świeżością i siłą”, „rewolucyjny tak [!] w treści, jak i w formie”, został namalowany przez jednego z najstarszych w Polsce malarzy, „którego młodość upłynęła pośród słodkich nastrojów impresjonizmu”. Dziwiła się jeszcze, skąd wziął się w twórczości artysty zwrot do surowego światłocienia, „wycucie dynamizmu współcześnie toczących się wypadków”. Weiss widział w tym zasługę swojego poczucia współczesności. Mówił: „taką mam już naturę, że nigdy nie oglądam się wstecz – przeszłość to dla mnie rzecz skończona, zamknięta, jedynym – przeży-

¹⁸⁰ Tamże, s. 50.

¹⁸¹ Tamże, s. 205.

¹⁸² R. Weiss, *Wojciech Weiss/Ecce Homo*, w: *Wyprawa w 20-lecie* [katalog wystawy], Kraków 2008, s. 46.

wanie współczesności życia, w którym się jest, to jedyne ważne, to nas jedynie kieruje w przyszłość. [...] Nasza epoka jest epoką rewolucji – dzieją się wielkie przeobrażenia. Nareszcie nastąpiła chwila przewartościowania wszystkich pseudowartości, wyrzucenia na śmietnik całej nagromadzonej od wieków stęchlizny, snobizmu, załamania”¹⁸³. A z kolei w 1963 roku Helena Blum napisała o *Manifestie*, iż jest „pełną i dojrzałą realizacją malarską wynikającą ze specyficznych właściwości jego wyobraźni, która zawsze szukała związku z obiektywną rzeczywistością”¹⁸⁴. Blumówna zwracała także uwagę, iż obraz ten zadziwił widzów, gdyż „malarz aktów kobiecych i pejzażysta umiał zdobyć się na dzieło o tak wybitnym znaczeniu polityczno-społecznym”. A Kossowski podkreślał oryginalność artysty, który zamiast ukazywania intencjonalnej wizji systemu, przedstawia „ludzi skupionych, nieomal zatroskanych, postawionych wobec trudnych wyborów”¹⁸⁵.

Warto może też podkreślić, iż realizm nie jest fundamentalnie reakcyjny (*intrinsically reactionary*) – jak poucza nas Robert Storr w *Modernism Beyond Modern Art* za Lindą Nochlin – gdyż realisci stojąc za tym, co specyficzne przeciw ogólnemu, oraz za tym, co aktualne zamiast idealnego, uważani są za adwersarzy reguł akademickich. To przedstawiciele sztuki modernistycznej uważali się przecież za posługujących się zasadami uniwersalnymi i absolutnymi. Dlatego akademicy nigdy by nie pomylili realizmu z awangardą, natomiast awangardziści mieli tendencje to pojmowania wszelkiej sztuki figuratywnej jako sobie wrogiej¹⁸⁶. Ujmując to inaczej – Weiss nie był ani socrealistą, ani malarzem akademickim, gdy zdecydował się namalować *Manifest*. Oczywiście wybór tematyki jest nie tylko estetyczny, lecz również ideologiczny, rzecz w tym, że analiza obrazu dostarcza raczej przekonujących argumentów na rzecz *decorum*. Rola „złego antymodernistycznego chłopca” (*bad-boy antimodernist*) –

¹⁸³ Rozmowa-wywiad radiowy Wojciecha Weissa z Heleną Wielowieyską-Ratkowską, od s. 65.

¹⁸⁴ H. Blum, *Na marginesie zbiorowej wystawy Wojciecha Weissa*.

¹⁸⁵ Ł. Kossowski, dz. cyt., s. 42.

¹⁸⁶ R. Storr, dz. cyt., s. 32.

którą z powodzeniem odgrywał na przykład Francis Bacon¹⁸⁷ – została u nas zarezerwowana dopiero dla ucznia Wojciecha Weissa, Franciszka Starowieyskiego, i to w znacznie późniejszych czasach, gdy reżim komunistyczny prowadził łagodniejszą politykę w stosunku do artystów.

W jakim kontekście zatem należałoby interpretować *Manifest*, obraz uważany za jedno z dzieł otwierających nowy styl – realizm socjalistyczny? Sama Wielowieyska-Ratkowska uważała przecież, że może to jeszcze nie jest ani realizm socjalistyczny, ani socjalizm, „ale jest tu już rewolucja, która ten socjalizm poprzedza”¹⁸⁸. Zreproduковано *Manifest* w okresie socrealizmu na całej stronie opiniotwórczego „Przeglądu Artystycznego” (1950, nr 3/4), w niepodpisanym obszernym artykule *I ogólnopolska wystawa plastyki 1950* wraz z takimi obrazami, jak *Przodownica* Juliusza Krajewskiego, *Brygada młodzieżowa na szybkościowcu* Heleny Krajewskiej, *Pracy przy odbudowie kolumny* Zygmunta Stanisława Czajkowskiego, zbiorowego płótna artystów łódzkich (Jaeschke, Łubniewicz, Pisarek i Sikorski) *Pochód manifestacyjny pokoju*, *Walczące getto* Zygmunta Łopuszyńskiego, *Budowa* Stanisława Poznańskiego, *Podaj cegłę* Aleksandra Kobzdeja oraz *ZMP* Eugeniusza Eibischa, a także rzeźb Stanisława Horny-Popławskiego, Mariana Wnuka, Alfreda Wiśniewskiego i drzeworytów Wacława Waškowskiego. Następny artykuł w tym samym numerze „Przeglądu Artystycznego” *Świadoma twórczość* przyniósł kolejne reprodukcje – *Powrót do domu* Zygmunta Radnickiego oraz *Brygadę* Marka Włodarskiego, *Portret* Tymona Niesiołowskiego oraz *Czyszczenie ryb* Jerzego Fedkowicza. W ten sposób dokonano reprodukcji dzieł prawie wszystkich artystów, którzy wchodzili w skład kolegium redakcyjnego „Przeglądu Artystycznego” – redaktorem naczelnym była Helena Krajewska, a w skład redakcji wchodził m.in. Fedkowicz, Krajewski, Radnicki, Włodarski, Wnuk. To bardzo ważna uwaga, gdyż przypomina dzisiejszym czytelnikom wychowanym w systemie demokratycznym, iż z byciem w redakcji wspomnianego pisma łączyła się niemal nieograniczona monopolistyczna władza, wraz ze

¹⁸⁷ Tamże, s. 77.

¹⁸⁸ Ł. Kossowski, dz. cyt., s. 66.

zwracaniem uwagi na siebie samych jako najwybitniejszych artystów. Na I OWP było aż 628 prac – nie przez przypadek więc podkreślano w piśmie artystycznym dzieła ich redaktorów. Jeśli chodzi o walkę o władzę, to w artykule czytamy, że na I OWP przyjęto zasadę, iż zgłoszenia do udziału przyjmowano bez kontroli władz okręgowych, bezpośrednio do centrali i bez obligatoryjnego wykazania się członkostwem w ZPAP. Dlatego oprócz tego, że przyjęto wiele prac dyletanckich, umożliwiono dostęp do wystawy, po pierwsze, artystom starszego pokolenia i po drugie – „młodym talentom”. Co ciekawe, do zreprodukowania został wybrany także obraz Eugeniusza Eibischa, rektora krakowskiej Akademii. Teraz wszakże Eibisch „dostał” jedynie niewielką reprodukcję, a Weiss – całostronicową; co więcej w artykule *I ogólnopolska wystawa plastyki 1950* bardziej eksponowano osiągnięcia Weissa niż Eibischa, a w rezultacie tego drugiego „ordynarnie zaatakowano”¹⁸⁹. Weissa zestawiono z innym artystą starszego pokolenia, Stanisławem Czajkowskim (członkiem – tak jak Weiss – Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”, który podobnie jak Weiss otrzymał katedrę malarstwa – tyle że w warszawskiej ASP w 1950 roku – a zmarł cztery lata po Weissie, w 1954 roku), podkreślając ich „duży wysiłek” oraz fakt, że „podjęli nowy temat z zapalem i szczerością, wykorzystując do realizacji duże swoje doświadczenie zawodowe”. Natomiast Eibischa umieszczono w grupie artystów wychowanych na tradycjach postimpresjonistycznych – wraz z Radnickim, Pronaszką, Rzepińskim oraz Cybisem – i co prawda przyznano, że podjął się zadania „zbliżenia się do realizmu zarówno przez poszerzenie dotychczasowej tematyki, jak i przez wysiłek konkretnego jej określenia” – to inny z aktywnych zwolenników usunięcia Weissa z ASP – Zbigniew Pronaszko – wykazał „wyraźne cofnięcie się na pozycje formalistyczne”. Co czuł Weiss, tego nie wiemy – ale zemsta z pewnością nie była słodka, raczej tragiczna. Środowisko krakowskie zostało określone jako podlegające w latach 1946–1948 naporowi burżuazyjnej estetyki: od „polskiej odmiany francuskiego postimpresjonizmu” kapistów po „skrajny abstrakcjonizm” Klubu Młodych Naukowców, a ten „wsteczny proces plastyki polskiej” – jak

¹⁸⁹ K. Czerni, *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, s. 71.

można było przeczytać w artykule, reprezentował Władysław Gomułka. Cały ten świat był Weissowi obcy.

A zatem, czy kontekst paszkwilów jest słuszny do interpretacji *Manifestu*? Czy odpowiedniejszą ramą byłaby może wcześniejsza twórczość artysty? Jego młodopolskie arcydzieła, które tak sugestywnie opisuje Wiesław Juszcak, akcentując arcydzieło artysty – „jedno z najwspanialszych, bo najbardziej namiętnych, szalonych tworów polskiego modernistycznego malarstwa” – *Maki*, „rozdzierane światłem, pękające pod gwałtownymi uderzeniami pędzla, stanowiące serie wybuchów bieli, ostrej czerwieni, ciemnego błękitu”¹⁹⁰? A może Weissa należałoby omawiać w kontekście innych polskich artystów, którzy stylem realistycznym zmierzali się z problemem nierówności społecznej i walki klasowej? Gdybyśmy sięgnęli do dzieł wybranych do powielania na znaczkach pocztowych z okazji V zjazdu PZPR – obrazów namalowanych przez innych starych artystów – z *Proletariatszykami* z 1948 roku Felicjana Szczęsnego Kowarskiego (1890–1948) oraz *Strajkiem*, jeszcze z 1910 roku, Stanisława Lentza (1861–1920), rama propagandy i masowego powielenia z pewnością mogłaby być przydatna do ukazania instrumentalnego potraktowania artystów. Lentz, profesor warszawskiej Akademii, zmarł wszak w czasie I wojny światowej, a Kowarski, profesor najpierw krakowskiej, a później również warszawskiej szkoły – jeszcze zanim został usankcjonowany realizm socjalistyczny jako styl obowiązkowy. Chociaż przypadek Kowarskiego byłby może o tyle ciekawy do porównań, że artysta był zaledwie 15 lat młodszy od Weissa i – co jest już zrzędzeniem losu – zarówno *Proletariatszyki*, jak i *Manifest* zostały namalowane w roku śmierci artystów¹⁹¹. A może *Manifest* stałby się zrozumiały w kontekście innych znanych dzieł socrealistycznych – na przykład prac Andrzeja Wróblewskiego (*Fajrant w Nowej Hucie*), Andrzeja Strumiły (*Nasza ziemia*), Wojciecha Fangora (*Postacie*) czy Aleksandra Kobzdeja (*Podaj cegłę*)? Kontekst

¹⁹⁰ W. Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, s. 188.

¹⁹¹ Waldemar Baraniewski w artykule *Wobec realizmu socjalistycznego* (w: *Sztuka polska po 1945 roku*) pisze o pokoleniu „profesorów”, urodzonych w latach 1895–1915, którzy angażowali się w socrealizm m.in. z powodu przywiązania do roli artysty (tamże, s. 182).

Kobzdeja byłby o tyle usprawiedliwiony, że *Podaj cegłę* pojawił się na I OWP, a w „Przeglądzie Artystycznym” „budowniczy Polski Ludowej” Michał Krajewski przeanalizował nielogiczność ustawienia postaci: „Mur muruje się do sznura, warstwa za warstwą, układ warstw cegieł w obrazku absolutnie niezgodny z praktyką”¹⁹². Odmienny trop *Manifestu* oraz innego obrazu Weissa pt. *Manifestacja Pierwszomajowa* podaje Mieczysław Porębski: „wszyscy wtajemniczeni wiedzieli dobrze, że dzielny, młody robotnik z czerwonym sztandarem, który stanowi trzon całej kompozycji, to nie żaden robotnik, ale Pan Dziuba, popularny pedel krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, który z rewolucyjnymi wystąpieniami jako żywo niewiele miał wspólnego”, a przez tę przebierankę inaczej rysują się nie tylko konteksty, ale też podteksty, „które usiłowała dyskutować aktualna polityka artystyczna”¹⁹³.

Może przyjrzyjmy się najpierw tropowi młodego Weissa, u którego formowanie się stylu ekspresjonistycznego – jako pojmowane antytetycznie do symbolizmu – przeszedł Wiesław Juszczak. Ekspresjonizm pojmował on jako ujmowanie wszystkiego z perspektywy człowieka przeciwstawionego przyrodzie, z tego wyjątkowego miejsca, jakie zajmuje ludzka egzystencja; ludzie są „przykrojeni” do kreowanego przez artystę świata, stają się narzędziami wypowiedzi, a ich istnienie wypełnia się w ramach artystycznej fikcji, której służą, gdyż właśnie do jej zbudowania zostali użyti¹⁹⁴. Juszczak używa wręcz słowa „histrionizm”, oznaczającego dramatyczny efekt, jaki wywołuje psychoneuroza, afektacja, egocentryczne skoncentrowanie się na sobie, a co sam autor objaśnia jako „zgrywanie się”, dodając, że zabieg taki w portrecie byłby czymś żenującym. A zatem, przechodząc od interpretacji wczesnych obrazów dokonanych przez Juszczaka do ironicznego rozszyfrowania podtekstu obrazu przez Porębskiego, można powiedzieć, że wtajemniczona publiczność odczytywała *Manifest* jako *Pan Dziuba się zgrywa*. Juszczak o ekspresjonizmie Weissa mówi dalej, że proponuje sugestywną wizję pomie-

¹⁹² M. Krajewski, *Cześć artystom Polski Ludowej walczącym o pokój dla ludzkości i o socjalizm w naszej ojczyźnie*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5/6.

¹⁹³ K. Czerni, *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, s. 205.

¹⁹⁴ W. Juszczak, dz. cyt., s. 103 i 60.

dzy melancholią a histerią i przez intensyfikację świata według indywidualnej miary odczuwamy ogrom odśrodkowej siły i dynamiczną projekcję psychicznego nastroju na tło. W młodości obce też były Weissowi kategorie Winckelmanna „szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości”, posiadał bowiem – jak zwraca uwagę Wiesław Juszcak – „typ wyobraźni dramaturga”, a jego antyk był „chaotyczny, wzburzony, wrzaskliwy”¹⁹⁵. Profesor ekspresjonizm łączy z techniką narracyjną (obraz nie jest „czysty”, czyli wolny od narracji) oraz z relacjami przestrzennymi – na przykład tło nie istnieje nigdy samodzielnie, ale wzmacnia obecność postaci¹⁹⁶. A zatem, czy czytając uważnie *Młodego Weissa*, nie odnajdziemy w późnych obrazach tej samej chęci do fikcyjnej dramaturgii, wymyślenia świata, intensyfikowania obecności bohaterów dramatów? Słowo „manifest” pada zresztą w książce Juszcaka, choć bynajmniej nie w odniesieniu do obrazu z 1950 roku. Określa on tym mianem *Totenmesse*; obraz ten ma charakter manifestu, gdyż jest wypowiedzeniem się po stronie najmłodszej i najgwałtowniejszej formacji modernistów¹⁹⁷. *Manifest* w tym znaczeniu jest także opowiedzeniem się po stronie formacji realistów (*de facto* historyzujących realistów), po latach twórczości bardzo niespójnej stylistycznie. Do zapowiedzi takiego sposobu malowania można zaliczyć dramatyczny obraz *Ujęcie partyzanta* (1945) z Muzeum Wojska Polskiego, przedstawiający moment wtargnięcia przez na wpół otwarte drzwi grupy uzbrojonych nazistów – gdy za drzwiami z prawej strony stoi przerażony chłopak o wyraźnie semickich rysach, a obecność innego domownika zaznaczono przez długie cienie rąk niezdolnych ochronić domostwo. Przerażenie chłopaka namalowano realistycznie, co robi piorunujące wrażenie, jest niejako reporterską fotografią, chwilą uchwyconą tuż przed masakrą. Oszczędność środków skupia się na kontraście między typowymi twarzami oprawców i portretowym ujęciem ofiary o niezapomnianych oczach, grymasie ust i geście dłoni. W kręgu tematyki żydowskiej pozostawał wczesny obraz Weissa *Pokusa I* (1894), przed-

¹⁹⁵ Tamże, s. 38 i 32.

¹⁹⁶ Tamże, s. 52–56.

¹⁹⁷ Tamże, s. 52.

stawiający „Żyda, który dostarczył broni powstańcom [styczniowym – przyp. A. M.] i jakieś złe myśli waży w sobie”¹⁹⁸. Praca powstała jako wynik konkursu na zadany temat, ogłoszonego w szkole krakowskiej przez profesora Józefa Unierzyńskiego i, jak pisze o nim Agnieszka Ławniczakowa, sięga wprost do „tych wzorców polskiego malarstwa realistycznego, które najpełniej wyraziło się w tematyce powstania styczniowego”¹⁹⁹. Młody chłopak o wybitnie semickich rysach z *Ujęcia partyzanta* (w istocie był to syn Stanisław, który pozował ojcu pomiędzy korytarzem a pracownią) jest w pewien sposób rewersem pięknego, zmysłowego, wręcz homoerotycznego aktu namalowanego niemal pół wieku wcześniej – *Czerwonej wstążki* (1896), w której odwrócony plecami efeb stojący w kontrapoście, z fantazyjnie zawiązaną przepaską na włosach, spokojnie bytuje w błogim bezczasie, świadom swojego piękna²⁰⁰. Niezapomniane oczy młodego Żyda i cień bezsilnych rąk, które nie są w stanie udzielić pomocy – to jedno z tych zadziwiających dzieł, które nie pasują do narracji polskiej historii sztuki, w której wojna toczy się między kapistami i nowoczesnymi... Obraz nie istnieje w świadomości, bo nie ma go w podręcznikach i syntezach polskiej sztuki, a dzieje się tak, bo patrzymy na niego bezradni. Gdyby to była fotografia, mogłaby być dowodem i dokumentem. Gdyby istniało więcej podobnych obrazów – można by stworzyć jakiś kontekst formalny czy stylistyczny. Porównanie z *Manifestem* dla wielu badaczy będzie nieuprawnione wobec odium, jakie ciąży na socrealizmie. Ale jeśli zgodzimy się, że *Manifest* nie jest obrazem socrealistycznym, to poszukiwania Weissa idące w stronę odrzucenia wirtuozeryjnych i „cieplarnianych” obrazów międzywojnia staną się oczywiste. Nie była to łatwa droga, bo niektóre próby są znacznie mniej przekonujące – do tej grupy zaliczyłabym wspomnianą już *Wiosnę* (1945) z porzuconym hełmem nazistow-

¹⁹⁸ Ł. Kossowski, dz. cyt., s. 8.

¹⁹⁹ A. Ławniczakowa, *Wstęp. Sylwetka artystyczna Wojciecha Weissa*, w: *Wojciech Weiss 1975–1950. Wystawa monograficzna. Muzeum Narodowe w Poznaniu*, Poznań 1977.

²⁰⁰ Na androginiczny aspekt żydowskiego młodzieńca i ewentualną zakamuflowaną próbę opowiedzenia o strachu ukrywającej się żony Ireny zwróciła mi w liście uwagę dr Izabela Kowalczyk.

skim, obrośniętym żółtym kwieciami, *Żniwiarkę* (b.d.) z Muzeum Sztuki w Łodzi czy *Po przejściu wroga* (1945), także z Muzeum Sztuki w Łodzi – przedstawiającą zgwałconą, półnągą dziewczynę kłęczącą na tle zrujnowanej zagrody. To znowu jakby rewers wczesnej pracy artysty – *Pokusa II*, przedstawiającej dwie młode kobiety, z których jedna namawia drugą do zejścia na złą drogę. W tym późniejszym obrazie raz jeszcze wyrafinowana i radosna kolorystyka, nieadekwatna do tematyki. Ale trzeba też przyznać artyście, że porwać się na temat kobiecej samotności po gwałcie nie jest łatwy. W obrazach łódzkich uderza naturalizm, który jest jakby niemożnością znalezienia formy. To trochę, posługując się XIX-wiecznymi epitetami, „sentymentalny populizm”²⁰¹. Sądzę, że takie naturalistyczne studia można wszak uznać za – z jednej strony – próbę odciążenia się od dawnej twórczości i chęć myślenia o formie przez sam akt malowania, pojmowany jak akt poszukiwania, w którym nie zawsze znajduje się odpowiedź. Nieco bardziej udany – przez bardziej przekonujące scalenie kolorystyczne, nieodrywające od tematu – jest obraz *Wiosna-zgliszcza* (1948) z Muzeum Wojska Polskiego, przedstawiający chłopską parę na tle zrujnowanego gospodarstwa. Mężczyzna przysiadł, a stojąca obok młoda kobieta podnosi wysoko do góry, w triumfie i z radości, niemowlę. Główka dziecka wystaje poza zabudowania i jej tłem staje się słoneczne błękitne niebo. Można zarzucić obrazowi sentymentalizm, brak wyrafinowania, ilustrowanie prościutkiej metafory, że dzieci są największym skarbem. Z pewnością nie jest to obraz na miarę młodziopolskich arcydzieł Weissa. Ale chyba właśnie to, że ten wielki malarz chciał namalować coś tak prostego i zwyczajnego zasługuje na uwagę; nawet jeśli będzie to jedynie świadectwo epoki, w której takie proste obrazki – właściwie dewocyjne, bo wspierające wiarę – były potrzebne. To wzruszenie bliskie było licznym polskim XIX-wiecznym malarzom (od Aleksandra Kotsisa po Aleksandra Gierymskiego) i to właśnie od niego uciekał młody Weiss do paryskich kawiarni czy do krakowskich rozmów

²⁰¹ O nazywaniu tak malarstwa pieriedwizników pisze Wojciech Włodarczyk; po raz kolejny naprowadza to nas na trop neohistoryzmu u Weissa. Por. W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986, s. 32.

z Przybyszewskim. Natomiast do czysto delectacyjnych płócien, bez moralizującego przesłania, można zaliczyć Pankiewiczowski z ducha *Ogród Botaniczny w Krakowie* (1947), z bujną kwitnącą roślinnością. Na tym tle zaskakuje nieomal neorokokowe *Pożegnanie z Akademią* (1949), gdyż tu wyrafinowana forma i skomplikowana perspektywa obrazu „opakowuje” niejako smutne wydarzenia z osobistego życia artysty. O ile w *Ujęciu partyzanta* jest dramat, o tyle w *Pożegnaniu z Akademią* mamy autoironiczną nieomal gorzyc porażki. Inne środki wyrazu pokazują, że Weiss świadomie, w tym samym czasie, szukał różnych tonacji, nie myląc się w stopniowaniu i hierarchizowaniu tragedii; jeśli uznamy, że łatwiej było mu przyjąć elegancką pozę, opowiadając o swoich niepowodzeniach, niż mierząc się z wielkimi tematami współczesności – to chyba nie powinno nas to dziwić. Jednak zarówno *Ujęcie partyzanta*, jak i *Manifestację* i *Manifestację pierwszomajową* należy uznać za dzieła zdecydowanie udane, choć z pewnością nieodpowiadające potrzebom modernistycznej inwencyjności. Te obrazy cofają się jakby do młodości Weissa i angażują się w mówienie o przeżyciach narodu, tak jak to robili malarze XIX-wieczni po powstaniu styczniowym. Ten sposób malowania Weiss zdecydowanie odrzucił, choć w XIX wieku powstało trochę obrazów o charakterze moralizatorskim, patriotycznym. A zatem Weiss powrócił do tego, co w młodości wydało mu się wikłaniem w popowstańcze sentymenty i manowcami sztuki powołanej – jak wydawało mu się wówczas – do dawania wyrazu aktualności, a nie spojrzeniu w przeszłość. Można zaryzykować stwierdzenie, że kolejny rozbiór Polski dokonany w roku 1939 i okupacja hitlerowska reaktywowały myślenie historyczne; Łukasz Kossowski w *Manifestacie* dostrzega wszak „matejkowską chmurę nieszczęścia”²⁰². Młody Weiss był – jak to ujął Wiesław Juszcak – otwarty na teraźniejszość, był kosmopolitą należącym do formacji „niejako pozbawionej historycznego zmysłu, historycznych polskich obsesji”, „próbuj[ącym] uchwycić sens egzystencji w ogóle – bez oglądania się na jej osobliwe, typowo polskie cechy i uwarunkowania”²⁰³. Gdy spyta-

²⁰² Ł. Kossowski, dz. cyt., s. 42.

²⁰³ W. Juszcak, dz. cyt., s. 156.

my o powody nieobecności tych obrazów w polskiej historii sztuki, wytłumaczeniem może być jedynie konsensus odwilżowy, który narzucił deprecjację figuracji i zmarginalizował inne poszukiwania niż idące w stronę informel i nowej formuły nowoczesności. Obrazy Weissa była jawnie neohistoryczne, a na ten typ malarstwa nie było miejsca w przestrzeni sztuki, rządzącej się historycyzmem. W książce *Polskie malarstwo współczesne* Aleksandra Wojciechowskiego²⁰⁴ pierwszy rozdział *Sztuka wobec historii* jest poświęcony „nurtowi specyficznego dla sztuki polskiej historyzmu” – ze starszych artystów pojawia się tu Felicjan Kowarski i jego umiejętność przepojenia antycznych mitów nowymi treściami, niestety brakuje Wojciecha Weissa. Zresztą Kowarski występował też na „I Wystawie Sztuki Nowoczesnej”, pokazując portret Pstrowskiego, który w ocenie Jana Lenicy był bardzo udaną próbą stworzenia malarstwa dostępnego dla masowego odbiorcy i nierezygnującego przy tym ze zdobyczy malarstwa nowoczesnego²⁰⁵. Wojciechowski specyfikę polskiego historyzmu widzi w rozważaniach historiozoficznych typu wizjonerskiego i w tym kontekście podkreśla rolę Jacka Malczewskiego (tak ważnego dla młodego Weissa) oraz rolę jego *Melancholii* – „moralizująco-dydaktyczną parabolę obrazującą los narodu polskiego”²⁰⁶. Po wojnie artyści, podejmując tematykę wojenną, często zwracali się w stronę „neoromantycznego wizjonerstwa, symbolizmu czy ekspresyjnej groteski” – pisał Wojciechowski, wymieniając takich artystów, jak: Dunikowski, Linke, Kulisiewicz czy Wróblewski. Natomiast Kowarskiego umieszcza w innym nurcie, który nazywa „monumentalnym”, obok Bohdana Urbanowicza. Opisuje też nurt „pole eksperymentów”, sygnalizując go twórczością Mariana Bogusza. Wydaje się, że powojenny Weiss nie poszedł żadną z wymienionych dróg ze względu na niekoherencję stylistyczną (trudno wręcz uwierzyć, że *Pożegnanie z Akademią* i *Manifest* namalował ten sam artysta). Choć monumentalizm *Manifestu* bliski jest płótnu *Cześć bohaterom* z *Grammos* Bohdana Urbanowicza, również z 1950 roku, to triumfująca powaga

²⁰⁴ A. Wojciechowski, dz. cyt.

²⁰⁵ J. Lenica, *Zagadnienia plastyczne „Wystawy Ziemi Odzyskanych”*, „Odrodzenie” 1948, nr 37.

²⁰⁶ Tamże, s. 7.

Urbanowicza nie ma nic wspólnego z piwniczną grozą, jaka bije z dzieła Weissa. Groteska pojawi się może w *Wiośnie* (1945), w której organiczne formy kwiatów, ptaków – form drobnych i subtelnych, w stanie zwycięskiej metamorfozy są przeciwstawione masowości hełmu niemieckiego, który nie ma w sobie potencji podobnej przemiany i pozostanie martwy. Ale już w *Żniwiarce* i *Po przejściu wroga* mamy tradycję naturalistyczną, a w *Ogrodzie botanicznym w Krakowie* i *Wiośnie-zgliszczach* bardzo różnie rozumianą tradycję kolorystyczną.

Dla Weissa nie miało ponadto znaczenia, kto w alternatywie modernizm–sorealizm w rezultacie zwycięży, gdyż dla obu tych postaw wspólny był historycyzm jako sposób rozumienia twórczości – konieczność włączenia się w bieg Historii i fetyszyzacja jej jako siły sprawczej. To historycyzm – idąc za Wojciechem Włodarczykiem – umożliwił apostazję i powrót do nowoczesności po okresie realizmu socjalistycznego²⁰⁷. Dlatego po 1955 roku tak naprawdę nie było komu o nie się upomnieć; skoro nawet Andrzej Wróblewski, należący do młodego pokolenia i mający wielu kolegów, wpływowych artystów i krytyków, popadł w zapomnienie. Jest prawdziwym paradoksem, że sztuka historyzująca pojawi się w Polsce na większą skalę dopiero po upadku komunizmu; będzie posługiwać się oczywiście zupełnie innymi środkami formalnymi. Trudno w tym sensie ustawić w jednym rzędzie pracę Zbigniewa Libery dotyczące powstania warszawskiego (*Co robi łączniczka*) z *Ujęciem partyzanta* Wojciecha Weissa. Libera mówi o manipulacji historią, o zapośredniczonym jej obrazie; *Ujęcie partyzanta* Weissa ujmuje bezpośredniością, biorąc widzów na świadków wydarzenia. Zapośredniczone widzenie historii ma jednak u obu artystów także wspólną cechę: jest nim użycie języka „niesygnaturowego”, nie-mistrzowskiego, w przypadku Libery – zapośredniczonego z mass mediów i wizerunków popularnych gwiazd filmowych, które stają się łączniczkami, w przypadku Weissa – adaptacji języka, który był radykalnie „nie-jego” (także dlatego, że go odrzucił) i uchodził za najbardziej pozbawiony ingerencji osobistej. Mówienie o historii dokonuje się więc przez adaptację

²⁰⁷ W. Włodarczyk, dz. cyt., s. 25.

języka, który stwarza dystans między artystą i światem, nie jest opowieścią z głębi duszy i trzewi, ale opowieścią która strukturyzuje się z zewnętrznych, nie-własnych form, nie jest projekcją „ja”, a wręcz przeciwnie – pokazuje, jak owo „ja” konstituuje się z tego, co zewnętrzne. Taki konstrukcjonizm nie był do pogodzenia z ideowością sztuki, czyli „stopniem zaangażowania dzieła w walce klasowej po stronie sił postępowych”, gdy „charakter malarskiego przedstawienia traktowany był jako wyraz zaangażowania i walki artysty”²⁰⁸. Weiss, któremu trudno zarzucić historycyzm, zmieniając radykalnie styl i środki malarskie, namalował po prostu dobry obraz, który jednocześnie był „tylko obrazem”, namalowanym na zamówienie, a nie częścią walki, z otaczającą go aurą przeniknięcia prawideł historii. Jego różnorakie poszukiwania stylistyczne – tak często dalekie od siebie, że aż niezborne – bliższe są poszukiwaniu *decorum* niż powtarzaniu zestawu tych samych chwytów, co było charakterystyczne dla socrealizmu. Jak zauważył Wojciech Włodarczyk: „Zrośnięta z tradycją retoryki zasada decorum, tak ceniona przez akademików, jest czymś zasadniczo różnym od zasady ideowości w socrealizmie” – w tym drugim przypadku tak samo maluje się zarówno heroiczne sceny wojenne, jak i sceny z życia prywatnego, gdyż – ironicznie puentuje Włodarczyk – „wszędzie przebiegał front walki klasowej”²⁰⁹. W sztuce socrealistycznej obowiązywała ponadto – jak pisze Włodarczyk – „w większości tematyka współczesna”, a „drapieżność XIX-wiecznego realizmu była w socrealizmie odrzucona w imię ideologicznej wykładni o odmiennych epokach ekonomicznych”, dlatego naczelną ideą socrealizmu było stworzenie takiego modelu sztuki, „w którym nie eliminując inności, tworzono by dzieła identyczne”²¹⁰. To bardzo cenna uwaga Włodarczyka, usuwająca bezapelacyjnie Weissa z pola realizmu socjalistycznego. Definicja Kornela Filipowicza: „obrazy miały przedstawiać budowy socjalizmu, wielbić trud górnik i żniwiarza, opiewać sielankę krajobrazu z kominami fabrycznymi w tle”²¹¹. Konsekwencja stylistyczna i jedność stylu i czło-

²⁰⁸ Tamże, s. 18–19.

²⁰⁹ Tamże, s. 19.

²¹⁰ Tamże, s. 19 i 23.

²¹¹ K. Filipowicz, dz. cyt., s. 8.

wieka, oczekiwana w socrealizmie i nowoczesności, zamiast dystansu „to nie ja”, spowodowała, że powojenne dzieła Weissa musiały być odrzucone. Ukazywały wszak człowieka jako konstrukcję kulturową, niesaloną ideologią czy wiarą, ujawniającą się każdorazowo, dzięki różnym idiomom-maskom, trochę tak jak we wczesnym *Autoportrecie z maskami* (1900), gdzie mamy ślady „splinu i spustoszenia”, wegetację „oszałamiającą i pozbawioną celu, doraźną i pozorną”²¹². To była wizja nie do przyjęcia dla zaangażowania rozumianego jako pełne oddanie i podporządkowanie się dziełu. „Ponad naręczem martwych rekwizytów artysta uśmiecha się gorzko i prawie zwycięsko zarazem, panujący nad pokusami obcego świata, odpychając go na bezpieczny dystans chłodnej, niby zobiektywizowanej sztuki”²¹³ – pisał o sztuce Wojciecha Weissa dokładnie sprzed pół wieku, zanim powstał *Manifest*, Wiesław Juszcak. Taki gorzki i prawie zwycięski zarazem uśmiech musiał pojawić się też pewnie w 1950 roku, gdy artysta dostał pierwszą nagrodę na I OWP i mógł powrócić do Akademii.

Spróbujmy na koniec spojrzeć na postawę Weissa jeszcze z innej strony. Malarz już dawno przed okresem radzieckiego zniewolenia odebrał sobie prawo do własnych poszukiwań. Od mniej więcej tzw. okresu białego malował tak, by sprzedawać i by utrzymywać rodzinę. Robił to świetnie, ale Wiesław Juszcak miał rację – by wyrazić tu osobiste przekonanie – że jedynie młody Weiss miał w sobie naddatek geniuszu. Jak sądzę, przy komercyjnym podejściu było to całkiem zbędne, by nie powiedzieć – przeszkadzające. Ten swoisty „brak poglądów” ułatwiał malowanie obrazów zgodnych z gustem kolejnych zamawiających. Gdy zgodzimy się ze zdaniem Wojciecha Włodarczyka, że socrealizm był sztuką, „w której nic lub praktycznie nic nie komunikowano”, a malarz był sprowadzony do funkcji „majstra od obrazów”²¹⁴, to akces Weissa do socrealizmu stanie się konsekwencją postawy przyjętej jeszcze przed II wojną światową. Dlatego może nie należy łudzić się, że Weissa przywrócono do pracy w kra-

²¹² W. Juszcak, dz. cyt., s. 152.

²¹³ Tamże, s. 157.

²¹⁴ W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Kraków 1991, s. 126.

kowskiej Akademii ze względu na jego sztukę. Przywrócono go raczej za brak poglądów. A żeby wszystko było jasne w takim ujęciu sprawy, podkreślę, że nie jest to w żadnym razie oskarżenie człowieka i artysty. To w moim pojęciu dobitna charakterystyka czasów, w których przyszło Weissowi żyć.

ROZDZIAŁ 5

Orfickie transkrypcje granicy. Późne gwasze Andrzeja Wróblewskiego

Późne gwasze Andrzeja Wróblewskiego (1927–1957) powtarzają motyw cięcia ciała: jest to zarówno odcinanie, rozczłonkowanie, rozbiór na części, jak i cienkie sznyty, raz płytkie, powodujące rozdarcie samej skóry, i głębsze, gdzie wewnętrzna ciemność wydobywa się wręcz na zewnątrz, promieniując dziwną energią czarnej dziury. Rozdarcie wydaje się zawsze zrobione po linii prostej, tak jak cięcie; rany nie są ani kłute, ani szarpane, nie ma żadnych niepotrzebnych ubytków, wszystko da się złożyć jak w układance. Precyzja cięcia jest niemal chirurgiczna. Konie nie mają głów, ludzie mają ucięte ręce, albo dolną część ciała od pępka; pojawiają się same piersia..., ale niekiedy ciało jest niby-kompletne, lecz poszczególne członki zaznaczono kontrastującymi kolorami, tak jakby całość wtórnie złożono, po cięciu. Obrazy te robią bolesne wrażenie i wydaje się, że ten ból jest do pewnego stopnia fantomowy – jak ból po utracie całości. Szczególnie ciekawy jest w tym kontekście gwasz przedstawiający portret mężczyzny, gdzie odcięty nos, na przedstawionej twarzy narysowany zamaszystym czerwonym konturem, wydaje się krwawić, ale przypomina też jakieś dziwne przyłączone kurczowo zwierzątko. Części ciała cierpią osobno, ale i żyją osobno; wykonują czynności i w ten sposób „życie” toczy się dalej – ale jest to życie czysto mechaniczne, bez wspólnego krwioobiegu, organicznego pulsowania w tym samym rytmie. Te postacie to raczej cyborgi, zaprogramowane automaty. Mechaniczność ciała jest kontynuowana w sposobie widzenia ubrania; jest właściwie zdjętą skórą, która nie różni się od właściciela; można nie tylko ze sobą pomylić okrycie i okrytego, ale także wyobrazić sobie, że to garnitury idą na pocztę zapłacić rachunki czy do sklepu spożywczego po bułki. Człowiek spotyka zdjęte z siebie ubranie i wita się z nim jak z obcym; dziwi mu

się, jakby spotkał nieznanego. To nie są istoty, które pragną, ale które pojawiają się i ewentualnie wykonują zaprogramowane funkcje. Co ważne, nie zostały pozbawione tożsamości; mają więc swoją historię. Zjawiają się wobec tego wraz ze swoją przeszłością, personifikując (automatyzując) przeszłość. Obok cięć sugerujących składowanie człowieka, jak puzzle czy klocki, pojawiają się sylwetki ludzi bardziej organicznych – wówczas mamy do czynienia z rysowanym *écorché*. W przeciwieństwie jednak do nowożytnych muskelmanów ukazane są przez Wróblewskiego w postawie urągającej godności. „Człowiek organiczny” składa się z systemu rur, rozpoczynającym się otworem gębowym od góry i kończącym się zwisającym penisem od dołu; trudno doprawdy w tym ujęciu dopatrzeć się pochwały natury i szukania ostoji w jakimś porządku naturalnym. Cięć jest jednak znacznie więcej niż szyderczego naturalizmu: wykorzystuje je artysta, by ukazać sylwetkę człowieka jako ornamentacyjny wzór, jako coś dającego się rozłożyć według z góry zaprogramowanego wzoru. Cięcia odnoszą się też do zabawek, tzw. matrioszek – w gwaszu, gdzie z uciętej wydrążonej głowy wystaje druga, nieco mniejsza, jakby zdziwiona, że odkryto jej kryjówkę. Sugestia cięcia pojawia się w gwaszu przedstawiającym golenie się: naga sylwetka mężczyzny, ujęta na wprost, jak odbicie w lustrze, ma dół twarzy pokryty białym mydłem – melancholijna czynność usuwania zarostu staje się zadziwiajączą czynnością zmiany wizerunku, aktywnością przystosowawczą i zaprzeczającą własne „ja”. W pracy *Kikuty* nie tylko mamy sylwetkę bez dłoni i bez głowy; mamy ponadto niekompatybilny zestaw części ciała, złożonych z pamięci, bez czułości i empatii. Z kolei, gdy patrzymy na siedzącą bokiem dwójkę ludzi: jedną fioletową sylwetkę z jedną ręką, drugą niebieską bez rąk, uderza to, że poziome cięcia na ich ciele mogą być zarówno ranami, jak i ustami, tyleż wysuszonymi, co spragnionymi erotycznej wilgoci; chmury, rozpościerające się za postaciami zdają się zwiastować deszcz, który będzie jednak bolesny, nie przyniesie ulgi. Te obłoki bowiem bardziej są same ranami niż obietnicą lepszego życia. Rany na niebie i rany na ciele tworzą przestrzeń, w której nie ma nadziei na metafizyczny skok; nieszczelność naszego świata otwiera się na nieszczelność nieba – ale z tych nieszczelności nie da się wydobyć nadziei, tylko ten sam koszmar,

bo wszystko jest zainfekowane. Otwór to źródło infekcji, nie rozkoszy. *Mężczyzna o trzech głowach* przedstawia hybrydę, której trzonem jest postać w garniturze i krawacie; po jej bokach umieszczono lewitujące obcięte głowy w taki sposób, że mężczyzna choć ma aż trzy głowy, to tylko czworo oczu, gdyż oczy współtowarzyszy mężczyzny w garniturze pokrywają się częściowo z oczami dodatkowych głów. Widoczne z tyłu oparcie solidnego krzesła czyni z hybrydy metaforę autokratycznej instytucji. Inny gwasz pokazuje wyprostowaną dłoń od strony wewnętrznej; w naturalnych kolorach namalowano część z czterema palcami, natomiast skierowany w bok kciuk pomalowano na czerwono, jakby sugerowano jego odcięcie. W ten sposób dłoń stanie się dobra do głosowania i potakiwania, niezdolna jednak do żadnej konkretnej pracy. W *Nagrobku kobieciarza* na górne ramię krzyża nasadzono głowę z sumiastymi włosami; boczne ramiona mogą sugerować ręce wyciągnięte w kierunku umieszczonych symetrycznie po obu stronach damskich, oczywiście uciętych nóg; nawet więc w walce płci ofiara i kat, wszyscy są przegrani, co może budzić jedynie gorzki śmiech. *Rozdarte plecy* zdają się bluźnierczo rozdartym krzyżem, z gorzkim przesłaniem o cierpieniu, które nie zmieni się w radosną nowinę. Ludzie, odpowiednio przycięci i wymodelowani, zmieniają się w meble – to także bluźniercza transpozycja idei boskiego rzeźbienia naszego ciała. Zampano, z jednym czerwonym, a drugim niebieskim bicipsem, cały pokawałkowany, siłę swą zużywa raczej na to, by się scalić, ponieważ nie ma ona żadnej innej mocy poza hipokryzją.

To, co u Wróblewskiego jest metaforą, w historii zdarzało się wielokrotnie. Nierzadko dzielono na części zarówno ciało ofiary, jak i wroga, to ostatnie rozczłonkowywano i używano do różnych celów lub po prostu wyrzucano. Herodot, nazywany za sprawą Cycerona ojcem historii, opisując zwyczaje Scytów związane z traktowaniem pokonanych wrogów, pisze, że Scyt najpierw pije ich krew, później odnosi głowę królowi, by mieć udział w zdobyczy, natomiast jeśli ma całe zwłoki, obdiera ze skóry, począwszy od nacinania jej wokół uszu, potrząsa głową, trzymając za włosy, powoli zeskrobuje i garbuje skórę, by później posługiwać się nią jak ręcznikiem, zawieszając u uzdy konia. Kto ma więcej „ręczników”, uchodzi za dzielniejszego

go. Niektórzy ze zdartych skór robią sobie też przyodziewek lub nakrywkę kołczanów²¹⁵. Krojenie ciała to także źródło wiedzy, na przykład trawa w Scytii wytwarza wiele żółci, a o tym, że tak jest, można przekonać się, „jeśli się bydlę pokraje”²¹⁶. U Herodota czytamy, że zazdrosna Amestris, żona Kserksesa, cięciami właśnie pozbyła się rywalki: „Kazała jej odciąć piersi i rzucić psom, a tak samo nos, uszy, wargi i język, po czym tak okaleczoną odesłała do domu”²¹⁷. Intafrenes, chcąc dostać się do króla Dariusza, po prostu dobył szabli i obciął uszy i nos odźwiernemu i szambelanowi, broniącym dostępu do drzwi, następnie nanizal je na końskie cugle i uwiązał okaleczonym wokół szyi i puścił wolno²¹⁸. Rozczłonkowanie związane jest nawet z taką czynnością jak zbieranie cynamonu; nie dość, że przyprawa ta rośnie w tych okolicach, gdzie wychowywał się Dionizos, to Arabowie – jak pisze Herodot – stosują podstęp, by wydrzeć cynamon ptakom, które go przynoszą do swych gniazd ulepionych wysoko na stromych skałach, dla człowieka niedostępnym. Otóż ludzie tną na wielkie kawałki członki różnych bydła, kładą je w okolicy ptasich gniazd, a gdy ptaki zabierają je do swych wiszących wysoko domów, te pod ciężarem pociętych kawałków mięsa spadają wraz z cynamonem²¹⁹. Tak więc cięcie ciała związane jest nie tylko z wiedzą, władzą, ale nawet z wonnościami.

To, co historyczne, istniało także w micie. Rozszarpywanie ciała było czynnością dionizyjskich menad; uległ im również Orfeusz, patron artystów. Andrzej Wróblewski reaktywuje w swej późnej twórczości orficki mit artysty żyjącego z ukochaną Eurydyką wśród dzikich Kikonów, by wreszcie dokonać dwóch czynności szczególnie dla naszej opowieści ważnych – udać się do Tartaru, by spojrzeć na swą zmarłą namiętność i po samotnym powrocie zostać rozszarpanym na strzępy. Postaram się zastanowić nad funkcjonalnością tego mitu, zaznaczając, że nie nawiązuję do biografii artysty i jego historycznej śmierci, ale raczej do pewnej sytuacji wyczerpania i przenicowa-

²¹⁵ Herodot, *Dzieje*, przeł. S. Hammer, Warszawa 1954, s. 296–297.

²¹⁶ Tamże, s. 294.

²¹⁷ Tamże, s. 645.

²¹⁸ Tamże, s. 254.

²¹⁹ Tamże, s. 251–252.

nia oraz granicy, która pojawia się w późnych gwaszach. Wyznacza ją „odwilżowa” przemiana sztuki; w przeciwieństwie do innych artystów, którzy zdecydowanie odcięli się od swych socrealistycznych obrazów, u Wróblewskiego obserwujemy zadziwiające przejście granicy wstecz; odwrócenie głowy, by spojrzeć na to, co było. Problem cezury podziału, jaki pojawia się w twórczości Wróblewskiego, związany jest z kwestią powrotu i powtórzenia; artysta dokonuje w swoich gwaszach powtórzenia obrazów socrealistycznych i to powtórzenie miało chyba służyć pożegnaniu na dobre. Gwasze odwilżowe są jakby widziadłami dzieł socrealistycznych. Postacie je zaludniające są niczym zjawy zobaczone w Tartarze. To, co było żywe, pojawia się jako na wpółżywe, jako rozłożone na kawałki i ponownie scalone. Wykorzystanie socrealizmu dokonuje się wbrew ogólnej zasadzie sformułowanej przez Waldemara Baraniewskiego: „Socrealizm nie dawał się przewartościować! Ponieważ nie dążył on do zbudowania własnej tradycji artystycznej, a jedynie celował w doświadczeniu i rozsadzaniu tych tradycji, poprzez które się ujawniał, nie mógł stanowić dla artysty punktu odniesienia”²²⁰. Artysta wyciąga więc raz jeszcze na światło dzienne coś, co po odwilży miało być schowane za szafę. Zaproponował najprostsze oczyszczenie: przez pożegnanie i ostatnie spojrzenie na zmarłego. Zmarli nie odejdą przecież tylko dlatego, że przejdziemy przez granicę, za którą obowiązują inne reguły. Zmarli odejdą w pokoju, gdy ich pożegnamy. Malarz spogląda ostatni raz na coś, do czego nie ma powrotu. Wybiera zwrot ku temu, co nieżywe, raczej nie po to, by to powróciło, ale by umarło definitywnie. Można więc uporczywie powracanie, by stanąć twarzą w twarz z tym, co odeszło, potraktować jako chęć spojrzenia wprost, równoznaczną z pragnieniem zabicia. Tak patrzyła Meduza. Ale spojrzenia wprost nie przeżył też Narcyz, Akteon, gdy zatopił swe oczy

²²⁰ W. Baraniewski, *Okolice odwilży, w: Rzeźba polska 1944–1984. Galeria BWA „Arsenal”*, red. katalogu B. Danecka i in., Poznań 1984, s. 24. Baraniewski pisze też: „Generalnie możemy powiedzieć, że socrealizm wstrzymał i uniemożliwił naturalne przekształcanie, dopełnianie się poetyk, które zaanektował w 1949 roku. Jedne z nich przetrwały w deformującym stanie uśpienia, inne – wystarczyło, że semantycznie bliższe socrealizmowi (realizm, naturalizm) – zostały przezeń bezpośrednio zniszczone” (tamże).

w spojrzeniu Diany, ani Eurydyka, gdy objął ją wzrokiem Orfeusz. *Quod amas, avertere, perdes* – odwróć się, a ten, kogo kochasz, przepadnie – cytuje Pascal Quignard Owidiusza, dodając, że słowa te powinny zostać skierowane raczej do Orfeusza niż Narcyza²²¹. Spojrzenie związane z namiętnością i wiedzą można też rozumieć jako chęć przejęcia kontroli. Nieostroźnie spojrzawszy i napełniwszy ponownie oczy obrazem nieprzeznaczonym już do oglądania, można wszak pojąć również własną winę. Gdy nie widzimy, co czynimy, działamy pewniej i bez trwogi. W tym znaczeniu powtórzenie obrazu pustoszącej namiętności jest wywołaniem trwogi w miejsce dawnej ekscytacji. Przypomnijmy zatem, że Orfeusz patronował rytuałom inicjacyjnym i oczyszczającym, a choć w sensie dosłownym przeszedł przez piekło, jego ideałem pozostało światło, a nie mrok. Podobno artysta co rano pozdrawiał jutrzenkę, a Helios, utożsamiany przezeń z Apollinem, był dla niego większym bogiem niż Dionizos. Widziano to niekiedy, jak tłumaczył Robert Graves, jako preferowanie intelektu nad zmysłami czy namiętnością, a nawet wyuzdaniem. Orfeusz jednak ponoć obraził Dionizosa tym, że występował przeciw krwawym ofiarom ludzkim i za to Bóg nasłał na niego krwiożercze menady. To jednak tylko przypuszczenia, gdyż niektórzy twierdzą wprost przeciwnie, iż Orfeusz uczestniczył w misteriach dionizyjskich i symbolizował samego Boga. Tak czy inaczej, ciało Orfeusza zostało rozszarpane na kawałki, a głowa – wrzucona do rzeki – wciąż śpiewała, aż dopłynęła do morza, a później, do wyspy Lesbos. Muzy pochowały ponoć szczątki wielkiego artysty u stóp Olimpu, natomiast głowa długo jeszcze zajmowała się wieszczaniem, bardzo też lubiła pieśnizy, co chętnie przedstawiali XIX-wieczni malarze.

Proponuję na pożegnanie Eurydyki spojrzeć jak na pożegnanie socrealizmu: zaproponuję więc, po pierwsze, by nie zaprzeczać namiętności i, po drugie, nie odmawiać skłonny do namiętności prawa do refleksji i analizy. Zaprzeczanie przyszło dość łatwo, bo Eurydyka nie była ani piękna, ani z dobrego domu; nie miała ani wdzięku, ani manier. Sztuka służyła kiedyś do wywyższenia, ukazania aspiracji ku górze. Dlatego i Eurydykę wyobrażano sobie jako piękność.

²²¹ P. Quignard, *Seks i trwoga*, przeł. K. Rutkowski, Warszawa 2002, s. 148.

Pomyślmy sobie jednak, że – o zgrozo! – była grubą, niechlujną dziewczuchą, z trudem mówiącą po grecku. Orfeusz zakochał się niewłaściwie, ta miłość nie dodała mu prestiżu. Mało kto zazdrościł mu Eurydyki. Szczerze mówiąc, choć była ledwie przygodną znajomą, gdy umarła, wszyscy odetchnęli. To dla tej kuchty-donosicielki, nieapetycznej grubaski, obarczonej chorobami wenerycznymi Orfeusz udał się do podziemi, choć wszyscy wokół stukali się w czoło. Jeśli zgodzimy się za Rolandem Barthes'em, że mitologia włączona w ideologię państwa pełni rolę socjotechnicznej manipulacji, to możemy ją oczywiście przeanalizować. Etos odwilżowego przełomu został upersonifikowany w postaci walczącego mężczyzny. Moja dekonstrukcyjna kontrmanipulacja ma służyć wyjaśnieniu, jak inna jest ta sama historia, gdy zmienimy jej bohatera. W wersji rycersko-patriarchalnej, gdy w narracji premiowany jest honor, duch dominacji i konfrontacji, sztuka Wróblewskiego musi zostać wykluczona jako bezwartościowa. Natomiast w wersji, gdy podmiot jest premiowany za uważność, empatię, współczucie, słabość, analityczność, troskę, bliskość i piastowanie żałoby – prace Wróblewskiego zostaną zauważone. Luce Irigaray mit Orfeusza reinterpretuje w świetle psychoanalizy, podkreślając, że lekarz staje zwyczajowo za pacjentem jak matka, do której nie należy się odwracać: „Powinno się iść naprzód, robić postępy, awansować, wyjść, zapominając. A gdyby pacjent się odwrócił. Może ona by znikła? Zostałaby unicestwiona? Tak jak Orfeusz odsyła Eurydykę do piekła, odwracając się”²²². Opowiedzenie na nowo historii czasu odwilży wiąże się więc z dekonstrukcją ideologicznej mitologii. Czy z takiej dekonstrukcji-demitologizacji wyłoni się dopiero historia, a nie ideologia? Na pewno nie chodzi mi o to, by tragizm sztuki Wróblewskiego mógł zyskać w mitologicznej transkrypcji na sakralnej konieczności; raczej o podważenie spójności narracji ideologicznej i refleksję nad dostępem do społecznego prestiżu. Wróblewski opowiada nam o tym, że nie wie, jak żyć, że pogodził się z życiem bez wiary w zmartwychwstanie i odkupienie i to, co może zrobić, to dokładnie raz jeszcze przeżyć to, co było, w żałobie: requiem, czyli *missa pro defunctis*, zawiera prośbę o mi-

²²² L. Irigaray, *Ciało w ciału z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000, s. 13.

łosierdzie, skruczę i przebaczenie, ale jest też tam po prostu adoracja. Żałoba po nieudanej rewolucji musi być bardzo prywatnym rytuałem, a dziś, po latach, zyskuje wymiar daru spojrzenia na historię. Tanato-erotyczne rozdzieranie ciała i histeria żałoby reaktywują pamięć, nie zastępując jej szczęśliwie mdłym, politycznie poprawnym, wspomnieniem. Żałoba jest związana z dyskursem ponowoczesnym, modernizm wykluczał ją i to kolejny powód, dla którego malarstwo Wróblewskiego musiało być usunięte z etosu modernistycznej sztuki. Ponadto, żałoba jest elementem dyskursu postkolonialnego – i to następny powód, dlaczego nie mogła (jeszcze) zaistnieć w latach 50. Mężczyzna pogrążony w żalu to także odwrócenie tradycyjnych płciowych ról i stereotypów; opłakiwaniem bowiem zajmują się zwyczajowo stare kobiety (Niobe, Stabat Mater). W gwaszach mamy ewokację fatalnej pustki, utraty, wyczerpania, apatii, eksterminacji znaczeń, niemożność przerzucenia mostu między sferą publiczną a prywatną; elementy krytyczne wiążą się z utratą wiary, że ten most uda się kiedykolwiek zbudować, a jednocześnie w podobnej konstatacji wyczuwamy pragnienie niewinności. Żałoba to także chęć życia w świecie niewidzialnym – dla malarza to zatem również kwestia wyzwania. I wreszcie, sugerując analityczną, dekonstrukcyjną funkcję żałoby, wypadaloby nią objąć także medium – obraz na płótnie. Można by zasugerować, że Wróblewski stanął przed granicą wyboru medium i odrzucenia tradycyjnej formy obrazu sztalugowego. A zatem z elementów światopoglądu awangardowego można zaobserwować równoczesną krytyczną refleksję nad ideologią, stroną tematyczno-narracyjną w ścisłym powiązaniu ze stroną formalną – negacją syntezy i zakwestionowanie tego, co dotychczas było nazywane sztuką. Wróblewski przez swoje gwasze krytykuje także współczesną sztukę modernistyczną – jej pragnienie autonomii i wyniesienia ponad praktykę życiową i afektację związaną z indywidualnym językiem. Te gwasze nie są nawet – nie były w każdym razie – traktowane jako „pełne” dzieła sztuki. To, co robił Wróblewski, miało być (nie sposób pozbyć się tego wrażenia) czymś innym niż to, co nazywano sztuką. Trudno nie widzieć tego jako zamachu na instytucję sztuki i jej prestiżowy status. A przynajmniej zbliżenia się do momentu, gdy element samokrytyki instytucji sztuki stał

się możliwy. I należy zauważyć, że nie tylko peerelowski system okazał się odporny na podobny zamach, ale także unieważnił gwasze jako niemieszczące się w paradygmacie sztuki. Zygmunt Freud w eseju *Żaloba i melancholia* (1917) rozróżnia stan żaloby jako utratę kogoś bliskiego i kochanego, a w związku z tym odczuwanie świata jako pustego, oraz melancholię jako występującą wówczas, gdy ego jest wydrążone, zranione i opustoszałe. Proces żaloby jest zatem procesem twórczym, ponieważ jest aktem, z którego wyłania się nowa forma. W twórczości Andrzeja Wróblewskiego akcent postawiono na obraz świata, choć oczywiście nie sposób oddzielić go od prób określenia własnej tożsamości. W tym znaczeniu Wróblewski jest bardem pokoleniowego drenażu.

To, co w micie Orfeusza wydaje się ważne dla potrzeb tego eseju, to pozycja artysty mediującego między granicami doświadczenia eschatologicznego i doczesnego. Czy Orfeusz rzuca wyzwanie jak bohater i przegrywa jak głupek? Skoro miał dar widzenia (także przyszłości), to odwróciwszy się, by zobaczyć, wręcz sprzeniewierzył się temu darowi. Można powiedzieć, że zaczynał jak ktoś, kto po prostu ma talent, ale Metaorpheus był już kimś, kto nie tylko ma biografę, ale który dokonuje jej rozbiórki, recydingu, analitycznie badając teraźniejszość i przeszłość. Czy faktycznie da się wytłumaczyć fatalne odwrócenie niecierpliwością, spowodowaną odsuwaniem nagrody w nieskończoność, prolongatą rozkoszy i nazbyt perwersyjną wstrzemięźliwością? Czyżby przedłużanie o wieczność spełnienia, odraczanie szczęścia, otworzyło go na siebie samego i własną cielesność? Kiedyś myślałam, że Orfeusz podjął grę, którą był w stanie wygrać. Ale wygrana, jak ją wówczas rozumiałam, na romantyczny sposób ponownego złączenia kochanków, oznaczałaby poddanie się regułom Tartaru. Związek z Eurydyką z ZMP, krzykliwą komunistką, krzepką dziewczyną biegającą z sierpem i młotem, nie został jednak potraktowany jak mezalians, po którym wybiera się właściwą narzeczoną. Odwracając się, Orfeusz pokazuje, że ma żywe ciało; jako wielki strateg po prostu wyciągnąłby Eurydykę i dokonał zmiany wyglądu, by nie przynosiła mu wstydu. Ale on kochał tamtą Eurydykę z socrealistycznych obrazów, z grubymi łydkami i szerokimi stopami, a do niej nie było powrotu. Nie ma żadnej przyszłości, gdy

jest się martwym – oto przesłanie Orfeusza: nie można zaprzeczać temu, co się zdarzyło. Dał jej dobrą śmierć. Rola wybawcy kogoś jest wątpliwa, gdy nie myślimy o własnym zbawieniu. Moment prawdy zamiast zbawienia na wieczność – to może ten moment pokazywał, że Orfeusz nie nadawał się ani na handlarza, ani na księdza²²³. Wróblewski przez chęć ostatniego spojrzenia, przez odwrócenie się, chciał sam pozostać żywy; wiedział, że wyjście bez odwrócenia się byłoby ucieczką. Pożegnanie dawnej namiętności, nawet wstydlivej, pozwoliło mu uratować szacunek do samego siebie. Ta namiętność zdarzyła się. Jej niepojęta tajemnica została zmieniona w polityczne odium. Andrzej Wróblewski w okresie odwilży miał odwagę spojrzeć za siebie, choć bycie w żałobie to babskie zajęcie. Nie było społecznie pożądane, bo w okresie odwilży zwyciężyła opcja dumy i prestiżu. Socrealizm był jak przymusowe mówienie po rosyjsku. Przypominanie o Eurydyce, w kaloszach zamiast szpilek, wydawało się gruboskórnością i nietaktem. Nieprzypominanie – analgetyczną hipokryzją.

Nienaruszalność ciała, choć w czasach nowoczesnych stała się zasadą systemu penitencjarnego, powróciła sproblematyzowana w sztuce bynajmniej nie jako wspomnienie, ale sposób mówienia o współczesności. Nie mamy innego sposobu, by opowiedzieć o tym, co stało się dziś, jak tylko używając wczorajszego języka. W gwaśzach Wróblewskiego pojawia się motyw, który znamy z Herodota, jako wypuszczenie na wolność bez różnych części ciała, a który znamy z filmowych horrorów jako fantazmat powrotu żywego trupa. Jeszcze nie martwi i już nie żywi, są gośćmi nader ambarasującymi – w istocie nie bardzo wiadomo, jak wobec nich się zachować. W wymiarze historycznym powiemy, że okaleczone i przenicowane zjawy stanowiły na tyle kłopotliwe zjawisko w sztuce polskiej, że właściwie nie zostały zauważone wówczas, gdy powstały. Oczywiście z tamtej strony przychodzą zazwyczaj po to, by uregulować coś, co nie pozwala im spokojnie odpocząć. Trzeba wrócić, gdy

²²³ Współczesny poeta Marcin Świetlicki pisze co prawda o dzisiejszej sytuacji, że wzorem mężczyzny w Polsce jest ksiądz albo handlarz (w piosence *Pogo* z albumu *Ogród koncentracyjny*), ale wzorzec ten wydaje się dość trwały.

nikt z żywych nie robi tego, co powinien; trzeba zwrócić uwagę na to, co ostentacyjnie niezauważalne. Współczesna kultura popularna w kreskówce *Doctor Byron Orpheus* (z serii *The Venture Bros*, pokazywanym w paśmie dla dorosłych, tzw. *adult swim* stacji Cartoon Network) robi z Orfeusza nekromantę, złego czarownika, który potrafi „częściowo” wskrzeszać zmarłych – powodować, że się poruszają. Brak pragnień u tych nieszczęsnych na wpółżywych istot, jak przedstawia je Wróblewski, jest związany z ich izolacją, samotnością i niemożnością formułowania przyszłości. Wyłaniają się z tego, co było, i już samo to powoduje, że cofają bieg historii, ich pojawienie się uruchamia retroakcję. Pojawiają się czaszki, które przez sposób kadrowania ożywają jak duchy; ich energia zostaje powiększona przez to, że wypełniają niemal całą przestrzeń kartki, albo zostają obcięte, co sugeruje „ciąg dalszy”. Czaszki patrzą nam zazwyczaj prosto w oczy swymi oczodołami, jakby chciały nawiązać kontakt i wciągnąć w to, co było. Postacie zespalają się z krzesłami, codziennymi sprzętami i z jednej strony ukazują swój więzienny los, z drugiej – sugerują, że żywi będą musieli codziennie siadać właśnie na nich, że ich obecność będzie nieodłączna w każdej minucie zwykłego życia. Okaleczone figury pojawiają się na cokółkach, jakby nie można było stawiać pomników pełnym i żywym postaciom, tylko okrojonym czy raczej przykrojonym. Rozsiew zjaw to właściwie ich przerzuty; nie ma ich już w miejscu, gdzie zaczęły się pojawiać (w lustrze), bo straszą teraz w miejscach niespodziewanych. Straszy Eurydyka, brzydula bez *glamour*, jej ciotki i wujkowie – rodzinka, o której chciałoby się zapomnieć.

Co zatem widzimy w późnym dziele Wróblewskiego, gdy wpatrzymy się w samo dzieło, czy jesteśmy w stanie widzieć jego prace nie przez pryzmat krótkiej, tragicznej biografii? Jego uwikłania w socrealizm nie musimy znać z życiorysu: widać na gwaszach w postaci powtórzeń – jakby antyszkieł do namalowanych lub zamyślonych jedynie obrazów. Powtórzenia czy powtarne przepracowania tych samych tematów i motywów, psychoanaliza może traktować jako refleksję pourazową. Jednak nawet bez psychoanalitycznego zaplecza widać, że powtórki to dekonstrukcja. Pojawiają się czerwone, ale wypłowiałe flagi; robotnicy w dumnych pozach, ale bez nieugięto-

ści twardego ciała-charakteru; na postumentach stoją śmieszne posągi i żalosne popiersia. Z kolei butnego zamysłu własnej drogi, bez wpisywania się w główne narracje swego czasu, a przede wszystkim tę najambitniejszą frankocentryczną, związaną z tradycją surrealistyczną i *art autre*, nie trzeba rekonstruować z pism artysty, gdyż to także zobaczymy w dziele, które woli nieporadność od cudzej klarowności, żenującą, komiksową prostotę pomysłów, by wyrazić własne przeżycia (martwe niebieskie ciało dotyka żywego w żywych barwach, traumatyczne czaszki jak z marnych horrorów), od pytania innych: co właściwie przeżyłem. To, co powiedziałam, metodologicznie jest dość wątpliwe: obśmiano przecież po wielokroć zarówno autentyczność uczuć, jak i oryginalność języka; zdemaskowano pretensje modernizmu do innowacyjności i nieustannej wynalazczości formalnej jako obsesyjnie paranoiczną. Powiedzieć, że artysta nie zapożycza, nie cytuje, nie zależy, nie podlega wpływom, byłoby istotnie śmieszne. Mówiąc o własnej drodze artysty, mówię jednak nie tylko o nierealizowalnej utopii, zarozumiałości, ambicji czy marzeniu. Mówię o chęci wyrażenia doświadczeń zwykłego człowieka z tej części świata: o problemie wyrażenia tego, co niepolityczne, niezideologizowane, nienarodowe; tego, co nie przywrze do układu sił, do symbolicznej wymiany. Na ile ciekawe jest dla nas bowiem doświadczenie życiowe innego człowieka? Wszystko, dosłownie wszystko staje się przedmiotem instrumentalnego wykorzystania: pochodzenie, czyny bohaterskie i tchórzliwe, bycie w określonym środowisku, głupota, błędy, słabość, podłość – wszystko jest towarem wymiennym. Za wszystko można zyskać uznanie, dostać posady, zostać sławnym; towarem jest orientacja seksualna, chęć do jej ujawnienia, a także niechęć do jej odsłony, przynależność i jej brak. Jak można opowiedzieć o pojedynczym życiu? Filozofowie już to oczywiście dawno zauważyli, pisząc o śmierci autora. Jednak czy refleksja nad marginesami, nad mniejszościami jest faktycznie ukłonem w stronę innych, czy tylko wprowadzeniem w pole symbolicznej wymiany kolejnego czynnika, który da się potraktować instrumentalnie? Czy nasza refleksja nad innym nie powinna sprowadzać się do odpowiedzi na bardzo proste pytanie, na ile jesteśmy zainteresowani pojedynczym człowiekiem? Czy faktycznie jesteśmy nie tylko bezradni,

ale wręcz nauczeni, że inny to naprawdę inni z pewnym zapleczem siły, lub wręcz inny to ten, kto powróci i się zemści?

Oczywiście, zjawy Wróblewskiego wolelibyśmy pogrzebać z ich błędami i nigdy do nich nie powrócić. Skoro jednak zmartwychwstała truchła przyszły odebrać dług, to można go spłacić w sposób mało bolesny i paradoksalnie diaboliczny: wyjaśniając charakter późnej sztuki artysty jego pojedynczym losem. W tej interpretacji artysta, załamany hańbiącą przygodą z socrealizmem, słusznie czuje się przenicowany i zniszczony. Sam sobie, cynicznie mówiąc, zgotował ten los. Mógł zostać bohaterem, tymczasem bezwstydnie ukazuje swoją hańbę, nieprzyzwoicie wręcz się wynętrza.

Tymczasem gwasze Wróblewskiego to elegie – opowiadają o wyzuciu, odarciu i utracie, są lamentem i żałobą. Gwasze są dla żaloby, by dać jej wybrzmieć, zanim pojawi się projekt na przyszłość. Rzecz w tym, że zgodnie ze społecznym konsensusem tej żaloby miało nie być; bo jakże opłakiwać wstydliwą namiętność? Takie elegie wyklucza polityczna poprawność i poczucie honoru. Mężczyźni nie płaczą.

Gdybyśmy przypomnieli fakty z interpretacji i manipulacji twórczością Andrzeja Wróblewskiego, to oprócz oczywistości, że twórczość ta nie mogła zostać zauważona w okresie odwilży (bo odwilż była dyktaturą²²⁴ i jak powiedział Piotr Piotrowski „nie była jednak aż tak rewolucyjna”²²⁵), zobaczymy, że pojawia się na fali zmęczenia sztuką abstrakcyjną i wszelkimi nurtami hermetycznymi, które nie zaczęły rzeczywiście. Tylko z pozoru może to wydać się szansą; w gruncie rzeczy spostrzeżenie artysty zmarginalizowanego, może służyć chęci wyzyskania go do własnych celów. W ten sposób Wróblewski stał się antenatem grupy „Wprost”, a później brakującym ogniwem potrzebnym do zrozumienia twórczości Jarosława Modzelewskiego.

Z Wróblewskim mamy więc kłopot wieloraki: ci, co patrzą na późne dzieło w kontekście osobistej klęski artysty, będą wyśmiewać

²²⁴ Na to, jak się wydaje, dość oczywiste stwierdzenie musieliśmy czekać aż do pokolenia *post-testimonial*, które ośmieliło się podważyć mitologizację pokolenia odwilżowego. Por. P. Juskiewicz, *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”*. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży, Poznań 2005.

²²⁵ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, s. 40.

się, że waloryzacja jego dzieła to waloryzacja typowo polskiej kultury kłęski, kolejna martyrologia. Staralam się wszakże pokazać, że praca żałoby nie służy jedynie ekspresji uczuć, ale – przede wszystkim – namysłowi nad *status quo* oraz ideologicznej rozbiórce. Jednak upominający się o Wróblewskiego-antenata artyści krytyczni nie stawiają się wcale w wygodnej sytuacji, ze względu na pułapki języka. Zbigniew Libera w wywiadzie dla „Wysokich Obcasów” nie stara się nawet omijać tych raf, przeciwstawiając Andrzeja Wróblewskiego Tadeuszowi Kantorowi. Mówi o tym drugim: „Ciągłe jeździł do Francji, rozglądał się, co dwa lata zmieniał styl. Kto w latach 60. mógł tyle wyjeżdżać?”. Te gniewne i politycznie niepoprawne słowa dla historyka mogą być wskazówką o jakichś zaszłościach i braku publicznej debaty. Libera kontynuuje wypowiedź:

Prowadzona przez lata polityka kulturalna wzmocniła tendencję bezpiecznej awangardy, sztuki eskapistycznej, która była na rękę władzom komunistycznym, żeby mogły powiedzieć, że u nas też jest sztuka nowoczesna [...]. Mówiąc krótko: to, co z Zachodu, jest dobre, a to co nasze – złe. Sami artyści i krytycy po prostu wyrzucili na śmietnik wartościową sztukę. Nie boję się tego powiedzieć, bo dzisiaj wiemy, że w sztuce najwartościowsza jest swoistość. Teraz okazuje się, że to nie Kantor, tylko np. Andrzej Wróblewski jest naprawdę oryginalny²²⁶.

Problem z wersją Libery jest nie tylko taki, że w jej ramach istnieje sztuka dobra i marna – na dodatek wersja ta wydaje się anachronicznie patriotyczna. Problem z wersją Libery jest więc przede wszystkim taki, że musielibyśmy dokonać rewizji pola (wówczas zniknąłby gniew), a po drugie jego rewizja w sposób nieznośny dałaby się wykorzystać politycznie i zawłaszczyć ideologicznie (wtedy gniew znowu by powrócił). W dalszej perspektywie chodzi wszak, jak rozumiem, o rozpoznanie wielkości wśród swoich, z czym mamy największe kłopoty. Paradoksalnie, z kompleksem artysty powracającego z zagranicy mają do czynienia przecież nie tylko sami Polacy, wreszcie – zetknął się z nim przecież sam Libera. Los twórczości

²²⁶ Przy artyście nikt nie jest bezpieczny, ze Z. Liberą rozmawia K. Bielas i D. Jarecka, „Gazeta Wyborcza” („Duży Format”) z 9 lutego 2004 r.

Wróblewskiego dlatego właśnie jest tak instruktywny dla polskich historyków, że ukazuje dzieło, które chcieli wyrazić nasz tutaj los, a nie stanowić karty przetargowej w polu wymiany symbolicznej.

Spróbuję więc tę rewizję rozpatrzyć w kontekście tych artystów polskich, którzy mieli bardzo silne poczucie miejsca i czasu oraz kontekstu, w którym tworzyli swoje dzieło. Wróblewski bowiem wydaje się też należeć do tych „galerników wrażliwości”, którzy przecierali sztuce polskiej szlaki raczej wbrew wszystkiemu niż na fali. Jerzy Wolff pisał o Aleksandrze Gierymskim słowa, które można także odnieść do Andrzeja Wróblewskiego:

Dla człowieka, który rozumiał bardzo wiele, rozumiał zatem i to, że ziemia swoja, w najszerszym znaczeniu wyrazu, stanowi konieczną podstawę dla dzieła – konflikt śmiertelny z własnym społeczeństwem musiał stworzyć rozdarcie duchowe, od którego się naprawdę umiera. Książka Stanisława Witkiewicza o Gierymskim jest jedną wielką skargą na ówczesną naszą obojętność dla spraw sztuki, a sentencja, że lepiej było w Polsce być koniem wyścigowym niż artystą, mogłaby stanowić jej motto²²⁷.

Wypowiedź ta nie tak bardzo odbiega przecież od diagnozy Witkiewicza. Wolff pisał ponadto o Gierymskim, że źródła otuchy artystów polskich są bardziej skąpe niż na przykład Francuzów, ponieważ artyści polscy nie mogą czuć się ogniwem, „gdyż łańcuch polskiej sztuki nie istniał; nie mógł także tłumaczyć sobie, że dzieło jego jest niezrozumiałe i niepotrzebne tylko chwilowo, bo nie widział zbiorowej potrzeby wielkiej sztuki w naszej przeszłości kulturalnej. Odczuwał doskonale, że entuzjazmy, jakie wzbudzały u nas dzieła Matejki, Grottgera i Chełmońskiego, umotywowane były ich stroną tematową”²²⁸.

Oczywiście, już z tego, co napisałam, wyłania się możliwy projekt ukazania patrioty, który nie jest herosem, a na dodatek jest zbankrutowanym komunistą... Ta wersja oczywiście jest kusząca (przyznaję), jednak w niniejszym tekście chodzi mi raczej o ukaza-

²²⁷ J. Wolff, *Kształt piękna*, Warszawa 1973, s. 134.

²²⁸ Tamże.

nie rozumienia powiązania artysty z miejscem i czasem, jaki wyłania się właśnie z twórczości Wróblewskiego. Te związki łatwo zdyskredytować także przez język używany w okresie socrealizmu, gdy wskazywano na Aleksandra Gierymskiego jako na pozytywny narodowy wzorzec: kontekst Gierymskiego dla sztuki Wróblewskiego to zatem – jeśli można uprzedzić krytykę – kontekst narodowego fundamentalisty i moralnego cynika. Jak próbowałam już jednak zasygnalizować, kontekst Gierymskiego łączy się dla mnie z mitem Orfeusza: artysty, który umiał wzruszać tu i teraz, gdziekolwiek pojawił się ze swoją lirą, zawsze zmieniał sytuację, w którą ingerował. Tak rozumiem Liberową „swoistość” – jako pewien ideał robienia sztuki dla konkretnych ludzi w konkretnym czasie, jako jednokrotną operację na żywym organizmie. Libera przeciwstawia taką swoistość instrumentalizacji; w gruncie rzeczy „tematowa strona” Jerzego Wolffa jest również gdzieś jej bliska. Swoistość Wróblewskiego to jest to, co Wolff nazywa oddźwiękiem wśród swoich, przy czym „swoich” nie ma żadnego zaplecza ideologicznego czy narodowego; Orfeusz wzrusza w piekle Cerbera – i to jest właśnie rozumienie „swoich” jako tych, którzy pojawiają się w odpowiednim czasie i miejscu na drodze artysty. Ale kiedy właściwie Andrzej Wróblewski wzruszał? To, co uderza w jego twórczości w tym kontekście, to fakt, że sztuka zachowuje swą tradycyjną rolę transgresyjną, doświadczenia źródłowego, a jednocześnie ma właściwości analityczne, skupiając się również na samoanalizie. Oczywiście, umiał to robić już na studiach, tą swoją nieporadną barbarzyńskością i tym nieustannym zwracaniem się do swoich. Wzruszał także i potem, gdy pokazywał swoje zmaganie się z socrealizmem, a dekonstruuje socrealizm gwasze malował jednocześnie z socrealistycznymi kolubrynami. Gwasze, w których ukazuje piekło, są sprawozdaniem z zejścia do podziemi, przejmującym w niechęci do zrobienia z siebie bohatera i jakiegokolwiek instrumentalnego wyzyskania tego doświadczenia. Bo Wróblewski wie już przecież i to, że po wyjściu z piekła nie czeka na artystę nagroda, nie pojawi się Eurydyka, tym bardziej w typie prerafaelickich piękności. Po wyjściu z piekła artysta czuje się właśnie tak, jakby wyszedł z piekła; zniknięcie nadziei na powrót Eurydyki obrazuje różnicę między samopoczuciem przed zejściem w dół i po wyj-

ściu na powierzchnię. W jaki sposób Wróblewski opowiada o Hadesie? – przez język, którym w nim się mówi. Powtarza jego frazy i pozbawia je mocy, traktuje z pieczołowitością jako coś, czemu trzeba przyjrzeć się, skoro ma tak złowrogą moc. Artysta dokonując rozbiórki ideologicznego aparatu przymusu, nie wykazuje gotowości na przyjęcie kolejnej jego dozy, tylko inaczej opakowanej. To nieprawda, że z koszmaru możemy wyjść niewinni, bo nieprawdą jest, że w piekle respektowany jest dyskurs odmowy i milczenia. Twórczość Wróblewskiego nie mogła zostać zauważona w okresie odwilży, bo nikt nie miał politycznego interesu w dekonstrukcji ideologii, a wynegocjowano opcję frankocentryczną jako najkorzystniejszą dla budowania wizerunku władzy. W nowym języku sztuki problem dekonstrukcji nie istniał; choć istniało wzruszenie, to tylko jako źródło dumy i prestiżu (skoro przyłączono się do zwycięzców historii). Natomiast dla Wróblewskiego – opowiadającego o swej przegranej – sztuka jest odbiciem historii pospolitej, żywota profanum. Zwrócenie się w stronę francuskiego modernizmu, opcji, która odniosła sukces prestiżowy i komercyjny, skutecznie wyłączało pytania o to, co było i co jest; uczyło żyć w kłamstwie, bo każda sztuka, która kamufluje i nie jest dla „swoich”, uczy hipokryzji. Zaważyła chyba też interpretacja marksizmu w duchu patriarchalnym, marksistowski autorytaryzm.

Gwasze Wróblewskiego trzeba oglądać w kontekście podwilżowego informel i malarstwa strukturalnego. Jedną z ciekawszych i najsubtelniejszych interpretacji środkowoeuropejskiego informelu dał Piotr Piotrowski w *Awangardzie w cieniu Jałty*. Piotrowski pisze – „jeżeli w Polsce sztuka nowoczesna, w tym malarstwo informelu, rozwijała się jakby w obszarze kultury oficjalnej, to jednak nie oznacza, że można ją traktować jako sztukę oficjalną w dosłownym tego słowa znaczeniu”²²⁹.

Piotrowski generalnie rozumie wybór modernizmu jako sposób budowania polskiej podwilżowej tożsamości i strategii artystycznej w arcytrudnych czasach, które najlepiej obrazuje moskiewska wystawa z 1958 roku dwunastu państw socjalistycznych, gdzie polski

²²⁹ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, s. 76.

modernizm wzbudzał wielką negatywną sensację. Modernizm tak rozumiany jest wyborem strategii jedynej rozsądnej drogi, będącej wynikiem szerokiego społecznego konsensusu. W tym kontekście autor zauważa z jednej strony, że sam Gomułka bronił francuskiego modernizmu w polskim wydaniu („towarzysze rumuńscy nie będą decydowali, jakie u nas mają być wystawy”)²³⁰, z drugiej – pisze o prestiżowych wydarzeniach, m.in. o wystawie w MoMA w Nowym Jorku w 1961 roku, na której pojawili się polscy artyści, oraz o organizacji kongresu AICA w Polsce w 1960 roku. W ujęciu Piotrowskiego, sztuce Wróblewskiego brakuje więc ważnej cechy – zgody na budowanie autorytetu systemu i zgody na traktowanie sztuki jako autorytetu. Wróblewski nie tylko nie spełnia wymogów autorytetu, nie bardzo nadaje się też na prymusa, a nawet trudno powiedzieć o jego gwaszach, że są „ambitne”. „Zagrożenie dla estetycznych standardów”, „ucieczka od wyższej do niższej jakości” to określenia Clementa Greenberga wiążące się zawsze ze sztuką realistyczną, nie-abstrakcyjną. Sztuka Wróblewskiego nie nadaje się do podobnej prestiżowej wymiany i hierarchizacji. To, co ratowało naszą dumę w okresie odwilży, to idiom francuski – możemy rozmawiać o sztuce z Rosjanami, jeśli będą do nas mówić po francusku; bo my odmawiamy uczenia się języka rosyjskiego (radzieckiego) – przynajmniej w sztuce. Język francuski od stuleci był językiem elit, także polskich. Ten językowy kompromis, który miał oparcie historyczne, dla Wróblewskiego był jednak językiem opresyjnym, gdyż artysta nie chciał sztuki elitarnej i prestiżowej. A propos francuskich predylekcji, znakomicie puentuje je wrocławski filozof. Jak zauważył bowiem przy innej okazji Leszek Koczanowicz – gdy Aleksander Kwaśniewski, były członek komunistycznej nomenklatury, został wybrany w roku 1995 na prezydenta, w pierwszej kolejności złożył wizytę w Paryżu i odwiedził Instytut Kultury i Jerzego Giedroycia, „zapewniając go, że lektura »Kultury« była dlań źródłem intelektualnej stymulacji”²³¹. Musimy ponadto przyznać rację Piotrowi Bernatowiczowi, gdy stwierdza:

²³⁰ Tamże, s. 75.

²³¹ L. Koczanowicz, *Polityka czasu. Dynamika tożsamości w postkomunistycznej Polsce*, przeł. K. Liszka, Wrocław 2008, s. 7.

„Wróblewski wybierał sobie opiekunów nie spośród tych artystów, którzy znajdowali się w świetle reflektorów. Szedł, jeśli nie pod prąd, to na pewno nie w głównym nurcie”²³². Może trudno uwierzyć, ale komunizm Wróblewskiego – ten odwilżowy, kiedy przegrał, nie miał być wstępem do odzyskania władzy, tym razem w otoczeniu stymulujących lektur, tak jak marksizm Wróblewskiego, ten, przez który poniósł klęskę – nie zostanie reaktywowany, by stać się ideologicznym instrumentem autorytarnej wyjaśniania, co powinno się robić. Marksizm służył do odsłaniania rzeczywistości, to znaczy – jak starałam się to pokazać w omówionych gwaszach – do dekonstrukcji stanu posiadania, do odsłaniania fałszywej świadomości.

Zwróćmy jeszcze uwagę na inny detal analiz Piotrowskiego, tym razem ze *Znaczeń modernizmu*, książki będącej niezwykle cenną próbą przepisania polskiej historii sztuki po upadku komunizmu. Autor wybiera z całego spektrum zjawisk sztuki polskiej tużpowojennej dwóch artystów – Tadeusza Kantora i Andrzeja Wróblewskiego, by przeanalizować „kryzys obrazu w kontekście wojennego horroru”²³³, nadając rangę dwóm artystom, niejako znając ich późniejsze osiągnięcia, bo zaraz po wojnie, w latach 40. jeszcze jej nie mieli. Co więcej, jeśli mielibyśmy bronić pozycji Kantora w sztuce polskiej, to na pewno nie z punktu widzenia niedobrych, wtórnych obrazów z lat 40., czy 50. (których zbyt dużo zreprodukowano w książce, bo aż tak złej sztuki nie mieliśmy), ale pokazując jego działania wykraczające poza medium malarskie. Zestawienie w latach 40. Kantora i Wróblewskiego ukazuje nie tylko dwóch artystów, których malarstwo w owym czasie nie było sobie równe rangą, ale zamazuje też to, co stało się po odwilży: zignorowanie propozycji Wróblewskiego. A zatem sugeruje, co jest oczywiście skutkiem przekonań samego Piotrowskiego, a nie układu sił w 1955 roku, że propozycje obu artystów były równoważne i że brały udział w równoprawnym agonii. Tak z pewnością nie było: zwycięstwo opcji Kantora było kwestią konsensusu z władzą, a nie rywalizacji w przestrzeni publicznej. A zatem

²³² P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006, s. 145.

²³³ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1944 roku*, s. 6.

narrację nieproblematyzującą dominacji medium malarskiego i nieakcentującą wykluczeń odwilżowych w tej samej co najmniej mierze co opcję prestiżowo zwycięską nie można, moim zdaniem, nazwać narracją, która ma potencjał wyjaśniania tych nieporozumień i konfliktów, jakie nawarstwiły się potem w sztuce polskiej. W 1955 roku mieliśmy bowiem do czynienia ze swoistą eschatologią marksistowską w polu krytyki artystycznej, wykluczającą różne sposoby wyrażania odmiennych postaw i tłumienie konfliktu przez narzucenie autorytarnego porządku. Wróblewski wraca w *Znaczeniach modernizmu* dopiero w rozdziale trzecim, zatytułowanym *Figura i ciało*, przy okazji ponownej figuracji takich artystów, jak: Maciej Bieniasz, Zbylut Grzywacz, Leszek Sobocki i Jacek Waltoś z grupy „Wprost”. Nawiązanie do Wróblewskiego jest tu oczywiste i naturalne, a cytaty z Krystyny Czerni, że wprostowcy „pragnęli sztuki czystej, dosadnej i wyrazistej” przekonuje nas, że powrót Wróblewskiego po prostu musiał się dokonać. Tymczasem nie było to proste, trzeba pamiętać o tym, jakie odium zbierali na siebie wprostowcy – w kularach przezywano ich „sorealistami”, co było najgorszą z inwektyw. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że to nie historycy sztuki „wskrzესili” Wróblewskiego. Zabieg Piotrowskiego z porównaniem Kantora i Wróblewskiego, inauguruje opowieść o powojennej sztuce polskiej, a więc stając się rodzajem mitycznej opowieści o początkach, mimochodem przekonuje nas, że polska sztuka po wojnie mogła odrodzić się jedynie w domenie przyznającej hegemonię obrazowi olejnemu na płótnie. Co więcej – czytając tak skonstruowany rozdział, nabieramy przeświadczenia, że założycielskie dzieła powojennej sztuki polskiej mogli namalować jedynie młodzi heteroseksualni mężczyźni wychowani w katolickich rodzinach. Zabieg z podobną konstrukcją zaskakuje nie tylko dlatego, że wypowiedziany jest przez jednego z najbardziej progresywnych polskich historyków sztuki, ale także dlatego, że tradycja polskiej lewicowej sztuki przedwojennej niekoniecznie legitymizuje podobne przekonanie. Przyznając dominującą rolę obrazowi na płótnie, Piotrowski utracił mimochodem polską tradycję awangardową (a jak pokazała „I Wystawa Sztuki Nowoczesnej” zorganizowana w Krakowie w Pałacu Sztuki w 1948 roku, tradycja ta nie ograniczała się bynajmniej do obrazów na płótnie); przyznał rolę

tradycyjnym mediom, co implikuje sposób pisania dalszego ciągu sztuki polskiej. Jednym słowem, pisząc o latach 40., zasugerował, że to modernizm stanie się obowiązującym i dominującym językiem sztuki. To jest właśnie historycyzm i determinizm, który Piotrowski piętnował, ale przy innej okazji.

Zbierzmy zatem wszystkie kluczowe elementy uwag o późnej twórczości Andrzeja Wróblewskiego. Dzieło, o którym mowa, datujemy mniej więcej na czas odwilży, okres bardzo zmitologizowany w polskiej historii, ponieważ stał się czasem budowania pokoleniowej tożsamości. W wielkim skrócie, przełom odwilżowy umożliwiła śmierć Józefa Stalina w 1953 roku i krytyka jego zbrodni, jaka później nastąpiła w łonie radzieckiej partii komunistycznej. W Polsce symbolem postalinowskich przemian w partii komunistycznej jest Władysław Gomułka, wykreowany na twórcę polskiej drogi do socjalizmu, odmiennej od radzieckiej. Droga ta, według oficjalnej wykładni, była rozsądnym kompromisem między przymusem pojałtańskiej rzeczywistości, plasującej Polskę w orbicie wpływów Związku Radzieckiego, a umiłowaniem wolności. W wersji nieoficjalnej, była rozsądną zmianą strategii rządzenia, a nie społecznym kompromisem. W tym drugim przypadku okazała się więc nadal dyktaturą, posługującą się jednak efektywniejszymi środkami. W historii sztuki koncepcja rozsądnego kompromisu zaowocowała sztuką, o której Piotr Piotrowski pisał tak, jak to faktycznie odczuwaliśmy: że choć jest oficjalna, to oficjalna jednak nie jest. Na ile to odczucie było korzystne dla władzy, nie jest wszak tutaj przedmiotem mojego zainteresowania. Pisząc o konsensusie odwilżowym, długoletnim przedmiocie dumy, chcę tylko powiedzieć, że to ogólne zadowolenie psuje twórczość Andrzeja Wróblewskiego, która po pierwsze jest wybitna, a po drugie, bezapelacyjnie nie mieści się w tym konsensusie. Referując dalej dotychczasowe ustalenia, pragnę podkreślić, że dzieła odwilżowego konsensusu tworzone na zasadach budowania artystycznego prestiżu i autorytetu. Wybór narracji modernizmu francuskiego jako języka tzw. zgody narodowej wiązał się z chęcią dostarczenia wzorców kulturowych i z nadzieją kontynuowania wpływów paryskich, tradycyjnie ważnych dla polskiej sztuki. Wybór ten był więc z jednej strony oparty na marzeniu, z drugiej na przekonaniu, że dostarcza-

nie wzorców sztuki jest misją inteligentkiej elity. Można więc śmiało powiedzieć, że o tym, jak ma wyglądać sztuka, nie zdecydowało ścieranie się wielu różnych opcji, ale autorytarne ustalenia, niechętne bynajmniej nie tylko sztuce radzieckiej, ale także sztuce niskiej, plebejskiej, zaczepnej, niemuzealnej, nieautonomicznej. Innymi słowy, to wielkie wartości odwilżowej elity uniemożliwiły podniesienie (to jedno z tych kluczowych elitarnych słów) podwilżowej sztuki Wróblewskiego. Pisałam już kiedyś, przy okazji podjęcia tematu o sztuce PRL-u, o syndromie więziennym: by przetrwać w rosyjskiej tiumnie, Polak mówił po francusku i „podnosił się”, co dodawało mu prestiżu wśród więziennej obsługi. Słyszałam też takie relacje chłopskich dzieci z obozów niemieckich: elita podnosiła się, by symbolicznie ugrać coś z nazistowskim oprawcą, dla nędzarzy, współbraci niedoli zostawiając pogardę i ewentualne „podnoszące” wzorce. Nakłonienie artystów polskich do mówienia po francusku z radości, że zmarł Stalin, okazało się faktycznie niezwykle skutecznym, choć dość niewiarygodnie perwersyjnym sposobem budowania pokoleniowej tożsamości. Strategię Wróblewskiego trzeba określić w tym kontekście jako stanowczo daleką od wynoszenia się, budowania autorytetu i dostarczania wzorców. A przecież, powtórzę dotychczasowe ustalenia, określiłam tę twórczość jako sięgającą po orficki wzorzec w dwojakim rozumieniu: niewywyższającą się – jako twórczość adresowaną do swoich i jako podmiot rozczłonkowujący się, dekonstruujący i scalający, gdzie wróg to zawsze ja, to znaczy nikt inny poza mną. Tak jak śmierć, która również jest w nas, we mnie. Wiadomo, że trzeba jej się opierać: ale czy koniecznie mówiąc z diabłem po francusku? Wróblewski zdaje się wybierać inną drogę.

Bardzo trudno jest pokazać tak po prostu, bez upiększenia, *status quo*. Orfeuszowi były potrzebne do tego oczy Eurydyki. Takim lustrem dla Wróblewskiego jest socrealizm, który się zdarzył, choć lepiej by było, gdyby nigdy nie nastąpił. Wróblewski zrobił tylko jedno – opowiedział, jak było i jak jest – a nie, jak powinno czy miało być. Nic więcej.

Aura „domowego wypieku” i poczucie obcości. Paradoksy twórczości Marka Piaseckiego

Spośród dość licznych tekstów, jakie napisano o twórczości Marka Piaseckiego (ur. w 1935 roku) w jego polskim okresie, trwającym do 1967 roku (zadebiutował na ważnych, tzw. podwilżowych, wystawach zbiorowych: 1) w rodzinnej Warszawie w 1957 roku na „II Wystawie Sztuki Nowoczesnej” (wówczas zakończył studia historii sztuki na UJ), 2) i w Krakowie, gdzie zamieszkał po powstaniu warszawskim, wystawiając na „I Wystawie Grupy Krakowskiej” w Krzysztoforach w 1958 roku, dwanaście miesięcy później mając dwie pierwsze wystawy indywidualne: w zakopiańskim Klubie Plastyków i Galerii Krzysztofony) – należałoby wyróżnić dwa, napisane przez krytyka sztuki Jerzego Ludwińskiego oraz filozofa, Władysława Stróżewskiego.

Nowy „nowy realizm” Marka Piaseckiego to tekst Jerzego Ludwińskiego z 1963 roku, opublikowany dopiero 40 lat później, w pośmiertnie wydanym zbiorze recenzji krytyka²³⁴. Napisał go po obejrzeniu wystawy indywidualnej artysty, przygotowanej przez Janusza Boguckiego w świątyni Diany w Warszawie. Z kolei *Powrót przedmiotów. Impresje o sztuce Marka Piaseckiego* Stróżewskiego to tekst recenzji opublikowany w „Tygodniku Powszechnym”, napisany przy okazji wystawy w krzysztoforskich piwnicach w 1966 roku²³⁵. Oba pochodzą z tego okresu PRL-u, który nazywamy czasami Władysława Gomułki, kiedy dawno skończył się już podwilżowy entuzjazm i związane z nim nadzieje. Gomułka przed wojną był ślusarzem w ra-

²³⁴ J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, Kraków 2003, przedruk w: *Marek Piasecki*, Galeria Starmach [katalog wystawy październik–listopad 2004, kurator: A. Bujnowska], Kraków 2004.

²³⁵ W. Stróżewski, *Powrót przedmiotów. Impresje o sztuce Marka Piaseckiego*, „Tygodnik Powszechny” z 21 lipca 1966 r., przedruk w: tamże.

fineriach ropy w Jedliczu i Krośnie, a potem słuchaczem Międzynarodowej Szkoły Leninowskiej w Moskwie i członkiem KPP oraz PPR, po wojnie pozostawał w najwyższych władzach, aż do aresztowania w 1951 roku, został zwolniony z więzienia w 1954 roku, a w październiku 1956 roku wybrano go na I sekretarza KC PZPR²³⁶. To w październiku zaczęły się odwilżowe zmiany, o które spierają się dziś historycy, czy były początkiem polskiej drogi do zrzucenia jarzma radzieckiego komunizmu, czy raczej pragmatyczną, machiavelliczną strategią utrzymania tej władzy. W sztuce nastąpił wyraźny zwrot: w ramach nowego konsensusu z władzą doprowadzono do odrzucenia homogenicznego monostylu (realizmu socjalistycznego) i do akceptacji przez nią różnorodnych poszukiwań i eksperymentów. Jednak już po kilku latach nastąpiło ugruntowanie polityki kulturalnej. Zakres odwilżowej ugody, dziś również przedmiot sporów, spowodował – najogólniej biorąc – wybór, jako dominującej odpowiedzi na wulgarną sowietyzację, modernizmu w redakcji francuskiej (uważanego powszechnie nie tylko za najambitniejszą wersję, ale mającego ponadto jeszcze tę zaletę, że kontynuował zerwaną brutalnie, przez sowietyzację kraju, tradycję). Wiązało się to jednak z marginalizacją i deprecjacją innych zwyczajów, w tym m.in.: spuścizny awangardowej, konstruktywizmu radzieckiego, dadaizmu, modernizmu nawiązującego do innych narracji narodowych czy ekspresjonizmu. Można powiedzieć, że konsensus poodwilżowy wiązał się z walką na polu reprezentacji i tożsamości; a ponieważ nie osiągnięto go na drodze wolnej, uczciwej walki, ale pod przytłaczającą presją polityczną i przez wybór elit, jego status nasuwa pytania, których rozsądny historyk raczej nie zadaje: jak wyglądałaby powojenna polska sztuka, gdyby mogła rozwijać się w demokratycznym państwie? Nie zamierzam oczywiście na nie odpowiadać. Niemniej, twórczość Marka Piaseckiego, która nie należy do „głównego nurtu” ambitnej sztuki poodwilżowej (bo, przede wszystkim, nie jest malarstwem, a medium to zostało we wspomnianym konsensusie szczególnie uprzywilejowane), mimo iż – jak domniemywał wspomniany już

²³⁶ Władysław Gomułka, hasło w: *Mała encyklopedia wojskowa*, t. 1, Warszawa 1967, s. 460–461.

Ludwiński – Pierre Restany chętnie dołączyłby go do wystawy grupy „Neorealiści”, stawiając obok Césara, Jeana Tinguely’ego, Daniela Spoerriego czy Yvesa Kleina – prowokuje pytania rekontekstualizujące i na nowo ramujące tę sztukę, a przede wszystkim pytanie – czym jest ona dla nas dzisiaj.

Jak wspomniałam, w okresie gomułkowskim powstały dwa znakomite teksty o Piaseckim. Jerzy Ludwiński pisał o umiejętności budowania przestrzeni emocjonalnej, mającej – przez sprzężenie zwrotne – umiejętność wchłaniania nawet samego autora. Przestrzeń ta miała, według niego, jakość temporalną, narastała i zmieniała się w procesie wzrostu, gdyż przedmioty tkliwie przemieszczane i obserwowane w coraz to nowych konfiguracjach – sprawiały wrażenie żywych, wymagających hodowli. Ludwiński wspominał ponadto o trudności przemieszczania dzieł, które tak naprawdę istniały jedynie w pracowni Piaseckiego i dlatego gabloty stawały się rodzajem skafandra dla obcych z innej galaktyki. Dodajmy, że jako taki skafander-futerał mogły też być przez artystę pojmowane zdjęcia ochraniające przed obcą ingerencją przez fakt, że medium to zwyczajowo odnosi się do tego, co było lub mogło być. Gdy patrzę, jak Piasecki chowa przedmioty pod kloszem czy zamyka w gablocie, odnoszę wrażenie, że czynności te rozumiał niekiedy analogicznie do specyficznie pojmowanego fotografowania: jako możliwość nieingerowania w świat. Z kolei Władysław Stróżewski zwracał uwagę na brak sublimacji, na fakt, że przedmiot – jak się wyraża – ponownie ożywiany znowu, jak to robił też Ludwiński – „przychodzi”, „wraca” ze śmietnika, sam, by iść ku artyście, we własnej postaci, a nie jako znak, symbol, obraz czy wygląd. Przedmioty – pisał Stróżewski – szły ku artyście „jak do swego wypełnienia i przeznaczenia”. Podobną obserwację dotyczącą przedmiotowości powojennej sztuki poczynił później Jean Clair, w wydanej niedawno po polsku książce *De Immundo*²³⁷. Zrobił to jednak w inny sposób niż polski filozof, który jedynie notował własne zdziwienie. Clair zarzucał sztuce, iż przez akceptację m.in. Duchampa, przeszła niewłaściwą, zgubną ewolucję, ponieważ

²³⁷ J. Clair, *De Immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2008.

pojęcie sztuki zrodziło się, jego zdaniem, ze świętych obrazów i figur, a nie z kultu relikwii. Dlatego pytał z niedowierzaniem, jak mogliśmy wrócić do bezpośredniego realizmu relikwii po wyrafinowanej symbolizacji malowanego obrazu. Realizm relikwii jest dla niego niepotrzebnym powrotem do tego, co zabrudzone i nieczyste. Także Stróżewski zauważa, że przedmiot „przychodzi” okaleczony, zepsuty i brzydki, że już nie przedstawia, lecz uobecnia, jest samym sobą i niczym więcej, dosłownie. Stróżewski dostrzega, że przedmiot „po prostu jest”, a nawet sugeruje, iż kokietuje bezbronnością. Przede wszystkim jednak, jak pisał filozof – „mówi o sobie samym, o swoich losach”, mówi „sobą o sobie”, będąc jednocześnie „językiem i opowieścią”. Co więcej wszakże, asamblaże Piaseckiego są, według Stróżewskiego, zaaranżowane na zupełnie odmiennej zasadzie niż inne znane mu dzieła (np. Władysława Hasióra i Mariana Kruczka), gdyż nie zostały potraktowane instrumentalnie, by oddziaływać całością, ale pozostawiono im niezależność. Jest to może najbardziej zadziwiające – mimo nadrzędnej kompozycji, każdy przedmiot u Piaseckiego jest nienaruszony w swojej autonomii. Clair tęsknił za transcendencją, za metafizycznym skokiem, Stróżewski obserwuje immanencję i dostrzega godność w tym, w czym Clair widział jedynie zbezczeszczenie. W obu recenzjach – Ludwińskiego i Stróżewskiego – powraca kwestia niepodporządkowania obcości temu, co nadrzędne, swoista niechęć do subordynacji. Nie jest to wszakże „zaciekły opór wobec wszelkiego systemu redukującego”, tak osobiście opisywany przez Rolanda Barthes’a w *Świetle obrazu*²³⁸. O ile zgodna z fotografiami Piaseckiego byłaby uwaga Francuza, że „fotografia to pojawienie się mnie samego jako kogoś innego”²³⁹, gdyż zdjęcia artysty ewokowały to „ja” wyrażające się w jego budowanej, aranżowanej i nieustannie zmienianej pracowni przy Siemiradzkiego, o tyle zdjęcia te stwarzane były według zasady *studium*, bez przeszywającego nakłucia *punctum* – by użyć słynnych sformułowań francuskiego filozofa. Patrząc na zdjęcia Piaseckiego, wchodzimy więc – jak

²³⁸ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 15.

²³⁹ Tamże, s. 23.

chciał Barthes – w porządek harmonii z intencjami fotografa, brając się z jego mitami; nie ma w nich jednak owego nakłuwającego szczegółu, mającego siłę ekspansji. Jak pisał Barthes – *studium* zawsze jest kodowane, *punctum* nigdy przez kodowanie nie przechodzi; ten kod mówi zawsze przed widzem, nie pozwalając mu zabrać głosu, dorzucić coś do obrazu. Jest w tym być może ukrócanie szaleństwa fotografii przez, po pierwsze, robienie z niej sztuki, gdyż jak twierdził Barthes – chyba nieironicznie – „żadna sztuka nie jest szalona”, oraz – po drugie, wskutek spojrzenia na nią przez to, co ogólne. Ten rodzaj zdjęcia francuski filozof nazywał „fotografią jednolitą” i domniemywał, że może w niej chodzić o poszukiwanie jedności. Barthes cenił jedynie te zdjęcia, które były szalone, raniły go, przesywały jak strzały, żądliły, celowały i uciskały. A jednak Piasecki, który – choć nie mógł oczywiście w latach 60. znać tekstu Barthesa, wydanego u Gallimarda dopiero w roku 1980 – wyraźnie szukał estetyki „bez zobowiązań”. Tak, jakby wystarczyła mu jedynie sugestia, że jest inny świat, w którym rządzą inne zasady, starczyło mu jedynie samo zaświadczenie obecności. Wracając do Stróżewskiego – wydaje się, że Piasecki chciał osiągnąć jedność nierządzoną przez zasadę subordynacji. Rozumiała to chyba Sontag (choć nie znała twórczości Piaseckiego), gdy mówiła zarówno o pozornej bierności zapisu fotograficznego, który sam w sobie przesądza o czynnych aspektach rejestracji fotograficznej, a nawet – agresji, jak i wówczas, gdy twierdziła, że „fotografowanie – to w gruncie rzeczy akt nieinterwencji”²⁴⁰. Powróćmy w tym kontekście do określenia Ludwińskiego o hodowli przedmiotów – nie może być w takim podkreślaniu długotrwałości przemian czasowych wyczekiwania na „właściwy moment”. Decydująca chwila nie nadchodzi, bo samo trwanie, nieprzerwana ciągłość, jest tu wartością zasadniczą. Osobna chwila Piaseckiego nie jest nigdy przełomowa, tak jakby dzięki temu liczył na to, że uda mu się nie zamrozić czasu, nie dokona zastygnięcia, nie chcąc poprzestać na szybkim postrzeganiu. Szybkość można skojarzyć z kultem przyszłości, od którego niewątpliwie Piasecki był jak najdalej. Sontag uważała, iż ten kult występuje na przemian z pragnieniem

²⁴⁰ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986, s. 16.

powrotu do „bardziej rzemieślniczej przeszłości”, gdy „obrazy wciąż jeszcze posiadały aurę” i sprawiały wrażenie „domowego wypieku”. Ślady takiej nostalgii znajdziemy niewątpliwie w fotografiach Piaseckiego. „Decydujący moment” (tak jak ujmował go o 27 lat starszy od Piaseckiego Henri Cartier-Bresson) uruchamiałyby narrację, która wychodziłaby poza to, co przedstawione na fotografii; „epifania” byłaby olśnieniem, w którym życie widza staje się nagle zrozumiałe, co odebrałoby przedmiotom ich obcość i stałyby się służebne wobec naszych prawd i problemów. Tymczasem Piasecki nie chciał wychodzić „poza”, bo – jak to wnikliwie zauważył Stróżewski – chciał pozostać przy tym, co jest tu oto. Nie chciał też „tego samego”. Nie bez powodu Ludwiński wspominał o przybyszach z innej galaktyki. Sontag inaczej niż Barthes podchodzi też do wartościowania fotografii. O ile dla Francuza brak *punctum* deprecjonował zdjęcie, o tyle amerykańska autorka mówi autorytatywnie coś zgoła przeciwnego: „nie istnieje coś takiego jak zła fotografia”. Argumentuje to w ten sposób, że o ile wiersze czy malowidła nie stają się lepsze przez to, że się starzeją, o tyle fotografie zawsze stają się ciekawsze, wzruszające i atrakcyjniejsze. Jako dowód podaje zabawny przykład – gdyby miłośnik Szekspira miał do wyboru albo fotografię Szekspira, albo arcydzieło malarstwa – portret dramaturga ze Stratfordu nad Avonem, namalowany przez Holbeina, wybrałby z pewnością to pierwsze. Piasecki chwycił za aparat fotograficzny z tego oto powodu – przez obraz malowany pędzlem nie uzyskałby tego, co chciał osiągnąć.

Marek Piasecki znany jest tyleż z fotografii, co również z obiektów-rzeźb, przedmiotów wziętych z codziennego życia po to, by stać się składnikiem jego asamblaży, które – choć mobilne – istniały w szczególnych okolicznościach w pracowni artysty przy ul. Siemiradzkiego 25, zacierając różnice między życiem a sztuką. Kanonicznym przykładem pracowni tego typu pozostaje niesłusznie pracownia Kurta Schwittersa, gdyż była to – i pozostaje nadal – praktyka stosunkowo częsta w okresie przed II wojną światową, obecna nawet w atelier u takich purystów jak Constantin Brancusi²⁴¹. W tym uję-

²⁴¹ E. Balas, *Object-Sculpture, Base and Assemblage in the Art of Constantin Brancusi*, „Art Journal” 1978, vol. 38, no. 1, s. 36–46.

ciu sztuka jako transfiguracja życia wynika jeszcze z XIX-wiecznych koncepcji, będących podstawą secesji. Bardzo często zdarzało się wówczas, że to, co artystyczne, było jednocześnie użytkowe, obiekty miały bowiem ambiwalentny charakter i zamazywały granicę między sztuką a życiem. Jak zauważyła Edith Balas – te same drewniane sześciany służyły Brancusiemu za stoliki na kawę, by później zmienić się w postumenty rzeźb, były też krzesła – „nie-krzesła”, przechodzące transformację w zależności od potrzeb, a także żartobliwe „przekręty” i „zmyłki” w postaci wazonów i filiżanek wyrzeźbionych w drewnie, które nie miały pustego wnętrza. Działania te postrzegano jako demitologizujące rolę artysty i dzieł sztuki. Jednocześnie dzieła Brancusiego – w ich metabolicznej funkcji – tak bardzo przynależały do pracowni, że nie chciał z niej się ich pozbywać, gdyż ważne było dla niego otoczenie (*environment* – tak zostało zrozumiane także po przejęciu przez paryskie Musée National d’Art Moderne i w ten sposób udostępnione publiczności), z tego też powodu artysta nie czynił rozróżnienia pomiędzy rzeźbą a samą bazą. Co więcej, zdjęcia własnych rzeźb, robione osobiście przez Brancusiego również miały aspekt ciągłości i seryjności, a pojawienie się cieni na zdjęciach wiąże się z symbolicznym morderstwem narracji jednego medium i koncepcji oryginału oraz zastąpienia jej „nieskończonymi rozszczepieniami i nieskończonym pochodem zjaw”²⁴². Nie mamy więc do czynienia z koncepcją świata, który regularnie powraca na swoje tory, z koncepcją wiecznego powrotu, ale z koncepcją rozszerzania i rozczepiania tego samego, co bardzo wpłynęło na pop-art. Niewątpliwie, to przecucie pop-artu czy jego francuskiej mutacji – nowego realizmu, można zaobserwować znacznie później, za żelazną kurtyną, także u Piaseckiego. Inaczej wszakże niż u wybitnego rumuńsko-francuskiego modernisty, niekończące się continuum u Piaseckiego, przy całej ambiwalencji, niezależnie, czy chodzi o ten, czy o równoległy świat, ma w sobie smutek i nostalgię; tę przeszkodę, która uniemożliwiała życie współczesnością. Ponadto, inaczej niż u Brancusiego, fotografowanie nie jest nadawaniem przedmiotom

²⁴² V. I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2001, s. 199.

innego życia; u Piaseckiego w uwiecznianiu aparatem jego własnych obiektów widać pragnienie transparentności medium. Piasecki bowiem nie chce tych przedmiotów stwarzać na nowo, nie chce być ich twórcą i ojcem. Brak odpowiedzialności pozwala na dystans.

Pisząc o ciągłości przedstawionego świata, nie sposób nie zauważyć, że ciągłość tę osiągnano paradoksalnie przez radykalną separację i cięcie, wyjmując obiekty z naturalnego otoczenia, by utrwalić je dzięki bezkamerowym i bezsoczewkowym fotografiom, które były niezwykle popularne w okresie międzywojennym (choć istniały od samego początku wynalezienia fotografii), a Piasecki wykonywał je po II wojnie światowej. Man Ray nazywał je *rayographs*, a robił je, umieszczając obiekt bezpośrednio na światłoczułym papierze, eksponował w świetle. Często naświetlał papier kilkakrotnie, traktując przedmioty jak stemple. Były to tzw. fotogramy, które wykonywali także György Kepes i László Moholy-Nagy: ta technika fotograficzna pozwalała inaczej spojrzeć na przedmioty codziennego użytku, co więcej – ponieważ zacierały się pierwotne relacje przestrzenne między przedmiotami i nie sposób na fotogramie określić, które są bliżej, a które dalej, gdyż *de facto* to, co widzimy jednocześnie, nigdy jednocześnie nie istniało, nie możemy dokonywać odniesień do świata rzeczywistego. A zatem nie do końca jest jasne, czy artyści wykonujący fotogramy wynajdują nowe światy, a zdjęcia służą jedynie do tego, by je ukazać, czy – te „nowe” światy są po prostu widoczne dopiero po pokonaniu ułomności naszego oka. Niewątpliwie bowiem Piasecki w bezustannej intermedialności, przemieszczaniu się pomiędzy naturalnym otoczeniem, widzianym przez własne oczy i własny dotyk, oraz przez szablony utrwalone na światłoczułym papierze oraz asamblaże wyjęte z codzienności i podniesione do rangi czegoś wyjątkowego, zadawał w istocie proste pytania: co to znaczy być w świecie i co to znaczy – postrzegać świat? Kompozycje, niejednokrotnie abstrakcyjne, opierały się interpretacjom, stanowiąc jednocześnie wyzwanie dla już poznanego i opanowanego świata. Zarazem ten świat, dokładnie tak jak marzył Kepes i wielu innych modernistów, nie zna barier językowych, jest międzynarodowy i uniwersalny. Jednak w przypadku Kepesa i Moholy-Nagy to uniwersum było związane z połączeniem sztuki z możliwościami tech-

nologicznymi; Piaseckiego zaś nowe technologie zupełnie nie interesowały. Jego wizja nie była też oparta na maszynowości, jak było to u Mana Raya²⁴³.

W pracach Marka Piaseckiego znajdziemy zadziwiająco wiele refleksji nad tym, co nas nurtuje w sztuce dzisiaj – nad kolekcjonowaniem i naturą zbiorów oraz zawłaszczaniem (*appropriation*), zamiast nadawania odgórnego kształtu, wymyślonego przez demiurgicznego artystę: to być może jest zresztą powód ponownego zainteresowania dzisiaj jego starymi dziełami. Także postmedialność artysty, niechęć do wsparcia technologicznego, jakie daje medium za cenę oczywistości rezultatu, który można łatwo muzeologicznie ramować, jest bardzo współczesna. Piasecki, ponieważ nie był absolwentem żadnej artystycznej szkoły, nie specjalizował się w określonym medium; a był to przecież wymóg w ówczesnej plastycznej edukacji. Nie można go po prostu określić mianem fotografa, bo jego zdjęcia obiektów wymykają się koncepcji fotografii nastawionej na sam obraz i profesjonalne jego odtworzenie. Sposób ułożenia i retoryka składa się na ciąg powtórzeń i wariacje „tego samego” w różnych ujęciach; pojawia się seria, przekraczanie granic i ram. Nie można też nazwać artysty rzeźbiarzem; jest raczej multimedialny. Obok budowania nostalgicznego nastroju oraz oddawania poczucia niemożności, zamknięcia, uwięzienia, co było typową cechą sztuki „egzystencjalnej” przełomu lat 50. i 60. (klaustrofobię szczególnie widać w wielu pracach lidera Grupy Krakowskiej, Tadeusza Kantora) czy podejmowania spóźnionych prób surrealistycznych (też zresztą typowych dla polskiej sztuki poodwilżowej), kolaże, asamblaże i obiekty Piaseckiego – co jest już znacznie rzadsze – mają aspekt analityczny. Przypomnijmy w tym miejscu, że przywołany przez Ludwińskiego krytyk Pierre Restany zarzucał zamieszkałej we Francji polskiej artystce, Alinie Szapocznikow (9 lat starszej od Piaseckiego), że cykl jej rozwoju, opóźniony przez ciężar przeszkód psychologicznych,

²⁴³ Choć w jego przypadku – jak podkreślała Barbara Zabel – naturalny efekt chemiczny związany z działaniem światła artysta zastąpił technologiczną stroną, związaną z kamerą i soczewkami, można tu mówić o antytechnologicznym podejściu do dzieła, por. B. Zabel, *Man Ray and The Machine*, “Smithsonian Studies in American Art” 1989, vol. 3, no. 4, s. 67–83.

długo nie pozwalał jej uczestniczyć w obiektywnej rzeczywistości i skupić się na świadomości przedmiotowej świata²⁴⁴. Czy faktycznie zatem, jak chciał Ludwiński, Restany zaakceptowałyby prace Piaseckiego z lat 60., skoro nie zwracały się bezpośrednio do aktualnej rzeczywistości, ale do jego nostalgicznej wizji? Można w to wątpić, jak i w zabiegi podnoszenia sztuki przez ocenę krytyków z innych obszarów kulturowych. Sztuka to przecież – wiemy o tym dzisiaj z całą pewnością – sprawa „tutejsza”, zrozumiała na miejscu, poza kontekstem będąca czymś zupełnie innym. Dlatego zresztą pytając o rolę dzieła Piaseckiego, nie ma sensu zestawiać jego lalek z lalkami Hansa Bellmera, jego „kolekcji” z pracami Josepha Cornella, a jego pracowni ze słynnym Merzbau Kurta Schwittersa na Waldhausenstrasse 5 w Hanowerze, gdyż snucie takich uniwersalnych i kanonicznych narracji genetyczno-morfologicznych wydaje się wyczerpane; należy postulować – idąc za metodami Piotra Piotrowskiego – ukazywanie znaczenia przez kontekst niż w idealnych narracjach historii sztuki, mających ambicje wyjaśnienia całości²⁴⁵. Chodziłoby więc zdecydowanie o pisanie bardziej „horyzontalnych” historii niż o dokładanie artysty jak rodzyńka do istniejącego już kanonu. Należy zatem raczej pisać w duchu post- niż neokolonialnym. Za typowo neokolonialne należy uznać w tej perspektywie uwagi o pokrewieństwie skrzynek Cornella z gablotami Piaseckiego czynione przez Dorę Ashton na początku lat 60. lub zauważane przez innych krytyków analogie do prac Mana Raya czy Moholy-Nagy’ego. „Poziome” analizowanie twórczości Piaseckiego nie tylko unieważnia niewątpliwe wtórności niektórych jego działań, ale przede wszystkim pozwala inaczej widzieć polską sztukę poodwilżową. Z kolei spojrzenie na twórczość Piaseckiego „preposteryjnie” (jakby powiedziała Mieke Bal), przez dzisiejszą sztukę, stworzyłoby ciekawe porównania z twórczością znacznie młodszych artystów, na przykład Doug i Mike’a Starnów (ur. w 1961 roku), zacierających granicę między rzeźbą a fotografią, co pozwoliło Jean-Lucowi Chalumeau zadać nawet pytanie: „Czy fo-

²⁴⁴ Pisze o tym dokładnie A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008, od s. 173.

²⁴⁵ Por. np. analizę polskiego malarstwa informel w: P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, od s. 76.

tografia może być rzeźbą?”; które sama miałam ochotę postawić, egzaminując *oeuvre* Piaseckiego²⁴⁶.

Bez wątpienia prace Piaseckiego analizują sposób budowania zbioru, czysto estetyczne, ale również racjonalne oraz wszelkie inne powody łączenia w zestawy, ich koherencję i strukturę; przy zupełnie innym języku formalnym te zainteresowania najbliższe są innemu członkowi z Grupy Krakowskiej – Janowi Tarasinowi. Obaj artyści żywią niechęć do postawy antropocentrycznej (choć u Piaseckiego nie jest to konsekwentne, występują w jego asamblażach m.in. lalki). O ile jednak struktury Tarasina bliskie są modernistycznej puryfikacji przez zbliżanie się do kaligrafii (demaskując jednocześnie to, co nie jest uniwersalne), o tyle struktury Piaseckiego grzęzną w jednokrotności i niepowtarzalności, nie marząc o „następnym etapie”, o ewolucji czy sublimacji. Proste układy nie są powielane, nie są powtarzalne, a same przedmioty nie przekształcają się w coś innego, pozostając takimi, jakie są. I u Tarasina, i u Piaseckiego powstają wszakże zbiory stwarzające nowy świat, zacierające granicę między tym, co zmyślone i co realne, tym, co subiektywnie pomyślane i co istnieje w rzeczywistości; a wszystko na bazie tradycyjnych gatunków plastycznych: martwej natury i pejzażu. Autonomiczne systemy istnieją zresztą zarówno u Piaseckiego, jak i Tarasina, dzięki relacjom wewnętrznym: w obu przypadkach zewnątrz nie istnieje. U Piaseckiego dzięki systemowi gablot, ram, ale także surrealistycznej technice wyobcowania, u Tarasina zaś dzięki specyficznej estetyce. Często patrząc na dzieła Jana Tarasina, podejrzewamy istnienie jakiegoś tajemniczego kodu, hermetycznej sztuki kombinatorycznej, systemu morfologicznego czy gry o nieznanym regułach. Widząc natomiast prace Marka Piaseckiego, odczuwamy coś niemal przeciwnego – że żadne zewnętrzne reguły nie zbliżą nas do rozumienia tego, co przedstawione i zestawione. U Tarasina rzuca się w oczy względność przeciwieństw w zbiorze, u Piaseckiego – niedająca się obłaskawić obcość. Nie istnieje żadna umowa, konsensus, racja, która usprawie-

²⁴⁶ J.-L. Chalumeau, *Historia sztuki współczesnej*, przeł. A. Wojdanowska, Warszawa 2007, s. 164. Oprócz braci Starnów autor jako rzeźbiarzy-fotografów kwalifikuje też Bernda i Hillę Becherów i przypomina, że ci słynni fotografowie dostali w 1990 roku nagrodę na Biennale w Wenecji w kategorii rzeźba.

dliwiałyby to, co jest, wyjaśniała celowość i spójność wspólnotowych zasad. Już nawet nie nawarstwianie się systemów semiologicznych oraz ich niekończący się rozsiew jest więc tutaj istotny, ale „martwa plamka” celowo-racjonalnych, dyseminujących się narracji. Choć struktury Piaseckiego negują sens myślenia genetycznego i nie rozkładają się na czynniki pierwsze i nie sumują, to jednak – co jest nie mniej ważne – nie stanowią całości sfunkcjonalizowanej. Mimo to, i Piasecki potrafił zmieniać – jak Tarasin – przedmioty w „niby-znaki”, co szczególnie widać w jego obiektach, gdzie ład i rytm istnieją jako zasadnicze elementy struktury.

W obcowaniu z twórczością Piaseckiego dziwi przede wszystkim fakt, że artysta od początku był nastawiony na nieingerencję. Jak pisałam, nie tylko nie chciał po barthesowsku „przeszywać” czy „nakłuwać”, nie chciał także zmieniać, transformować, jak nieomal obowiązkowo traktowano rolę artysty za jego czasów i wcześniej, na przykład przemieniając farbę w światło, nagość w akt, zestaw przedmiotów w martwą naturę albo dokonując wspomnianego „metabolizmu” jak Brancusi. Mit Pigmaliona, tak ważny dla mitologii modernistycznego artysty, zostaje przez Piaseckiego zarzucony. Nie chodzi bowiem wcale o to, by zmienić świat ani nawet, by go opisać, ale – by zwrócić nań uwagę, gdy do nas przychodzi. Udzielić gościny takiemu, jaki jest. Dlatego jeśli dzisiaj pytamy o to, czym jest dla nas twórczość Piaseckiego, zadziwiająco aktualnie brzmią obserwacje Ludwińskiego i Stróżewskiego, których trudno nie odbierać postulatycznie. Wydaje mi się, że obaj, choć nie *expressis verbis*, domagają się, by spróbować przestać przedkładać swoje racje i swoje historie i dać przemówić innym. Bezpośredni realizm relikwii, któremu tak niechętny był wspomniany już Jean Clair, powraca w sztuce współczesnej przez związki z cielesnością. Ucieczka z immanencji, którą szczyliła się sztuka, została podważona; nastąpił powrót do tego, co nieczyste i zbrukane. Niszcząca perfekcja utopii w twórczości Marka Piaseckiego nie ma racji bytu. Oscylacja między technikami produkcji (kolaż, asamblaż) i reprodukcji (fotografia) oraz podkreślanie dystansu i depersonalizacji, wymazywanie śladów osobowości i „archeologiczny” sposób budowania dzieła powoduje, że artystę

można uważać za jednego ze zwiastunów postmodernizmu²⁴⁷. Zewnętrzny charakter świata nie jest naznaczony charakterem pisma artysty, gdyż świat uwarunkowany zewnątrz jest jednocześnie produktem świata materialnego. W pracach Piaseckiego z lat 50. i 60. XX wieku rozpoczął się poodwilżowy proces „znikania autora”, niechęć do myślenia kategoriami medium i zastępowanie go doświadczeniem *site specific* w długiej narracji temporalnej niechętej „momentowi łaski” i skokowi metafizycznemu, i – co za tym idzie – rozpoczął się proces destrukcji modernizmu.

²⁴⁷ Douglas Crimp taką zmianę paradygmatu w sztuce amerykańskiej upatrywał w twórczości Roberta Rauschenberga z lat 50. i 60., por. D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, w: *Robert Rauschenberg*, ed. by B. W. Joseph, London 2002, od s. 58.

Abakanowicz i „informel” raz jeszcze

Z trójki wybitnych rzeźbiarzy polskich o światowej renomie: Magdaleny Abakanowicz (ur. w 1930 roku), Aliny Szapocznikow (1926–1973) i najmłodszego z całej trójki Mirosława Bałki (ur. w 1958 roku), każdy odnosi się do innej tradycji artystycznej. Co jednak ważne podkreślenia, każdy z tych artystów podnosi rzeźbiarski charakter swojej twórczości, bycie rzeźbiarzem i zawód rzeźbiarza. Jest to o tyle ważne, że sztuka progresywna od drugiej połowy XX wieku rzadko mieści się w formule tradycji mediów, jest z reguły multimedialna oraz intermedialna.

Roboczo przyjmuję, że podwilżowa krytyka polska oczywiście nie mogła nie zauważyć sukcesów zagranicznych artystki, jednak usytuowała ją w ramach odbierających jej samej artystyczną godność, uznając ją jedynie za pełną inwencji tkaczkę. Walcząc o wprowadzenie jej twórczości w pole „prawdziwej” sztuki, artystka stopniowo naginała się do tego, co było bezsprzecznie definiowane jako sztuka rzeźbiarska. Język wysokiego modernizmu, w jaki opakowano artystkę w Polsce, tak różny od jej recepcji amerykańskiej i światowej – żywej, zabawnej, nieakademickiej, stał się ostatecznie przyczyną tego, że po okresie komunizmu sztuka Abakanowicz paradoksalnie stała się w Polsce synonimem akademizmu. Chciałabym bronić artystki: to znaczy ukazać, że jej radykalna sztuka o aspektach analitycznych, a nie jedynie egzystencjalnych, nie została w sposób ciekawy, zajmujący czy intrygujący zaramowana, a w rezultacie przyczyniło się to nie tylko do zakademizowanej recepcji, ale też do okopania się samej artystki na pozycjach „uniwersalnych”. A zatem, artyście można zaszkodzić nie tylko konsekwentnie omijając i deprecjonując jego twórczość (jak to zrobiono z Maziarską), ale opakowując go językiem, który odejmie mu istotność, inwencję czy zadziwienie. Zestawienie z Jadwigą Maziarską jest tu o tyle ważne, że to właśnie krakowska artystka traktowała wcześniej tkaninę w sposób

niekonwencjonalny i wykraczający poza definicje modernistycznej sztuki wysokiej²⁴⁸. Eksperymentów Maziarskiej nie zauważono. Eksperymenty Abakanowicz zaliczono od razu do rodzaju domowych dekoracji, nieco tylko odległych od haftowania serwetek.

Twórczość „jednej z najwybitniejszych reformaterek tkaniny artystycznej” Magdaleny Abakanowicz – jak nazwał ją z wyrafinowaną złośliwością profesor Uniwersytetu Warszawskiego Waldemar Baraniewski, została jednak zbyt pośpiesznie – jak dodawał badacz – zakwalifikowana jako dzieło rzeźbiarskie, gdyż „ten wątek gatunkowy czy też genetyczny wydaje mi się niezwykle ważny dla właściwej – w przyszłości oceny twórczości Abakanowicz”²⁴⁹. Małgorzata Kitowska-Łysiak w kontekście tkaniny pisze o pomysłowości artystki, o zasłudze bezspornej, jaką było oderwanie tkaniny od ściany i nadanie jej rzeźbiarskiego wymiaru, co od Biennale Tkaniny w Lozannie w 1962 roku stało się przepustką do międzynarodowego świata sztuki²⁵⁰. Zapytam więc w niniejszym tekście o sens strategii włączania artystki w dyscyplinę rzeźby – o ewentualnych korzyściach, jakie z takich kwalifikacji płynęły kiedyś i ewentualnie, czy dzisiaj w tej kwestii coś się zmieniło. Wstępnie przyjmuję, że artystka, która stała się słynna dzięki swoim trójwymiarowym tkaninom, usilnie walczyła o to, by nie zostać zakwalifikowana jako tkaczka, a więc jeśli chodzi o prestiż zawodowy niżej niż rzeźbiarz, ponieważ tkanie to zajęcie tradycyjnie kobiece (wystarczy przypomnieć mitologiczne postacie Mojr, Arachne i Atenę, Penelopę lub – na co zwracał uwagę Wiesław Juszcak – postać Heleny Trojańskiej). Paradoksem jednak pozostaje, że walcząc o pozycję w męskim głównie na przełomie lat 60. i 70. świecie artystów, Abakanowicz nie chciała być zaliczana do kobiet artystek (*female artists*). Przez długą część swojego życia walczyła o to, by być po prostu rzeźbiarzem. A jednak to dzięki takim wystawom jak zorganizowana w 2007 roku przez

²⁴⁸ Na prekursorstwo Maziarskiej w stosunku do Abakanowicz zwracała uwagę Małgorzata Kitowska-Łysiak.

²⁴⁹ W. Baraniewski, „Obiekt z realnego życia”. O gobelinie „Życie Warszawy” Magdaleny Abakanowicz, on-line „Obieg” z 15 grudnia 2006 r.

²⁵⁰ M. Kitowska-Łysiak, *Inkarnacje Androgyna*, „Rzeźba Polska” 1996–1997, t. 8, s. 65.

Connie Butler „WACK! Art and the Feminist Revolution”, przedstawiająca twórczość 120 artystek ze wszystkich kontynentów, a prezentowanej w Museum of Contemporary Art w Los Angeles, a następnie w National Museum of Women in the Arts w Waszyngtonie, nowojorskim Museum of Modern Art, kanadyjskiej Vancouver Art Gallery (w 2008 roku), gdzie zestawiano jej twórczość z tak ważnymi artystkami, jak Louise Bourgeois i Eva Hesse, wprowadzono ją w kontekst, który wcale nie odejmował jej prestiżu. Przeciwnie, wystawę spektakularnie otwierał *Czerwony abakan*, wspaniałe dzieło wyrastające z polskiego informel – tej tradycji, którą artystka uznawała za założycielską dla polskiej powojennej nowoczesności, a potraktowała zaskakująco radykalnie. Strategia Abakanowicz jest też całkowicie odmienna od jej wybitnej, starszej zaledwie o 4 lata, koleżanki Aliny Szapocznikow: nie dokonuje palinodii swoich socrealistycznych dzieł (dziedzictwo strategii socrealistycznych Waldemar Baraniewski zauważa jeszcze w 1955 roku w *Ekshumowanym Szapocznikow*)²⁵¹, ale tworzy i istnieje, opierając się jedynie o formułę nowoczesności, choć studiowała przecież w okresie socrealizmu. Należy do tych artystów, którzy nie tylko nie zaangażowali się w socrealizm, ale także – nie byli zainteresowani konsensusem podwilżowym. Okres lat 50. i początku lat 60. jest zresztą najmniej znany w twórczości artystki, a zaskakujące trójwymiarowe formy tkane, z początku lat 60., podejmowały z jednej strony problematykę cielesności i materii, z drugiej – redefiniowały rzeźbę w sposób tak radykalny, że unieważniały relacje z socrealizmem. Warto podkreślić, ponieważ będzie to równie ważny element twórczości Abakanowicz, że ciało, materia i zmysłowość nie zostaną u artystki powiązane ani z romantyczną martyrologią, ani z opowiadaniem o sobie. Przeciwnie – ciało w jej ujęciu jest zawsze czymś obcym, radykalnie innym, zaskakującym. Nie woła o empatię, współczucie – zadziwia i przeraża, będąc niepojętym i niejasnym. W nagrany przez artystkę komentarzu przygotowanym dla potrzeb amerykańskiej wystawy dowiedzieliśmy się, że pochodzi z arystokratycznej rodziny i że przez 20 lat żyła z mężem w Polsce w jednopokojowym mieszkaniu, ma-

²⁵¹ W. Baraniewski, *Okolice odwilży*, s. 57.

rząc o zrobieniu czegoś w monumentalnej skali. Abakanowicz nie używała więc nadal idiomu feministycznego jako autokomentarza, odcinała się od feminizmu nawet podczas otwarcia wystawy. Oczywiście, moim zdaniem, nie z powodu urazu, że jej wspaniałe abakany były ramowane w kontekście makat i obrusów wykonywanych od zarania przez kobiety. Trudno nie rozumieć niechęci artystki do roli, jaką w związku z tym jej wyznaczono. Przyznała natomiast, że w jej pracach widziano kwiaty, waginy albo serca. A przecież dzięki takim przeglądów jak „WACK! Art and the Feminist Revolution” Abakanowicz stała się częścią rewolucji, jaka dokonała się w sztuce mniej więcej pomiędzy latami 1965–1980. Tym razem określenie *craft-based sculptures* (rzeźby oparte na rzemiośle), odnoszące się do tkackiej genezy jej działań, nie były przeszkodą w zaliczeniu jej do grona wielkich artystek, a wręcz przeciwnie – stało się argumentem za włączeniem jej do wybitnych twórców, którzy przekraczali granice tradycyjnych mediów, demaskowali genderowe uwarunkowania budowania prestiżu i wielkości oraz aktywnie walczyli z takimi limitacjami. *Craft-based sculptures* wykonywały z powodów społecznych nie tylko kobiety, by ukazać stereotypy w wartościowaniu „wielkiej sztuki” (rzemiosło kobiecie było wszak „niskie” w stosunku do sztuki wysokiej), ale także artyści gejowscy, którzy zabierając się za tkactwo, również odsłaniali powody marginalizacji, obszary przesądów i konstruowania koncepcji męskości oraz kobiecości na podstawie „naturalnych”, przynależnych danej płci rodzajów aktywności. To dzięki takiej postawie, zachęcającej inne artystki do aktywności twórczej, Abakanowicz stała się odkryciem dla młodej Barbary Kruger, ceniącej ją za odwagę i bezkompromisowość. Ale – powiedzmy to wyraźnie – przy okazji licznych recenzji artystka musiała znieść komentarze, które zapewne – sądząc z jej opinii – były odległe od bardzo precyzyjnie budowanego własnego wizerunku i rodzaju kontekstu, w którym artystka chciałaby się znaleźć. Zamiast formułowania patetycznych uniwersalnych zwrotów o cierpieniu czy zagubieniu Abakanowicz stanęła w szeregu z innymi artystkami wyrażającymi ideę *pussy power*, powstałą w następstwie rewolucji seksualnej. Dla wielu recenzentów było bowiem oczywiste, że wielki *Czerwony abakan* przedstawia niewieści srom, a nie po prostu abstrakcyjną formę. Przy

okazji „WACK! Art and the Feminist Revolution” Frances Colpitt nazwała *Czerwony abakan* abstrakcyjną waginą, typową prowokacją pierwszej fali feminizmu²⁵². Także dla Holland Cotter²⁵³ z „The New York Times” *Czerwony abakan* jest po prostu monumentalną waginą. Recenzentka podkreśla zestawienie pracy Abakanowicz z dziełem Nancy Spero *Torture of Women* (1976) – pięcioma poziomymi zwojami wypełnionymi rysunkami podobnymi do graffiti, odczytywanymi jako zapisane w halucynacji świadectwo ludzkiego bólu. W ten sposób, zdaniem Cotter, udało się przedstawić przenikanie tematyki ciała i polityki. Również Richard Lacayo pisze o abakanie jako o *quasi-vaginal slit* (szparze *quasi-waginalnej*), podkreślając grę między abstrakcją a przedstawieniem ciała i silną psychiczną pulsującą i żywą energię miejsca²⁵⁴. Lacayo przypomina przy okazji, że aż do 1986 roku w popularnym uniwersyteckim podręczniku Horsta W. Jansona *History of Art* spośród 2300 artystów nie było wymienionej ani jednej kobiety. W nowym wydaniu z 2007 roku pojawiło się aż 19²⁵⁵. Abakanowicz bierze też dzisiaj udział w innych wystawach o feministycznym wydźwięku, na przykład w „Kobieta o kobiecie” w Galerii Bielskiej BWA (2001), choć Agacie Smalcerz – kuratorce wystawy – czyniono zarzuty, że Abakanowicz zupełnie do niej nie pasuje²⁵⁶.

Bezpośredniość w nazywaniu konkretnych części ciała, rzekomo przedstawianych przez artystkę, w żaden sposób nie przystawała do języka sztuki, w którym wzrastała Abakanowicz, i zachodzi tu prawdziwy paradoks: tylko wbrew narzuconym własnym autoko-

²⁵² F. Colpitt, *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, *Museum of Contemporary Art*, „Art Lies. A Contemporary Art Quarterly” 2007, Issue 54, tekst dostępny na stronie: <http://www.artlies.org/article.php?id=1487&issue=54&s=0> (dostęp: 02.05.2010).

²⁵³ H. Cotter, *The Art of Feminism as It First Took Shape*, „The New York Times” 2007, March 9.

²⁵⁴ R. Lacayo, *What Women Have Done to Art*, „Time” 2007, March 22.

²⁵⁵ Notabene Horst W. Janson zmarł w 1982 roku. Polskie wydanie: H. W. Janson, *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Warszawa 1993.

²⁵⁶ *Problem polega na słowie „feminizm”*, „artmix”, nr 1, kwiecień–sierpień 2001, tekst dostępny na stronie: http://free.art.pl/artmix/archiw_1/rozm_sm.html (dostęp: 02.05.2010).

mentarzom i sposobom interpretacji artystka stała się bliska wielu widzom. *Czerwony abakan* bywał wprost określany jako mający kształt pochwy²⁵⁷, jako *vulva-shaped textile* „*Abakan Red*”²⁵⁸. Na genitalne kształty rysowanych kwiatów zwracała uwagę kuratorka Marlborough Gallery w Nowym Jork Mary Jane Jacob, robiła to jednak bez ostentacji²⁵⁹. Bardziej dosłowna i dosadna była inna amerykańska wystawa „The Visible Vagina”, zorganizowana przez dwie galerie nowojorskie: Francisa M. Naumanna i Davida Nolana, trwająca od stycznia do marca 2010 roku. Katalog zawiera esej Anne C. Chave, profesora sztuki współczesnej Graduate Center of the City University of New York. Chave, zainspirowana sztuką Evy Ensler *Monologi waginy*, wystawioną na *off-Broadway* w 1996 roku i następnie niezwykle popularną na całym świecie²⁶⁰. Tytuł eseju Anne C. Chave brzmiał: *Is this good for Vulva? Female Genitalia in Contemporary*

²⁵⁷ H. Drohojowska-Philp, *Pussy Power*, datowany na 23 marca 2007 r., <http://www.artnet.de/magazine/pussy-power/> (dostęp: 02.05.2010).

²⁵⁸ Tak *Czerwony abakan* nazwała Sharon Mizota, opisując wystawę „WACK! Art and the Feminist Revolution”, tekst dostępny na stronie: http://sharonmizota.com/writing/art/artltd_wack.html (dostęp: 02.05.2010).

²⁵⁹ M. J. Jacob, *Flos vitae: The Flowers of Magdalena Abakanowicz*, w: M. Abakanowicz, *Drawings*, New York 1999.

²⁶⁰ Artyści z *The Visible Vagina*: Magdalena Abakanowicz, Ghada Amer, Beth B, Judie Bamber, Tracey Baran, Nancy Becker, Hans Bellmer, Mike Bidlo, Louise Bourgeois, Robert Brinker, Judy Chicago, Carol Cole, Maureen Connor, Gustave Courbet, Tee Corinne, John Currin, Sarah Davis, James Dee, Jay Defeo, Jim Dine, Leo Dohman, Marcel Duchamp, Carroll Dunham, Tracy Emin, India Evans, John Evans, Valie Export, Robert Forman, Neil Gall, Kathleen Gilje, Guerrilla Girls, Nancy Grossman, Barbara Hammer, Jane Hammond, Mona Hatoum, Stanley William Hayter, Sandra Vásquez de la Horra, David Humphrey, Paul Joostens, Pamela Joseph, Mel Kendrick, Elisabeth Kley, Jeff Koons, Mark Kostabi, Shigeko Kubota, Zoe Leonard, Sherrie Levine, Lee Lozano, Henri Maccheroni, Chema Madoz, René Magritte, Gerard Malanga, Man Ray, Robert Mapplethorpe, Marcel Mariën, André Masson, Sophie Matisse, Ana Mendietta, Allyson Mitchell, Cathy de Monchaux, Vik Muniz, Wangechi Mutu, Gladys Nilsson, Yoko Ono, Pablo Picasso, Chloe Piene, Richard Prince, Daniel Ranalli, Oona Ratcliffe, Niki de Saint-Phalle, Katia Santibanez, Peter Saul, Naomi Savage, Egon Schiele, Carolee Schneemann, Mira Schor, Michelle Segre, Tom Shannon, Cindy Sherman, James Siena, Laurie Simmons, Kiki Smith, Julie Speed, Nancy Spero, Betty Tompkins, Kiyoshi Tsuchiya, John Tweddle, Tabitha Vevers, Douglas Vogel, Robert Watts, Hannah Wilke, Terry Winters, Beatrice Wood.

Art. Jutowy *Cercle Clair* (1971) Abakanowicz znalazł się tam ze słynną *Red Flag* (*Czerwoną flagą*) Judy Chicago z 1971 roku, pokazującą zbliżenie damskich genitaliów podczas wyjmowania sobie zużytego tamponu, czy z ceramicznymi pracami *Bez tytułu* Hannah Wilke.

Co do powiązania artystki z feminizmem, to takie próby czyniono szczególnie w Ameryce. Na przykład na okładce „Feminist Studies” z lata 1987 roku – czasopisma, które samo określa się jako powołane do życia, by zachęcić do analitycznych studiów na temat kwestii kobiecych i umożliwić funkcjonowanie forum feministycznej analizy, debaty i wymiany, gdyż feminizm dla redaktorek pisma oznacza zmianę świadomości, form społecznych i sposobów działania – pojawia się zdjęcie *Pleców* autorstwa Abakanowicz, a w środku numeru obszerny esej Lesli Milofsky²⁶¹.

Tak jak niechętnie widzi się sama Abakanowicz w kontekście feministycznym – ponieważ podkreślanie konkretnych uwarunkowań politycznych pozostaje w sprzeczności z uniwersalnym przesłaniem sztuki wysokiej („Sztuka powstaje z dramatu poszczególnego człowieka”)²⁶², tak również w tekstach katalogowych nie pojawia się jej nazwisko w kontekście innych wybitnych kobiet-tkaczek. Nazywanie niegdyś uparcie artystki *weaver* (tkaczka) przez krytykę, podczas gdy prac artystów mężczyzn nigdy nie wiązano z nazywaniem ich na przykład krawcami, uznała za upokarzające. Jak wyznawała sama artystka: „Abakany przyniosły mi sławę światową, ale obciążęły sobą jak grzechem, do którego nie wolno się przyznać. Bowiernie uprawianie tkactwa zamyka drzwi do świata sztuki”²⁶³. Sławę na polu sztuki wysokiej przyniósł jej cykl *Alteracje*, pokazany w 1980 roku na Biennale w Wenecji. Odtąd przynależność do sztuki wysokiej usprawiedliwiała – jak twierdziła sama artystka – istnienie abakanów i tłumaczyła ich miękkość kontekstem dzieł z kamienia i brązu. Czy decyzja o porzuceniu tkaniny była zatem strategicznie słuszną? Jeśli chodzi o oddziaływanie Biennale w Lozannie, to wybiły się tu – obok Magdaleny Abakanowicz – także Lenore Tawney (1907–2007) i Sheila

²⁶¹ L. Milofsky, *Magdalena Abakanowicz (an Art Essay)*, „Feminist Studies” 1987, vol. 13, no. 2, od s. 363.

²⁶² *Magdalena Abakanowicz*, red. W. Krukowski i in., Warszawa 1995, s. 32.

²⁶³ Tamże, s. 28.

Hicks. Obie pozostały wierne tkaninie i obie istnieją w tkackiej niszy, mimo że tworzą bardzo interesujące prace. Określa się ich domenę mianem *fiber art* (sztuka włókna)²⁶⁴. Tawney tkactwo traktowała jak medytację i wyznawaną ideę wspierała częstymi wyjazdami do Indii. Hicks, która w 1957 roku udała się na stypendium do Chile (dziś dzieli czas pomiędzy Nowym Jorkiem a Paryżem), podkreśla wagę starożytnych tekstyliów z Peru, które miały formę zarówno reliefu, jak i trójwymiarowej rzeźby. Obie nie przekroczyły progów takich wspaniałych galerii i kontekstów wielkich artystów, jak zrobiła to Magdalena Abakanowicz. Wymieńmy inne słynne artystki *fiber art*: Olgę de Amaral, Françoise Grossen, Kay Sekimachi, Barbarę Showcroft, Claire Zeisler, a także artystów: Josepa Grau-Garriga, Waltera G. Nottinghama. Prawie wszyscy byli zainteresowani dawnymi technikami i sztuką etniczną i musieli walczyć – jak podkreśla Elissa Auther – z tym, że łączono ich twórczość z domowymi amatorskimi dekoracjami. W Muzeum Narodowym we Wrocławiu w marcu 1990 roku otwarto wystawę tkanin Patricii Ravarry, amerykańskiej artystki z San Francisco, studiującej w Poznaniu w latach 1977–1979 i wykształconej pod kierunkiem Magdaleny Abakanowicz²⁶⁵. Tu widać, jak bardzo niekonsekwentna jest strategia Abakanowicz wobec tkaniny: z jednej strony wyrzeka się jej w imię „sztuki wysokiej”, z drugiej – kształci w tej dyscyplinie uczniów i pomaga, by wystawa była firmowana przez prestiżowe muzeum. Przełomem w przesunięciu *fiber art* w pole sztuki wysokiej próbowała być dopiero wystawa w nowojorskiej MoMA „Wall Hangings” w 1969 roku, której kuratorami byli Mildred Constantine oraz Jack Lenor Larsen, gdzie pojawiła się Sheila Hicks z *Principal Wife Goes On* oraz *The Evolving Tapestry*. Jednak była to chyba nieudana kuratorska próba, skoro, jak zwraca uwagę Auther, recenzja z wystawy pióra samej Louise Bourgeois (dla „Craft Horizons”) podkreślała, że wystawione dzieła rzadko wyswabadzają się z kategorii dekoracji. Paradoksalnie, to, że Abakanowicz nauczyła się mówić międzynarodowym idiomem sztuki wyso-

²⁶⁴ E. Auther, *Classification and Its Consequences: The Case of “Fiber Art”*, „American Art” 2002, vol. 16, no. 3, s. 2–9.

²⁶⁵ *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, red. M. Hermansdorfer, Wrocław 2008, s. 428.

kiej, „przydało” jej łatkę męskiej i zimnej. W wielu polskich tekstach jest zestawiana z uczuciową Aliną Szapocznikow i panuje opinia, że jej sztuka „nie oddziałuje (!) w sposób tak intensywny, jak osobista sztuka Aliny Szapocznikow”, która daje świadectwo, a nie jedynie „imponujący program”²⁶⁶. To właśnie oglądając dzieła Szapocznikow, dochodzi się zwyczajowo do wniosku, że Abakanowicz nie jest dobrą artystką. Janusz Marciniak napisał symptomatycznie: „Dziś, kiedy trwa wystawa Aliny Szapocznikow, nie waham się napisać o innej artystce, a mianowicie Magdalenie Abakanowicz, że jej twórczość wydaje mi się przeceniona. Zgadzam się z Janem Michalskim, który pierwszy »złamał tabu«” („Znak” 1998, nr 6)²⁶⁷. Czytając takie sądy, trzeba rozważyć, czy nie oddajemy się w zestawianiu z Szapocznikow jedynie naszym wyobrażeniom o tym, jak powinno wyglądać dawanie świadectwa przez kobietę i czy nie oczekujemy podmiotu takiej sztuki jako delikatnej i pięknej ofiary. Pisał o tym ostatnio Michał Haake:

Zarówno twórczość Szapocznikow, jak i Mitoraja są dwiema stronami tego samego medalu, znaczącego zmianę w dziejach rzeźby, która prowadzi do utraty jej samoistnego wymiaru, osiąganego dzięki zapośredniczeniu w medium, na rzecz kreowania rozmaitych związków ze światem zewnętrznym, którego treści (tak zwana kultura, a zwłaszcza sfera psychiki i przeżyć, osobiste mniej lub bardziej dramatyczne doświadczenia twórców, rozmaite prywatne historie) stają się jedynym kryterium istotności dzieła²⁶⁸.

Zestaw fotografii w artykule Haakego (zestawienie Moore’a *Girl* z 1931 roku z *Pierwszą miłością* Szapocznikow z 1956 roku oraz Moore’a *Wojownika z tarczą* z 1954 roku z *Ekshumowanym* Szapocznikow z 1955 roku wskazuje na wtórny charakter dzieł polskiej artystki, jeśli nie opatrzymy ich odpowiednimi narracjami zmieniającymi akcenty formalne na aspekty literackie) dobitnie podkreśla, że kry-

²⁶⁶ M. Kitowska-Lysiak, dz. cyt., s. 69.

²⁶⁷ J. Marciniak, *Lata 90. Czas hipokryzji czy czas szczerości*, „Znak” 1998, nr 12 (grudzień), s. 57.

²⁶⁸ M. Haake, *Henry Moore i historia rzeźby europejskiej*, „Arteon” nr 6 (122), czerwiec 2010.

terium istotności wyrasta na trzpieniu tradycyjnych, oswojonych form, uznanych od dawna za sztukę. W tym kontekście Abakanowicz proponuje dzieło łamiące wiele stereotypów. Prawdziwy dramat można jednak odnaleźć w tym właśnie, że walcząc o swoją pozycję na gruncie sztuki, artystka musiała cofnąć się na pozycje bardziej tradycyjne. Jako kobieta nie mogła bowiem robić miękkich rzeźb, gdyż funkcjonowały one wówczas jako nazbyt kobiece (dlatego gorsze). To więc płęć okazała się siłą determinującą, uniemożliwiającą kontynuowanie tych eksperymentów, jakie wykonywał w tym samym czasie Robert Morris czy Joseph Beuys.

Pod koniec lat 60. powstały szalowe abakany – miękkie rzeźby dające się kształtować w przestrzeni. Ich pojawienie się było wówczas związane zarówno z reakcją na *minimal art* (w przypadku Ewy Hesse i Roberta Morrisa), jak i z parodią codziennych przedmiotów w ramach pop-artu (Claes Oldenburg). Jest prawdziwym niedopatrzeniem, że miękkie rzeźby Abakanowicz nie były widziane wtedy w kontekście prac Morrisa. Można tu winić oczywiście żelazną kurtynę, brak przepływu informacji i konserwatyzm polskiego środowiska kuratorskiego, który powodował określone wyobrażenie o „wielkim dziele sztuki”. Jak się wydaje, to brak solidnego intelektualnego zaplecza w otoczeniu artystki i gniew jej samej, że jest włączana ze swoją wybitną sztuką w jakieś getto penelop, spowodował, że wycofała się ze swoich wybitnych osiągnięć. Artystka na przełomie lat 60. i 70. dokonała bowiem niesłuchanej rzeczy – zrobiła sztukę silnie oddziałującą na emocje, a jednocześnie mającą ogromny potencjał analityczny i krytyczny. Wobec kompletnego niezrozumienia – co po latach rekonstruuje jako wzbudzającą możliwą mieszanicę gniewu i frustracji – artystka zaczęła spełniać wyobrażenia o tym, jak wygląda wielkie dzieło sztuki. Gdyby w jej otoczeniu był ktoś, kto doceniłby jej dotychczasową działalność i pokazał jej twórczość w kontekście – jak to pięknie ujmują feministki – „patriarchalnych dawców formy”, nie musiałaby czuć się upokorzona. Podjęła grę o swój prestiż i wygrała ją. Nie wiem, co miał na myśli Ryszard Stanisławski, pisząc: „Dzieło Magdaleny Abakanowicz przynosi ze

sobą zawsze problematykę godności, odwagi”²⁶⁹, ale ja tę godność i odwagę widzę w niezajmowaniu miejsca przyznanego jej przez innych, w budowanej na własną odpowiedzialność przestrzeni swojej sztuki jako swojego metaforycznego domu. Artystka traktowała rzeźbę jako interaktywną mobilną przestrzeń pełną erotycznych odniesień, których intymność w sferze publicznej w dramatyczny sposób zacierała granice między tym, co publiczne i prywatne. Jeśli dzisiaj przed hotelem Monopol we Wrocławiu artystka postawiła zupełnie nieciekawe, osadzone w tradycji lat 60. rzeźby, to mówiąc cynicznie, publiczność dostała od miasta w prezencie to, co urzędnicy uważają za sztukę – zarówno dzisiaj, jak w latach 60. i 70. Artystka dała bowiem wyobrażenie o tym, jak wygląda tradycyjna klasyczna rzeźba. Dostaliśmy to, na co zasłużyliśmy, nie wspierając wielkiej sztuki, tylko sztukę ją przypominającą. Spróbujmy jednak po latach zrobić to, czego nie uczynili historycy sztuki poprzedniego pokolenia: zobaczyć ją w kontekście rzeźbiarzy kontestujących tradycyjne formy, przekraczających granice medium. Zobaczmy zatem artystkę chociażby w kontekście Roberta Morrisa (ur. w 1931 roku), o rok młodszego od Magdaleny Abakanowicz. Uprowadzając krytykę proponowania „uniwersalnego” zachodniego kontekstu, co może być rozumiane jako chęć wskrzeszenia anachronicznie jednogłosowej historii sztuki z punktu widzenia Centrum, pragnę podkreślić, że właśnie w imię tych wartości Abakanowicz odmówiono w przeszłości takiego zestawienia. Była wszak kobietą-tkaczką z Europy Wschodniej... Robert Morris w serii tekstów z końca lat 60. (*Anti-form, Some notes on the phenomenology of making*) krytykował racjonalne, dobrze zbudowane formy ze swojego wcześniejszego okresu i proponował estetykę doświadczania i zbierania tych doświadczeń bez porządkujących arbitralnie narzuconych schematów i systemów. Wzorcem dla Morrisa do tworzenia *anty-form* było dzieło Jacksona Pollocka, w którym użyta materia (farby), wraz z grawitacją, determinowała formę. Analogicznie do techniki *drippingu* w malarstwie Pollocka Morris proponował zawieszanie i zwieszanie, opuszczanie i rozrzucanie miękkiego filcu. U Pollocka Morris zna-

²⁶⁹ R. Stanisławski, *Wstęp*, w: *Magdalena Abakanowicz*, Warszawa 1995, s. 9.

laż ponadto wzorzec estetyki, w której zawiera się pamięć wysiłku procesu fizycznego i widocznego produktu tego wysiłku (*effort-process/result object*). Takie czynności zawierały też pamięć ciała, odnosiły się do jego ruchu i doświadczeń, a ponadto – jak przyznawał Morris – były niekiedy podobne do skóry ludzkiej. Co było ważne dla Morrisa, każda reinstalacja dzieła wiązałyby się z jej innym – cielesnym – odczytaniem. Nie istniała wzorcowa stabilna forma jednej rzeźby, *icon-object* było tym, co należało kontestować, wybierając entropię i fragmentację. Ważna też była *field situation* – sytuacja pola, bez zhierarchizowanego układu form, o przypadkowej dystrybucji i wielości, bez dominacji. Morris dokonał zatem transgresji, wymykając się ograniczeniom zdeterminowanej formy, ale – co było z kolei poważną wadą, zdaniem Allana Kaprowa – ta bezkształtna rzeźba ciągle pozostawała w konkretnej, ograniczonej relacji z otoczeniem i była zdeterminowana przez geometryczną przestrzeń galerii. A zatem według Kaprowa nadal aktualna pozostawała kwestia porządkującej idei i narzuconych zasad – fizycznych i ideologicznych ograniczeń. Dla Kaprowa bowiem niewystarczające było podążanie za Pollockiem, by wyswobodzić się z prostokąta, prostopadłościąnu i kubu; należało jeszcze przekształcić lub opuścić galerię. Dlatego Kaprow i Morris – jak zwracał na to uwagę Branden W. Joseph – różnili się zasadniczo w podejściu do instytucji. Kaprow głosił konieczność wyzwolenia się od nich, a Morris – dialektyczną ich krytykę. Podobną do Kaprowa postawę przyjął też inny awangardzista tamtego czasu, John Cage. Uważał on wręcz, że manifestacje legitymizują paradoksalnie instytucje, przeciwko którym się demonstruje, a Morris spektakularnie protestował na schodach Metropolitan Museum of Art, włączając się tym samym w sidła globalnej dyscypliny. Morris z kolei był dumny, że nie kamuflował wysiłku fizycznego, jaki był zawarty w formie dzieła, gdyż dzięki temu zrywał z europejskim idealizmem, do którego bardziej zbliżał się, według niego, transcendentny i mniej fizyczny Cage. Dlatego Robert Morris, czyli Bob Morris, zyskał pseudonim Body Bob, cielesny Bob²⁷⁰. Niewąt-

²⁷⁰ B. W. Joseph, *Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue*, "October" 1997, vol. 81, s. 60 i nn.

pliwie, analogicznie do Body Bob w Ameryce, mamy w Polsce Body Maggie. I tak jak Morris odwoływał się do tradycji Jacksona Pollocka, tak dla Abakanowicz niezwykle ważną tradycją polskiej sztuki była tradycja informelu, co widać jeszcze w gwaszach z końca lat 50. O ile jednak Morris wracał do lekcji Pollocka po doświadczeniach *minimal art*, o tyle Abakanowicz – nie przeżywszy tego doświadczenia w latach 60. – intuicyjnie umieszczała w swojej sztuce kwestię temporalnego udziału w przestrzeni rzeźby, partycypacji, horyzontalności, pola doświadczeń, multiplikacji itp.

Horyzontalność, często łączoną z *field situation* (tak ważną we współczesnej rzeźbie, lubiącą przestrzenie ahierarchiczne), nader często występuje u Abakanowicz; *Magdalena Abakanowicz's War Games – Monumental Horizontality* to tytuł eseju Michaela Brensona w katalogu wystawy artystki, jaka odbyła się w nowojorskim centrum sztuki współczesnej P.S.1 wiosną 1993 roku.

Z bezforemnością często łączy się koncepcję *abjectu*, w Polsce spopularyzowaną nie tylko dzięki recepcji dzieł Julii Kristevej, a istniejącą wcześniej u Georges'a Bataille'a, który już w latach 30. napisał serię tekstów pod wspólnym tytułem *Abjection et les formes misérables*. W tomie traktował o tym, co społeczeństwo nowoczesne musi odrzucić jako ekskrementalne. *Abject* (upodlony, wstrętny) niesie ze sobą wiele znaczeń związanych z kobiecością, z macierzyństwem, zranieniem i przez to – słabością, z byciem strauumatyzowanym i z poziomizacją, ale oczywiście polityka znaczonego jest historyczna. *Abject* jest łączony z kwestią nieintegralności ludzkiego ciała, zagrożeniem jego autonomii. Dlatego doświadczanie *abjection* (wstrętu), zakłócające nasze poczucie czystości i własności, a także *decorum*, może być doświadczeniem stymulującym analizę konstrukcji tożsamości, gdyż pojawiają się w nim elementy nieistniejące w kulturze dominującej, wyparte poza jej granice. Naruszają one spoiste działanie systemu władzy narzucającej arbitralnie określone wzorce. Jest też doświadczaniem ściśle politycznym, gdyż pojawia się w systemie patriarchalnym, zakłócając jego legitymizację. W takim kontekście rozpatruje się m.in. twórczość Louise Bourgeois. Hal Foster ukuł termin „scatterological” jako połączenie czasownika *scatter* (rozrzucać, rozpraszać) i przymiotnika *scatological* (skatologiczny),

by wyjaśnić, w jaki sposób *abject* łączy się z *informe* – jest to również połączenie czegoś, co odnosi się do struktury i podmiotu jednocześnie, zacierając granice pomiędzy strukturą i podmiotem. Rosalind Krauss uważa, że *informe* służy zrzuceniu podmiotu z piedestału; wiąże się z tym odczytywanie dewaluujące, poniżające (*debasing*), które łączy się z materią, z desublimacją, deheroizacją, a nie z idealistycznym duchem²⁷¹. Pola wypełnione przerażającą miękką materią abakanu, zwieszanej z sufitu i rozciągniętej na podłodze, wydawały się często skażone czymś wstrętnym i przerażającym, a jednocześnie miały w sobie moc generującą doświadczenie odległe od białego kubu galerii – moc transgresywną i wywrotowe treści związane z ciałem. *Abject* związane jest z ciałem sfragmentaryzowanym i będącym w stanie rozkładu. *Amoeba* Louise Bourgeois (1963–1965, odlew brązowy 1984, kolekcja galerii Tate w Londynie) odnosi się do zabaw z kijankami, które pojawiają się też we wspomnieniach Abakanowicz. *Avenza* (1968–1969, odlew z lateksu 1992, kolekcja galerii Tate) – tytuł odnosi się do części Carrary, gdzie artystka pracowała w latach 60. – sugeruje przez dziwne niewyklute obrzmienia stan przed narodzinami. Podobne krągłe bezforemności tworzyła również Abakanowicz. O *Avenie* sama artystka mówiła, że zatracala się w tym dziele różnica pomiędzy pejzażem a figurą; to również efekt uzyskiwany w *environmentach* Abakanowicz. U Bourgeois i u Abakanowicz ciało matki jest mediatorem w symbolicznym systemie organizacji relacji społecznych.

Obok miękkich abakanów pod koniec lat 60. powstały też inne zaskakujące rzeźby – miękkie liny. Ich pierwsze użycie wiąże się z filmowaniem abakanów w Łebie w 1969 roku²⁷². Sama artystka wyznawała: „Lina jest dla mnie jak zastygły organizm, jak mięsień pozbawiony energii. [...] Czuję w niej siłę, którą niesie z sobą każdy obiekt spleciony z włókien tak jak drzewo, ręka człowieka, skrzydło ptaka – wszystkie zbudowane z niezliczonej ilości współdziałających ze sobą

²⁷¹ H. Foster, B. Buchloh, R. Krauss, *The Politics of the Signifier II: A Conversation on the "Informe" and the Abject*, "October" 1994, vol. 6, s. 3–21.

²⁷² J. Inglot, *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments and Myths*, University of California Press 2004, s. 68.

elementów”²⁷³. Jeśli chodzi o metaforyczne, związaną z człowiekiem skojarzenie z liną, to znajdziemy je w *Tako rzecze Zaratustra* Nietzschego:

Człowiek jest liną rozpiętą między zwierzęciem i nadczłowiekiem – liną ponad przepaścią. Niebezpieczne to przejście, niebezpieczne podróże, niebezpieczne wstecz poglądy, niebezpieczne trwożne zachwianie i zatrzymywanie się. Oto co wielkiem jest w człowieku, iż jest on mostem, a nie celem; oto co w człowieku jest umiłowania godnym, że jest on p r z e j ś c i e m i z a n i k i e m²⁷⁴.

Wizja linoskoczek, jaką stworzył filozof, była bardzo inspirująca dla pokolenia ekspresjonistów (m.in. Ernsta Ludwiga Kirchnera, Ericha Heckela, Augusta Macke’a)²⁷⁵. Nie można wykluczyć, że echa ekspresji sznura i liny, tak jak ją odbierało pokolenie pierwszej awangardy, jest widoczne u Abakanowicz, u której niezwykle ważny jest motyw egzystencji. Ta idea sznura jako czegoś, co wiąże się z potęgą, pojawiła się nawet w filmie Alfreda Hitchcocka *Rope* (*Sznur*) z 1948 roku, którym za pomocą tytułowego atrybutu dwóch homoseksualnych bohaterów dusi swojego kolegę, by popełnić zbrodnię doskonałą, jest oczywiście w relacji do kontestowania norm, jak to proponował Nietzsche. W rzeźbie lina pojawia się w słynnej *Untitled* (*Rope Piece*), którą Eva Hesse rozpoczęła pod koniec 1969 roku. Jej technika polegała na wykonaniu wielu skomplikowanych węzłów i zanurzeniu sznurów w lateksie, tak aby suszyły się zawieszony w suficie. Praca w zamierzeniu miała polegać na rekonfiguracji przy każdej nowej ekspozycji, jej zmienność i zamierzona „chaotyczność” były częścią artystycznego projektu. Lin używał też oczywiście Christo podczas pakowania swoich obiektów przy użyciu poliamidowej tkaniny. W 2001 roku Janine Antoni w pracy *Moor* użyła różnych mate-

²⁷³ Magdalena Abakanowicz, s. 38.

²⁷⁴ F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra: książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 1995.

²⁷⁵ J. McCullagh, *The Tighrope Walker: An Expressionist Image*, “The Art Bulletin” 1984, vol. 66, no. 4.

riałów, które wzięła od przyjaciół, by skrócić z nich bardzo heterogeniczny i kolorowy sznur.

Wróćmy jednak do lat 60. Jesienią 1966 roku Lucy Lippard zorganizowała wystawę „Eccentric Abstraction” w Fischbach Gallery w Nowym Jorku. Na wystawie pokazała prace m.in. Evy Hesse, a także zupełnie wówczas nieznaną Louise Bourgeois, a ponadto Bruce’a Naumana i Keitha Sonnierę, których postrzegala jako opozycję do najważniejszego wówczas nurtu w sztuce amerykańskiej – minimalizmu. W odniesieniu do niego można dostrzec heterogeniczność materiałową (używanie plastyku, gumy, winylu, żywic) oraz odejście od sztywnej geometrii. Lippard prekursorem ekscentrycznej abstrakcji mianowała Allana Kaprowa, podkreślając pewną swoistą przyjazność dzieł tego nurtu, w przeciwieństwie do prac *minimal art*, do których nie można się przytulić, gdyż wykonywano je na ogół w fabryce – były zimne, bez śladu ludzkiego dotyku. Rola Hesse i jej *Metronomic Irregularity I* (1966) w nowym typie zmysłowości oraz fakt, że artystka – nastawiona na proces i zmienność – wychodziła z geometrii (być może pod wpływem Albersa, którego spotkała w Yale) okazały się tutaj kluczowe²⁷⁶. Inaczej rzecz miała się z Bourgeois, dla której ważniejsza była tradycja surrealistyczna. Jednak mimo odmiennych korzeni, sztuka, zarówno Hesse, jak i Bourgeois, niosła ze sobą silny ładunek emocjonalny i багаż psychologiczny. Podobnie sytuacja wyglądała ze sztuką Abakanowicz. Inny użyteczny termin, który warto w tym kontekście przypomnieć, to wspomniana już *anti-form* z końca lat 60., obejmująca różne procesualne prace, jak na przykład dzieła Roberta Morrisa, Barry le Va, Carla Andre. Zwróćmy uwagę przy okazji, że John Cage szybko zdystansował się od Kaprowa, uważając, że jego happeningi autorytarnie narzucają zdeteminowaną odgórnie formę, a „globalna dyscyplina” była czymś, co stanowczo odrzucał²⁷⁷. Morris pod wpływem Cage’a – choć później ich drogi się rozeszły – krytykował *prethaught images*, podkreślał

²⁷⁶ R. C. Morgan, *Eccentric Abstraction and Postminimalism*, w: tenże, *The End of the Art World*, New York 1998, od s. 79.

²⁷⁷ B. W. Joseph, dz. cyt.

entropię, fragmentację, przypadek, niezdeterminowanie. *Field situation* miało nie sugerować figur.

Artystkę można łączyć z ekscentryczną abstrakcją, problem jednak w tym, że o ile dla Ameryki formuła nowoczesności wyczerpywała się przez długi czas w *minimal art*, w Polsce wiązała się z informelem.

Jak już wspomniałam, drogi życiowe oraz drogi dojścia do swych najwybitniejszych dzieł były bardzo różne u dwóch wybitnych polskich rzeźbiarek – Szapocznikow i Abakanowicz. O lewicowej Alinie Szapocznikow wiemy, że przyjechała z Francji specjalnie, by rzeźbić Stalina i liczyła na inne zamówienia od komunistycznego państwa. Jej wspaniała warszawska pracownia (której oczywiście nie kupowało się w Polsce na wolnym rynku) budziła zachwyt także u francuskich gości. O Abakanowicz – tak jak przedstawia się sama w rozlicznych albumach – dowiadujemy się, że pochodzi z rodziny o arystokratycznych korzeniach, z trudem dostała się na Akademię, a ponadto z wielkim obrzydzeniem wspomina okres stalinowski, w którym przyszło jej studiować rzeźbę. Wiemy także o trudnościach z mieszkaniem i pracownią oraz o tym, że zaczęła jeździć po świecie dopiero od 1965 roku, od zdobycia Grand Prix w São Paulo, na które zresztą nie udało się jej pojechać, bo jak wspominała, nie miała „paszportu ani pieniędzy”²⁷⁸. Obie artystki przeszły przez gehennę wojny, a los ich rodzin – w przypadku Abakanowicz o odległych tatarsko-islamskich korzeniach, w przypadku Szapocznikow – żydowskich, były tragiczne, choć nieporównywalne. Sama Abakanowicz pisała o sobie: „Mam w świadomości poświęcenie moich przodków, wywożonych na Sybir, zabijanych, pozbawianych majątków”. Los rodziny i samej Szapocznikow był także tragiczny, choć o swoich przeżyciach w nazistowskich obozach koncentracyjnych milczała. Pozostaje jednak kwestia weryfikacji zmistyfikowanych przez krytykę życiorysów, co w przypadku Szapocznikow przynosi ciekawe rezultaty dzięki m.in. międzynarodowej sesji naukowej towarzyszącej wystawie „Niezgrabne przedmioty” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Nie odbiera to wielkości twórczości Sza-

²⁷⁸ M. Małkowska, *Gdzie jest Pani dom?*, „Rzeczpospolita” z 11 kwietnia 2001 r.

poczników, a wręcz przeciwnie – możemy zobaczyć dzieło w wielu kontekstach i perspektywach, niekoniecznie w nadużywanym horyzoncie autobiografii. W przypadku Abakanowicz i jej zdystansowania się od rzeczywistości PRL-u, należałoby również wykonać solidną pracę u podstaw, gdyż w opracowaniach dotyczących artystki nie pojawiają się w ogóle prace powstałe w okresie socrealizmu ani też najmniejsze sugestie uwikłania w politykę i establishment PRL-u: zarówno w dużej monografii wydanej przez Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski²⁷⁹, jak i w monografii Mariusza Hermansdorfera, dyrektora Muzeum Narodowego we Wrocławiu²⁸⁰, gdzie pojawiają się prace dopiero z lat 60. (choć Abakanowicz ASP ukończyła w 1954 roku) i sugestie, że wcześniej zajmowała się jedynie malowaniem. Nie ma ani nazwiska profesora, u którego zrobiła dyplom, ani innych konkretnych danych – także w katalogu najnowszej wystawy w krakowskim Muzeum Narodowym powielane są ciągle te same, nieprecyzyjne dane²⁸¹. Można powiedzieć, że życiorys najbardziej znanej na świecie artystki jest jednym z najbardziej nieznanych. A w żadnej z tych popularnych monografii nie pojawia się wykonany w 1973 roku gobelin (o lnianej osnowie i wełniano-bawełnianym wątku wypleciony na zlecenie artystki przez francuskiego tkacza z Aubusson) – przedstawiający pół strony z „Życia Warszawy” z piątku, 25 maja 1973 roku, znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, a pokazany pierwotnie w Zachęcie w 1973 roku (z okazji festiwalu „Warszawa w sztuce”) i reprodukowany dwukrotnie na łamach „Życia Warszawy”. Dla Waldemara Baraniewskiego jest on dowodem na uwikłanie w politykę sukcesu doby Gierka, ale też na zmianę rodzaju autoegzegezy w zależności od aktualnych zapotrzebowań politycznych. Gobelin w sporym powiększeniu (176 × 231 cm) powtarza układem szpalt gazety, tytuły artykułów i ich nagłówki, a także zdjęcie gospodarskiej wizyty I sekretarza KC PZPR Edwarda Gierka w „mazowieckim zagłębiu owocowo-warzywnym” – jak głosił tytuł (obok m.in. pojawiły się inne tytu-

²⁷⁹ *Magdalena Abakanowicz*, Warszawa 1995.

²⁸⁰ M. Hermansdorfer, *Magdalena Abakanowicz*, Wrocław 2005.

²⁸¹ *Magdalena Abakanowicz*, red. A. Kowalczyk, Kraków 2010.

ły: „Krajowa narada aktywu FJN w stolicy” i „Nowy dowód triumfu leninowskiej polityki pokojowej. Biuro polityczne KC KPZR. Prezydium Rady Najwyższej i Rada Najwyższa o wizycie L. Breżniewa w RFN”). Jak pisał o tym dziele Baraniewski: „Gobelin Abakanowicz znakomicie wpisywał się swą formą w retorykę gierkowskiej propagandy z jej hasłami nowoczesności, socjalistycznej konsumpcji i otwarcia na Zachód”, dodając jednocześnie, że podobał się władzy ze względu na swoją nowoczesność i nawiązania do sztuki zachodniej (przez zawłaszczenie fotografii, tak jak to działo się w pop-artcie). Ponadto, ponieważ głównym motywem figuralnym gobelinu był Edward Gierek, to – jak pisał Baraniewski – był to „jedyny w swoim rodzaju nowoczesny portret I sekretarza KC PZPR”. Można wszak zauważyć, polemizując z Baraniewskim, że Gierkowi nie zależało na posiadaniu nowoczesnych portretów, gdyż – jak pisał ówczesny opozycjonista Stefan Kisielewski o Edwardzie Gierku: „Mądrzejszy on jednak od Gomułki. A portretów swoich do dziś nie pozwala wieszać”²⁸². Baraniewski zadał sobie trud porównania autokomentarza artystki względem gobelinu z czasów jego powstania i z początku lat 90., gdy Gierkowski kontekst mógł być niewygodny. W latach 70. artystka wpisywała się swoim autokomentarzem w optymistyczną wizję, „rymującą się z gierkowską »propagandą sukcesu«” – jak określił to Baraniewski. Natomiast autokomentarz z lat 90. sugerował, że artystka celowo, w geście politycznej niezgody, zamieniła treść artykułu w kresczki gobelinu, bo jak czytamy w odręcznie podpisanym przez artystkę maszynopisie wystawionym w Muzeum Narodowym we Wrocławiu: „Tych informacji wszak nikt nie czytał. Gazet używano do pakowania śledzi i innych produktów. Były najtańszym papierem”. Według Baraniewskiego Abakanowicz chce w ten sposób uciec przed swoim dziełem, obezwładnić go autokomentarzem, a sugestie politycznej niezgody określa mianem nadużycia, gdyż jak pisze warszawski historyk sztuki: „W tej skali, w jakiej został wykonany gobelin, nie było praktycznie możliwości posłużenia się czytelnym, drobnym drukiem bez utraty kompozycyjnej spójności dzieła”, i dodaje, że była ona jedną z „najbardziej cenionych przez władze PRL-u ar-

²⁸² S. Kisielewski, dz. cyt., s. 607 (zapis z 13 sierpnia 1971 roku).

tystek”. Baraniewski sugeruje również, iż patrzenie na Abakanowicz jako na artystkę mówiącą jedynie o sprawach uniwersalnych, pozbawia jej dzieła zaplecza intelektualnego i możliwe jest jedynie bez weryfikacji historycznych źródeł powstania. Można jednak zauważyć, nie ujmując nic wadze postulatów badawczych zaproponowanych przez Baraniewskiego, że to przez podobne, niepozbawione złośliwości komentarze, arcydzieła takie jak gobelin *Życie Warszawy* nie są reprodukowane oraz interpretowane. Przypomnijmy, że dzieła Abakanowicz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu nie są własnością tej instytucji, lecz depozytem artystki²⁸³. Dopóki tak się dzieje, nawet decyzja o wystawieniu dzieła nie jest autonomicznym ustaleniem dyrekcji. Zapewne nie bez przyczyny tekst Baraniewskiego nie został też zilustrowany, a gobelin zniknął z wystawy w Muzeum Narodowym.

Wielu historyków sztuki zwracało uwagę – m.in. Małgorzata Kitowska-Łysiak za Michaeliem Brensonem, że twórczość Magdaleny Abakanowicz nie jest opracowana pod względem kulturowego kontekstu i artystycznych tradycji, w tym w relacji do historii nowoczesnej rzeźby, co jest zresztą związane z oczekiwaniami samej artystki chętnie podkreślającej swoją indywidualność i autonomiczność²⁸⁴. We współpracy z artystką powstała monografia Barbary Rose, w której autorka podkreślała uniwersalne wartości sztuki Abakanowicz²⁸⁵, ale jak uważa Julie Nicoletta – profesor historii na Uniwersytecie Waszyngtońskim – ta wspaniała monografia powstała w zbyt wielkiej łączności z artystką, by autorka zdobyła się na bardziej zdystansowany, krytyczny ogląd i osadzenie jej w kontekście sztuki współczesnej. Autorka po prostu powtarza to, co powiedziała jej artystka²⁸⁶. Jak widać, profesor z Uniwersytetu Waszyngtońskiego ma podobne zastrzeżenia do kierowania interpretacjami swojej twórczości przez Abakanowicz, jak profesor Uniwersytetu Warszawskie-

²⁸³ Abakanowicz przekazuje w długoterminowy depozyt m.in. kolekcję abakanów z lat 1967–1974, por. *Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, s. 386.

²⁸⁴ M. Kitowska-Łysiak, dz. cyt., od s. 61.

²⁸⁵ B. Rose, *Magdalena Abakanowicz*, New York 1994.

²⁸⁶ J. Nicoletta, *Review* [untitled], “*Woman’s Art Journal*” 1997, vol. 18, no. 1, s. 56–57.

go. Według Waldemara Baraniewskiego u Rose szczególnie wyraźna jest moc „zabiegów kreacji swoistej martyrologii prześladowanej artystki z za żelaznej kurtyny”²⁸⁷. Jako mankament w komentowaniu twórczości Abakanowicz Baraniewski podkreśla, iż „dominują rozważania egzystencjalno-impresyjne, którym ton nadało piarstwo samej artystki, tworzącej »teksty metaforyczne odnoszące się do jej dzieciństwa, do kondycji człowieka we współczesnym świecie, struktury mózgu, mitologii i religii«”²⁸⁸. Za jedną z winnych tego stanu rzeczy wymienia z kolei historyk sztuki Jasię Reinhardt, towarzyszącą od lat artystce. Jak słusznie zwraca uwagę Baraniewski, typową cechą dla tekstów o Abakanowicz jest próba ich odczytania „przez pryzmat egzystencjalnych metafor, przy jednoczesnym ignorowaniu historycznej genezy i kontekstu jej sztuki, oraz wyraźne interpretowanie tej twórczości w kategoriach rzeźby, a nie tkaniny artystycznej, i towarzyszące temu próby znalezienia właśnie rzeźbiarskiego kontekstu jej dzieł”²⁸⁹. Zarzut braku chłodnej analizy można by postawić Jaromirowi Jedlińskiemu²⁹⁰, choć wypada też powtórzyć przy okazji sformułowane przez Julie Nicoletta pochwały o książce Rose – udaną próbę przekazania poglądów artystów i jej zrozumienia. Na przeciwnym do Jaromira Jedlińskiego biegunie należy postawić krytykę Łukasza Gorczycy i Michała Kaczyńskiego, związanych najpierw z pismem „Raster”, a później z galerią o tej samej nazwie. Piszą o nich w drugiej części książki, w rozdziale *Straszne inwektywy. Język krytyczny „Rastra” a potencjał zmiany*. Dokonali oni zdecydowanie negatywnej oceny twórczości Abakanowicz – nazwali ją w periodyku „Raster” „Formaliną” (Magdalena Formalina Abakanowicz) i zaliczyli jej twórczość w słowniku artystycznym „Rastra” do trendu „pałeryzm” (od słowa „pała”), charakteryzującym się pracami monumentalnych rozmiarów, ale odwołującym się „również do pał, czyli form wertykalnych, które pałeryści preferują. Pałeryzm cechu-

²⁸⁷ W. Baraniewski, „Obiekt z realnego życia”. O gobelinie „Życie Warszawy” Magdaleny Abakanowicz.

²⁸⁸ Tamże.

²⁸⁹ Tamże.

²⁹⁰ J. Jedliński, *Wbrew wydziedziczeniu*, artykuł dostępny on-line <http://odra.okis.pl/article.php/53> (dostęp: 04.05.2010).

je – wedle Gorczyca i Kaczyńskiego – przede wszystkim gruba przesada i patos, a w skrajnych wypadkach również ekstremalnie jednoznaczna wymowa dzieła²⁹¹. Krytycy zaklasyfikowali artystkę także do epigońskiego „poverizmu” (od *arte povera*), który „cechuje się ubóstwem – w oryginale materiału, w wersji polskiej również ubóstwem intelektualnym i to właśnie jest nasz rodzimy wkład w rozwój tego zapomnianego już nieco na świecie kierunku”²⁹². Dla redaktorów „Rastra” poverizm reprezentuje także twórczość Jerzego Beresia. Te epitety były potem powtarzane wielokrotnie, m.in. przez Adama Mazura w „Obiegu”, z komentarzem, że „wszyscy znani mi ludzie świata sztuki w wieku przedemerytalnym odżegnują się od abakanicznych dzianin”²⁹³, co z kolei wywołało reakcję Milady Ślizińskiej, nazywającej określenie „formalina” zwykłym przyprowadzaniem gęby oraz zadziwiającą mieszkanką pogardy, arogancji i ignorancji²⁹⁴. Natomiast w złośliwych komentarzach do wypowiedzi Ślizińskiej – której zarzucono, że ogranicza się do podania liczby wystaw i publikacji, podniesiono, iż są to tak „niepodważalne” kryteria, według których najważniejszymi polskimi artystami byłiby Wojciech Siudmak i Igor Mitoraj.

W związku z brakiem krytycznych analiz twórczości Abakanowicz Michael Brenson zaproponował wytyczenie relacji łączących artystkę z gigantami XX-wiecznej rzeźby – Augustem Rodinem, Constantinem Brancusim i Josephem Beuysem²⁹⁵. Jeśli chodzi o relacje z Rodinem, Brenson dopatrywał się podobieństwa w wartościach dotykowych. Jego wywody – co warto może dodać – Baraniewski nazywa „karkołomnymi”, a analizy Rose – niezwykle rażącymi

²⁹¹ http://www.raster.art.pl/tygodnik/s_paleryzm.htm (dostęp: 04.05.2010)

²⁹² <http://www.darta.art.pl/raster/sztuka/slowniczek.htm> (dostęp: 04.05.2010)

²⁹³ A. Mazur, *Sztuka cenniejsza niż budynek*, artykuł zamieszczony na internetowej stronie „Obiegu” z 13 stycznia 2009 r. (dostęp: 05.05.2010).

²⁹⁴ M. Ślizińska, *Komentarz do artykułu Adama Mazura „Sztuka cenniejsza niż budynek”*, artykuł zamieszczony na internetowej stronie „Obiegu” od 28 stycznia 2009 r. (dostęp: 05.05.2010).

²⁹⁵ M. Brenson, *Magdalena Abakanowicz i nowoczesna rzeźba*, „Konteksty” 2006, nr 3/4 (274/275).

uproszczeniami i naiwnością²⁹⁶. Brenson przyrównuje *Rękodrzewa* Abakanowicz do *Mieszczan z Calais* Rodina, widząc w nich podobną organiczną vitalność i sugestię wyrastania z ziemi; jeśli chodzi o związki z tak odmiennym artystą jak Brancusi, to łączy ich z kolei – według Brensona – uwaga i szacunek okazywany materiałom, a także pobudzanie do medytacji. Z kolei, jeśli chodzi o powinowactwa z Beuyssem, to można je sprowadzić do ukształtowania obu artystów przez II wojnę światową i związaną z tym świadomością pierwotnej rany, która może być uleczona przez sztukę. Profesor Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Małgorzata Kitowska-Lysiak akcentuje za Janem Stanisławem Wojciechowskim polski kontekst figuracji Abakanowicz, ich fenomenologiczno-egzystencjalne inspiracje i relacje z takimi artystami, jak: Jerzy i Krystyn Jarnuszkiewicz, Józef Łukomski, Jacek Waltoś, Jan Kucz, Adolf Ryszka, a także Alina Szapocznikow. Podkreślając osobną pozycję Abakanowicz, w tym kontekście lubelska badaczka zauważa, iż jej figury to twór zazwyczaj androginiczny, bez płciowej identyfikacji, istota anonimowa, o której nie wiadomo, skąd pochodzi i w jakim jest wieku. Postacie Abakanowicz są aseksualne i sterylne, pozbawione specyficznych cech osobowościowych. I – co również podkreśla lubelska badaczka – próby połączenia tych uniwersalnych tworów z konkretną sytuacją pojawiają się dość późno, pytając przy okazji retorycznie: „Czy ten autokomentarz nie bierze się z poczucia niespełnienia? Stąd, że znana w świecie, wybitna artystka nie znajduje swojej niszy w kraju...? A może wyrasta z gorzkiego przeświadczenia, że nadawanie sztuce międzynarodowego charakteru łączy się niekiedy z koniecznością zrywania »więzów krwi«, z rezygnacją z osobistego tonu”²⁹⁷.

Na wystawie „Gender Check – kobiecość i męskość w sztuce wschodnioeuropejskiej” (kurator Bojana Pejić), która przyjechała do warszawskiej Zachęty z wiedeńskiego MUMOK, *Brązowy abakan* Magdaleny Abakanowicz wisiał w sali, której hasłem przewodnim pozostawało *Artystki zawłaszczają przestrzeń uniwersalną*.

²⁹⁶ W. Baraniewski, „Obiekt z realnego życia”. O gobelinie „Życie Warszawy” Magdaleny Abakanowicz.

²⁹⁷ M. Kitowska-Lysiak, dz. cyt., s. 68.

Kuratorka w następujący sposób opisuje tę strategię: „Dla pokazywanych tu artystek abstrakcja stała się uniwersalnym językiem umożliwiającym im artykułowanie humanistycznych ideałów i potwierdzanie artystycznej podmiotowości i wolności. Tutaj również wkrczały one na obszar będący wcześniej wyłączną domeną »męskiego geniuszu«”²⁹⁸. W tych abstrakcyjnych, niefiguracywnych dziełach da się wyróżnić szereg podtekstów oraz ukrytych erotycznych i seksualnych znaczeń, a więc z perspektywy czasu te przykłady pozornie „czyste” abstrakcji jawią się raczej jako sztuka „kryptoikoniczna”²⁹⁹. W sali zestawiono abakan z pracami takich artystek, jak: Adriana Šimotová, Klára Bočková (Słowacja), Zenta Logina (Łotwa), Duba Sambolec (Słowenia i od 1992 roku w Norwegii), Maria Bartusova. Wydaje się, że szczególne pokrewieństwo formalne istnieje między pracami artystek z byłej Czechosłowacji, gdyż tam – podobnie jak w Polsce – niezwykle silna była tradycja informel.

Z kolei na zorganizowanej w antwerpskim Muzeum Sztuki Współczesnej MUHKA innej wystawie „Textiles Art and the Social Fabric” (od 11 września 2009 roku do 3 stycznia 2010 roku), na której nie pokazano co prawda prac Abakanowicz, zadawano jednak pytania dawno postawione przez jej sztukę. Pytano o powody użycia materiałów, wydobywano społeczne znaczenia tkanin, tożsamość twórcy³⁰⁰. W wystawie wziął udział m.in. Hélio Oiticica i jego *Parangolé Capes*, które są noszone jak ubrania i biorą udział w performancjach-maskaradach, zapraszających widza do współudziału, poruszających m.in. kwestie gender. Rosemarie Trockel pokazała *Grotę* (2006), Tapta (Maria Wierusz Kowalski) wiszącą instalację z lin³⁰¹,

²⁹⁸ Napis ze ściany Zachęty, w czasie trwania wystawy.

²⁹⁹ Tekst pojawił się w formie napisu na ścianie w sali, gdzie wystawiono m.in. prace Abakanowicz.

³⁰⁰ Artyści, którzy wzięli udział w wystawie: Anni Albers, Tonico Lemos Auađ, John Dugger (Banner Arts), Alice Creischer, Enrico David, Luca Frei, Sheela Gowda, Mari-Jo Lafontaine, James Lee Byars, Goshka Macuga, Hélio Oiticica, Joke Robaard, Bojan Sarcevic, Seth Siegelauđ (Centre for Social Research on Old Textiles), Varvara Stepanova, Narcisse Tordoir, Tapta (Maria Wierusz Kowalski), Rosemarie Trockel.

³⁰¹ Szerzej: Tapta, *Soft Sculpture: Textiles in Architectural Space*, „Leonardo”, vol. 18, no. 3 (1985), s. 161–164.

Goshka Macuga zamówiła w specjalistycznym zakładzie tkackim tkaninę inspirowaną zdjęciem z gazety – ukazującym jej wystawę w Whitechapel Gallery, na którą pożyczyła tapiserię przedstawiającą *Guernikę* Picassa.

Arachne i Atena – współzawodnictwo ziemskiej, zwykłej kobiety i bogini jest jednym z mitów założycielskich sztuki kobiecej. Sarat Maharaj przypomina przy okazji próby Ruskina, by udowodnić, że Atena słusznie wygrała konkurs. Atena ukazała bowiem rzeczy piękne, Arachne zaś – niskie i budzące odrazę, m.in. *Porwanie Europy* oraz inne przedstawienia podkreślające przemoc wobec kobiet, wydarzenia wstydlive i destabilizujące³⁰². Temat ten podjął także Ortega y Gasset, analizując *Las Hilanderas* Velazqueza. Dla Maharaj przestrożeń Arachne odnosi się krytycznie do rzeczywistości poza tkaniną, nie powtarza jedynie zasad i piękna, odnosząc się do doskonałości i czystości medium. W stylu Arachne wykonywała więc tkaniny Judy Chicago, ale także Magdalena Abakanowicz, czego świetnym przykładem jest dla Maharaj *Abakan – situation variable* – instalacja z 1970 roku ze szwajcarskiego Palais de Congrès w Biel, gdzie granice między mediami są niejasne i chwiejne, podobnie jak niepewne jest znaczenie pracy. *Abakan – situation variable* pokazane najpierw w Södertälje, w Szwecji w 1970 roku, a następnie na 5 Biennale w Lozannie w 1971 roku, stwarza sytuację zmienną, w której dochodzi do dezintegracji i stanu rozczłonkowania³⁰³.

Jakkolwiek wiele jeszcze złośliwości zostanie wypowiedzianych pewnie w przyszłości na temat autokreacji samej artystki, braku fachowego komentarza z pozycji historii sztuki, nie ulega wątpliwości, że ciemne i pełne grozy dzieła Magdaleny Abakanowicz powstawały w cieniu tragicznych wydarzeń XX wieku. Historyczne źródła twórczości artystki należy wiązać, moim zdaniem, ze sztuką informel, co usuwa problem wierności medium i pytania, czy genezy tej sztuki należy szukać w klasycznej rzeźbie czy raczej w tkaninie artystycznej. Tak zwana sztuka bezforemna końca lat 40. i 50. gwałtow-

³⁰² S. Maharaj, *Arachne's Genre: Towards Inter-Cultural Studies in Textiles*, "Journal of Design History" 1991, vol. 4, no. 2.

³⁰³ J. Inglot, dz. cyt., s. 68.

nie szukała w nieświadomości, w nieprzedstawialnym oraz w innym usprawiedliwienia dla sztuki współczesnej. Zdaniem wielu debiutujących wówczas artystów dawne procedury i strategie zostały bowiem skompromitowane nie tyle przez swą bezsilność w kontakcie ze złem, ile przez zawołowany rodzaj wsparcia. A skoro afiliacje ze sztuką informel są bezsporne, warto zwrócić uwagę w kontekście Magdaleny Abakanowicz na jeszcze jednego artystę, Alberta Burriego (1915–1995). Ten włoski twórca wprowadził do swej sztuki elementy, które będzie używać później polska rzeźbiarka – worki, płótna, tkaniny. To Burri, jak pisała Carolyn Christov-Bakargiev, zużytkował kreatywny potencjał codziennych materiałów, wytyczając drogę pomiędzy sztuką i rzeczywistością, choć jednocześnie pozostał wierny modernizmowi. Dla informelowych artystów wspólne było ponadto przekonanie – jak pisała Christov-Bakargiev – że *Angst* nie może być opisany, ale wyrażony: dlatego artyści posługiwali się językiem niewerbalnym, używając plam, kapania farby, zadrapań powierzchni. Jednak to, co różni Burriego od innych, to fakt, że nie pojmuje sztuki jako miejsca autoekspresji, ale raczej jako konkretyzację siebie; dlatego zamiast akcentowania indywidualnego „wolnego” gestu ręki, pojawia się proces szycia, kojarzony z użytecznością i etyką – jako akt naprawy i „leczenia”, zszywania ran, w którym artysta ingeruje w materię, pozwalając jej na interakcję ze światem rzeczywistym. Włoski artysta stał się ponadto pionierem w utożsamianiu znaczonego i znaczącego oraz w monochromatycznej redukcji i uprzedmiotowianiu malarstwa, postrzeganego w trzech wymiarach. Jak podkreślała Christov-Bakargiev, o ile malarstwo innych artystów zorientowanych na materię wydawało się ścianą lub wyglądało jak ziemia, to powierzchnie Burriego są dokładnie tym, czym się wydają. Dlatego artysta wynalazł autentyczną formę niemimetycznego realizmu, w którym tradycyjna dialektyka formy i treści została przezwyciężona przez uczynienie z *signifié* i *signifiant* jednego i tego samego, a jego dzieło jest wcieleniem „naturalnej estetyki”, w której materia staje się żyjącą substancją. Francuski krytyk Restany umieścił twórczość Burriego (*textural informel*) pomiędzy liryczną abstrakcją a sztuką zawłaszczenia (apropriacji), typową dla Noveau

Réalism³⁰⁴. Jedną ze znaczących różnic jest to, że tekstylia Burriego są biedne, znalezione, naprawione, Abakanowicz zaś wykonuje swoje dzieła od początku. W gotowych workach, jakie często pojawiają się u Burriego, są też stemple i różne oznaczenia, wskazujące na ich konkretną, użyteczną rolę, zanim artysta wykona swoje dzieło (aprowizacja, wysyłana statkami z tak odległych krajów, o których mówią napisy: „Canada”, „Congo”, „Haiti”). Pojawiają się więc elementy sugerujące handel, podróże, relokacje itp. – czego nie zawierają „artyściczne” tkaniny Abakanowicz. Burri utylizuje i naprawia to, co znalazł. Jednak walory dotykowe dzieła, zamiast jedynie wzrokowych (co typowe dla modernizmu), to coś, co łączy Burriego i Abakanowicz. Tytuły u Burriego, jak zwraca uwagę Christov-Bakargiev, nie są nigdy aluzyjne lub metaforyczne; wskazują zazwyczaj na kolor lub materiał. Tu także się różnią: Abakanowicz wszak posługuje się metaforą i aluzją, choć nie zawsze tak było. Christov-Bakargiev, konkludując swoje uwagi o Burrim, stwierdza, że jest artystą, który ponownie komponował chaotyczną rzeczywistość, a przeżywszy II wojnę światową, odczuwał głęboko kryzys modernizmu i jego sprzeczności, choć jednocześnie uważał, że poza królestwem rozumu czeka na nas jedynie koszmar.

Punktem wyjścia do moich rozważań o wpływie informel na twórczość Abakanowicz było jej wczesne arcydzieło *Czerwony abakan* (1969), oglądane w kontekście innych miękkich rzeźb – prac Josepha Beuysa, Roberta Morrisa, Evy Hesse i Louise Bourgeois, a także w kontekście malarstwa Alberta Burriego. W takim ujęciu widać bowiem wyraźnie, jak ciekawą propozycją są dzieła artystki. Ale to *Abakan – situation variable* uważam za szczególne arcydzieło, gdyż jest to dzieło-przestrzeń, które nabyło prawo zmiany i starzenia się, zmiany nastrojów, rozczłonkowania i entropii. Jest nietrwałe jak ludzkie ciało i dzięki temu pyta o to, co faktycznie jest wartością w naszym życiu.

³⁰⁴ C. Christov-Bakargiev, dz. cyt., od s. 79.

ROZDZIAŁ 8

Artystki Grupy Krakowskiej

Pierwotny tytuł tego rozdziału *Kobiety w Grupie Krakowskiej* wydał mi się nieco żołnierski. Jednak – zmieniając tytuł – pozostanę w zamierzonej poetyce poprzedniego: chcę pisać nie tylko o artystkach-członkiniach Grupy Krakowskiej, ale także o tych kobietach, które pracowały dla Grupy, były z nią związane w różny sposób, także będąc sprzątaczkami, szatniarkami czy barmankami. W żadnej z tych ról i pozycji nie dało się uciec od kulturowo określonej płci, dyktującej odpowiednie zachowania i hierarchie. Grupa Krakowska, z siedzibą w piwnicach pałacu Krzysztofora przy ulicy Szczepańskiej 3, która zdominowała podwilżowy Kraków – po śmierci Józefa Stalina – stając się ekskluzywnym klubem i nieformalną akademią sztuki nowoczesnej, składała się głównie z mężczyzn artystów. Kobiety artystki mogły zostać członkami stowarzyszenia głównie na dwa sposoby: jako „żywy łącznik”³⁰⁵ z przedwojenną grupą, ewentualnie „weteran”³⁰⁶, lub jako żona członka Grupy. Archiwalny wykaz z 1959 roku podaje 26 członków Grupy Krakowskiej, w tym 2 łączniczki z awangardową, przedwojenną przeszłością: Jadwigę Maziarską, Ernę Rosenstein i jedną żonę – Teresę Rudowicz (małżonkę Mariana Warzechy) oraz jedną koleżankę ze studiów i okupacji – Janinę Kraupe³⁰⁷. Wykaz ten nie zawierał innej małżeńskiej pary zaangażowanej od początku powojennej Grupy, czyli od 1957 roku – Janusza i Marii Boguckich, którzy wystąpili z kolektywu pod koniec listopada 1959 roku. W 1962 roku lista członków liczyła już 33 osoby,

³⁰⁵ T. Chrzanowski, *Grupa Krakowska*, w: VIII Wystawa Grupy Krakowskiej, Kraków Galeria Krzysztofora, czerwiec 1967.

³⁰⁶ M. Gutowski, *Wystawa w Krzysztoforskich piwnicach*, „Dziennik Polski” z 29–30 czerwca 1958 r.

³⁰⁷ Wykaz z grudnia 1959 roku za: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. 9, Kraków 1992, s. 27.

w tym 5 kobiet: Jadwigę Maziarską, Ernę Rosenstein, Janinę Kraupe, Teresę Rudowicz i Danutę Urbanowicz, doszła więc kolejna żona – małżonka Witolda Urbanowicza³⁰⁸. Katalog dziewiątej wystawy GK z 1968 roku wymienia dodatkowo jeszcze jedną „nie-żonę”, Wandę Czełkowską, walczącą równie mocno o niezależność jak jej koleżanki. „Czy żona robi wystawę?”³⁰⁹ – pytanie, jakie zadał Tadeusz Kantor w liście do Jerzego Beresia, pokazuje rodzaj wsparcia, jaki koledzy gotowi byli udzielić żonom (ewentualnie byłym żonom czy po prostu przyjaciółkom, jak w przypadku na przykład Barbary Kwaśniewskiej, Teresy Tyszkiewicz, Urszuli Broll, Ewy Krakowskiej)³¹⁰. „Wychodzą na jaw skomplikowane stosunki miłosne” – napisał Tadeusz Kantor we własnym scenopisie *Kurki wodnej* Stanisława Ignacego Witkiewicza, gdy Kurka jest „zachwycona”, Edgar „mdleje z bólu”, a „skandaliczny spektakl uzyskuje apogeum w pojedynku słownym między oficjalną żoną a zastrzeloną kochanką”³¹¹. Sam swoje własne stosunki – wkrótce małżeńskie³¹² – określał w liście z 1961 roku do przyjaciółki Lilii Krasickiej – „prawdziwej hrabiny w kozuchu jak furman”³¹³ – jako dość stabilne, jeśli chodzi o relacje władzy: „Mieszkamy w małym domku jak Robinson i Piętaszek”³¹⁴. Marię Stangret-Kantor, drugą żonę Tade-

³⁰⁸ Za: tamże, cz. 4, s. 69.

³⁰⁹ List Tadeusza Kantora do Jerzego Beresia, datowany 29 czerwca 1964 roku, z Paryża, za: J. Bereś, *O awangardzie w Polsce i w Krakowie*, w: tamże, cz. 7, s. 80.

³¹⁰ Wystawa Barbary Kwaśniewskiej odbyła się w Krzysztoforach pomiędzy 26 stycznia a 2 marca 1980 roku oraz w kwietniu 1985 roku; Ewy Krakowskiej, pierwszej żony Tadeusza Kantora – pomiędzy 22 lutym a 16 marca 1969 roku; towarzyszył jej katalog. Wystawę Teresy Tyszkiewicz przeniesiono do Krzysztoforów z warszawskiego „Krzywego Koła”, przygotowując ją w drugiej połowie 1961 roku. W 1967 roku Tyszkiewicz miała wystawę wraz ze Stanisławem Fijałkowskim, Ireneuszem Pierzgałskim i Krystynem Zielińskim. Urszula Broll miała wystawę – z katalogiem – w maju 1963 roku.

³¹¹ T. Kantor, „*Kurka wodna*” *St. I. Witkiewicza*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 7, s. 109.

³¹² O paryskim ślubie Tadeusza Kantora i Marii Stangret zob. R. Kosiński, *Głowy podwawelskie. Tadeusz Kantor*, „*Życie Literackie*” 1962, nr 24 (542).

³¹³ J. Günter, *Oczyrna beana*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932–2008*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008, s. 132.

³¹⁴ List Tadeusza Kantora do Lilii Krasickiej z 1961 roku, w: *Madame Lila. Maria Krasicka*, Kraków 1993, s. 18–25.

usza Kantora, przyjęto do Grupy w 1976 roku³¹⁵. Trzeba jednak przyznać, że w świetle publikowanych niedawno archiwaliów Kantorowi bardzo zależało na aktywności artystycznej jego partnerek. Do Ewy Jurkiewicz, pierwszej żony (która nigdy nie została członkiem Grupy Krakowskiej), pisał w grudniu 1946 roku: „– Ewuśka – przyrzekam Ci, że stworzę Ci takie warunki, abyś mogła tylko malować – dotychczas tylko rezygnowałaś – myśląc o mnie – i nie mogę sobie tego wybaczyć. – Musisz być wielką malarką – Ewuśka”³¹⁶. Ewa Jurkiewicz sama jednak wycofała się z twórczej działalności, prawdopodobnie dlatego, że – jak pisała: „Od dziecka byłam wychowana w kulcie utalentowanych mężczyzn”³¹⁷, dlatego ważne było dla niej, że w młodości zdarzyło się jej spotkać – jak sama ich nazwała – „dwóch geniuszy”: Jerzego Kujawskiego i Tadeusza Kantora³¹⁸. Wsparcie dla piętaszków chadzało niejasnymi drogami. Maria Bogucka, żona znanego krytyka Janusza Boguckiego, została po reaktywacji Grupy Krakowskiej aż kierownikiem galerii (co prawda na krótko), natomiast Ewa Siedlecka-Kotula, w której mieszkaniu odbywały się przeciw wystawy konspiracyjnego teatru Tadeusza Kantora, do historii Grupy przeszła jako właścicielka mieszkania, a nie jako artystka. O Ewie Zielińskiej (1933–1980), historyku sztuki, która przepracowała – podobnie jak Stanisław Balewicz – w Grupie wiele lat (zaczęła nieco później – dopiero od 2 stycznia 1962 roku)³¹⁹, choć na mniej eksponowanym stanowisku (prowadziła sekretariat), dowiemy się, badając materiały archiwalne, że dokonała na przykład „ustalenia przedmiotów nietrwałych lub zużytych”³²⁰. Jakże inaczej jest więc opisywana aniżeli wspomniany Stanisław Balewicz („Nieoceniony Mistrz Balewicz”³²¹, „który potrafił wszystko załatwić, zarówno w Kurii, jak i w partii czy

³¹⁵ Maria Stangret-Kantor została przyjęta do Grupy Krakowskiej przez aklamację wraz z Mieczysławem Porębskim i Jerzym Kałuckim, por. *Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1971–1980*, red. J. Chrobak, Kraków 1991, s. 12.

³¹⁶ E. Jurkiewicz, *Szkiecy z pamięci. Zapiski, wspomnienia, listy*, Kraków 2009, s. 100.

³¹⁷ Tamże, s. 229.

³¹⁸ Tamże, s. 40.

³¹⁹ Por. *Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1971–1980*, s. 16.

³²⁰ *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 4, s. 74.

³²¹ Określenie Henryka Czyży, por. tamże, cz. 3, s. 77.

we władzach miasta³²²), przecież bywał również w komisjach skreślających z ewidencji różne przedmioty (notabene: Balewicz jako przewodniczący, a Zielińska jako członek). Na marginesie zauważmy znaczący drobiazg: pensja dyrektora Balewicza w 1978 roku wynosiła 6900 złotych, Ewy Zielińskiej – 3000; inny przykład: zarobki kasjera w Grupie Krakowskiej w 1966 roku wynosiły 1200 zł, woźnej-sprzątaczkę – 850 zł³²³.

Gdy Jan Józef Szczepański opisywał happening krzysztoforski Jerzego Beresia i Marii Pinińskiej-Beres, artystę określa jako „Jerzy Beres, znany rzeźbiarz”, o artystce zaś, bez podawania jej imienia, mówi jedynie jako o „jego żonie”, choć przecież też była twórcą i także – uczennicą Xawerego Dunikowskiego. Czytamy zatem w tekście Szczepańskiego: „tymczasem jego żona zaczęła odczytywać z kartki niezbyt gramatycznie sformułowany tekst, będący manifestem grupy”³²⁴. Nie dziwimy się przeto, że żona Beresia została przyjęta do Grupy bardzo późno: na jej walnym zebraniu 17 grudnia 1979 roku³²⁵, na wniosek Jonasza Sterna. Sławę zyskała także późno, na gali recepcji feminizmu jako jego prekursorka. Choć warto zauważyć, że do walki o prestiż jej sztuki również przyczyniła się rodzina, a szczególnie – zięć państwa Beresiów, Jerzy Hanusek, autor wielu tekstów zarówno o swoim teściu, jak i teściowej³²⁶. Nie do końca jednak wierzymy Jerzemu Nowosielskiemu – innemu członkowi Grupy Krakowskiej – gdy mówi: „Od urodzenia kocham kobiety”, nie tylko dlatego, że jest (we wczesnym okresie) autorem wielu sadystycznych i mizoginistycznych obrazów z udziałem kobiet. Przekonuje raczej

³²² J. Beres, *J.B. a Grupa*, s. 33.

³²³ *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 4, s. 79, cz. 3, s. 77.

³²⁴ J. J. Szczepański, *Historyjki*, Warszawa 1990.

³²⁵ Protokół z Walnego Zebrania Sprawozdawczo-Wyborczego z dnia 17 grudnia 1979, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 4, [b.s.]. Osobna kwestia to kobiety-muzycy przyjmowane do Grupy stosunkowo późno, np. na tym samym zebraniu, na którym przyjęto Pinińską-Beres, na wniosek Bogusława Schaeffera – obok Marka Chołoniewskiego – do Grupy Krakowskiej dołączyły Anna Maciejasz i Barbara Buczek. Do Grupy należała ponadto (od 1985 roku) Maria Szpineter

³²⁶ Zob. np. J. Hanusek, *Młot na egzystencjalistów*, „Czas Krakowski” z 16–17 marca 1991 r. [recenzja z wystawy M. Pinińskiej-Beres w Galerii Teatru Stu].

jego rozczarowanie realnymi kobietami, skłaniające do przebywania w strefie marzeń. Nowosielski wyjaśniał po prostu: „...marzę o pewnych kobietach, których nie ma, i dopiero muszę je namalować. I to jest twórczość”³²⁷. Dzisiaj tego rodzaju twórczość nazywamy raczej utopią, czasami z przymiotnikiem „szkodliwą”, mając na myśli frustrujący aspekt niemożności jej sprostania. Chociaż więc ostatecznie artysta zdecydował się na religijną sublimację, to przecież aspekt dyscyplinowania służy każdej władzy: podobał się zatem także komunistycznemu establishmentowi. Nie zdumiewa nas wobec tego, że Kuratorium Okręgu Szkolnego Krakowskiego przy Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie listem z 18 maja 1960 roku rozsyłanym do szkół średnich zachęcało młodzież do oglądania wystawy Profesora Nowosielskiego „pod opieką nauczycieli”³²⁸.

Maria Jarema (zm. w 1958 roku), jedyna artystka w grupie, która była szanowana i doceniana za swoją twórczość („była na Olimpije najważniejszym Bogiem” – pisał Bereś) i bezceremonialne zachowanie (potrafiła wyrażać się w sposób niecenzuralny), i tak zresztą nie uniknęła rodowo-biologicznych porównań: jako „Matka Rodu”³²⁹. Ponadto, gdy zestawiano ją z artystami mężczyznami, wychodził – w opinii recenzentów – babski subiektywizm i liryzm. Chociażby u Marcina Czerwińskiego, który przyznaje co prawda, że i Jarema, i Stern „są bardzo dojrzały, bardzo konsekwentni”, to jednak malarstwo Jaremy wydaje mu się „subiektywne, tak jak Stern jest obiektywny przez swą logikę konstrukcyjną”³³⁰. Także Helena Blum obrazy Jaremianki charakteryzowała z punktu widzenia ich kobiecości: „Zapewne jest w tym wyraz jej osobistego uroku kobiecego, jakaś niefrasobliwa swoboda i igranie z trudnościami, o których z góry

³²⁷ *Do dziś pozostałem mnichem. Rozmowa z Jerzym Nowosielskim*, rozmawiała K. Bik-Pikoń, „Gazeta Wyborcza” z 22 stycznia 1993 r.

³²⁸ Kserokopia komunikatu Kuratorium Okręgu Szkolnego, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 4, [b.s.].

³²⁹ Wypowiedź Tadeusza Kantora, cytowana za: J. Bereś, *O awangardzie w Polsce i w Krakowie*, s. 22.

³³⁰ M. Czerwiński, *Dwugłos o wystawie krakowskiej*, „Przegląd Kulturalny” z 22 grudnia 1955–4 stycznia 1956 r.

wie, że je opanuje”³³¹. Jak się wydaje, stwierdzenie to ma oparcie jedynie w wiedzy recenzenta o płci artystów, a nie w analizie ich dzieł, gdyż to właśnie prace Jonasza Sterna wydają się liryczne. W każdym razie recenzje jej prac są na ogół pełne szacunku i do wyjątków należy bezceremonialność Andrzeja Łepkowskiego z „Tygodnika Powszechnego”: „Jej skrajnie abstrakcyjne kompozycje są wprawdzie bardzo estetyczne, ale wszystkie tak podobne do siebie, że dziwię się ich tytułom, sugerującym przeciwne stany uczuciowe”³³². Podkreślano jej cywilną odwagę i bezkompromisowość, imponowała postawą kontynuującą etos pierwszej awangardy. „Niewielu znałem ludzi o tak niezłomnym charakterze” – mówił o niej Julian Przyboś³³³. Andrzej Osęka podkreślał jej indywidualność, ale też związki z aktualną sztuką – „...jej rzeźby – dynamiczne i niespokojne bryły, gdzie prawo o nieprzenikliwości materii podane jest w wątpliwość more’owskim ażurem – znajdując swoje odbicie w kształtach z motyppii”³³⁴. Zbigniew Herbert pisał z uznaniem o „linii jej poszukiwani długiej, autentycznej, własnej”³³⁵, Piotr Skrzynecki nazwał ją „najciekawszą bodaj malarką awangardowej polskiej plastyki XX-wiecznej” i wyjaśniał czytelnikom „Echa Krakowa”, że „wiele z jej pomysłów formalnych zmieniło się w dekoracyjne ozdoby, nawet we wzory materiałów, w układy fasad nowoczesnych domów”³³⁶. Henryk Stażewski, uznając jej malarstwo za nowatorskie i oryginalne, dostrzegał w nich także kompleksy psychiczne autorki – kompleks bliźniactwa (siostra Nuna) i kompleks chudości: „Oba te kompleksy znajdują swój wyraz w kompozycji obrazów Jaremiarki, w których wielokrotnie powtarza się zarówno motyw dwóch postaci bliźniaczych, zrosniętych, splecionych ze sobą [...], jak też płynne motywy o za-

³³¹ H. Blum, *Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958*, Kraków 1965, s. 45.

³³² A. Łepkowski, *Malarstwo, które zmusza do myślenia*, „Tygodnik Powszechny” z 18 grudnia 1955 r.

³³³ J. Przyboś, *O Marii Jaremie*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 46 (324).

³³⁴ A. Osęka, *Jaremiarka, tasyzm, Kantor*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 51/52.

³³⁵ Z. Herbert, *Jesienny salon nowoczesnych*, „Tygodnik Powszechny” z 15 grudnia 1957 r.

³³⁶ P. Skrzynecki, *Z sal wystawowych. Jaremiarka w Krzysztoforach*, „Echo Krakowa” z 2 grudnia 1966 r.

rysach kości [...]”³³⁷. Jerzemu Beresiewi imponowała jej postawa polityczna: „W roku 1953, kiedy stawało się jasne, że jest to reżim zbrodniczy, Maria Jarema podarła i wyrzuciła przez okno swoją legitymację partyjną, a Kornel Filipowicz, późniejszy radykalny opozycjonista wobec reżimu, biegał po ulicy i zbierał szczątki tej legitymacji, w obawie przed agresją milicji”³³⁸. Jerzy Nowosielski cenił w niej to, że mówiła, „nie owijając w bawełnę, bez żadnych chwytów taktycznych, a również bez żadnego patosu”, że nie zgodziła się objąć pracowni w Akademii, uważając szkolnictwo artystyczne za przybytek, a przede wszystkim doceniał, że „umyślnie nie chciała »rozszerzać« nam swego życia codziennego, by wśród wielości zajęć nie zgubić zasadniczej linii”, co skutkowało „rezygnacją z pewnego poziomu materialnego”³³⁹. Sam Tadeusz Kantor także niezwykle ją cenił i w dziesięciolecie jej odejścia, które przypadło akurat na rok 1968, postanowił zrobić happening na jej cześć. „W dzień poprzedzający to zdarzenie Kantor wraz z Jonaszem Sternem wybrali się o 8-mej rano do komitetu partii, gdzie otrzymali jednak zezwolenie” – wspominał Zbigniew Warpechowski, dodając, że był to czas, gdy „niektórych opanował śmiertelny strach przed jakimkolwiek niekonwencjonalnym działaniem”³⁴⁰. Kantor z Jaremią porozumiewali się na różnych poziomach, niekoniecznie werbalnych. Można zauważyć w ich korespondencji rys porozumienia dwojga chudych ludzi. W 1957 roku Kantor pisał do Jaremy: „A tymczasem sami »twórcy« rozleniwili się – niestety to są już panowie z brzuskami – czyż dlatego, że jestem chudy mam być facetem od kurtyny-od reflektorów-od przypinania haftek”³⁴¹. Podobnie chude ciało wydaje się więc niekiedy większym zobowiązaniem solidarności, wierności i bezkompromisowości niż – podobna płeć.

³³⁷ H. Stażewski, *Zawsze w awangardzie*, „Kierunki” 1958, nr 50 (132).

³³⁸ J. Bereś, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków 2002, s. 133.

³³⁹ J. Nowosielski, *Droga prawdy*, „Kierunki” 1958 nr 50 (132).

³⁴⁰ Z. Warpechowski, *Grupa Krakowska*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 10, s. 8.

³⁴¹ List Tadeusza Kantora do Marii Jaremy z 5 lutego 1957 roku, za: tamże, cz. 5, s. 15.

Sposób akcesu do grupy nie pozostawał bez wpływu na rangę artystek. W konfrontacji z artystami-normatywnymi dawcami formy, kobiety wypadały często blado. Sam Zbigniew Herbert uważał na przykład Jadwigę Maziarską za twórczynię „niezamierzonych parodii” obrazów Władysława Strzemińskiego, do których artystka nawiązuje w sposób niepogłębiony³⁴². To bodaj jedna z większych wpadek krytycznych wielkiego poety. Na zjeździe kolektywu w grudniu 1964 roku historyk sztuki Piotr Krakowski zastanawiał się nad więzią łączącą członków Grupy Krakowskiej i w konkluzji pojawiło się słowo „nonkonformizm”. Więż z artystkami, członkiniami stowarzyszenia, miała raczej charakter plemienny niż nonkonformistyczny. Choć można było jednak być – pod pewnymi, wspomnianymi warunkami – artystką w Grupie Krakowskiej, to pozycja krytyka była zarezerwowana już tylko dla mężczyzn: Helena Blum, która tak wiele zrobiła dla stowarzyszenia, a szczególnie dla jej bogatej reprezentacji w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie³⁴³, o członkostwie mogła jedynie pomarzyć. Wyjaśniał to Jerzy Beres na własnym przykładzie: o ile on sam dowiedział się właściwie przypadkowo, że od dawna jest członkiem grupy, to Blumówna „życzyła sobie tego zaszczytu, ale nie doczekała do końca życia”³⁴⁴. O tym, że do przyjęcia do grupy wystarczyło po prostu wstawiennictwo jednego członka wprowadzającego i głosowanie, a także o powodach, dla których Blumówna nie doczekała się zwykłej kurtuazji za wieloletnie wsparcie – nie dowiemy się jednak z tekstu Beresia, tak jakby było to oczywiste. Blumównie zawdzięczamy też dramatyczny opis napaści kobiet spoza Grupy Krakowskiej na jednego z jej członków. Chodzi o wyjątkowo okrutne i bezwzględne zachowanie siostr szarytek. Ciężko chory Henryk Wiciński – członek przedwojennej Grupy Krakowskiej – trafił w 1942 roku pod opiekę siostr, gdy przewieziono go ze szpitala św. Łazarza w Krakowie. Tam siostry próbowały siłą nawrócić konającego arty-

³⁴² Z. Herbert, dz. cyt.

³⁴³ Na zjeździe Grupy w grudniu 1964 roku mówiła, że uzupełnianie galerii Muzeum Narodowego w Krakowie obrazami Grupy Krakowskiej to jej „jedno z głównych zadań”, por. *Zjazd Grupy Krakowskiej (sprawozdanie)*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 9, s. 52.

³⁴⁴ J. Beres, *O awangardzie w Polsce i w Krakowie*, s. 3.

stę, o którym wiedziały, że jest ideowym komunistą. To „skandaliczne” – jak nazywa je Blumówna – postępowanie siostr polegało na niewpuszczaniu na widzenia siostry Henryka – Janiny, otwieranie okien w nocy, głośne odmawianie modlitw o nawrócenie tuż przy łożku chorego. Jak obrazowo pisała Blumówna: „to znów mówiły mu: Pan w nocy umrze, niech się Pan wypowiedzi”³⁴⁵. Cytat ten przytoczyłam gwoli niezapominania, że najgorliwszymi strażniczkami patriarchalnej władzy są często same kobiety. A także, by nieco cynicznie zauważyć, że artysta nie może po prostu dostać się pod niebezpieczną władzę kobiet. Jako komentarz najlepiej może służyć kwestia dziewiczej narzeczonej malarza Bezdeki z *Mątwy* – spektaklu wystawionego przez Tadeusza Kantora z kostiumami Marii Jaremy w Kawiarni Plastyków jako pierwsza premiera Cricot 2 – „Ja nie jestem wcale taka niewinna, jak się wam zdaje, ja też mam w sobie jakiś jad!...”³⁴⁶.

Zmiana w ocenie dokonań artystek stowarzyszenia to długi proces, który jeszcze się nie zakończył. Można zaryzykować stwierdzenie, że raczej typową niż wyjątkową relację między płciami wyznacza napisany przez dyrektora Grupy Krakowskiej Stanisława Balewicza „Zakres obowiązków pracy sprzątaczkowożnej” z 28 maja 1976 roku. Znajdziemy tam m.in. dokładną charakterystykę, jak dywersyfikować sprzątanie w trzech istniejących na terenie Krzysztofów węzłach sanitarnych: w osobnym punkcie opisane jest, jak należy czyścić toaletę kelnerek, również w osobnym – jak należy czyścić ubikację (damską, męską i publiczną) oraz w kolejnym – jak należy sprzątać toalety i łazienki aktorskie. Przy sprzątaniu ubikacji kelnerek należy jedynie wymyć podłogę na mokro, wyczyścić muszlę, umywalkę i kurki oraz przeprowadzić dezynfekcję, natomiast przy „zwykłej” toalecie należy zamiast po prostu „wymyć”, wyszorować podłogę, codziennie dokonać dezynfekcji oraz dodatkowo zmyć ściany, a w przypadku zauważenia napisów – należy je wygumkować lub zawiadomić biuro „o konieczności zamalowania napisu przez malarza”. Natomiast jedynie ubikacja dla aktorów ma codzien-

³⁴⁵ H. Blumówna, *Henryk Wiciński (1908–1943)*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 1, s. 11.

³⁴⁶ Cytat z Witkacego za: J. Günter, *Oczyrna beana*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932–2008*, s. 133.

nie mieć wyłożony nowy ręcznik, papier toaletowy i mydło³⁴⁷. Z kolei inny list-dokument podpisany przez Balewicza, datowany na 9 marca 1963 roku, a skierowany do „Obywatelki Janiny Kogut”, skrupulatnie wylicza zalecenia, „którymi należy się bezwzględnie kierować podczas pełnienia obowiązków służbowych”. W wielopunktowych i bardzo szczegółowych zaleceniach dyrektor Grupy Krakowskiej wyjaśnia m.in.: „Nie wolno w żadnym wypadku wydzierać z bloku biletów »na zapas« w trakcie ich rozprzedaży. Bilet wydziera się z bloku na bieżąco i wręcza natychmiast kupującemu, po oderwaniu kuponu kontrolnego. Zwraca się uwagę, że bilety wydarte »na zapas« będą w razie stwierdzenia takich wypadków traktowane jako sprzedane, a ewentualny niedobór gotówki będzie Obywatelce przypisany do zwrotu”³⁴⁸. W innym piśmie Balewicza, umowie dzierżawy szatni zawartym z „Obywatelką Antoniną Mróz” 1 października 1969 roku, dowiadujemy się, że pani Antoninie „przysługuje żądanie od każdego gościa Klubu i Kawiarni złożenia wierzchniej garderoby w szatni, z tym, że w wypadku niezłożenia garderoby może żądać od gościa kawiarni uiszczenia opłaty garderobowej w obniżonej stawce 0,50 zł”³⁴⁹. Zachowania kobiet były – jak widzimy – bardzo ściśle regulowane, choć oczywiste było, że to one szorują podłogi, ściany i ubikacje, muszą jednak mieć precyzyjne męskie instrukcje, jak należy to zrobić. Aż strach pomyśleć, że nawet biletów nie potrafiłyby bez nich odpowiednio wrywać z bloczka. W przypadku właściwego zachowania mogły w każdym razie liczyć na – chyba nieewidencjonowaną – „opłatę garderobową”. Dodam, że nie znalazłam w archiwaliach Grupy Krakowskiej żadnej podobnie detalicznej instrukcji skierowanej na przykład do palacza. Dnia 23 listopada 1972 roku Tadeusz Kantor był oburzony atmosferą w klubie krzysztoforskim, z „aroganko i prowokująco” zachowującą się kelnerką, która nawet „obraża[ła] członków Grupy”³⁵⁰. Oczywista była też inna hierarchia w stowarzyszeniu – stosunek artystów do historyków sztuki,

³⁴⁷ Zakres obowiązków sprzątaczkki-woźnej z 28 maja 1976 roku, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 9, s. 61–62.

³⁴⁸ Pismo do Obywatelki Janiny Kogut wm., w: tamże, cz. 4, s. 35.

³⁴⁹ *Umowa dzierżawy*, w: tamże, cz. 10, s. 75–76.

³⁵⁰ *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 4, s. 78.

który tak świetnie wyszedł w omówionym powyżej przykładzie Heleny Blum. Dlatego jako prawidłowe należy określić początki Jana Trzupka w Krzysztoforach, młodego historyka sztuki, zaczynającego od „parzenia kawy”³⁵¹. Generalnie wszakże, od parzenia kawy były oczywiście kobiety. Od słynnych „Warszawianek” (Halina Buyko i Maria Grzybowska prowadziły kultowy lokal o tej nazwie przy ulicy Sławkowskiej 23, a tam – zanim powstała kawiarnia w Krzysztoforach – Kantor i Jaremianka z przyjaciółmi siadywali między 17 a 22)³⁵², po Jolę i Ewę „urocze żony” – jak pisał Juliusz Kydryński – braci Janickich, które podawały recenzentowi i reszcie teatru *Cricot 2* kawę przed próbą we Florencji (a przecież były też aktorkami teatru)³⁵³, czy też w Krzysztoforach już w „moich czasach” – Monikę Plucińską, pierwszą żonę Łukasza Guzka oraz Alicję Kiljańską.

Notowania kobiet rosły oczywiście wraz z ich odpowiednim wyglądem. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że w momencie, gdy Jadwiga Maziarska i Erna Rosenstein odpuściły sobie wygląd seksownego kociaka, stały się łatwym łupem recenzentów, którzy przecież nie mogli wszystkiego i wszystkich chwalić. Tu zresztą natrafiamy na poważny problem – kwestię starzenia się artystek i braku jakiegokolwiek modelu i wzorca w tym zakresie. W sztuce polskiej wciąż pokutuje obraz starzejącej się Olgi Boznańskiej. Nie ma starych mistrzyń, są jedynie stare dziwaczki. Przypadek Louise Bourgeois z pooraną zmarszczkami twarzą, uśmiechem i paryską elegancją – jako rodzaj mocnego wsparcia – dla kobiet z Grupy Krakowskiej przyszedł trochę za późno. Ta nieoczywistość, jak się starzeć, nieistnienie starych artystek w tradycji, powodowało, że im artystki Grupy Krakowskiej były starsze, tym były bardziej przezroczyste. Jadwiga Maziarska, która w latach 50. i 60. malowała najlepsze swoje obrazy, zupełnie niezauważone przez krytykę, ale także przez kolegów z grupy (powinni mieć dzisiaj wyrzuty sumienia!), miała na przykład przysłużyć się Grupie – według pomysłu kolegów – przychodząc do galerii wraz ze swoimi licznymi kapeluszami i zmieniać je, przechadzając się wśród

³⁵¹ Tamże, cz. 7, s. 22.

³⁵² J. Rubiś, *Warszawianki – legenda powojennego Krakowa*, „Echo Krakowa” z 24–27 grudnia 1987 r.

³⁵³ J. Kydryński, *Cricot 2 we Florencji*, „Dziennik Polski” 1980, nr 9.

publiczności Galerii Krzysztofora. A widzowie oczekiwali „z napięciem, że coś się wydarzy”³⁵⁴. Kiedy znacznie później poznałam Maziarską, musiała chyba wyrzucić wszystkie kapelusze, bo nie widziałam jej w żadnym ani razu. Jerzy Bereś nazwał Maziarską boginią nieodpowiedzialności³⁵⁵, co oczywiście nie było pochlebstwem. O artystach mężczyznach mawiało się przecież inaczej: „Jerzy Kałucki jest artystą konsekwentnym”³⁵⁶. I jeszcze jedno: trudno pojąć, jak koledzy mogli powierzyć funkcję skarbnika Grupy „bogini nieodpowiedzialności”³⁵⁷, a tak się stało w 1958 roku, gdy Maziarska przyjęła powierzoną jej rolę. Nie dostała zresztą ani Maziarska, ani Rosenstein profesury na uczelni – jak wielu kolegów malarzy, co przekładało się oczywiście na trudniejsze życie codzienne. „Mam sporo długów, które powinnam sukcesywnie spłacać. Chciałabym niezależnie od tego, przynajmniej bieżące składki regularnie wysyłać” – pisała Erna Rosenstein do Adama Kotuli 27 maja 1960 roku³⁵⁸. „Charakter poszukiwań Erny Rosenstein i Jadwigi Maziarskiej nie tłumaczy mi się tak jasno jak innych wystawiających, dlatego trudno mi je tu określać”³⁵⁹ – to jedyne, co napisał o artystkach na wystawie krakowskich nowoczesnych w długiej recenzji z 1955 roku Mieczysław Porębski. Zupełnie seksistowska wydaje się uwaga Marcina Czerwińskiego, który zwierza się czytelnikom „Przeglądu Kulturalnego”, że nic mu nie drgnęło na widok obrazów Jadwigi Maziarskiej: „przed tymi płótnami nie doznałem radości oka i nie drgnęło nic w mojej podświadomości ani w mojej świadomości ani... nadświadomości”³⁶⁰. Podobnej natury – choć dla artystki korzystniejsze – są także uwagi Tadeusza Chrzanowskiego, który czytelnikom „Tygo-

³⁵⁴ J. Bereś, *O awangardzie w Polsce i w Krakowie*, s. 15.

³⁵⁵ Tamże, s. 9.

³⁵⁶ M. Gutowski, *Jerzy Kałucki*, „Poezja” 1971, nr 1.

³⁵⁷ Funkcję tę objęła Maziarska 17 czerwca 1958 roku, po powołaniu nowego zarządu, z Andrzejem Pawłowskim jako prezesem.

³⁵⁸ Kserokopia listu Erny Rosenstein do Adama Kotuli z 27 maja 1960 roku, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 3, [b.s.].

³⁵⁹ M. Porębski, *Dwugłos o wystawie krakowskiej*, „Przegląd Kulturalny” z 22 grudnia 1955–4 stycznia 1956 r.

³⁶⁰ M. Czerwiński, *Dwugłos o wystawie krakowskiej*, „Przegląd Kulturalny” z 22 grudnia 1955–4 stycznia 1956 r.

dnika Powszechnego” wyznaje: „Trzeba mieć sporo odwagi, zwłaszcza jeżeli jest się kobietą, aby tak daleko posunąć się w wyrzeczeniach, aby tak konsekwentnie rezygnować ze wszystkich plastycznych »metafor« czy »gzysów« na rzecz opracowywania pozornie monotonnej faktury. Te ascetyczne »liryki faktury« biorą jednak. Ja w każdym razie wolę, gdy artystka nie rezygnuje przynajmniej z koloru”³⁶¹. O świetnych obrazach Maziarskiej z połowy lat 50. Janusz Bogucki pisał, doznając obrzydzenia, co wprowadza ciekawy wątek *abjectu* w recepcji jej prac: „grzęznące w grubej fakturze i brudnych zestawieniach kolorystycznych nie przemawiają do mnie na tyle, bym umiał się cieszyć wyobraźniową grą form na płótnach malarstwa”³⁶². Gwoli sprawiedliwości przyznajmy, że w tym ponurym chórze wyróżnia się głos Andrzeja Olszewskiego, upominającego się o artystkę w tekście *Co zostanie z polskiej sztuki*³⁶³. Wstręt pojawia się zresztą jako męska reakcja na inne prace członkiń Grupy: Maciej Gutowski o kompozycjach Teresy Rudowicz napisał, że są „skłębione aż do obrzydliwości”³⁶⁴. Z kolei Andrzej Bursa w tym samym czasie pisze o „zdecydowanie kilimiarskich kompozycjach Maziarskiej”, dodając: „Podobne kompozycje wiszą przecież na ścianach naszych pokoi i przed świętami czyścimy je za pomocą trzepaczek, ożywiają one mieszkania, ale nikomu z nas nie przyszłoby do głowy łączenie ich w jakąś półmetafizyczną metaforykę”³⁶⁵. Natomiast Stefan Otwinowski dodawał: „Rytm i dynamika koloru Maziarskiej przypomina mi proces psychologiczny, czy raczej fizjologiczny mózgu człowieka w chwili katastrofy samochodowej...”³⁶⁶. Jerzy Hanusek, wiele lat

³⁶¹ T. Chrzanowski, *Z krakowskich wystaw*, „Tygodnik Powszechny” z 2 października 1960 r.

³⁶² J. Bogucki, *Z powodu krakowskiej wystawy „nowoczesnych”*, „Życie Literackie” 1955, nr 50 (203).

³⁶³ A. Olszewski, *Co zostanie z polskiej sztuki – fakty i wiedza o nich*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, s. 137.

³⁶⁴ M. Gutowski, *Wiadomości plastyczne. Grupa Krakowska*, „Dziennik Polski” z 18 listopada 1968 r.

³⁶⁵ A. Bursa, *Stare szaty króla*, „Od A do Z” 1955, nr 44 (249).

³⁶⁶ S. Otwinowski, *Felieton krakowski. O abstrakcjonistach, koniach, nagrodach i pomnikach*, „Życie Literackie” 1955, przedruk w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 9, s. 18.

później, bo w 1989 roku, o twórczości Rosenstein napisał: „Obraz Erny Rosenstein »Zawiązanie« skrada się na palcach, ale kiedy już podejdziesz i trąci szczurzym pyskiem trudno go zapomnieć”³⁶⁷. Ostatecznie – na szczęście – i o Rosenstein, i o Maziarskiej zaczęły pisać kobiety, m.in. Magdalena Hniedziewicz, Anna Baranowa, Krystyna Czerni, Barbara Piwowarska³⁶⁸ oraz Bożena Kowalska³⁶⁹. O ile szczególnie Maziarska, ale i Rosenstein, zyskały sobie status kozłów ofiarnych, o tyle inne członkinie Grupy były właściwie nieobecne – pomijano je, wydobywając w recenzjach ciągle te same „namaszczone” nazwiska mężczyzn. Wydaje mi się, że zniszczono w ten sposób karierę Wandy Czełkowskiej, która po pierwsze jako rzeźbiarka miała oczywiście szczególnie trudną sytuację wobec tego, jak „dekorowano” przestrzeń miejską za czasów istnienia PRL, i po drugie – wskutek niestosowania frazeologii feministycznej nie została odkryta w latach 90. Ale można też powiedzieć, że artystka nie potrafiła zaanimować środowiska, choć uważała, że „istnieje potrzeba zrewidowania formy działalności Grupy”³⁷⁰. Wiemy też ponadto, jak jej lojalni koledzy monitowali prezydenta miasta w sprawie zagrzybionej pracowni³⁷¹. Z drugiej strony duże wsparcie niektórych instytucji dla Marii Stangret³⁷² nie wydaje się w prostych proporcjach do jakości jej malarstwa. Jednak tę moją artystowską ocenę również można odłożyć do lamusa, by metodycznie przebadać twórczość par małżeń-

³⁶⁷ J. Hanusek, *Wyrzeźbić powietrze*, w: tamże, cz. 10, s. 95.

³⁶⁸ M. Hniedziewicz, *Surrealizm, intuicja, biologia*, „Magazyn Kulturalny” 1978, nr 3 (27); A. Baranowa, *Samoczynny powód*, „Dekada Literacka” 1991, nr 36; K. Czerni, *Sztuka dyskretna – malarstwo Jadwigi Maziarskiej w Pałacu Sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 49; *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*.

³⁶⁹ Zob. m.in.: B. Kowalska, *Maria Pinińska-Bereś*, Chełm 1988.

³⁷⁰ Por. zapis wypowiedzi Wandy Czełkowskiej z 20 lutego 1982 roku, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 8, s. 36.

³⁷¹ List do Pana Prezydenta Miasta Krakowa, opatrzony datą 17 lutego 1975 roku, podpisali Jonasz Stern, Janina Kraupe, Tadeusz Kantor i Kazimierz Mikulski, por. tamże, cz. 7, s. 177–179.

³⁷² H. Galy-Carles, *Maria Stangret ou le pessimisme fundamental*, w: *Maria Stangret. Peintures*, Centre d’Arts Contemporains-Orléans, Galerie de France-Paris, Galerie du Centre d’Arts Contemporains 21 septembre–31 octobre 1991. Tu także tekst Christiana Boltanskiego.

szych, w których oboje małżonkowie są artystami – jak kształtuje się prestiż społeczny „męża” i „żony”, jakie zależności wspomagają, a jakie blokują rozwój indywidualnej kariery. Gołym okiem widać, że Jadwiga Maziarska – z pozycją wdowy po malarzu akademickim musiała mieć przez ten fakt gorszy status. Mówiąc obrazowo – nie miała mężczyzny walczącego o jej prestiż w męskim kolektywie. W tym kontekście zadziwiająco mocna – i odrębna – jest pozycja Janiny Kraupe-Świdorskiej, żony co prawda profesora Akademii (Jan Świdorski zmarł w 2004 roku), ale kolorysty, a więc o opcji, którą grupa zwalczała. Nie da się ukryć, że Janina Kraupe, nazywana „Angeliką”, była koleżanką jeszcze z okupacji, no i trudno było nie pamiętać, jak „Angelika żongluje po tym świecie z uśmiechem nimfy Nauzykai”³⁷³. Również zupełnie inny status miała Maria Pinińska-Bereś. Z cienia twórczości mężów nie udało się wyjść Teresie Rudowicz i Danucie Urbanowicz, choć próby takie były – i pewnie będą jeszcze – podejmowane. O Rudowicz pisał na przykład Janusz Bogucki, że należy „do najdojrzszych dziś w Krakowie przedstawicieli młodego pokolenia malarskiego [...], a jej malarstwo będąc nowoczesne, nie powstaje z łatwych oczarowań nowoczesnością”³⁷⁴. A Tadeusz Chrzanowski – porównując prace męża i żony – pisał: „Mnie się bardziej podobały prace p. Teresy”³⁷⁵. Danuta Urbanowicz znalazła wsparcie w Galerii Zderzak Marty Tarabuły i być może długofalowo przyniesie to jakieś rezultaty³⁷⁶. Generalnie można wszak powiedzieć, że w ocenach Grupy Krakowskiej niewątpliwie umknęło nam z pola widzenia wiele rzeczy, które – zgodnie z modernistycznym paradygmatem – miały być niewidoczne. W tym kontekście warto zauważyć, że twórczość malarska Jadwigi Maziarskiej, opierająca się na fotografii (co bardzo długo było niezauważone), jest właściwie wyciągnięciem innych wniosków z podobnego punktu wyjścia, z jakiego wystartował na początku lat 60. Gerhard Rich-

³⁷³ List Tadeusza Kantora do Lilii Krasickiej z 13 sierpnia 1943 roku, za: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 10, s. 142.

³⁷⁴ J. Bogucki, *Teresa Rudowicz*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 3.

³⁷⁵ T. Chrzanowski, *Z krakowskich wystaw*, „Tygodnik Powszechny” 1960, nr 40 (60).

³⁷⁶ Recenzja z wystawy w Zderzaku – por. J. Hanusek, *Podróż do krainy postmalarstwa*, „Gazeta Wyborcza” z 31 marca 1993 r.

ter – tworzenia malarstwa po fotografii³⁷⁷. Przez zdjęcia i aneksję świata widzialnego – a nie stwarzanie wyobrażonego – artystka radykalnie zmienia koncepcję obrazu: jest on budowany z tego, co zewnętrzne, trywialne, a nie z wyjątkowych duchowych przeżyć wymagających metafizycznego skoku. Materialność i wartości dotykowe tego malarstwa zrywały z modernistyczną dominacją oka, otwierając sztukę na wartości ponowoczesne. Podobne analizy należałoby przeprowadzić w stosunku do wszystkich członkiń kolektywu, co wymaga czasu, namysłu i chęci historyczek sztuki, bo to one – jak sądzę – powinny napisać inną historię Grupy Krakowskiej.

Maria Janion pisała niedawno:

Z perspektywy kulturowych mniejszości, takich jak kobiety, Żydzi i wszyscy niekatolicy, a także mniejszości seksualne, można się zastanowić nad pojęciem kanonu narodowego i jego trwaniem w świecie XX wieku. Kanon narodowy w Polsce jest traktowany jako coś nienaruszalnego, niezmiennego. O pojmowaniu ducha narodu faktycznie ma decydować Kościół katolicki oraz tradycja akowska. Rzadko zastanawiamy się nad tym, na ile kultura narodowa może odgrywać rolę emancypacyjną. Sytuacja jest wszakże trudna, spojrzenie z perspektywy feministycznej odsłoni wybitnie męski charakter naszej kultury. W jej obrazie na plan pierwszy wysuwają się społeczne związki między mężczyznami, więzi braterstwa i przyjaźni. Szlacheccy panowie bracia; hufce rycerskie; tajne stowarzyszenia filomatów i filaretów; spiski i konspiracje niepodległościowe; legionści Piłsudskiego; uczestnicy licznych ruchów młodzieżowych w XX wieku. Przykro mi w tym ciągu wymieniać ugrupowania takie jak Młodzież Wszechpolska, szczytujące się seksizmem, antysemityzmem i homofobią, ale niestety, jest to konieczne. [...]

Niepodobna nie docenić form męskiej wspólnoty dla kształtowania się nowożytnego pojęcia narodu, którego podstawę nieraz określano jako żarliwe braterstwo. Nowoczesne pojęcie narodu oraz powstający z nim nacjonalizm łączyły się ze stereotypem męskości, mitologią męskiej wspólnoty.

³⁷⁷ Pisałam o tym szerzej w tekście *Nic nie jest takie, jak się wydaje* (patrz: rozdział 3) zamieszczonym pierwotnie w katalogu towarzyszącym wystawie Jadwigi Mażarskiej w Zamku Ujazdowskim w Warszawie w 2009 roku.

W tym narodowym dramacie jedyna przewidziana dla kobiety rola to rola matki. [...] W świecie kanonu narodowego istnieje tylko jeden model seksualności – jednoznacznie heteroseksualny i nastawiony na rozrodczość. [...]

Matka panów braci to matka Polka i matka Ojczyzna. [...] Matka Polka ma być przede wszystkim bezgraniczną ofiarnicą. [...]

Kiedy uświadamiamy sobie wspólnotowy charakter męskich społecznych wzorów i ofiarniczy charakter wzoru kobiecego, zaczynamy rozumieć, że kobiety w Polsce nigdy nie uzyskają wpływu na stanowienie prawa, na formowanie symboli i w ogóle na sferę publiczną, jeśli nie zaczną tworzyć własnych wspólnotowych więzi³⁷⁸.

Wydaje się, że uwagi Marii Janion o mitologii męskich wspólnot znakomicie pasują także do „panów braci” z Grupy Krakowskiej. Wszyscy heteroseksualni (o innych nie wiemy, jedynie Julian Jończyk, zmarły w 2007 roku, bardzo nieśmiało próbował pod koniec życia coming outu, performując w damskiej halce), bo na wszelki wypadek w asyście żon, odważni i bohaterscy (po wizycie w krakowskim oddziale Instytutu Pamięci Narodowej, gdzie chciałam zrobić kwerendę, jeden z pracowników życzliwie poradził mi, któreteczki mam sprawdzić, żeby nie tracić czasu na oczywiste ustalenia, kto był donosicielem, co skutecznie zniechęciło mnie zresztą do kwerendy), konsekwentni i odpowiedzialni. W 1958 roku francuski historyk sztuki Jean Cassou pisał do Tadeusza Kantora, że ma sympatię dla „wartościowej walki” (*valeureux combat*) Grupy Krakowskiej³⁷⁹, co prowokuje pytanie o cele owej walki, niewyszczególnione przez pracownika paryskiego Musée National d'Art Moderne. Z przykrością należy stwierdzić, że nie była to awangardowa walka o zmianę struktury społecznej, zdestabilizowanie tradycyjnych ról i pozycji artysty, skupiano się na przedłużaniu w nieskończoność elitarnego modernizmu, traktując aparat fotograficzny jako niszczący wyobrażnię (narzekał na przykład Jerzy Bereś: „Za przykładem Andy'ego War-

³⁷⁸ M. Janion, *Solidarność wielki zbiorowy obowiązek kobiet. Wykład inauguracyjny kongres kobiet 20–21 czerwca*, „Gazeta Wyborcza” z 27–28 czerwca 2009 r.

³⁷⁹ Kserokopia listu Jeana Cassou do Tadeusza Kantora z 18 lipca 1958 roku, za: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 4, [b.s.].

hola każde naciśnięcie wyzwala z aparatu fotograficznego stawało się dokonaniem twórczym³⁸⁰), a sama Grupa Krakowska nie odegrała roli emancypacyjnej w stosunku do żadnych mniejszości – kobiety marginalizowano, różnice światopoglądowe „po krakowsku” rozmywano. Wobec braku wsparcia, jakiego nie udzielono innym, trudno jest też inaczej jak *wishful thinking* traktować stwierdzenie Jerzego Beresia, że „czysty ethos twórczy”, jaki był wypracowywany w Krzysztoforach, przez lata opierał się na powiązaniu etyki i estetyki³⁸¹. Ewidentnie lewicowa i komunizująca Grupa potrafiła wraz ze zmianą nastrojów społecznych stać się wręcz przykościelna. Tekst zamówiony do katalogu na trzydziestopięciolecie Grupy Krakowskiej u Piotra Krakowskiego (notabene członka stowarzyszenia) trochę tę kameleonową zręczność demistyfikował – dlatego zapewne nie został ostatecznie opublikowany; jednak i w tym tekście o ambi-cjach obiektywizujących szydercza ironia wylewa się oczywiście na Ernę Rosenstein: „Dowcip polegał na tym, że Grupa Krakowska powstała dzięki poparciu Zenona Kliszki i w wyniku jego przyzwolenia. Przynajmniej tak twierdzi Erna Rosenstein, która była wtedy członkiem partii i poprzez powiązania z wysoko upartyjnionymi osobami o wszystkim była dobrze poinformowana”³⁸². Trzeba však przyznać Krakowskiemu, że w innym miejscu swojego pamfletu demistyfikuje też „panów braci”, pisząc: „...była to przecież grupa w znacznej mierze zdominowana przez członków partii”, ale tym razem dodaje: „większość wybitnych artystów do niej należała”. Krakowski nie omieszkał też wspomnieć zabawnej w tym kontekście lustracji: „Zapowiedziana podobno przez Beresia i Beresiową »lustracja ideologiczna – tak plotka niesie – niczego nie zmieni i nie poprawi«”. Niemniej, widać też wyraźnie metodologiczną bezradność, w której demistyfikacja sprowadza się do odpowiedzi na pytanie, kto był, a kto nie był w PZPR. Jeśli przyznamy, że Grupie Krakowskiej udało się

³⁸⁰ J. Bereś, *O awangardzie w Polsce i w Krakowie*, s. 18.

³⁸¹ Tamże, s. 20.

³⁸² P. Krakowski, *Trzydziestopięciolecie Grupy Krakowskiej*, tekst, który miał ukazać się w katalogu towarzyszącym Wystawie Grupy Krakowskiej w Pałacu Sztuki w październiku 1992 roku, za: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 11, s. 169.

zgrupować w jeden kolektyw ludzi o bardzo różnych światopoglądach, doświadczeniach, to jednocześnie należy dodać, że za cenę nieakcentowania owej różnorodności. W przestrzeni, jaką stwarzano, nie było miejsca na kobiecość, na kobiece, na hybrydalne, niemęskie, inne. Z jednej bowiem strony były dusery w rodzaju „urocze żony”, z drugiej – twarde męskie komplementy wobec kolegów z kolektywu, jak chociażby stwierdzenie Tadeusza Kantora, że Jerzy Beres jest „drugim po Leonardzie da Vincim największym artystą”³⁸³. Kiedy dziwiono się po śmierci jednego z prominentnych członków Grupy (oczywiście ateisty), że nie zabrzmiał wawelski Zygmunt, można powiedzieć, iż hipokryzja sięgnęła szczytu. Ale można też bez afekcji przywołać Marię Janion i jej uwagi o mitologii męskiej wspólnoty, w której splota się religia, nacjonalizm i stereotyp męskości – jest to bowiem zestaw po prostu silniej działający na wyobraźnię niż wzorzec awangardy. Z innej wszakże strony można zauważyć, że artystki Grupy Krakowskiej nie akcentowały w przestrzeni publicznej wspólnotowych więzi, wierzyły raczej w swoją odrębność oraz indywidualność niż w jakies zbiorcze cele i interesy. Korespondencja Jadwigi Maziańskiej i Erny Rosenstein ujawnia ich wzajemną przyjaźń oraz dużą dawkę frustracji na sposób, w jaki były traktowane w kolektywie, ale ten brak satysfakcji nie przekładał się na wspólne pomysły i przedsięwzięcia, zatrzymując się na etapie narzekań. Można śmiać się z komplementów, jakimi obdarowywał Tadeusz Kantor Jerzego Beresia – pojawiał się tu także motyw drugiego najwybitniejszego rzeźbiarza krakowskiego po Wicie Stwoszu – ale nie sposób nie zauważyć, że artystki nie obdarzały siebie nawzajem takimi generującymi prestiż określeniami. Może to członkinie Grupy powinny walczyć o przyjęcie Heleny Blum? Może powinny protestować, gdy spychano je do kąta? Nie istniały niestety wzory takiego postępowania, solidarność artystów nie rozróżniała płci, przedwojenna awangarda walczyła wszak o wartości uniwersalne, zdemistyfikowanymi jako patriarchalne dopiero dzięki dyskursowi feministycznemu i *queer*, który pojawił się w Polsce po obaleniu komunizmu. Przyznajmy ponadto, że komplement „drugiej po Boznańskiej” nie ma

³⁸³ P. Krakowski, dz. cyt., s. 171.

niestety odpowiedniej rangi. Podsumowując: nie istniały ani język, ani wzorce działania, które pozwalałyby wierzyć, że rozbicie szklanego sufitu jest możliwe. Osobny, ale – nie ma co ukrywać – także drugorzędny los kobiet w Grupie Krakowskiej każe więc powtórzyć słowa Marii Janion o solidarności kobiet jako zbiorowym obowiązku, który doprowadzi wreszcie do zaistnienia w przestrzeni publicznej tego, co tak bardzo jest nam potrzebne: wielkich polskich artystek. Także: starych i wspaniałych, mądrych artystek.

Gdy czyta się archiwa (te z Grupy Krakowskiej, nie z IPN-u: powszechnie dostępne źródła – na przykład z gazet i książek, które przeszły przez cenzurę peerelowską – są dostatecznie demaskujące, gdy je uważnie przeczytać), aż chce się je *queerować*, podważyć spóistą narrację służącą budowaniu heroicznej mitologii. A może przynajmniej Stanisław Balewicz był kobietą? Może warto *squeerować* listy Tadeusza Kantora do Stanisława Balewicza, przeczytać na nowo różne stare relacje? Na przykład: „Stanisław Balewicz, który chyba nie opuścił żadnej próby. Potrafił się wpatrywać i wsłuchiwać w każde działanie Kantora i »realizował finansowo« wszystkie zachcianki inscenizacyjne. [...] Pieniądze na teatralne wydatki wyciągał z kieszeni... albo ze starej, sfatygowanej mocno, skórzanej teczki [...]. Mając pełne kieszenie pieniędzy, nie wziął z nich nawet złotówki, »wyliczając« się przed Kantorem skrupulatnie ze wszystkich wydatków. Obiady jadał u »Kapusty« na rogu św. Anny i Jagiellońskiej, zwykle pierogi za 2–3 złote. Ten brak rozrzutności Balewicza bardzo imponował Kantorowi [...]”³⁸⁴. Czy stara sfatygowana teczka nie jest narzucającym się freudowskim symbolem? W każdym razie opłaciło się być oszczędnym (czyli – stary doktor Freud podpowiada: wstrzeźmięzliwym) i wpatrzonym w Mistrza. W grudniu 1961 roku Tadeusz Kantor wysłał z Paryża do Stanisława Balewicza list rozpoczynający się czule „Kochany Stasiu”, a zwieńczony równie czułą prośbą: „Wytrwaj Stasiu, do tego czasu czeka nas niejedno. A nadzieja to chyba jedyna rzecz, dla której jeszcze warto żyć – jak tam u Ciebie z forszą,

³⁸⁴ L. R. Nowak, *Krakowski eskapizm, czyli powojenna awangarda*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty z lat 1932–2008*, s. 144–145.

czy możesz wytrzymać. Całuję Cię serdecznie, Tadeusz”³⁸⁵. Jak pisał Piotr Krakowski: „cóż zrobić: Kantor kazał, Balewicz musi”³⁸⁶, a Olgierd Terlecki dodawał: „Stasiu, Stasiu/długo grasuj”³⁸⁷. Cóż zrobić, kobiety, które się przebierały za mężczyzn, wypadały jednak w Grupie mniej błado. Zasady stylu tam panującego były bowiem następujące: gdy się miało „starą, sfatygowaną mocno, skórzaną teczkę”, trzeba było do niej nosić spodnie.

³⁸⁵ List Tadeusza Kantora do Stanisława Balewicza z połowy grudnia 1961 roku, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 6, s. 32–33.

³⁸⁶ P. Krakowski, dz. cyt., s. 170.

³⁸⁷ Wpis z 15 listopada 1969 roku, za: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, cz. 3, s. 78.

CZĘŚĆ II

Wtargnięcie artystów agonu

ROZDZIAŁ 1

Trochę historii, czyli jak to było, gdy nie było wiadomo, jak będzie

*You from the Polack wars [...]
...let me speak to the yet unknowing world
How these things came about.
Shakespeare, Hamlet*

We wtorek rano 30 stycznia 1990 roku nieznani sprawcy za pomocą liny i przekładni zrzucili z cokołu pomnik Lenina w Poroninie. Sześć lat później polski oficer w randze pułkownika, odpowiadający za kontakty z armią amerykańską, został przyłapany na terenie bazy amerykańskiej w Niemczech na kradzieży w sklepie wolnocłowym perfum Estée Lauder wartości 35 dolarów. Po trudnych przemianach gospodarczych, po upadku komunizmu w Polsce w roku 1989 – czasach wyrzeczeń, kolejek i deficytu dóbr, konsumenci przemienili się w miłośników życia. Szukali towarów, które przysporzą im pozytywnych doznań oraz zapewnią psychologiczną i emocjonalną wartość dodatkową. O ile wcześniej zakupy były złem koniecznym, ciężarem, który chciano z siebie zdjąć jak najszybciej, o tyle w nowej Polsce było tak jedynie w przypadku towarów codziennego użytku. Zupełnie inaczej było natomiast z produktami identyfikowanymi z własnym ja.

Tych towarów się nie nabywa; w ich przypadku dokonuje się „radosnych zakupów”, w których znajduje się przyjemność, nowe wrażenia, głębsze przeżycia, rozrywkę, napięcie i odprężenie. Celem „radosnych zakupów” jest wzbogacenie i ozłocenie szarego dnia codziennego. [...] W erze masowej dystrybucji sprzedaż była jedynie kwestią produktów i cen. Dziś towary muszą być elegancko prezentowane, i pięknie opakowywane, a ponadto sprzedawane w działającym stymulująco otoczeniu. [...] Czy jakość oferowanych doznań stanie się w przyszłości

czynnikiem decydującym o atrakcyjności sklepu? Czy jest prawdopodobne, że handel rzeczywiście podzieli się na sklepy przeżyć – z jednej strony i sklepy zaopatrzenia – z drugiej?¹

W 1998 roku Bogusław Bosso, właściciel firmy obuwniczej Bosso z Poznania, cieszył się, że polskie klientki zaakceptowały wreszcie, po wielu latach zabiegów, kolor granatowy². Właściciel firmy Kaja, Andrzej Biętkowski, był dumny z tego, że choć polskie firmy naśladowują przede wszystkim modele marki Adidas, to jego firma stara się tego nie robić, proponując własne wzory³.

Co się stało między zwaleniem pomnika Lenina a założeniem przez Polaka nowych eleganckich butów w kolorze granatowym, kupionych w „sklepie przeżyć”? Co się stało z żołnierzem, który służył w armii podporządkowanej Związkowi Radzieckiemu, gdy dano mu szansę służenia w armii demokratycznej, ale zbiedniałej? Z dużą dozą pewności możemy powiedzieć, że ci, którzy usuwali pomnik wodza rewolucji, nie pachnieli francuskimi perfumami, a na nogach mieli podróbki markowych butów sportowych, być może Adidas. W jakim stanie, lepiej nie myśleć: przez cały okres PRL-u Polaka za granicą poznawało się bezbłędnie właśnie po butach, zanim jeszcze otworzył usta. Nieprzejednany burzyciel starych symboli został teraz elegancko obuty. Ucieszył się, ale też nie bardzo już wiedział, dokąd udać się w markowych butach. W międzyczasie stracił pracę. A żołnierz? Co musiało go rozczarować i rozzłościć? Dowiedział się, że choć dotąd głupio służył, teraz wreszcie może być mądry? Zaczął więc dokonywać kradzieży zamiast radosnych zakupów. Listę tych, którzy w nowej, wolnej Polsce szukali nowych doznań i przeżyć, można łatwo rozszerzyć. Żołnierze wreszcie przestali być głupi i ograniczeni, burzyciele pomników nareszcie zadbali o swój wygląd i komfort. Dobrze powiodło się też recydywistom. Za PRL-u było

¹ J. Hubicka, *Otoczenie jako przeżycie*, „Świat Butów. Miesięcznik Polskiej Branży Obuwniczej” 1998, nr 3/98.

² *Pierwszy pokaz*, rozmawiała K. Wirowska, „Świat Butów. Miesięcznik Polskiej Branży Obuwniczej” 1998, nr 3/98.

³ K. Wirowska, *Sportowe niemodne*, „Świat Butów. Miesięcznik Polskiej Branży Obuwniczej” 1998, nr 3/98.

jedno widzenie na dwa miesiące, strzyżenie na łyso, jedno danie na obiad, czternaście dni „twardego łoża” za karę. Noża nie było, specjalnie do tego piłowano łyżkę, do jedzenia marmolada. Strażnicy po siedmiu klasach, często nie potrafili pisać. Teraz zwykły funkcjonariusz musiał mieć średnie wykształcenie. Nikt już nie zwracał się do więźnia per „ty”, mówiło się do niego „proszę pana”. Skazani ubrani w zwykłe, cywilne ubrania, oglądali w celach telewizyjny program z satelity, palili Marlboro i hodowali rybki. Przez radiowęzeł było słyhać piosenki, komunikaty, a nawet wiersze. Więzień miał prawo co jakiś czas do pięciodniowej przepustki i do otrzymywania paczek bez żadnych ograniczeń. Powstały cele miłości, przeznaczone w więzieniach dla odwiedzających współmałżonków. Jednocześnie mury zaczęły grozić zawaleniem, ze ścian odpadał tynk, w przepełnionych celach brakowało kanalizacji i centralnego ogrzewania. Niesprawne więzienia mogą jedynie demoralizować. Na zewnątrz murów państwo robiło wrażenie całkowicie nieskutecznego⁴. Gorzej niż więźniom powodziło się pracownikom więzień. W 1994 roku pracownicy 120 zakładów karnych oflagowali więzienia, żądając zwiększenia dotacji na ich funkcjonowanie (więzienia miały 250 miliardów długów) oraz zmiany ustawy o służbie więziennej⁵.

W ciągu zaledwie czterech lat pomiędzy 1988 a 1992 rokiem liczba zabójstw w Polsce podwoiła się. W 1988 wynosiła 530, a w 1992 już 989. W tym samym czasie prawie dwukrotnie wzrosła liczba rozbojów, pobić i kradzieży, trzykrotnie – włamań. W 1991 roku zmarło w Polsce śmiercią samobójczą 5316 osób (w roku 1990 – 4970, w 1989 – 4307). Oznacza to wzrost zgonów w ciągu dwóch lat o 22,8%. Szacując rozmiary szarej strefy w 1995 roku, obliczano, że pracę na czarno wykonuje w Polsce 2,3 miliony osób⁶. Dyrektorzy zostali zbici z pantałyku. W ciągu trzech lat 1989–1992 w przedsiębiorstwach i instytucjach podległych Ministerstwu Przemysłu odwołano 1450 dyrektorów⁷. Zamiast nich poszukiwano menedżerów w wieku 30–40 lat, mających za sobą praktykę na Zachodzie lub

⁴ K. T. Nowak, *Siedzieć w Rzeczypospolitej*, „Przekrój” nr 6 z 5 lutego 1995 r.

⁵ Rubryka „Obraz tygodnia”, „Tygodnik Powszechny” z 11 grudnia 1994 r.

⁶ „Tygodnik Małopolska” 1996 (wyd. Solidarność Kraków) z 11 stycznia 1996 r.

⁷ P. Zakaszewski, *Fordanserzy i maklerzy*, „Sukces”, marzec 1995.

w zagranicznej firmie. Pojawiły się nowe intratne zawody: prywatni ochroniarze, prywatni detektywi, wizażyści, fordanserzy, maklerzy, żigolacy. Dobrze też było być w nowej odrodzonej Polsce byłym pracownikiem Urzędu Bezpieczeństwa. W 1994 roku Senat przyjął bez poprawek ustawę kombatancką, która utrzymywała uprawnienia kombatanckie danym funkcjonariuszom UB i Informacji Wojskowej, z wyjątkiem tych, którym udowodniono zbrodnię⁸.

Do gabinetów kosmetycznych coraz częściej przychodzili mężczyźni. Prosimi zazwyczaj o następujące zabiegi: depilację włosów z klatki piersiowej i z nóg, minilifty wygładzające zmarszczki, zabiegi dotleniające, analizę kolorystyczną, czyli dobranie przez specjalistę kolorów ubrań, krawatów, koszuli i butów, w jakie powinno się ubierać.

Karię finansową zrobili też właściciele agencji towarzyskich, oficjalnie kojarzący pary w celach towarzyskich, a ponadto prowadzący gabinety odnowy biologicznej (gdzie złąknieni erotycznych przygód klienci muszą pozostawać bierni) oraz kluby z tzw. chwilą relaksu. Najwięcej agencji towarzyskich było zarejestrowanych w Warszawie (w 1995 roku – ponad 100, a pracowało w nich co najmniej 3 tysiące kobiet). Kolejne miasta to: Łódź, Kraków, Poznań (ok. 80)⁹. Gwałtownie wzrastała liczba wrózek. W samej Warszawie działało w 1995 roku ponad 100. Większość z nich narzekała na rosnącą z roku na rok konkurencję. Niemal każdy twierdził, że zaledwie 20–30% ma dostateczne kwalifikacje, aby przepowiadać przyszłość¹⁰.

Niepostrzeżenie staliśmy się narodem graczy. To raczej nie sami wydepilowani zajęli się szukaniem szczęścia w grach. W 1995 roku dwa razy w tygodniu zakłady Lotto kupowało 16% Polaków, raz w tygodniu 21%, 1–2 razy w miesiącu 33%. W Lotto grało wówczas około 9 milionów Polaków¹¹. „Polsce przede wszystkim jednak potrzebna jest zasadnicza zmiana, zasadzająca się na tym, że wreszcie opłaci się pracować” – pisano w „Tygodniku Powszechnym”. Jeśli nadal będzie-

⁸ „Tygodnik Powszechny” z 1 stycznia 1995 r.

⁹ Za: „Sukces”, sierpień 1995.

¹⁰ Za: „Sukces”, październik 1995.

¹¹ Za: „Sukces”, wrzesień 1995.

my grzęznąć w dotychczasowym systemie, to naprawdę będą opłacać się tylko trzy rzeczy: obwoźny handel na bazarach całego świata, zakładanie kolejnych kantorów wymiany czy wreszcie uparte tkwienie w kolejkach pod ambasadami krajów dobrobytu¹². Była to jednak nazbyt pesymistyczna diagnoza. Opłacało się przecież, oprócz bycia fordanserem, wróżem i kierownikiem agencji towarzyskiej, także bycie politykiem. W 1994 roku 78% społeczeństwa uważało, że ludzie władzy wykorzystują swoje stanowiska do osiągnięcia indywidualnych korzyści¹³.

W dniu 10 lutego 1991 roku w browarze w Oświęcimiu ruszyła pierwsza w Europie Środkowo-Wschodniej automatyczna linia puszkowania piwa. Wydajność linii wynosiła 600 tysięcy puszek piwa dziennie. Produkcja piwa to także opłacalny biznes, jednak tylko wówczas, gdy w grę wchodziły spore inwestycje, a nie mały kapitał z lokalnych browarów.

Nową sytuację wyjaśniał czytelnikom „Polityki” Zygmunt Bauman, przyznając, że ówczesny stan społeczeństw postkomunistycznych, a szczególnie społeczeństwa polskiego, nie daje się ująć w ustabilizowane kategorie socjologiczne. Pomocne mogą być jednak koncepcje tzw. rytuałów przejścia. Składają się one z trzech, a nie dwóch tylko stadiów. Pierwsze – to etap niszczenia starych symboli, znaków i pojęć, mających ustalone znaczenie w danej kulturze. Jest to całkowite odarcie człowieka z szaty społecznej, w którą był przyodziany. Trzecie stadium polega na przyjęciu nowych symboli i znaków – czyli „przystrojeniu się” w to, co określa nowy, zmieniony status społeczny. Między demontażem a montażem jest wyłom, pustka, próżnia – stadium braku określonych znaczeń kulturowych. To, co się dzieje „pośrodku”, opisał niegdyś Michał Bachtin w swojej koncepcji kultury karnawałowej, gdzie wszystko jest na opak, normy nie obowiązują i niemal wszystko może się zdarzyć. „W przerośni można mówić o wędrowcu, kroczącym przez pustynię, gdzie nie ma żadnych wytyczonych szlaków, nie ma drogowskazów – jedyne drogi powstają ze śladów stóp..., dlatego Polska stała się celem pielgrzy-

¹² M. Kozłowski, *Nowoczesny horoskop*, „Tygodnik Powszechny” z 7 stycznia 1990 r.

¹³ Rubryka „Obraz tygodnia”, „Tygodnik Powszechny” z 14 sierpnia 1994 r.

mek myślących ludzi z Zachodu, zniechęconych rutyną, mających poczucie beznadziejności i braku perspektyw we własnych krajach” – mówił socjolog¹⁴. Według głośnego eseju Fukuyamy koniec komunizmu oznacza, po pierwsze: koniec sił politycznych, które mogłyby dać procesom historycznym nowy impuls, po drugie: załamanie się jakiegokolwiek wizji przyszłości i ideału, do którego należałoby dążyć, po trzecie, proces integracyjny Europy powoduje powstanie biurokratycznej struktury ponadmiędzynarodowej, która zamyka polityczne aspiracje jednostki i grup, a nawet państw. Po czwarte, człowiek w tych nowych czasach jest nastawiony na pożądanie i przyjemność, przeciętność, wygodę i gloryfikację miernoty, coraz mniej interesuje go natomiast wielkość i godność – cechy te bowiem obarczono winą. Człowiek współczesny nie chce stawiać przed sobą wielkich celów, lecz woli być akceptowany przez innych¹⁵. Człowiek artysta starego typu to twórca dążący do wielkości, skryzalizowany ideologicznie, z cieniem pogardy dla tych, co myślą inaczej.

Rytuał przejścia opisywał w swojej piosence *Gruz do wywózki* Wojciech Młynarski. Ostatnia zwrotka brzmiała:

Gruz do wywózki jest kochani,
gruz zaległ polski mózg i ziemię
I raczej woźmy go taczkami
miast ciskać w siebie odpryskami,
Które zostały po systemie.

Elegancko starą epokę zakończono w Legnicy. Dnia 13 września 1993 roku podczas oficjalnego pożegnania wojsk radzieckich przez wojewodę legnickiego generałowie i oficerowie rosyjscy otrzymali w prezencie albumy z reprodukcjami malarstwa polskiego oraz książki. Dnia 16 września ostatnia grupa wojskowych wsiadła do pociągu Legnica–Moskwa. Polska orkiestra wojsk łączności najpierw zagrała *Pierwszą brygadę*, a gdy pociąg ruszył – *Rozszumiały się wierzby płaczące*. Jednak nie wszyscy Rosjanie wyjechali. Oprócz mieszanych

¹⁴ *Rewolucje pożerają ojców: z prof. Zygmuntem Baumanem rozmawiają Ewa Nowakowska i Jacek Poprzeczko*, „Polityka” 1993, nr 16.

¹⁵ R. Legutko, *Koniec Zachodu. Huntington kontra Fukuyama*, „Wprost” 2005, nr 5.

małżeństw, pozostał też rosyjski bazar, na który handlarzy dowoził dawny pociąg wojskowy Moskwa–Brześć–Legnica.

Radosne zakupy w sklepach, dostarczających niezwykle przeżyć i kreujących tożsamość, były w Polsce czymś nowym. W okresie komunizmu nauczyliśmy się przyjmować ironiczną postawę wobec wielkiej historii i filozoficzną wobec świata. Zwracał na to uwagę Milan Kundera, podkreślając, że ów partykularny typ przeżywania wiązał się z faktem zdrady czy porzucenia przez Europę Zachodnią. Polityczna zgoda zachodniej Europy na dominację orientalnego mocarstwa na ziemiach, które od początku były związane z łańciskiem Zachodem, spowodowała wytworzenie się postawy zdystansowanej, ostrożnej oraz ironicznej¹⁶. Czuliśmy się z tym może nie najszcześliwsi, ale na pewno mądrzejsi, dziwiąc się konsumpcjonistycznym wybrykom Zachodu.

Wolność zbiegła się z załamaniem gospodarczym, proces transformacji był długi i bolesny. „Rzeczpospolita” w styczniu 1990 roku donosiła, że w Polsce jest wprowadzany nowy ustrój gospodarczy, gdyż tak bez przesady można nazwać reguły ekonomiczne zatwierdzone przez Sejm i Senat, a określające zmiany dotychczasowego modelu gospodarczego. Jednak dziennik zauważał, że pierwsze decyzje związane z wprowadzeniem nowych zasad zwanych powszechnie planem Balcerowicza, to drastyczne podwyżki cen. Często miesięczna renta nie wystarcza za zakup jednej tony węgla. Gazeta zwracała uwagę, że społeczeństwo jest bliskie granicy wytrzymałości, a jednocześnie przyznawała, że taka skala przekształceń strukturalnych miała charakter bezprecedensowy. Musi więc pociągać za sobą wiele niewiadomych. Jeśli zatem reforma ma szybko – co nie oznacza natychmiast – przynieść poprawę sytuacji gospodarczej, to konieczne jest podjęcie związanego z tym ryzyka. Decydując się na skok na głęboką wodę, Polska zdystansowała pozostałe państwa wschodnioeuropejskie pod względem przeobrażeń gospodarczo-społecznych.

W styczniu 1990 roku Ministerstwo Finansów informowało, że – zgodnie z linią programu gospodarczego rządu – główną pozycję

¹⁶ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie”, Paryż 1983, nr 5.

zmian cen stanowią podwyżki cen zaopatrzeniowych paliw i energii w następującej skali: węgiel kamienny o 400%, energia elektryczna o 300%, gaz o 250%. W styczniowej „Rzeczpospolitej” (nr 2) wicepremier Leszek Balcerowicz ostrzegął, że w najbliższych miesiącach społeczeństwo wyraźnie odczuje ograniczenie dochodów. Jednak bez tego nie byłoby możliwe szybkie zahamowanie wzrostu cen – tłumaczył – a bez stłumienia wysokiej inflacji trudno mówić o racjonalnej, normalnie działającej gospodarce. Wicepremier zdawał sobie sprawę, że ostre hamowanie wzrostu płac jest rozwiązaniem niepopularnym. Był to jednak ważny element całego pakietu antyinflacyjnego. Chodziło o to, by środki pieniężne ludności nie przewyższały wartości oferowanych na rynku towarów i usług. Struktura wydatków domowych przed urynkowaniem i po urynkowaniu gospodarki w 1989 roku znacząco się zmieniła. O ile w okresie od stycznia do lipca na żywność wydatkowano 38%, to od sierpnia do grudnia już 51%. Ceny po styczniowych podwyżkach wynosiły: mała butelka dawno niewidzianego bobo-fruta: 2100 zł; cukier za kilogram: 6700–8200 zł, mąka 3040–3150 zł, szynka gotowana 47 300 (poprzednio 33 800), cena pół litra wódki wyborowej o mocy 45% wzrosła z 17 400 do 31 400 zł. Jednocześnie nowa wysokość zasiłku rodzinnego wynosiła na każdą uprawnioną osobę 60 tysięcy złotych, płaca minimalna – 120 tys., jednak zakłady pracy miały otrzymać sugestię, aby nikt nie zarabiał poniżej 160 tys. złotych. Dodatek do emerytury za ordery *Virtuti Militari* i *Polonię Restitute* wynosił nie więcej niż 3000 zł, co jest równowartością ceny jednej paczki papierosów. Nowe wyższe ceny ustalono również na samochody z Fabryki Samochodów Małolitrażowych w Bielsku-Białej: Fiat 126p FL Standard 21 mln zł, Fiat 126p 703 bis standard 22,5 mln zł. Opłata za list wzrosła do 3000 zł, cena lodówki Polar 245 l – 2 mln zł, „wiatka ZSRR” była droższa i kosztowała 2 mln 400 tys. zł. Cena w warszawskim hotelu Europejskim za pokój 1-osobowy wynosiła 32 tys. zł, w Holiday Inn – 120 tys. zł. W Krakowie było nieco taniej: w hotelu Europejskim – 18,5 tys., a w Holiday Inn – 52,5 tys. zł. Tylko milion osób znajdowało się w kręgu zinstytucjonalizowanej pomocy społecznej. Szacunki zaś mówiły, że powinno nią być objętych kilka razy więcej. To z tego czasu pochodzi dowcip: „Co to jest jasz-

czurka?” – „To krokodyl, który przeżył pierwszy rok planu Balcerowicza”¹⁷. Płaca rektora wyższej uczelni państwowej w pierwszej połowie 1990 roku wynosiła 2 mln zł. Ceny z domu aukcyjnego „Desa” w tym czasie kształtowały się następująco: akwarela Juliana Fałata *Jezioro* została sprzedana za 26 mln zł, akwarela Jana Matejki *Nadanie szlachectwa* sprzedano za 32 mln. Gazeta dla biznesmenów przestrzegała jednak, że na rynku sztuki roi się od ekspertyz podpisywanych nazwiskami uznanych w świecie nauki profesorów, o których wiadomo, że pisali bzdury. Szczególnie wówczas, gdy otrzymywali stały procent od kwoty, na jakie wycenili dzieło. W 1990 roku z gmachu byłego KC PZPR powróciły do Muzeum Narodowego w Warszawie 83 obrazy. Niestety zabrakło przy zwrocie depozytu 11 najcenniejszych prac o wielomilionowej wartości.

W pierwszych po II wojnie światowej wolnych wyborach, 27 maja 1990 roku, frekwencja wyborcza wynosiła 42,13%. Co jeszcze bardziej zastanawiające, głosów ważnych bez dokonanego wyboru było 551 490. Wybory z 4 czerwca 1989 roku były referendum, w którym opowiedzieliśmy się za wolnością. Nikt jeszcze nie myślał, jaka będzie cena tej wolności. Po roku urzędowania pracę gabinetu Tadeusza Mazowieckiego aprobowała ponad połowa badanych, niezadowolona zaś była blisko jedna trzecia. W porównaniu z wrześniem 1989 roku liczba akceptujących zmalała o jedną piątą, natomiast ujemnie ją oceniających wzrosła prawie siedmiokrotnie.

Dwa lata później, w 1993 roku, Prezydent RP otrzymywał 19 672 zł miesięcznie, Premier, Marszałkowie Sejmu i Senatu – po 17 990 zł. Lekarz w pierwszym roku swej pracy otrzymywał 1700 do 2500 tys. zł pensji, początkujący nauczyciel 2 mln zł, a po 30 latach pracy – 2550 tys. zł, dzielnicowy starszy sierżant w policji – walczący o nowy bezpartyjny wizerunek – po 13 latach pracy: 5100–4915 tys. zł. Jeśli chodzi o dochody, lepiej było być policjantem niż nauczycielem. Także dzieci policjantów mogły teoretycznie oczekiwać wspanialszych prezentów pod choinkę. Najprostszy kilkuelementowy model klocków lego można było kupić już od 44 tys., ale za większe trzeba

¹⁷ *Dowcip polityczny 1989–1992*, zeb., oprac. i zilustrował Sz. Sadurski, Lublin 1992, s. 23.

było dać nawet do 3518 tys. (Control Center systemu Technic). Samochodzik matchbox to wydatek 55 tys., samochody sterowane radiem warte były 240–1720 tys., lalka Barbie 109–1119 tys., a samochód na pedały: 550–2000 zł. Ceny uczestnictwa w balu (od osoby) wynosiły: na balu charytatywnym PCK (Marriott) – 3,5 mln, na bal „Elegancja ‘93” (Marriott) – 2,2 mln, na balu miesięcznika „Sukces” (Victoria) – 1,5 mln. „Polityka” (nr 10 z 1993 roku) donosiła, że na wszystkich warszawskich imprezach towarzyskich dominowała w sezonie karnawałowym 1992/1993 czerń wykończona sztuczną biżuterią. Na koktajlach noszono koronkowe body do kostiumowych marynarek. Panowie prezentowali świeżo nabyte smokingi, szczęśliwie pozbywszy się złotych łańcuchów, bransolet i lokatowych sygnetów. Prawie zniknęła skompromitowana biel męskich skarpet. We wspomnianym karnawale za średnią pensję można było kupić: 0,07% małego fiata (126p), 387 litrów benzyny, 195 dol. (w 1983 roku: 22 dol.), 88,5 butelki wina Sophia, 1033 kg ziemniaków oraz 348 kg cukru. Można było pocieszać się, że w innych krajach postkomunistycznych żyje się jeszcze gorzej. Miesięczna płaca minimalna w Gruzji wynosiła w 1994 roku w przeliczeniu na dolary 17 centów. Pocieszaliśmy się, że jesteśmy lepsi. Przy wigilijnym stole Polak by nie zasiadł z zebrzącym Rumunem (44,9%) i rosyjskim handlarzem (34,6%). A nawet nie wpuściłby ich do domu¹⁸.

W latach 80. i 90. następowało w Polsce systematyczne pogarszanie zdrowia ludności, mimo wdrożenia wielu osiągnięć nauk medycznych. Na wskaźnik chorobowy w Polsce tradycyjnie mają wpływ nieprawidłowe żywienie i alkoholizm. W latach 1980–1991 przyczyny te stanowiły 25% powodów zapadalności na choroby i 46% (!) powodów inwalidztwa. Oznacza to, że niemal połowa wniosków o przyznanie renty ma swoje źródło w nieprawidłowej diecie. Spośród 10 najczęstszych przyczyn zgonów aż 5 jest powiązanych z żywieniem. Socjologowie uważają, że jesteśmy unikalnym krajem, gdyż liczba wniosków o przyznanie renty inwalidzkiej jest większa

¹⁸ „Polityka” 1993, nr 1.

niż zgłoszeń o emerytury z tytułu wieku i wysługi lat¹⁹. Na początku lat 90. tylko 61% stanowił udział ludności aktywnej zawodowo w ogólnej liczbie osób w wieku zdolności do pracy, a w 1980 roku – jeszcze 81,6%. W tym okresie realne dochody ludności spadły aż o 34,4%. Jednocześnie w tym samym czasie wzrosła realna wartość świadczeń społecznych o 43,4%; jest to pochodna przyrostu emerytów i rencistów. Przyczyną niemiłego dysonansu dla wielu obywateli był fakt, że wolna Polska witała ich biedą. O ile jeszcze w roku 1989 populacja gospodarstw domowych określanych przez Instytut Pracy i Spraw Socjalnych oraz GUS jako strefa ubóstwa wynosiła 16,3%, to już w roku 1990 rozszerzyła się do 33,2% ogólnej liczby gospodarstw domowych w Polsce. Rok później bezrobocie zarejestrowane wzrosło w stosunku do roku poprzedniego o 91% i wynosiło w grudniu 1991 roku – 2155,6 tys. osób. Jednocześnie w tym samym czasie bezrobocie nierejestrowane, utajone, szacowano na około 1,5 mln osób. Ponadto strefa ubóstwa jak nigdy wcześniej dotknęła ludzi młodych. Niedokrętość to w omawianym okresie problem 30% polskich dzieci do lat 3 oraz nawet do 60% (w zależności od rejonu) kobiet w okresie rozrodczym. Niedobór jodu natomiast to problem 30% młodzieży. W okresie przełomu w latach 1989–1991 problem niedożywienia dotknął co najmniej 30% ogółu pracowniczych gospodarstw domowych, w 1990 roku średni niedobór białka w tych gospodarstwach wynosił 40%, żelaza – 15%, witaminy A – ponad 30%, witaminy B1 i B2 – ponad 25%, a witaminy C – ponad 40%. Pozytywnym wskaźnikiem było zmniejszenie zanieczyszczenia mleka. O ile w 1982 roku zdyskwalifikowano mikrobiologicznie 42% prób mleka z powodu skażenia bakteriami z grupy coli, to w roku 1990 wynosił „tylko” 19,5%. Odwrotną tendencję obserwowano niestety w stosunku do prób mięsa – w 1988 roku zdyskwalifikowano 4,9% próbek, a w 1990 – już 7,9%. Na początku lat 90. szacowano, że 350–400 tysięcy hektarów gleb w Polsce zostało skażonych metalami ciężkimi w stopniu zagrażającym ich przenikaniu do upraw rolnych. Więcej niż połowa wiejskich gospodarstw domowych zaopa-

¹⁹ W. Michna, B. Gulbicka, B. Chmielewska, *Raport o tendencjach zmian oraz o stanie żywienia społeczeństwa w latach 1980–91*, Warszawa 1992, s. 10–11.

trywała się ponadto w wodę w mniejszym lub większym stopniu zanieczyszczoną ponadnormatywnie²⁰.

W połowie lat 90. papierosy w Polsce paliło 12 mln osób, w tym około 4 mln kobiet. Co ósmy Polak cierpiał na nadwagę lub otyłość²¹. W 1992 roku aż 33% gospodarstw utrzymywało się z emerytury lub renty. Postępowała jednocześnie zależność ekonomiczna młodych osób od rodziców. Gospodarstwa domowe z przynajmniej jedną osobą bezrobotną stanowiły 17% ogółu gospodarstw, gdzie przebywało 21% badanej populacji. Jednak jedynie 2% gospodarstw wskazało na zasiłek dla bezrobotnych jako źródło utrzymania²².

W 1994 roku następowało dalsze pogarszanie się sytuacji dochodowej gospodarstw domowych. Najsilniej proces ubożenia dotknął chłopskie gospodarstwa domowe, najmniej – pracowników zatrudnionych na stanowiskach nierobotniczych²³.

Na tradycyjnie niskim poziomie utrzymywał się standard oddawanych w Polsce mieszkań – dotyczy to zarówno powszechności instalacji, jak i powierzchni. Na początku lat 90. przeciętne mieszkanie budowane w Polsce miało 70 metrów kwadratowych powierzchni użytkowej, podczas gdy w wysoko rozwiniętych krajach Europy – o 30 metrów więcej, natomiast w Belgii i Norwegii normą były mieszkania niemal 200-metrowe. Szacunki Ministerstwa Gospodarki Przestrzennej na początku lat 90. umiejscawiały ponad milion mieszkań (10% ich łącznej liczby) w grupie „wymagającej natychmiastowego remontu”, a około 300 tys. powinno ulec rozbiórce. W tym samym czasie Polska z około 290 mieszkaniami na 1 tys. ludności zajmowała jedno z ostatnich miejsc w Europie w stopniu nasycenia mieszkaniami. Dla przykładu, wskaźnik ten – wyznacznik ogólnego standardu mieszkaniowego – wynosił w Wielkiej Bry-

²⁰ Tamże, s. 12–77.

²¹ „Super linia. Miesięcznik nie tylko dla puszystych”, grudzień 1996, nr 12 (36).

²² *Bezrobocie z punktu widzenia gospodarstw domowych. Raport przygotowany na podstawie Badania Aktywności Ekonomicznej Ludności*, listopad 1992, sierpień 1993.

²³ T. Panek, *Zmiany w sferze ubóstwa w Polsce w okresie transformacji gospodarczej*, „Z Prac Zakładu Badań Statystyczno-Ekonomicznych”, z. 218, Warszawa 1994, s. 47–50.

tanii w 1987 roku – 402 mieszkania na 1 tys. ludności, w Hiszpanii (1987 rok) – 400 mieszkań, we Francji w tym czasie – 460 mieszkań, a w Czechosłowacji w 1989 roku – 380 mieszkań. A jak już wiemy, mieszkania w Polsce były na dodatek o wiele mniejsze i mieszkało w nich znacznie więcej ludzi. Przed nami daleko była zarówno faza ilościowa (tzw. *quantitative phase*), jak i jakościowa (*qualitative phase*). Poziom nasycenia mieszkaniem w Polsce był więc w tym czasie porównywalny do tego, jaki w krajach europejskich osiągnięto około 1950 roku. Opóźnienie wynosiło więc około 30–40 lat. W omawianym okresie na statystycznego Polaka przypadało 18 metrów kwadratowych powierzchni użytkowej mieszkania, w większości krajów europejskich dwa razy więcej, w najbogatszych – 45 metrów kwadratowych, a w komunistycznej Czechosłowacji – ponad 25. Plasowało nas to najniżej w Europie, być może przed Albanią i Rumunią, brakuje jednak danych na ten temat. Nic dziwnego, że w opracowaniach statystyczno-ekonomicznych określa się dystans dzielący nas w dziedzinie standardu mieszkaniowego od większości krajów europejskich jako ogromny²⁴. Tylko w dowcipach panują w Polsce wspaniałe warunki mieszkaniowe, na każdego przypada 5 izb: dwie izby parlamentu, Najwyższa Izba Kontroli, Izba Skarbowa i Izba Wytrzeźwień²⁵.

Polskę lat 90. charakteryzowała też tzw. nienowoczesność strukturalna, czyli większy udział rolnictwa i przemysłu, w tym większy udział przemysłu spożywczego, lekkiego i metalurgicznego oraz wyższy udział spożycia żywności w wydatkach konsumpcyjnych gospodarstw domowych. Na nienowoczesność składał się też mniejszy udział usług, przemysłu chemicznego i elektromaszynowego oraz niższy poziom robotyzacji przemysłu²⁶.

²⁴ Wszystkie dane o mieszkaniach za: M. Gorczyca, *Przewidywane zmiany sytuacji mieszkaniowej w Polsce do roku 2010*, „Z Prac Zakładu Badań Statystyczno-Ekonomicznych”, z. 208, Warszawa 1993, s. 32–54.

²⁵ *Dowcip polityczny 1989–1992*, s. 33.

²⁶ W. Jarośniński, *Niektóre elementy analizy struktury gospodarczej Polski w świetle krajów zachodnich (próba ujęcia porównawczego)*, „Z Prac Zakładu Badań Statystyczno-Ekonomicznych”, z. 14, Warszawa 1995, s. 26.

Poziom wydatków na prace naukowe w Polsce w latach 70. ważył się między 1 a 6% udziału w produkcie krajowym brutto, w latach 80. oscylował już tylko wokół 1%, natomiast załamanie przyszło w roku 1991 – udział spadł do 0,6%. Porównując koszt prac naukowo-badawczych w innych krajach (w dolarach USA na jednego mieszkańca w 1988 roku), zauważymy, że w Austrii wynosił 270 dol., w Finlandii 378 dol., w Japonii 689 dol., w USA 565 dol., w Szwecji 623 dol., we Włoszech 177 dol., w Turcji 7 dol., Grecji 13 dol. i w Polsce 67 dol. Jednak w roku następnym – 1989, koszt ten zmniejszył się do 45 dol., a w 1991 roku już do 25 dol. Naukowcy alarmowali, że dalsze zmniejszenie poziomu wydatków na naukę jest niebezpieczne dla rozwoju ekonomicznego i cywilizacyjnego²⁷.

Na pytanie: „Czy jest Pani/(Pan) zadowolona/(ny) ze stosunku nauczycieli do uczniów”, odpowiedzi „zdecydowanie tak” udzieliło 5% ogółu, a na pytanie o zadowolenie z obecnego poziomu nauczycieli „zdecydowanie tak” udzieliło 5,9% ogółu. Jeszcze gorzej było z oceną wyposażenia szkół – „zdecydowanie tak” odpowiedziało 3,1% respondentów²⁸.

Największym hitem 1997 roku była płyta Budki Suflera *Nic nie boli tak jak życie* sprzedana w ponad 500 tys. nakładzie²⁹. Oddający nastrój inteligencji film *Nic śmiesznego* nakręcił Marek Koterski według własnego scenariusza w 1995 roku. Jego bohatera, neurastenicznego reżysera filmowego Adama Miauczyńskiego poznajemy w kostnicy. Żona Beata i córka Ania – jak dowiadujemy się z dalszego przebiegu akcji – chciały zrobić coś śmiesznego i symulowały odrąbanie jego głowy. Niestety, bohater wziął zamach na poważnie i zmarł ze strachu. Zanim to się stanie, poznajemy nieudane życie Adama Miauczyńskiego od narodzin. Od samego początku nie układało się najlepiej. W szpitalu po narodzinach zostawiony sam sobie płakał w niezmiętej pieluszcze. Później, podczas jednej z licznych kłótni rodziców, coś w młodym Adasiu zawyło, zakrzyczało

²⁷ *Poziom wydatków na prace naukowe w Polsce i wybranych krajach*, „Z Prac Zakładu Badań Statystyczno-Ekonomicznych”, z. 2, Warszawa 1992, s. 16.

²⁸ *Potrzeby edukacyjne*, przedmowa E. Skotnicka-Illasiewicz, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1995.

²⁹ „Popcorn. Magazyn dla młodzieży” 1998.

„i tak już potem wyło przez całe życie”. Miejszem akcji jest, jak niemal obsesyjnie we wszystkich filmach Koterskiego, Łódzkie blokowisko, z bezkresnym horyzontem błota, z mieszkaniem, do którego można dostać się, wkraczając na pokład zdemastrowanej windy. Do pejzażu przynależy również auto bohatera – stary zdezelowany Fiat 126p („podskakujący karłowaty pierdziel”) w kolorze pomarańczowym, naprawiany sposobem gospodarczym i psujący się zazwyczaj na ruchliwym skrzyżowaniu. Miauczyński chciałby kochać i – jak sam deklaruje – potrzeba miłości jest najważniejszą w jego życiu. Niestety, niekochany w dzieciństwie, „zostawiany w sikach”, przebie-rany za dziewczynkę, bo rodzice mieli już syna, nie bardzo wie, jak mogłoby to wyglądać, jaki przybrać kształt. Potrafi odnieść ją tylko do wzorców literackich. Zderzenie marzeń z rzeczywistością jest niekorzystne dla świata realnego. Kobiety, które spotyka na swojej drodze, są przede wszystkim niewierne. Ponadto, podobnie jak wcześniej matka, nie widzą w nim centrum świata. Jego miłość czy może raczej – jego wyobrażenie o miłości – zawisa w próżni. Wydaje się, że może wreszcie połączyć go z ukochaną wspólna nienawiść. „Nienawidzę tego miasta” – mówią Adam i kolejna wybranka jego serca niemal jednocześnie. Klęska wieku dojrzalego, upadek 40-letniego mężczyzny to obok niespełnienia w miłości, niespełnienie zawodowe. Gdy po wielu latach bycia drugim reżyserem udaje mu się wreszcie zdobyć pieniądze na własny film, również spotyka go cała seria zawodów.

Film mówi przede wszystkim o niemożności, niechęci, nieradzeniu sobie. Opisując przerwane więzy ze światem, autor opowiada też o tym, co go ze światem łączy – czyli niewygasła umiejętność zachwyty. Wszystkie zawody, rozgoryczenia znikają w jednej chwili, gdy w zasięgu wzroku bohatera pojawiają się kobiece piersi, „bimbały”, jak mówi o nich już w pierwszej scenie jeden pracownik pro-sektorium do drugiego. Miauczyńskiemu było dobrze na świecie, bo miał do nich lepszy dostęp – dowiadujemy się od nich. Bywał na przykład jurorem w konkursach piękności. Ambiwalencja zachwyty wzrokowego i niechęci moralnej powoduje jednak skowyczący charakter całości.

Po okresie wyrzeczeń w latach 80. okazało się szybko, że Polacy mają ochotę nie tylko na nowe, markowe buty. Stan umysłów mło-

dych Polaków w latach 80. oddaje znakomicie żmudna praca poznających naukowców, którzy przeanalizowali słowa użyte w tekstach polskich piosenek rockowych. Na liście rankingowej pierwsze miejsce pod względem użycia zajmowało „nie”³⁰. W latach 80. najczęściej śpiewało, wyło i mówiło się „nieeeee”. W latach 90. „nie” stało się anachroniczne. A jednak dla wielu z nas wolność w roku 1989 przyszła za późno. Stan wojenny wpędził wielu z nas w stan apatii, otępienia, niewiary. Połamał życiorysy i kręgosłupy, nie wszyscy zostali bohaterami.

W lipcu 1993 roku „Businessman Magazine” donosił, że na polskim rynku najpopularniejszym modelem rakiety do tenisa jest rakietka Stefana Edberga – Wilson Staff Classic, która w Warszawie w sklepie firmowym kosztuje 4 000 070 tys. Rakietka Wilson Excalibur – superdrogi szlagier z wysoko modyfikowanego grafitu, z cienką ramą – 11 mln. Godzina gry na korcie to 50–60 tys. zł, drożej o 20–30 tys. kosztuje gra po południu i przez cały weekend. We wrześniu ten sam miesięcznik przekonywał, że rasowy biznesmen z pewnością nie założy na rękę plastikowego z wieloma funkcjami, japońskiego zegarka. Płaski zegarek szwajcarski jest nie tylko lokatą kapitału, małym dziełem sztuki, elementem dekoracyjnym, uzupełniającym elegancki ubiór – jest również wyrazem osobowości jego właściciela, świadczy o jego stanie konta. Wśród drogich zegarków największym powodzeniem cieszą się te w cenie 100–200 mln zł (Patek, Schaffhausen, Piaget). Kogo nie stać na Omegę czy Doxę, może zadowolić się czasomierzami firmy Seiko. Z kolei kupując konia, trzeba było być przygotowanym na wydatek 8–150 mln zł. I nie warto taniej. Nie kupujemy konia zbyt młodego, najlepiej, gdy będzie między 5. a 10. rokiem życia. Pełną krew, czyli folbluty, może wybrać jedynie jeździec o dobrych ugruntowanych umiejętnościach. Najbardziej wszechstronny, bo zrównoważony i z temperamentem, będzie koń rasy an-

³⁰ H. Zgólkowa, T. Zgółka, K. Szymoniak, *Słownictwo polskich tekstów rockowych. Listy frekwencyjne*, Poznań 1991. Książka analizuje teksty napisane w latach 1980–1987 z dwóch równoprawnych kategorii: oficjalnych (publikowanych) – 1000 tekstów, i nieoficjalnych (z jarocińskiego archiwum) – 896. Frekwencja „nie” – 2795, na drugim miejscu „być” – 2676, dalej na piątym – po „i” oraz „w” – „ja” – 1897, „on” – 1207, „ty” – 1051, z 1323 miejsc ogółem.

gloarabskiej – radzono dorabiającym się biznesmenom. W 1994 roku w warszawskim La Boutique Suisse sprzedano 30 zegarków firmy Patek po 200 mln każdy. W warszawskim butikiu Beverly Hills najdroższe było futro projektu Fendi z dzikich soboli syberyjskich – w sezonie zimowym 1994/1995 sprzedano 3 takie futra za 50 tys. marek niemieckich (759 mln). Więcej sprzedawało się futer z norek za 12 tys. dol. (300 mln zł). W większości domów przedstawiciele nowego polskiego biznesu królował serwis Rosenthala, tzw. Biała Maria, na ścianach wieszało się obrazy Meli Muter, Olgi Boznańskiej, Witkacego, Tadeusza Makowskiego. Jedną z najwyższych cen uzyskali *Czerkiesi* Alfreda Wierusz-Kowalskiego. Zmieniła się moda na auta: na przełomie 1990 i 1991 najlepiej szły mercedesy, teraz – jaguary. W 1994 roku sprzedano ich w Polsce 21 egzemplarzy³¹. Elegancki mężczyzna na jesień/zimę 1993/1994 mógł mieć cztery oblicza: *intellectuel* (szarości), *tendre* (pastele, beże), *nature* (barwy jesieni), *passionne* (czerwienie i czern). Zaletą typu *passionne* jest to, że nawet gangster czułby się jak wymoczek. Niestety, w październikowym „Businessman Magazine” z 1993 roku donoszono, że w Polsce ciągle zużywa się mało środków czystości i higieny osobistej. Taka informacja stała się wyzwaniem dla szefów amerykańskiego koncernu Colgate–Palmolive. Jeszcze w 1995 roku znana dziennikarka telewizyjna dziwiła się, jak wielu jest polityków bez zębów³².

Dla pań popularną ofertą były brylanty do 1 karata w cenie około 60 mln zł. Powyżej tej wagi cena od razu zdecydowanie rosła. Dużą popularnością cieszyły się markizy, czyli pierścionki ze szmaragdami bądź rubinami obsypane diamentami. Oprócz drogich kamieni Polki wymagały nawet, by ich zachcianki sprostały oczekiwaniom kobiety XXI wieku, a więc, by ubrania zrobione były z materiałów odchudzających i nawilżających skórę³³. W drugiej połowie lat 90. najczęściej – raz w miesiącu – kupowały bieliznę kobiety mło-

³¹ „Sukces”, kwiecień 1995.

³² I. Bodnar, *Alicja. Najważniejsze jest marzenie*. Alicja Resich-Modlińska mówi w tym wywiadzie: „przerażają panowie na wysokich stanowiskach, którym od dawna np. brakuje zębów”. „Przekrój” nr 3 z 15 stycznia 1995 r.

³³ „Magazyn Mody Intymnej”, sierpień 1996.

de (53%) i bardzo młode (61%). Niemal 70% kobiet do 25. roku życia zdecydowanie wolało bieliznę z importu³⁴.

O zmianie, jaka dokonywała się w Polsce, świadczy liczba zgłoszeń znaków towarowych w naszym kraju. W roku 1988 – 1732, w roku 1990 – 6101, a w 1992 – aż 12 934³⁵. Od 1989 roku, już w ciągu 4 lat, polski system bankowy zmienił się w zasadniczy sposób. Do niedawna w Polsce działały 4 banki – monopoliści. Tymczasem do końca 1992 roku na mocy nowego prawa bankowego licencję w Polsce zyskało 99 nowych banków, z czego 89 działało.

Zmieniała się rola rynku ubezpieczeń w życiu gospodarczym kraju. Określa się ją często stosunkiem łącznej wartości zebranych składek do wartości PKB. Jak łatwo wyliczyć, w Polsce w 1993 roku łączna suma składek stanowiła niespełna 2% PKB. W krajach zachodnich, o rozwiniętym i ustabilizowanym rynku ubezpieczeń, w okresie umiarkowanego wzrostu gospodarczego składki ubezpieczeniowe sięgają 10% PKB.

W 1975 roku w Polsce było 810 miast, a w 1992 – 835. W okresie 1985–1992 w miastach wojewódzkich drastycznie zmniejszyła się liczba kin stałych. W 1992 roku w blisko połowie miast w Polsce (392) nie było kin, podczas gdy w 1985 tylko w 68 z nich³⁶.

Pod koniec 1996 roku na rynku radiowym w Polsce funkcjonują 4 ogólnopolskie programy publiczne (Program I, Program II, Program III, Radio Bis), 17 publicznych regionalnych rozgłośni Polskiego Radia, będących spółkami Skarbu Państwa, 3 ogólnopolskie programy komercyjne (Radio RMF FM, Radio Zet, Radio Maryja), około 132 nadawców prywatnych lokalnych (w tym minisieci Rozgłośni Harcerskiej i Radia ESKA), 54 stacji rzymskokatolickich, 11 protestanckich oraz 7 rozgłośni studenckich. Procentowy udział radia w rynku reklamowym wynosił odpowiednio: 1992 – 3%, 1994 – 6,9%, a w okresie od stycznia do września 1995 – 8,1%³⁷.

³⁴ „Magazyn Mody Intymnej”, listopad 1996.

³⁵ „Businessman Magazine”, sierpień 1993.

³⁶ *Miasta w Polsce*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1994, s. 19.

³⁷ J. Beliczyński, za: „Radio-lider. Ogólnopolski miesięcznik nadawców radiowych” 1996, nr 12 (21)/96.

W 1988 roku 66,5% rozwodów w miastach i ponad 63% rozwodów na wsi orzeczono z powództwa kobiet³⁸. W maju 1990 roku „Polityka” donosiła, że przebywający w Polsce na zaproszenie „Westy” znany psychoterapeuta Anatolij Kaszpirowski zapowiedział przeprowadzenie kilku seansów w dużych miastach. Wstęp: 50 tys. zł.

W 1993 roku polski biznesmen przeznaczał na życie towarzyskie 4–5 godzin tygodniowo. Największą popularnością cieszyły się spotkania ze znajomymi (56,4%), wysiłek fizyczny jako najbardziej odpowiedni rodzaj rozrywki wybierało 12% biznesmenów, niżej uplasowało się kino 6,9%, koncerty 3,2% i odpoczynek w domu 3,1%. Aż 57,5% badanych biznesmenów nie paliło w ogóle tytoniu. Jeśli palili, to najczęściej Marlboro (10,4%), Golden American (7,7%), Camele (5,8%). Trzy pierwsze miejsca zajęły marki papierosów najintensywniej reklamowane wówczas w Polsce. Jeśli chodzi o alkohole, to najbardziej popularne było wino 17,5%, a potem piwo – 14,7%, a w tej kategorii – Żywiec, wódki czyste – 14,3% wskazań.

Rozdział swej autobiograficznej książki poświęconej podróży do Polski (*Droga do Poznania, Warszawy i Łodzi, czyli jak zostałem Dyrektorem-Prezydentem*) Emmett Williams rozpoczyna od charakterystyki Polaków. Polacy, jak wiemy – powiada artysta – są:

odważni, niezależnie myślący, odczuwający lęk przed Bogiem, arogancy, samochwalczy, rycerscy, całujący w rękę, pijący dużo wódki, znani z niezwyklej gościnności, pięknych kobiet, z tysiąca lat wlotów i upadków (raczej upadków), z historii, ich Papieża w Rzymie, z ich syndromów „nie – ma – problemu” i „zrób – to – jutro”, z mowy wykręcającej język i wielu innych cnót, które każdy Polak potrafi zliczyć na wszystkich palcach od stóp, a po wypiciu wódki, także na palcach od nóg na rękach. (Jakże można sobie wyobrazić napisanie o Polakach i Polsce bez pomocy przynajmniej jednego lub dwóch *polish jokes?*)³⁹.

³⁸ Źródło: „Polityka” z 23 marca 1990 r.

³⁹ E. Williams, *My Life in Flux-and Vice Versa*, Stuttgart–London 1991, s. 409. Sam artysta przyznaje się zresztą do bycia, po matce – Leokadii Kowalewskiej – urodzonej pod Przasnyszem, pół-Polakiem.

Teoretycy wojskowości tłumaczyli, że najważniejszym powodem, dla którego NATO zdecydowało o otwarciu się na Wschód, jest dążenie do rozszerzenia strefy stabilności, demokracji i przewidywalności. Dlatego uznano, że prointegracyjna opcja nie ma w wypadku Polski rozsądnej alternatywy. Niewłączenie się do procesu integracji europejskiej i atlantyckiej byłoby sprzeczne z polską racją stanu, gdyż w praktyce pozbawiłoby nasz kraj szans rozwojowych i rzutowało negatywnie na stan bezpieczeństwa narodowego⁴⁰.

Maria Janion w tych trudnych czasach uważała, że kiedy Solidarność od mitu przeszła do prostackiej opowieści, nagle okazało się, że istnieje jakaś potworna logika zaprzeczeń, upadku, klęski, ściągania wszystkiego w błoto. Zastanawiała się więc, czy może ironia, wtrącająca nas w stan bez odpowiedzi, była pochodną naszego położenia geograficznego. A zatem jest tak w nas zadomowiona, że nie może nas opuścić. Straszliwa prawidłowość: jak Konstytucja 3 maja – to rozbiór, jak Solidarność – to stan wojenny. Wszystko, co żeśmy do dobrego zrobili, obraca się zaraz przeciw nam – mówiła Janion⁴¹.

Upadek imperium radzieckiego uwidocznił fikcję świata, w którym żyliśmy. Wierzyliśmy w anachroniczne wartości, choć – jak powiada Baudrillard – „komunizm przechował przynajmniej fikcję zachodnich wartości”⁴². Po 1989 roku jednak, zdaniem francuskiego socjologa, system komunistyczny zawalił się jakby do wewnątrz, bez wyzwolicielskich konsekwencji, zostawiając pustkę, skąd zaczęły promieniować zarodki rozkładu. Widmowość świata po upadku komunizmu wynika według Baudrillarda z tego, że wartości stały się wymienne i równoważne; przez zło zaczęło prześwitywać dobro i odwrotnie, wartości zezują jedne na drugich i w związku z tym brak jest energii. Intertekstualne przymrużenie oka – powiada Baudrillard – zlikwidowało napięcie. Symulacja? Baudrillard wyjaśnia ją tak: „Kiedy rzeczywistość wchłania całą energię nierzeczywistości, to fikcja.

⁴⁰ E. Firlej, *Ekonomiczno-finansowe uwarunkowania integracji Polski z NATO*, „Myśl Wojskowa” 1997, nr 3 (590), s. 113–114.

⁴¹ Czy ironia tragiczna nas opuściła? Z prof. Marią Janion rozmawia Ewa Berberysz, „Tygodnik Powszechny” z 17 września 1995 r.

⁴² J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, rozmawia P. Petit, przeł. R. Lis, Warszawa 2001, s. 18.

Kiedy przeciwnie, prawda gubi nawet swą odwrotną energię, energię wyobraźni, wówczas jest to symulacja, najniższy stopień iluzji. Kiedy dobro traci nawet energię zła, jest to najniższy stopień moralności⁴³. Symulacja nie ma energii płynącej z ciała, jest czystym konceptem. Dlatego jest groźna? Bo jest zdegradowaną wyobraźnią, obojętnym dla losu niby-doświadczeniem, całkowicie odwracalnym i bez żadnych konsekwencji, dewaluacją wartości? Wyzwała możliwość przedziwnego bycia, gdy jestem jako „nie-ja”, ale z powodu utraty energii i ogólnego zezna nie ma już możliwości powrócić do „ja”, bo samo „ja” stało się symulacją. Amnezji i niechęci do świadomości historycznej w kulturze muzyki techno towarzyszyła jeszcze potężna energia, z którą można było się utożsamiać. Jednak jej poszatkowanie, obsesyjna powtarzalność oraz entropia stwarzały – także przez ekstremalność doświadczenia – efekt hiperrzeczywistości. Wartości zostały pozbawione napięcia, mocy. Już nie kolidują i nie konkurują ze sobą, są odwracalne, bo potrafią się przemieniać. Rozmrożona wolność Wschodu i poddana muzeifikacji wolność Zachodu wyłoniły – jak diagnozuje Baudrillard – kolację historycznych przeżytków, zjawę historii, która straszy społeczeństwa postkomunistyczne. Zdarzenia ugrzęzły, stare problemy powróciły, a ich anachronizm nie zmienia faktu, że nie można ich rozwiązać i zobaczyć jakiejś nowej perspektywy. Rewizje i recyklingi, ruch zstępujący, ironiczny i pośmiertny – oto co pojawiło się po końcu. Sztuka stała się częścią historii sztuki, ideą, stała się autoreferencjalna. Tutaj obowiązuje porządek fetyszizmu. Środowisko sztuki dąży do nieśmiertelności i nie odwołuje się do niczego poza historią sztuki, ideami. Sztuka nie odwołuje się do niczego poza samą sobą. Instytucje kulturalne i muzea stały się rodzajem domów pogrzebowych.

O potrzebie egzotycznej transfuzji pisał amerykański krytyk Peter Schjeldahl⁴⁴. Jego wampiryczne potrzeby określa poznański badacz Piotr Piotrowski mianem imperializmu kulturowego, pisząc o nich w swej wydanej w 1999 roku książce *Znaczenia modernizmu*. Przybysze z Europy Wschodniej, według Schjeldahla, powin-

⁴³ Tamże, s. 9.

⁴⁴ P. Schjeldahl, *Polskie haiku*, w: *Mirosław Bałka*, Warszawa 1993, s. 14.

ni biegle opanować zachodni idiom artystyczny, sami poznać obcy język, by swoją obcość wyartykułować Zachodowi. Piotrowski neguje możliwość wyodrębnienia zachodniego języka artystycznego, skoro Malewicz jest źródłowym artystą zachodniej współczesności, a konstruktywizm radziecki był katalizatorem dla *minimal art* i sztuki konceptualnej. Schjeldahl uważa, że choć artyści Wschodu wypowiedzą się w idiomie zachodnim, prawdopodobnie jękając się, to przecież powiedzą o sprawach, których nikt nie poruszał tak długo, że pokryła je warstwa nalotu. Wówczas obcość objawi się Zachodowi w jej szalonym sensie. Jednak Piotrowski zdaje się łączyć oczekiwania na transfuzję, dość, jak przyznaje, powszechną po drugiej stronie Atlantyku – z amerykańskim imperializmem kulturowym. Cytuje Christopa Tannerta, niemieckiego krytyka o enerdowskich korzeniach, który również pisał o oczekiwaniu ożywczych, egzotycznych sił ze Wschodu, o ugruntowaniu nonkonformizmu. Piotrowski zauważa pragmatycznie, że to, co powoduje, że Zachodni poszukawcze materiału do transfuzji znajdują dawców w naszej części Europy, to głównie ekonomia. Wierzy wszakże – a jest to dowód jego miłości do artystów i sztuki – że standaryzowanie, jakie wynika z komercyjnego stosunku do sztuki zarówno kuratorów, jak i artystów, to zaledwie problem naskórka. Tożsamość bowiem naszej części Europy musi wynikać z przywołania kontekstu, z interpretacyjnej strategii ramowania. „Choć postrzegane formy są analogiczne, znaczenia nadaje im nasze ramowanie”⁴⁵ – pisze Piotrowski, wierząc w sens podróży, odnajdywania nowych znaczeń przez inne doświadczenie, odmienne pobudzenie wrażliwości.

W sierpniu 1994 roku do Jarocina już po raz 15 ściągnęło około 15 tys. młodych ludzi, by posłuchać ulubionych kapel. Piosenka Proletariatu *Wystarczy iskra* była nieprzejeżdżana wobec rzeczywistości:

Dosyć tyranii, fałszu i draństwa
 Dosyć już kleru, pychy i kłamstwa
 Daliście pokaz umiejętności
 Swojego chamstwa, nielojalności

⁴⁵ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 266.

[...]

Walczyć o swoje z wami musimy
 O pracę, ziemię, domy, rodziny
 Zabierzcie mordy z telewizora
 Do waszej dupy dobrać się pora

Średnia emerytura wynosi wówczas 2 mln zł. Za 129 tys. można było nabyć krople Yohimbinum, które sprawią, że nie oprze ci się żaden partner/(partnerka), i za tyle samo krople Hiszpańska Mucha, doprowadzające do miłosnego szału nawet osoby całkowicie oziębłe. Realistyczny superwibrator to wydatek około 197 tys. zł. Mniej więcej tyle samo kosztowała wizyta u prywatnego lekarza. *Piosenka o Solidarności, czyli wszystko gnije* lidera grupy Big Cyc, śpiewana na melodię pieśni strajkowej z sierpnia 1980 *Jak ten strajk długo trwa*, brzmiała:

Oto stary jest kombatant,
 Co zasługi ma wspaniałe,
 Kiedyś z ludem był pod Stocznia,
 Noce spędzał w styropianie.

Teraz się urządził nieźle
 I ma w dupie robotników,
 co dzień kradnie ile wlezie
 i nie znosi głośnych krzyków.

Inny lider co niedawno
 Światem pracy się przejmował,
 Teraz jedzie ładną lancia,
 W bagażniku kurwę schował.

Po pijaku wali prawdę
 I przyznaje się otwarcie
 „ja ich nigdy nie lubiłem”
 za to kocham dobre żarcie.

Wszystko gnije, wszystko gnije,
 Smród unosi się i bije.

W grudniu 2002 roku Małgorzata Lisiewicz przygotowała w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku wystawę „Sposób na życie”. Jak wyjaśniała kuratorka, wystawa była próbą spojrzenia na sztukę od strony warunków życiowych – tzn. jak artyści dzisiaj zarabiają i co robią, by się utrzymać. Tym samym projekt na nowo definiował granice między sztuką a rzeczywistością. Obok zaznajomienia widzów z różnymi klubami czy kawiarniami, prowadzonymi przez artystów, oraz z wyrobem dzieł, niekoniecznie mieszczących się w kategorii sztuka, ciekawe były diametralnie różne sytuacje, w jakich znalazło się dwoje najstarszych uczestników ekspozycji – wybitnych rzeźbiarzy, którzy swoją dojrzałą twórczość artystyczną osiągnęli po odwilży, pozostając symbolami sprzeciwu wobec sowiezizacji: Jerzego Beresia i Magdaleny Abakanowicz. Bereś po transformacji ustrojowej został z emeryturą wynoszącą 212 zł i 20 gr, natomiast Abakanowicz – której sztuka miała zostać pokazana w dziale „sztuka sukcesu” – odmówiła użyczenia zdjęcia swojej pracy (zrealizowanej na dachu Metropolitan Museum w Nowym Jorku), pisząc do kuratorki, iż przyjęła błędną linię informowania o złożonych problemach środowiska. Odcinek emerytury Beresia i pisma odwoławcze do Ministerstwa Pracy można było oglądać na wystawie w akompaniamencie zapętlonych słów artysty, okraszonych wybuchami śmiechu: „A wobec tego, z czego żyję? Ja miałem jedną odpowiedź: że ja nie żyję. Kropka”⁴⁶.

W rubryce „Opinie” tygodnik „Polityka” (nr 3, 1993) zanotował fragment wypowiedzi Andrzej Brauna, prezesa Stowarzyszenia Pisarzy Polskich: „Teraz władza jest w dużym stopniu w rękach amatorów. To są ludzie bardzo zasłużeni, ale spanie na styropianie czy rozrzucanie ulotek nie stwarza kwalifikacji do sprawowania władzy”. Jerzy Giedroyc w tym samym 1993 roku wyrażał poważne obawy, że niedługo dojdzie do wniosku, iż tamci komuniści mieli więcej kompetentnych ludzi, a ich łączywość finansowa była bardziej uporządkowana i coś z niej konkretnego wyniknęło – przyzwoite pisma, wydawnictwa, które płacą ludziom. Natomiast Kościół nie po-

⁴⁶ Na podstawie płyty przygotowanej z okazji wystawy przez gdańskie Centrum Sztuki Współczesnej.

trafił stworzyć sobie przyzwoitego dziennika. Słabością prawnicy jest brak dobrej inteligencji oraz talentów⁴⁷.

Mogliśmy więc symulować prawo, uczciwość, przyzwoitość. Tylko lekarze byli zmuszeni do mówienia prawdy. W 1993 roku ukazał się w Polsce nowy kodeks etyki lekarskiej zakładający autonomię pacjenta. Lekarz musiał zacząć mówić o śmiertelnej chorobie. Za swoje zdrowie odpowiedzialny jest człowiek sam. On też decyduje o sobie. Żeby jednak mógł podjąć tę decyzję, musi zostać poinformowany przez lekarza, jakie są możliwości leczenia choroby, szanse wyzdrowienia. Koło się zamyka. Nauczylismy się przecież udawania. Symulacja stała się naszą drugą naturą zwłaszcza w latach 70. Krążył nawet na ten temat dowcip, jak różni przywódcy PRL zachowywali się w sytuacjach kryzysowych. Bierut, kiedy pociąg stawał, a maszynista odmawiał dalszej jazdy, kazał maszynistę rozstrzelać i przyprowadzić innego. Gomułka próbował z maszynistą negocjować. A Gierek wydawał polecenie: zasłaniamy firanki i udajemy, że jedziemy.

W tej części książki opowiem, co się stało, gdy przestaliśmy zasłaniać firanki – czyli o sztuce, która wyszła z wieży zbudowanej z kości słoniowej.

⁴⁷ E. Berberysz, *Alfabet Giedroycia*, „Tygodnik Powszechny” z 13 listopada 1994 r. Hasło: elity.

ROZDZIAŁ 2

Wybuch wstrętu w zmianie: koncepcja *abject* Kristevej jako narzędzie do badania sztuki po upadku komunizmu w Polsce

Bez wymiotu nie ma podmiotu.*

Niesmak to subtelne uczucie. Jadwiga Maziarska pisała o wystawie „L'esprit romantique dans l'art polonais des XIXe et XXe siècle” w Grand Palais w Paryżu w 1977 roku, że „utwierdziła Francuzów w dużym zacofaniu Polaków”. Artystka wyjaśniała: „Malarstwo na tej wystawie znika, a wybija się na plan pierwszy cierpiętnictwo Polaków z powodu rosyjskiej przemocy i, jak znam Francuzów, wzbudza niesmak. Marazm”⁴⁸.

Najwidoczniej to, co u innych wywołuje niesmak, u innych uznaje się za odpowiednie do reprezentacji polskiej duszy. Cierpienie jako wyraz niezłomności kontra egotyczne zamykanie się we własnych projekcjach siebie – to dwie strony medalu *esprit romantique*. Taka wizja polskości oczywiście musiała załamać się po 1989 roku. Niesmak przerodził się we wstręt.

Czy po 1989 roku dokonała się rewolucja, czy zmiany nie były ostatecznie nazbyt radykalne? Być może nie musimy definitywnie wybierać między przeciwstawnymi stwierdzeniami dotyczącymi zmiany – czy faktycznie materia podążyła za duchem, czy – ujmując inaczej – zmiana podstawy spowodowała jednak zmiany w nadbudowie. Tylko najwięksi idealisci nie przyznają, że część nas, mnie,

* J. Bator, *Kobieta*, „Twój Styl”, Warszawa 2002, s. 108, por. recenzję z tej zafascynowanej Julią Kristevą książki: E. Domańska, *Autofikcja Joanny Bator*, „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.

⁴⁸ *Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, red. B. Piwowarska, Warszawa 2005, s. 110.

po przełomie stała się wstrętna, zniechęciliśmy siebie samych jak obcych. Staaliśmy przed wyborem, jakby powiedziała Julia Kristeva – albo sublimacji albo perwersji, a w ich splocie ujawniła się religia. Nie złagodziła jednak gwałtownego wstrętu do samego siebie. By stać się sobą, musimy bowiem odrzucić to, co wstrętne. „Naród pozostaje w tym momencie jedyną ideologią wspólnotową, w której ludzie mogą znaleźć schronienie” – pisała Kristeva przy innej okazji, dodając, że naród to forma archaiczna i patologiczna, ale jako psychoanalitik nie może po prostu jej odrzucić, mówiąc, że jest chora, ale próbować pomóc pacjentowi przezwyciężyć objawy, bynajmniej nie przez odrzucenie, ale przez poszukiwanie – prowizorycznie – optymalnej formy⁴⁹.

Teoretycy zmiany – także zmiany w narracji historii sztuki – chętnie wybierają *père-version*, przelewając wysublimowane cierpienie na ojca. Konkretnie: tym „ojcem-wersją” często bywał autorytet Jacques’a Lacana⁵⁰. Pozwolę sobie tutaj na krótką psychoanalityczną wykładnię zmiany, która – perwersyjnie – anihiluje różnicę. Hal Foster za Lacanem powtarza: fallus jest znaczącym i choć nikt nie może go posiadać (jak penis), wyznacza relację między płciami, zmieniając je w świat fantazji napędzający komedię – mężczyźni bowiem udają, że go mają (by się chronić) – eksponują jego przymioty, a kobiety z kolei udają, że go wcielają i uosabiają po to, by zamaskować jego brak, dokonując maskarady. Ale, dodaje Foster za feministkami, u Lacana fallus podpira się jednak penisem⁵¹. W *père-version* jest więc miejsce raczej na powtórzenie tego samego; uniwersalny mechanizm maskuje ponadto specyficzną i niepowtarzalną sytuację historyczną.

Jeśli przypomnimy za Kristevą, że jedynie małżeństwo jest rytuałem dotyczącym takiej zmiany, w którym nie należy odrzucać nieczystości, to zrozumiemy polski okrągły stół, w którym opozycja i władze PRL-u spotkały się, by się zjednoczyć, jako rytuał, w którym

⁴⁹ J. Kristeva, S. L. Malcomson, *Foreign Body*, “Transition” 1993, no. 59, s. 174–175.

⁵⁰ Odnoszę się tu zarówno do tekstu Julii Kristevej, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007, jak i uwag polskiej redakcji naukowej (tamże, s. 8, przyp. 3).

⁵¹ H. Foster, *Prosthetic Gods*, London 2004, s. 247.

nie powinno być obrzydliwych resztek. Foster, interpretujący rytuał zaślubin w pompejańskiej Villa dei Misteri, podkreśla, że fallus może pełnić swoją rolę, gdy jest zasłonięty; może podtrzymywać swoją rolę w porządku symbolicznym jako symbol niezależnej władzy, ale jedynie wtedy, gdy jest zasłonięty, wzniesiony i ukryty, i ma rangę znaczącego. Wówczas, bez wzniesienia go na poziom transcendentni, także zwykły penis może być fallusem w przebraniu. Wówczas męski podmiot może podziwiać kobiece ciało w fallicznym porządku potęgi znaczącego bez lęku kastracji, podziwiając *de facto* fallusa, czego kosztem jest totalne pomylenie tego, co męskie, a co kobiece, całkowity zanik różnicy oraz wykluczenie obcego. A czymże innym jest wszak zwycięstwo rewolucji, jak nie zwycięstwem „naszych”, najlepiej oczywiście higienicznym i słusznym? Być może więc to niechęć do ciągle tych samych, fallicznych rebelii, spowodowała, że po 1989 roku w sztuce pojawił się *abject*. Sztuka spełniała zatem w tym ujęciu rolę wentyla bezpieczeństwa: pojawiło się w niej to, co w dominującej narracji zmiany – analgetycznej i czystej – pojawić się nie mogło. *Abject* pojawił się poza konsensusem i negocjował możliwość innych zmian, zmian ujawniających różnicę.

Rewolucji nie da się bowiem wyobrazić przez rytuał zaślubin: powstają w nim odpady, załamuje się jeden porządek, ten, o którym Foster pisał, że jest to ład związany z całkowitym załamaniem się różnicy (*complete collapse of difference*). W rewolucji musi więc zawierać się impuls skatologiczny. Kristeva podkreślała zresztą także, analizując kwestię obcości, że jest dla nas normalne, iż część ludzi nie ma takich samych praw jak inni⁵². Małżeństwo to – jak zatem się wydaje – fallicyzacja. Falliczne uporządkowanie świata jako reprezentacja tego, co było po rewolucji, może ulec zmianie; jednak – jak zwraca uwagę Foster – znaki przeszłej traumy powracają jako zapowiedź przyszłych pragnień. Czyżby więc dokonanie rewolucji było niemożliwe? Czyżbyśmy mylili ją z ujarzzeniem, opanowaniem, podbojem, strategicznym poskramianiem i unieszkodliwianiem?

⁵² Ch. Mouffe, R. Deutsche, B. W. Joseph, *Every Form of Art Has a Political Dimension*, „Grey Room” 2001, no. 2, s. 109 (odwołanie do: J. Kristeva, *Strangers to Ourselves*, trans. by L. S. Roudiez, New York 1991).

Jak ujmuje rzecz Foster – apotropaiczną transformacją śmiertelnego wroga w cenne trofeum? Fallus ostatecznie przecież też staje się apotropaicznym fortem. *Abject* dostarcza nam strukturalnego modelu do opisu procesów różnicowania oraz tożsamości; tym zresztą różni się od koncepcji *abjectu* Bataille’a, atakującego kategoryzację – Kristeva rekuperuje bowiem ludzkie odpady, konkretne obiekty, powracając one z całą mocą do desygnatu, mają w jej teorii wręcz moc zaklinającą⁵³. Idąc za Kristewą – jak uważa Buchloh – Judith Butler pokazuje na przykład, jak heteroseksualność, by ukonstytuować się teoretycznie, umieszcza homoseksualizm w obrębie tego, co wstrętne. Jednak – obawia się Foster – chociaż koncepcja wstrętu Kristewej dostarcza produktywnych sposobów do interpretacji homofobii i rasizmu, to z drugiej strony niebezpiecznie blisko jej do traktowania ich jako cech wrodzonych i endemicznych (miejscowych), czy wręcz po prostu naturalnych⁵⁴. Z jednej strony *abject art* ma więc walor silnie polityczny, podważający konwencjonalne wyobrażenia gender i dekonstruujący patriarchalne idee. W tym ujęciu klasycznym już dziś dziełem *abject art* jest *Post-Partum Document* Mary Kelly (tu np. pojawia się oznaczenie stolca dziecka – 01 zatwardzenie, 02 normalny, 03 niespoisty, 04 miękki, 05 rozwolnienie), praca, która nie pojawiła się zresztą na jej polskiej miniretrospektywnej wystawie w Zamku Ujazdowskim w 2008 roku. W kategorii *abject art* znajdą się także prace Serrano czy „gówniane” dzieła Johna Millera, Giberta & George’a oraz Mike’a Kelleya, związane z analną regresją, prace wykorzystujące lub obrazujące urynę – np. Kiki Smith, Helen Chadwick i Agaty Bogackiej, ponadto – gargantuiczna *Cloaca* Wima Delvoye’a czy wreszcie sugerujące cellulitis modelek prace Cindy Sherman albo zrekonstruowane pomieszczenia posypane przez Roberta Kuśmirowskiego kurzem z odkurzacza, z całą zawartością odpadów, w tym także ludzkiego naskórka (*Double V*). Używamy także terminu *obscene art* – sztuka obsceniczna, co oznacza – jak tłumaczy Foster – agresywny atak na sceniczne reprezentacje i otwieranie się na

⁵³ Zwraca na to uwagę Hal Foster, w: H. Foster, B. Buchloh, R. Krauss, *The Politics of the Signifier II: A Conversation on the “Informe” and the Abject*, “October” 1994, vol. 67, s. 3.

⁵⁴ Tamże, s. 5.

rzeczywistość przez podkreślanie faktyczności ciała. U Kristeviej – jak zwraca uwagę Foster – istnieje ambiwalencja pomiędzy czasownikiem odrzucić ze wstrętem i stanem bycia wstrętnym. Pierwsze jest ważne do podtrzymywania podmiotowości i społeczeństwa, drugie obala i podważa zarówno podmiotowość, jak i społeczeństwo. Jeśli wszakże podmiotowość i subiektywność odrzucają ze wstrętem obcego, to może takie odrzucenie jest zwykłą operacją regulującą? A zatem, czy relacja wstrętu do regulacji jest analogiczna do transgresji i tabu – jako idąca dalej, przekraczająca, ale jednocześnie uzupełniająca? – pyta Foster, wskazując następnie na dwie zasadnicze strategie *abject art* – po pierwsze, próbę utożsamienia się z tym, co wstrętne, by przebadać ranę traumy i dotknąć tego, co obsceniczne i rzeczywiste jednocześnie; i po drugie – przedstawić stan wstrętu tak, by sprowokować akcję odrzucenia ze wstrętem, by uchwycić wstręt w akcji, po to, by ukazać go jako odruchowy. Obie te strategie są – jak uważa Foster – problematyczne, gdyż wywołanie wstrętu może spowodować ostatecznie wsparcie zarówno dla symbolicznego porządku, jak i „scenicznego” normatywności. W Ameryce lat 80. i 90. fascynacja traumą i *abject* była skutkiem – jak uważał Foster – rozczarowania tekstualnym modelem rzeczywistości, która wróciła jako traumatyczna oraz rozczarowaniem nadmierną celebrazją pragnień, a ponadto rozpaczą z powodu AIDS i sytuacji społecznej. Istnieje też dziś tendencja do redefiniowania doświadczenia zarówno historycznego, jak i indywidualnego jako traumy. Dyskurs traumy ma też swoisty autorytet, gdyż nie można go zweryfikować, można tylko w niego wierzyć lub nie, a podmiot w tym wywodzie jest paradoksalnie jednocześnie wywyższony, jak i zniszczony – co po Barthesowskiej koncepcji śmierci autora powoduje, że autor wraca w postaci zombie i nieobecnego autorytetu, pozwalając rozważać niespójność tożsamości i podmiotowości oraz rozbite społeczeństwo – jak pisał Foster⁵⁵. Zastanawiając się nad złożonością sytuacji w Polsce po upadku komunizmu, można powiedzieć, że fascynacja traumą i *abject* była związana z ukazywaniem nieuzgodnionych konsensualnie narracji, wprowadzeniem w higieniczną i tekstualną przestrzeń publiczną

⁵⁵ H. Foster, *Obscene, Abject, Traumatic*, “October” 1996, vol. 78, s. 114.

elementów agonizmu: ujawnieniem tego, co miało być niewidoczne i niepotrzebne. A zatem nie mam wątpliwości, że redefiniowanie doświadczenia przez dyskurs traumy i *abject* przyczyniło się do pluralizacji i demokratyzacji przestrzeni publicznej w Polsce, odgrywając ważną rolę historyczną. Twierdzą tak wbrew głosom, które w fascynacji *abjectem* widzą zaprzepaszczenie największych osiągnięć modernizmu, m.in. sublimacji i skoku metafizycznego⁵⁶. Możliwość opisu tej sytuacji zawdzięczamy niewątpliwie *French theory*, jakkolwiek dzisiaj wydawać by się nam mogła ograniczająca.

Kristeva dokonuje metaforyzacji tego, co niebezpieczne w językowej instytucji symbolicznej – odnosząc wszystko do ciała i jego otworów. Groźne jest więc to, co pochodzi z zewnątrz tożsamości, co jest poza nami, oraz to, co płynie z wnętrza tożsamości. W tak rozdzielanych grupach w pierwszej znajdziemy ekskrementy, zakażenie, zgniliznę, chorobę oraz nieżywych, w drugiej – krew menstruacyjną.

W tym, co nam zagraża, jest więc albo to, co wspólne nam wszystkim, albo to, co specyficznie kobiece – uważa Kristeva, co zdecydowanie nierówno rozkłada akcenty w binarnie pojmowanej koncepcji płciowej. Można z tego wywieść tezę, że każda rewolucja, która na nowo dokonuje podziału, będzie gnębić i wykluczać to, co specyficznie kobiece, niekoniecznie nawet wspierając się symboliczną instytucją ofiary. Sprawdźmy to oczywiście na przykładzie polskiej rewolucji rozpoczętej w 1989 roku, jak na podstawie różnicujących się elementów budowała nowy ład, radykalnie wypierając to, co zostaje uznane za nieczyste. W międzyczasie rewolucjonista i jego akolici przechodzą przez *borderline*, dzięki rytuałowi – mającego znaczenie m.in. magiczne – unikając niekiedy szczęśliwie skalania. Jednak groźba skalania ciągle wisi jak miecz Damoklesa, lub ujmując to bardziej adekwatnie – jak groźba powrotu tego, co wywodzi się od matki, zamiast tego, co związane jest z ojcem – skrępowaniem, wstydem i winą.

⁵⁶ O *abject* jako źle pojętej kontynuacji sztuki nowoczesnej, która wyrzekła się swego największego osiągnięcia – sublimacji i wyrafinowanej symbolizacji malowanego obrazu – pisałam w recenzji z książki *De Immundo* Jeana Claira. Zob. A. Markowska, *Dezodorant a postmodernizm*, „Odra” 2008, nr 12, s. 126–127.

Rewolucja musi więc zawierać rytuały katartyczne, ambiwalencję pozostałości, rytuały przejścia z odrzuceniem nieczystości, wykluczeniem i wygnaniem, oślepieniem, by nie oglądać przedmiotów hańby i pragnienia. Czy w sztuce polskiej po 1989 roku znajdziemy ich ślady? „Zaraz się wyrzygam, jeśli zobaczę jeszcze jedną łódkę w sztuce polskiej” – powiedziała ponoć w 1989 roku krytyczka sztuki Jolanta Ciesielska⁵⁷. Nietrudno odczytać to jako dojmującą chęć różnicowania, fizjologiczną wręcz chęć oddzielania. „Zaraz się wyrzygam, gdy usłyszę o kolejnej wystawie profesora, którego wystawami katują nas systematycznie urzędnicy i galernicy od 30 lub 40 lat”⁵⁸ – w tym zdaniu Jerzego Truszkowskiego również odnajdziemy płynący z ciała impuls dyferencjacji, by wreszcie zacząć odróżniać to, co nazywane jest sztuką przez establishment i co faktycznie jest sztuką. W filmie *Awangarda bzy maluje* z 1999 roku Przemysław Kwiek zastosował kontrast tego, co widzimy i słyszymy – widzimy bowiem artystę malującego kwiaty, a słyszymy potworne przekleństwa; jest to zarazem komentarz na temat kondycji artystów progresywnych, którzy jako młodzi ludzie z powodzeniem kontestowali PRL, jednak wolny rynek zmusił ich do robienia tego, czym wcześniej się brzydzili. Dosadne przekleństwa stają się w tym momencie jedyną możliwością odróżnienia się od tego, co artysta wytwarza w ramach ekonomicznego przymusu. Niewątpliwie *Awangarda bzy maluje* ukazuje koniec utopii. Jak można było przeczytać o Kwieku w internetowym czasopiśmie „Raster”, artysta odwiedzając z ekonomicznej konieczności różne urzędy, m.in. Rejonowy Urząd Pracy i Ministerstwo Kultury, w ubikacji pierwszego z nich znalazł muszlę klozetową zatkaną fekaliami, co staje się inspiracją instalacji *Gówna w Rejonowym Urzędzie Pracy* z 4 flagami polskimi. Z kolei w drugim urzędzie znalazł – czytamy w „Rastrze” – „metaforyczne »gawno«, rosyjskojęzyczną nazwę tej substancji, skierowującą nasze skojarzenia na anty-ludzką tradycję naszego wielkiego sąsiada gnieźdzącą się gdzieś jeszcze w Polsce”⁵⁹.

⁵⁷ Za: J. Truszkowski, *Artyści radykalni*, Bielsko-Biała 2004, s. 12.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ J. Truszkowski, *Wielki rewizjonista Kwiek*, „Raster” z 26 stycznia 2004 r., archiwum pisma internetowego.

Spługawienie tego, co nie moje, stwarza więc w istocie mnie samego. *Páthos-Elektroafirmacje* (1996) Barbary Konopki, wideo pokazane na wystawie „Kobieta o kobiecie” w Bielsku-Białej, ukazuje kobietę i jej wydalane na czerwono resztki, zapewne w zamyśle „mentalne niestrawności”, gdyż tak brzmią jedne ze słów autorskiego komentarza do tej pracy⁶⁰. Pokrycie roztoczami przez Roberta Rumasa konwencjonalnej figurki papieża (*Roztocze*, 2001)⁶¹ – tak zresztą stypizowaną przez masową produkcję, że trudno nawet rozróżnić, jakiego papieża – proponuje zdecydowane odrzucenie pewnego rodzaju masowej religijności anihilującej odpowiedzialność. Z kolei wykonanie obrazów realistycznie pokrytych namalowaną pleśnią, jakie zlecił z kolei Oskar Dawicki na swoją wystawę w krakowskim Bunkrze Sztuki „Dziesięciolecie malarstwa”, było chęcią poróżnienia się z medium malarstwa, w którym ukazana biegłość była podstawą przyznania Dawickiemu tytułu magistra sztuki i w konsekwencji miana artysty dziesięć lat wcześniej. Ostatecznie więc protest przeciw przewadze modelu sztuki i krytyki operującej paradygmatem modernistycznym był celem tej nauzeatycznej dyferencjacji. Za retrospektywę *abject art* uważa się dość powszechnie wystawę „Antyciała”, która odbyła się w Centrum Sztuki Współczesnej w 1995 roku. Aspekt krytyczny *abject* jest zawarty zarówno w takim typie narracji, która zmienia się w intymny pamiętnik (np. opowieść o własnej chorobie, o własnej niestrawności, o osobistej niedyspozycji), oraz takim, gdy wstręt i jej nośnik – ciało – lokuje w narracjach zewnętrznych, publicznych. Wówczas możemy mówić o wstręcie jako relacji do instytucji, a więc o *par excellence* krytyce instytucjonalnej, typowym przejawie działalności neoawangardowej. Wprowadzenie w ramach *abject* rozróżnienia na „małą narrację”, opowiadającą o osobistej traumie, która sonduje „wielkie narracje”, granice wolności, schematyzację tekstualnego myślenia, w którym nie ma miejsca na ciało, oraz *abject* skupiony na krytyce instytucjonalnej nie ma być może sensu, bo granice między tym, co intymne i wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, są płynne i niejasne. Chodzi raczej o pewne rozłożenie

⁶⁰ Por. *Kobieta o kobiecie*, red. A. Smalcerz, Bielsko-Biała 1996, s. 24.

⁶¹ Źródło: „Magazyn Sztuki” 2004, nr 1 (28), s. 76.

akcentów, powodujące, że skupianie się nad własnymi niedomaganiem cielesnymi, które mają budzić uczucie współczucia do artysty, służą sztuce pojmowanej egzystencjalnie, a nie analitycznie; w ostateczności zaś budują romantyczną aurę artysty, typową dla anachronicznego paradygmatu modernistycznego. Modernistyczny „dawca formy” zmienił się pozornie w swoje przeciwieństwo – dawcę bezforma, a faktycznie nic nie zachwiało jego pozycji humanistycznego autorytetu. Ostatecznie bowiem opowieść o własnych niedomaganiach fizjologicznych stanie się jedynie historią osobistego cierpienia, kolejną martyrologiczną narracją, która nie okaże się użyteczna do zdiagnozowania zmian społeczno-politycznych. Martyrologia to przecież w sztuce polskiej raczej *constans*: trudno więc widzieć ją jako sprzymierzeńca w opisywaniu zmiany. W polskim *abject* nie interesuje mnie zatem martyrologia, ale gniew: nie ofiara, ale wolność. Upieram się, że martyrologia wspiera paranoiczne wizje utopijne, a to, co w *abject* było naprawdę ważne, to właśnie niechęć do utopii. To, co postulowałabym w interpretowaniu *abject*, to wobec tego nie esencjonalizacja, ale każdorazowa kontekstualizacja.

I jeszcze jedno: jeśli Kristeva mówi o dyskursie normy i czystości oraz z drugiej strony – o pieśni, tańcu, malarstwie, to oczywiście nie znaczy, że sztuce obcy jest dyskurs normy i czystości. Kristeva podkreślała bowiem z całą mocą niechęć do binarnych podziałów: oddzielania podmiotu od przedmiotu, mowy od świata, ciała od siebie samego – skoro nasze ciała mówią równocześnie z naszymi ustami, a to, co mówią, należy przynajmniej spróbować wypowiedzieć językiem, to trzeba taką próbę podjąć, szczególnie wtedy, gdy dokonują się zmiany – jeśli faktycznie zachodzą na miarę symbolicznego roku 1989, przeobrażenia, które były też przecież doświadczeniem naszego ciała. Doświadczeniem, przed którym bronimy się skurczami i wymiotami pozycjonującymi podmiot pomiędzy jednym i drugim porządkiem.

Z dotychczasowych rozważań wyraźnie widać, że kategoria *abject* oznacza co innego u Kristevej, a co innego u Bataille'a, że zawiera punkty wspólne z takimi terminami, jak *informel*, *obscena*, *uraz*; przy okazji Mike'a Kelleya pojawia się jeszcze użycie pokrewnego terminu *lump* (mniej więcej: kupa, masa, glut), sama Krauss

uważa, że niemieckie słowo *Lumpf* wprowadza kolejny odcień znaczeniowy. W niniejszym tekście pójdę za intuicjami Kristevej, związanymi z łączeniem *abject* z ludzkimi wydzielinami uważanymi za odpady i z jej naciskiem na pierwotny i początkowy charakter wstrętu. Odpad bowiem, coś niepotrzebnego, a wręcz całkowicie zbytecznego, wyraźnie ukaże wytyczanie linii podziału, tak istotnej w zmianie. Wątpliwości Fostera, że koncepcja Kristevej z binarnością zewnątrz i wewnątrz jest zbyt opozycyjna, a sugestia, że niesmak jest czymś tak zasadniczym, powoduje, że fobia pojawia się naturalnie przed figurami obcego – etnicznymi czy seksualnymi – i w związku z tym może być rozważana jako naturalna i wrodzona, przeciwstawie przekonaniu, że jeśli użyjemy tego konceptu nie w dyskursie początku, ale zmiany, stanie się on bardzo funkcjonalny i produktywny. Poza tym, nie widzę nic złego w przyznaniu człowiekowi naturalnie odrażających cech – dyskurs tego, co dobre, bo naturalne, wydaje się już bowiem anachroniczny. Dobitnie wyraził to kiedyś Kazimierz Piotrowski, komentując różne interpretacje *LEGO. Obozu koncentracyjnego* (1996) Zbigniewa Libery, dowodząc, iż ostatecznie artysta może przecież „mieć inny zamiar, niż powinien”⁶². Z lubością przekracza on *borderline*; na przykład w pracy *Cookie Monster (Ciasteczkowy potwór)*⁶³, gdzie w sekwencji zdjęć artysta ukazuje, jak przyjmowanie pokarmu przemienia go w odrażające straszdyło, wyparte alter ego; lub jak we wspomnianej pracy *LEGO. Obóz koncentracyjny*, gdzie nie ma żadnych odpadów i bezforemności, a wszystko ze wszystkim idealnie się łączy bez elementów zbędnych. Libera wyszydza nasze marzenia o świecie nie tylko bez gówna, ale też – bez różnicy.

W związku z tym, że imperatyw symbolicznych wykluczeń konstituuje istnienie kolektywu w świecie wyrażonym przez artystę po to, by się odrodzić, ujawnia się nakaz rozgraniczenia. Na pograniczu zmiany systemów dyferencjacja jest związana z drogą ku własnej tożsamości, a wstręt staje się (paradoksalnie) korelatem nowego

⁶² K. Piotrowski, *Zwycięstwo pseudoawangardy – socjomorficzne aspekty sztuki i krytyki lat 90.*, w: *Sztuka lat 90.*, red. H. Gajewska, Orońsko 2003, s. 23.

⁶³ Por. tenże, *Zbigniew Libera: sztuka i mediokracja*, „Exit” 2004, nr 2 (58), ilustracja na s. 3354.

porządku społecznego i symbolicznego, gdyż samo przejście nie ma charakteru inicjacji, raczej niepełności i rozszczępienia. Odnowienie arbitralnej władzy dokonuje się przez ustanawianie prawa, lecz w przypadku niestabilnego podmiotu załamuje się ekonomia funkcji języka, a niepewność wiąże się właśnie ze wstrętem. W tym kierunku idą wczesne interpretacje Izabeli Kowalczyk, która Kristevę odczytuje przez recepcję anglojęzyczną. Krytyczka podkreśla, że naruszanie granic wiąże się z zagrożeniem, otwiera jednak na nowe doświadczenie rzeczywistości. Kowalczyk jest jedną z największych zwolenniczek koncepcji Kristevej i zastosowania jej – przez recepcję amerykańską – na gruncie polskim. Na swoim blogu ma specjalną kategorię „abiekt”, w której przyznała nawet, że przez jednego z historyków sztuki została nazwana z niesmakiem zwolenniczką sztuki „womitalno-genitalnej”, choć jeśli już – wolałaby po prostu po polsku i mniej naukowo – sztuki „rzygawiczno-pornograficznej”⁶⁴. Przez amerykańską recepcję Kristevej pisane były też interpretacje Moniki Bakke⁶⁵, Pawła Leszkowicza⁶⁶ oraz Piotra Piotrowskiego⁶⁷. Tomek Kitliński artystów związanych z *abject art* nazywa ogólnie gotycystami i wśród wybitnych dokonań tej sztuki wymienia m.in. *Przypadki humanitarne* Alicji Żebrowskiej oraz prace Norberta Walczaka. Kitliński nawołuje też do odczytania twórczości Aliny Szapocznikow w kategoriach psychoanalizy Kristevej oraz łączy Zofię Kulik z *abject* z powodu ukazywania przez artystkę horroru współczesności⁶⁸. Co do postulatów Kitlińskiego, to wcześniej taką interpretację przeprowadziła Izabela Kowalczyk, co okazało się bardzo kontrowersyjne, gdyż artystka ta była tradycyjnie łączona z transgresyjnym pięknem

⁶⁴ Zob. <http://strasznaszuka.blox.pl/html/1310721,262146,21.html?337580> (dostęp: 22.07.2009).

⁶⁵ M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.

⁶⁶ P. Leszkowicz, *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001.

⁶⁷ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku; tenże, Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.

⁶⁸ T. Kitliński, *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristevej*, Kraków 2001, od s. 204.

i erotyzmem⁶⁹. Wstręt u polskich artystek tworzących w czasach postkomunistycznego przełomu Katarzyny Kozyry (proces przygotowania estetycznej i wręcz bajkowej – bo odsyłającej do braci Grimm kompozycji – *Piramida zwierząt*), Jadwigi Sawickiej (np. pokryty brązową obrzydliwą cieczą plakat *Utracona niewinność*)⁷⁰, Alicji Żebrowskiej (defekacja *Z matką*) może być interpretowany jako bolesny stan trwogi z rytualizacją nieczystości zamiast propozycji oczyszczenia i wyparcia. Jak powiedziałam wcześniej, moja propozycja zastosowania instrumentarium Kristevej będzie bardzo wąsko rozumiana, ponieważ choć oczywiście pojawi się i trauma, i obsceniczność, i bezforemność, to punktem wyjścia będą budzące wstręt wydzielinny jako tworzywo sztuki – pojawiło się ich dużo w przełomowym okresie drugiej połowy lat 80. i latach 90., co zresztą zostało podsumowane pracą Jerzego Kosałki *Zestaw do robienia sztuki* na wystawie „Sztuka przez duże G”, pokazywanej w Bałtyckiej Galerii Sztuki w Słupsku i BWA we Wrocławiu w 2002 roku. W *Zestawie*, stylizowanym na tanią chińską zabawkę w rodzaju przyborów do zabawy we fryzjera lub doktora, przez przezroczyste opakowanie widzimy trzy pojemniki, każdy oznaczony odpowiednio: „kupa”, „siki”,

⁶⁹ O cenzurowaniu Kowalczyk pisze Agata Jakubowska w kontekście konferencji poświęconej artystce w Galerii Sztuki Współczesnej Zachęta w roku 1998 – teksty zarówno Kowalczyk, jak i Jakubowskiej zostały bardzo źle przyjęte przez starsze, opiniotwórcze grono i w rezultacie nie zostały wydrukowane, por. A. Jakubowska, *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008; I. Kowalczyk, *Polityczna apolityczność i bezcielesne ciała a przypadek Aliny Szapocznikow*, w: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Kraków 1999, s. 57–64; też, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 43–48. Autokomentarz Izabeli Kowalczyk do tych tekstów czytelnik znajdzie w: też, *Aliny Szapocznikow osvajanie abjectu*, http://www.obieg.pl/artmix/artmix12_04.php (dostęp: 22.07.2009) – tu autorka zastanawia się ponownie, czy estetyzacja przeczy *abject*, pisząc o „abjectalnej” formie guzów, które „choć nie są [...] zrośnięte z ciałem, jakby już »wydalone«”. Kowalczyk zwraca też uwagę na sprzeciw Piotra Piotrowskiego wobec odczytywania Szapocznikow w kategoriach *abject*; w tym sporze zajmuję osobne stanowisko – postulowałam raczej odczytanie tej sztuki przez *camp*, porzucenie traumy i martyrologii.

⁷⁰ Wystawa „Piękno, czyli efekty malarskie”, Bielsko-Biała, kuratorki: M. Ujma i J. Zielińska, 6 listopada–5 grudnia 2004.

„inne glutę”. Jak pisał o wystawie, wyrzuconej z Muzeum Miejskiego we Wrocławiu na drugi dzień po jej otwarciu „Dziennik Bałtycki”: „Jedna z osób ze ścisłego grona kierownictwa Muzeum publicznie użyła wobec niej określenia »Sztuka przez duże G«. Określenie to spodobało się artystom, spodobała im się również reakcja na ich sztukę, więc postanowili nadal pokazywać prace trącące złym smakiem i poruszające sprawy irytujące⁷¹. Ocenzurowane prace stały się przedmiotem gry artystów, którzy pokazali je w odmiennym zestawie w innych, choć także państwowych galeriach.

Z pewnością reakcją na nadmiar obrzydliwości była też tzw. fajna sztuka, związana z pismem „Raster” („fajna” jest określeniem promowanym przez redaktorów pisma, Łukasza Gorczycę i Michała Kaczyńskiego): można ją odczytywać w kontekście odrzucenia wstrętu jako sztukę wygranej rewolucji demokratycznej, jaka nastąpiła po sztuce *borderline* okresu przełomu. Choć związany z „Rastrem” Wilhelm Sasnal będzie ironizował na temat płynności farby na swoich obrazach, a więc malowaniu uryną i spermą, jak to zwyczajowo określa się od czasów Jacksona Pollocka. Rewolucja bowiem nigdy się nie kończy – dlatego budzące wstręt dzieła będą oczywiście pojawiać się także w XXI wieku.

Tak jak „abstrakcyjność” i wzniosłość malarstwa modernistycznego była pojmowana – jak pisał Slavoj Žižek – jako reakcja na nadobecność konkretnego obiektu, przekształcającego go w obrzydliwy *abject* i ekstremalny eksces⁷², tak reakcją na polską sztukę modernistyczną, kojarzoną z nieaktualnym już konsensusem z władzą, można nazwać ekstremalny eksces wstrętu w sztuce po upadku komunizmu. To jest moja teza. Nie oznacza to oczywiście (!) utożsamienia schyłkowego modernizmu z PRL-em, a jedynie dostarcza instrumentów do pytania o przedłużony żywot modernizmu za żelazną kurtyną. Moją tezę o gwałtownej reakcji na modernizm, która częściowo zbiegła się z przemianami politycznymi w kraju, wspieram koncepcją strategii desublimacji jako krytyki modernizmu, której wyrazem

⁷¹ „Dziennik Bałtycki” z 4 lutego 2002 r.

⁷² S. Žižek, *Droga do atomowej wzniosłości*, przeł. J. Kutyla, w: *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2007.

była paryska wystawa (maj–sierpień 1996 rok) i książka Yve-Alain Bois i Rosalind Krauss *Informe. Mode d'Emploi* w Centrum Pompidou, choć autorzy impet krytyczny widzą raczej w koncepcjach Bataille'a niż Kristevej⁷³ – o czym już pisałam. Ta krytyka łączyła się m.in. – już zresztą w PRL-u – z odejściem od tradycyjnych mediów, pielęgnowania ich separacji i hierarchizacji, odejściem od stylu dającego się usystematyzować. *Abject* jest pośrednikiem, zadziwiająco zgodnie da się go odczytywać z Sartréowskim *visqueux* (Krauss przekłada to na *slimy*, „obleśny”) – ani płynne, ani stałe, co chwyczone przyssie się jak pijawka, mając własną formę posesywności⁷⁴. Sublimacja jako pożądanie pionu, prawa, formy, Gestalt, piękna zmieniona w bezkształtną pulsającą pożądania – doda Krauss. A zatem *abject* kontra modernizm to ten nurt radykalnej krytyki okresu PRL-u, który wiązał się z umacnianiem roli higienicznych analgetyków w narracji historii sztuki i w której modernizm polski jest związany z misją polskiej inteligencji, jako „naturalnego” autorytetu, kamuflującej przeto swoje interesy klasowe, płciowe i ekonomiczne. Modernizm był – jak wiemy – strategią oporu, tarczą przeciw – najprościej rzecz ujmując – sowietyzacji kraju. Jednak dla wielu młodych artystów także w czasach PRL-u był nie tylko anachroniczny, ale przede wszystkim związany z podtrzymywaniem *status quo* establishmentu i jego niejasnych konsensusów. Dalsza część moich rozważań, po ukazaniu użyteczności zastosowania instrumentarium Kristevej, skupi się na tymczasowym wyczerpaniu ich funkcjonalności. Pozycjonowanie się bowiem w kontekście tego, co mną na pewno nie jest, staje się ostatecznie wchodzeniem na grząski grunt ideologicznego aktywizmu, który – z jednej strony zwalnia ludzi od myślenia, sytuując ich w pozycji grupowej, z drugiej – zamyka na wykluczanie się czegoś nowego. Nie postuluję zatem radykalnego okrzyku *French mandarins go home!*, chociażby dlatego że francuskojęzyczni filozofowie, którzy trafili do nas przez ich anglo-amerykańską recepcję, odegrali znaczącą rolę w nazywaniu rzeczywistości okresu przelo-

⁷³ Y.-A. Bois, R. Krauss, *Formless: A User's Guide*, New York 1998; por. też D. Adler, *Down and Dirty: Art History as Desublimation*, „Art Journal” 1998, Vol. 57, No. 2.

⁷⁴ R. Krauss, „Informe” without Conclusion, „October” 1996, vol. 78, s. 92.

mu, ale raczej namawiam do szukania możliwości interpretacyjnych w horyzontalnym polu prowincja–prowincja niż w wertykalnie naznaczonym terytorium centrum–prowincja. Próba interpretacji *Alei Gwiazd* Oskara Dawickiego, dokonana na koniec niniejszego tekstu w kontekście amerykańskiej alei z odciskami kończyn celebrytów w Grauman's Chinese Theater w Hollywood, czy innych podobnych hollywoodzkich alei jak Walk of Fame czy Rock Walk, ma nam przypomnieć, że schemat ja-nie-ja, zastosowany do pisania zwycięskiej narracji, pisania historii (sztuki) przez zwycięzców może ewokować dość anachroniczne wzorce, które wszak miały zostać przewyżczone; wzorce celebrytów i progresywnych artystów-outsiderów zaskakująco bowiem zbliżyły się do siebie. Użycie krowich placków przez Dawickiego – oczywisty despekt dla *art world* w wertykalnym odczytaniu w kontekście betonowej alei z odciskami rąk i stóp oraz autografami słynnych ludzi przed chińskim teatrem Sida Graumana, w horyzontalnym odczytaniu z plackami z indyjskiego Waranesi, wprowadza jednak zupełnie inne treści – szacunek dla inności zamiast kulturowych aspiracji, myśli o domowym zaciszu zamiast antykonsumpcjonistycznych banałów. Gdy wymioty, jako uniwersalną reakcję trzewi, spróbujemy zmienić w uwarunkowaną kontekstem i czasem reakcję specyficzną, okaże się to korzystne dla prawdziwej zmiany, która nie jest przecież uniwersalna i ponadczasowa, ale specyficzna i jednorazowa.

Dobrym wprowadzeniem do tej taktyki jest strategia desublimacyjna, która uważana za opozycyjną dla modernizmu, ma jeszcze ten walor, że zgłasza wątpliwości do interpretacji akcentujących i waloryzujących oś pionową. To strategia omówionych poniżej dzieł Tomasza Mroza, Ryszarda Grzyba, Jerzego Truszkowskiego i Jacka Markiewicza. Na szczególne podkreślenie zasługuje tutaj wybitna i chyba niedostatecznie doceniona twórczość Grzyba, którego subwersja nie powoduje ostatecznie – po okresie karnawału – powrotu „wszystkiego” na swoje dawne miejsce, co chyba jednak dzieje się przy transgresjach Markiewicza. Foster nazwałby to powrotem scenicznej normatywności. W kontekście Grzyba widać zresztą najwyraźniej, że neoekspresjonizm – uważany przez Hala Fostera na gruncie amerykańskim za wspierający w latach 80. najbardziej neo-

konserwatywne postawy – był na zupełnie odmiennym gruncie polskim, w innym kontekście, nurtem progresywnym.

„Chciałbym być sponsorowany przez NASA, McDonald’s, Microsoft, szejków z Emiratów Arabskich i w Dubaju postawić wielkiego kloca na szczycie palmy!”⁷⁵ – twierdził Tomasz Mróz, w którego obrazach Michał Lasota zauważył kulminacyjny moment emocjonalny – jakiś zachwyty, osłupienie lub ekscytację – stan ekstatyczny. Postaci wpatrują się w odległy punkt, nie ma z nimi kontaktu i w tym napięciu puszczają im niekiedy zwieracze – pojawiają się gazy jako wizualizacja sublimacji. Ludzie sublimują i – zamiast wznieść się na wyższy poziom człowieczeństwa, po prostu wypuszczają z ciała dymy. Artysta dodawał też, że kocha ludzi, ale szczególnie inne narodowości. Jego autoportret – to parodia polskiego romantycznego artysty, w pozycji psa, z akcesoriami sadomasochistycznymi (obrożą i smyczą) – jednocześnie sublimuje, bo przecież, jak wiemy ze szkoły, nic tak nie powoduje wysublimowania jak cierpienie. Sublimacja i metafizyczny skok, fundamenty sztuki modernistycznej sprowadzają się do popuszczania gazów, czynności uważanej w naszej kulturze za obrzydliwą.

Interesuje mnie więc *abject* jako narzędzie służące do ukazywania zmian w świecie zewnętrznym, a nie jako element budowania jedynej i niepowtarzalnej tożsamości; zajmuje mnie bowiem świat, a nie sadomasochistyczne ego z pragnieniem kompensacji skryte za typowym polskim artystą modernistycznym. *Abject* staje się więc w moim ujęciu elementem krytyki instytucjonalnej, działalności *par excellence* neoawangardowej, zgodnie z tezą Hala Fostera, że o ile historyczna awangarda skupiała się na tym, co związane z konwencjami dzieła, neoawangarda koncentruje się raczej na tym, co związane z instytucjami⁷⁶.

⁷⁵ M. Lasota, *Wychowałem się na rapie i horrorach – rozmowa z Tomaszem Mrozem o sztuce współczesnej, polityce i źródłach twórczej energii*, „Obieg”, maj 2007.

⁷⁶ H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts 1996, s. 17. Dalej opieram się głównie na tej pozycji.

Jeśli nie godzę się na utratę matki – pisała Kristeva – nie będę w stanie jej ani nazwać, ani sobie wyobrazić⁷⁷. Utrata wszystkich powiązań libidalnych i związana z tym melancholia i agresja ukazują wszakże niejednoznaczny stosunek do tego, co utracone. U Tomasza Mroza to, co jest bezpowrotne, przybiera formę kulminacji będącej symbolem najwyższej prawdy, najwyższego autorytetu itp. – nie bez powodu jednak patrząc na autoportret Mroza, dostrzegamy obok kolosalnego zdystansowania elementy ambiwalencji, gdyż erotyzm tego przedstawienia wyraźnie sugeruje, że depozytariusze najwyższych prawd bywają niebiańsko usatysfakcjonowani. Nie bez powodu powiada Kristeva: „Człowiek w depresji [*le déprimé*] to radykalny, smutny ateista”⁷⁸.

Nieliczne prace *abject* powstałe w latach 70. używające jako tworzywa tego, co zbędne z wydzielin ciała, i mogące być zakwalifikowane w obrębie krytyki instytucjonalnej, to *Smród* (1977) Andrzeja Partuma, w którym co prawda użyto siarki, jednak odór, jaki rozchodził się w galerii Repassage wydawał się – jak zapewniali wernisazowi goście – po prostu cuchnącą kloaczną zgnilizną. Z pewnością z dzisiejszej perspektywy tę pracę można uznać za nawołującą do przewartościowania świata polskiej sztuki, w tym także instytucji⁷⁹. W dyskursie innowacji Partum niewątpliwie pozostanie prokiem krytyki instytucjonalnej, neoawangardowej strategii charakterystycznej bardziej dla lat 80. XX wieku. W takiej perspektywie można też zobaczyć inną pracę Partuma, mail-artową rozsyłkę *Sztuka jest gównem*, będącą odpowiedzią na konceptualne hasło Kosutha – *Sztuka jest definicją sztuki*⁸⁰. W kontekście przewartościowania dość łatwo można odczytywać malarskie prace Ryszarda Grzyba z lat 80. jako mówiące o bolesnym problemie nadwyżki brudu, nieczystości, seksu, który nie łączy się kompaktowo z miłością i w obrębie najmniejszej komórki społecznej, z którymi nie można sobie dać rady.

⁷⁷ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski i R. Ryziński, Kraków 2007, s. 47.

⁷⁸ Tamże, s. 6.

⁷⁹ O smrodzie jako *abject* pisze J. Truszkowski, *Artyści radykalni*, s. 131.

⁸⁰ Ł. Ronduda, *Łęk przed wpływem. Rzecz o sztuce Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.*, <http://www.obieg.pl/text/07121801p.php> (dostęp: 23.07.2009).

Do obrazów takich należą na przykład *Kata ćwiczę ja, głupi Tadeu w parku sra* z 1987 roku, *Wpierzający się w sztukę, ale jest jeszcze coś więcej* z 1986 roku, a także generalizując – na co zwróciła uwagę Doro Monkiewicz – nawiązywanie przez artystę do chorego na raka odbytu Antonina Artauda, który uważał, że człowiek „wybrał sranie, tak jak wybrał życie, zamiast zgodzić się na bycie martwym”⁸¹. Twórczość poetycka artysty z tamtego czasu również jest wypełniona abominacyjnymi obrazami. W wierszu *Zagubiony karaluch* pojawia się „małe gównno, małe rzyganie, mała ślina”, a potem „Znów Początek”, „następny rodzaj zajebrania”⁸². Nietrudno chyba zatem emfatyczne wspomnienie z zagranicznych podróży: „Bardzo się tutaj wypierdziałem, moje ty drzewo, moja ty skała, moje ty powietrze”⁸³, rozpatrywać w kontekście patriotycznych powinności artysty, o których tyle mówiło się w owym czasie.

Można również przyjrzeć się, jak to już zapowiedziałam, wydzielinowym ekscesom Jacka Markiewicza. Należy do nich ekspozycja własnego kału w galerii w Orońsku, o której artysta opowiadał potem w kontekście zainteresowania różnymi wydzielinami ciała: śliną-płwociną, krwią i moczem, co uważał za „bardzo ludzkie”, choć trudno było o tym mówić i to nazywać, gdyż cisza „nad defekacją jest bardzo ludzka”. Jednak ostatecznie artysta poczuł satysfakcję: „I miałem satysfakcję, że nasrałem. Zrobiłem to zresztą z dbałością o formę powstającego obiektu”, mając na myśli pracę zwieracza: „Byłem świadomy każdego formującego materię gestu”⁸⁴. Z kolei w 1991 roku w Muzeum Akademii w Warszawie artysta ukazał se-

⁸¹ Za: D. Monkiewicz, *Artaud w autobusie. Praktyczna metafizyka Ryszarda Grzyba*, w: Ryszard Grzyb, „Dziki lud sądzi, że nie ma życia bez wojny” [katalog], Katowice 2006, s. 26. Por. A. Artaud, *Skończyć z Sądem Bożym*, przeł. B. Banasiak, „Pismo” 1988, nr 10.

⁸² Por. *Co słyszał*, Warszawa 1989, s. 82.

⁸³ R. Grzyb, *Z berlińskiego dziennika*, w: Ryszard Grzyb, „Dziki lud sądzi że nie ma życia bez wojny”, s. 87. Por. też wystąpienie Jana Michalskiego *Komu pokazuje srom Donna Gentile? Ikonografia GRUPPY w świetle poezji tytułów*, na sympozjum „O wolności i demokracji w sztuce polskiej lat 80.,” cz. 2, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 14 listopada 2008.

⁸⁴ Błóg Piotra Wójcickiego, z datą wpisu 11 kwietnia 2008 roku, http://www.wojcicki.info/blog_moich_blogw/2008/04/jacek-markiewicz.html (dostęp: 24.07.2009).

rię zdjęć z sobą w roli głównej dokonującym aktu masturbacji, której oczywiście nie odczytywałabym jako „demonstracja samotności ludzkiego ego, dojmującej i ostatecznej”⁸⁵, choć niewątpliwie nacisk na egzystencjalną naturę tych działań jest bardzo w stylu trudnych lat, jakie nastąpiły po przemianie ustrojowej. W ramach „Dialogów dzieł i postaw” w Orońsku Markiewicz pokazał natomiast krew artysty w szklanym naczyniu, obok kobiecych podpasek oraz instrukcji użycia arabskiego stymulatora orgazmu obok spermy rozartanej na szybie. „A wszystko to eksponowane na wypracowanych konstrukcjach ze szkła i stali, kojarzących się nieodwołalnie ze sprzętem laboratoryjnym”⁸⁶. Artysta wystawił również studencką pracę na zadany przez profesora Kowalskiego temat *Kardynał*: czarne prezerwatywy i cytat z *Pieśni nad Pieśniami*. Z kolei we własnej galerii a.r.t. w Płocku pokazał niebieski pojemnik z kobiecym mlekiem – zdobyty specjalnie na tę okazję z laktarium – który eksplodował na wystawie, zanieczyszczając otoczenie. Na wystawie pojawiła się zresztą również krew menstruacyjna koleżanki z pracowni, Katarzyny Kozyry. Dla Izabeli Kowalczyk Markiewicz był jednym z tych artystów, którzy pytał o granice wolności – gdyż jego sztuka dosłownie i w przenośni była obsceniczna. Dzisiaj – jak konkludowała w roku 2001 – nie mieści się już jednak na scenie, bo dzisiaj sztuka takie pytania po prostu zawiesiła. Krytyczka dodawała, pisząc o sztuce krytycznej, posługującej się *abject*, że „stawia też problem wolności w społeczeństwie demokratycznym. Prowokuje pytania: Czy możemy być wolni? Co ogranicza (ograniczać powinno) naszą wolność? (Sztuka wskazała, że te ograniczenia powinny być dyktowane m.in. przez potrzeby Innego). I jak współcześnie pojmujemy wolność (często mylimy ją z wolnością kupowania)”⁸⁷.

Subwersywny – a więc analityczny, a nie egzystencjalny – charakter publicznej masturbacji podkreślał Jerzy Truszkowski. Dnia 14 listopada 1983 roku zrealizował film *Ja* trwający 2 minuty i 37 se-

⁸⁵ D. Monkiewicz, *Jacek Markiewicz. Postmodernista egzystencjalny*, „Obieg” 1992, por. <http://www.waa.art.pl/markiewicz/jm/tekst3.htm> (dostęp: 24.07.2009).

⁸⁶ Tamże.

⁸⁷ I. Kowalczyk, *Co się dzieje na scenie współczesnej sztuki w Polsce?*, „Magazyn Sztuki” 2001, nr 26.

kund, w którym pojawia się sylwetka nagiego, stojącego profilem do widza artysty, dokonującego samogwałtu. Akcji towarzyszą różne napisy – część pojawi się przed performansem, natomiast po artyście chwyci karton z napisem „ja”. Jak wyjaśniał w autokomentarzu – własna jaźń jest jedynie fikcją, kreacją kulturowych banałów, tworem językowym. Artysta w zasadzie dokonuje aktu, w którym „moje ja się onanizuje”, a w rezultacie – ponieważ sam artysta się dystansuje i widzowie również – ostatecznie „to się onanizuje” i „nic się nie onanizuje”; język produkuje fikcje i ja to to samo co „nic” – tak widział to artysta, z „męskiego punktu widzenia” obserwując proces tworzenia cielesnej reprezentacji⁸⁸. Do serii masturbacyjnej zaliczymy też pochodzące z roku 1984 wideo *Masochistyczna Masturbacja Metafizyczna* (we współpracy z Tomaszem Konartem i Januszem Kołodrubcem) oraz *Histeria filozofii, czyli jak masturbuje się młotem*⁸⁹, publiczny performance w Galerii Stodoła w 1985 roku. Ten ostatni akcentuje raczej dominację niedyskutowanej traumy. Paweł Leszkowicz, komentując dwie pierwsze prace Truszkowskiego, w których artysta pokazał – co było wówczas niebywałe – obnażonego męskiego członka w stanie erekcji, napisał:

Męski autoerotyzm nie ma jednak nic wspólnego z indywidualną rozkoszą i spełnieniem. Jest wywrotowym gestem skierowanym przeciw represyjnym (także wobec płci) systemom społecznym i religijnym. Truszkowski staje się »kimś«, konstruuje swą podmiotowość poprzez wyzywającą i prowokującą manifestację własnej męskiej cielesności i fizjologii. Egotyzm twórcy doprowadził go do stworzenia filozoficznej teorii na temat własnej masturbacji, która ma być próbą wyzwolenia się z reguł języka i kultury. Jej moc ma go doprowadzić do rozerwania ograniczających kanonów i osiągnięcia nihilistycznego Ja⁹⁰.

⁸⁸ Dysponuję niestety jedynie angielską wersją autokomentarza, por. *Jerzy Truszkowski Re-. Cibachromes of 1984–1998*, Samara Art Museum, Russian Federation September 30th to November 15th, 1998 [katalog we współpracy z Galerią Arsenał, Białystok], s. 73–74.

⁸⁹ W wersji angielskiej *How to Masturbate with a Hammer*, akcja przeprowadzona 17 października 1985 roku.

⁹⁰ P. Leszkowicz, *Sztuka a płeć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 2 (22).

Ostatecznie zaś autor konkluduje, że męskość w wydaniu Truszkowskiego pozostaje tradycyjnym nosicielem władzy i nadzoru. Rewolucja – zatem – nie dokonała się? W perspektywie wstrętu Kristewej dokonano wszak tak istotnej dyferencjacji.

Spektakularne akty oddzielania od swojego ciała rzeczy obrzydliwych sukcesywnie i konsekwentnie przeprowadzała Barbara Konopka: goliła włosy na łydkach, owłosienie łonowe czy na przykład połowę włosów na głowie, pozbawiała się osobiście tak nieestosownych „elementów” jak własne dziewictwo (z pomocą nożyka do konserw), sugerowała chęć pozbycia się piersi w fotograficznych akcjach z cyklu *Interferencje* (1985), wreszcie oddzielała od siebie narzeczonych, traktując ich jak niegustowny dodatek do własnej masturbacji⁹¹.

Na wystawie „Bifurkacje” w warszawskiej galerii Appendix 2, otwartej w czerwcu 2008 roku, a przeniesionej z Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Oskar Dawicki pokazał pracę pt. *Aleja Gwiazd*. W sielskiej okolicy Centrum Rzeźby Polskiej artysta osobiście zebrał tzw. krowie placki, a następnie wybrani przez niego znajomi celebryci złożyli na niej swoje dłonie celem wykonania odcisku, tym samym pośrednio udzielając odpowiedzi na pytania Marka Kijewskiego – który zaprosił kolegów artystów na plener – o sens sztuki. Dawicki odniósł się do prawie parareligijnego obrzędu odciskania dłoni przez gwiazdy, użył ponadto materiału, który w naszej kulturze jest używany jedynie do użyźniania gleby, a w Indiach na przykład – suszony (przez układanie w stopy lub przyklejanie do murów) i wykorzystywany jako środek opałowy. Turystę, który zawita do Indii, urzekną więc z pewnością estetyczne walory zakamuflowanych zwierzęcych odchodów, wyglądające niekiedy wręcz jak rzeźby. Praca Oskara to jednak przede wszystkim idea i gdyby potraktować ją tylko estetycznie, byłaby czystym (jakkolwiek śmierzącym) idiotyzmem. W związku z pracą Dawickiego należy wyjaśnić trzy sprawy, po pierwsze – czy są to prawdziwe odchody, ponieważ artystę można podejrzewać o podwójną przewrotkę – wszyscy myślą, że to prawdziwe krowie placki, a artysta robi sztuczne. Po drugie – czy zbierał je osobiście? Owa myśl jest przykładem na to, że w sztuce wciąż sta-

⁹¹ J. Truszkowski, *Artyści radykalni*, s. 109–110.

wiamy pytania o prawdę; przy okazji – jakżeby inaczej po Derri-dzie – jest to wszak cyniczny sprawdzian, czy koledze już „nie od-biła” kariera. Po trzecie wreszcie, z pewnością dręczące jest pytanie, czy zaproszeni artyści używali rękawiczek. Na dwa pierwsze pyta-nia odpowiedź brzmi – tak, artysta pokazał prawdziwe odchody, ze-brane własnoręcznie; na ostatnie pytanie odpowiedź brzmi – nie: ce-lebrycy nie używali rękawiczek, co wymagało oczywiście od artysty szczególnej determinacji, by nakłonić ich do takiego autentycznego i prostego, wręcz dziecinnie regresywnego, działania.

Podsumowując, zauważmy, że to, co robili wymienieni artyści, często było desublimacyjnym aktem agresji: bo my Słowianie nie zawsze wszak – jak ironizował poeta – „lubim sielanki”. W przy-padku *Alei Gwiazd* nie ma już jednak ani depresji, ani żałoby po dyscyplinującym i higienicznym modernizmie, jest całkowite zanurzenie w dość ambiwalentnej rzeczywistości, z której nie tylko nie ma ucieczki – gdyż to ona – jako sugerowana i promowana przez mass media symulacja czy halucynacja – staje się też naszym marzeniem. Zamiast utopii z jej ciągle odraczanym spełnieniem mają-cym moc kontroli i dyscypliny, marzenia stały się rzeczywistością, co znaczy, że rozkosz i obrzydzenie stały się tym samym. Rewolu-cja i zmiana nie dokonuje się więc już przez odrzucenie oraz pola-ryzację wnętrza i zewnątrz; ambiwalentna pozycja artysty zaciera bowiem wcześniej oczywiste granice. Nie wiemy już, co odrzucić, by stać się sobą, gdyż straciliśmy pożądaną model tożsamości. Moż-na powiedzieć, że Oskar Dawicki pokazuje osadzanie się na mieliż-nie rewolucyjnego impetu, a raczej – szukanie nowych rozwiązań, które powstają już bez prostej negacji – czego nie chcemy. To, cze-go oczekujemy, musi zostać wysondowane metodą prób i błędów. Różnicowanie powstaje już nie przez odrzucanie, a przecutą zaled-wie palimpsestową hybrydyzację, w której nic nie ma ustabilizowa-nego sensu i nic nie jest ciągle tym samym. To byłby pierwszy wnio-sek, a drugi – związany z *French theory*, byłby następujący: zdjęcia odchodów z indyjskiego Waranesi sytuują pracę Dawickiego w in-nym kontekście kulturowym, do którego nie pasuje „skrzynka z nar-zędziami” Hala Fostera, przygotowana na podstawie lektury Julii Kristevej; rodzaj biurokratycznej pomocy w zmianie może stać się

dominującą narracją hamującą zmiany. To, co pragmatycznie oczywiste, staje się nieoczekiwane zniuansowane i otwarte na nowe znaczenia. Otwieranie nowych kontekstów kulturowych zmienia całkowicie sensy, a odwrócenie się od relacji pionowych, pozycjonujących sztukę jedynie w odniesieniu do centrum, nie zawęży jej widzenia jako nieuchronnie prowincjonalnej i peryferyjnej, gdyż znosi właśnie takie kategorie. Cała zabawa z pracą Dawickiego polega więc na tym, że o ile w wertykalnym odczytaniu – w odniesieniu do alei odcisków dłoni z Grauman's Chinese Theater dzieło niesie z sobą sporą aurę melancholii i ironii, w czytaniu horyzontalnym, w relacji z Indianami – odsłania nieoczekiwane możliwości i wywołuje zaskoczenie. Ostatecznie więc taki jest przecież obraz naszej polskiej rewolucji – z jednej strony ciągle aspirujemy do nieosiągalnego centrum, z drugiej – nasze otwarcie stworzyło wiele możliwości, o których wcześniej nawet nie śmieliśmy marzyć.

Niesmak, jaki czuła Jadwiga Maziarska, dotyczył takiej wizji świata, w której autorytet cierpienia sublimuje w uniwersalne piękno, anihilując *de facto* rzeczywistość. Artyści kolejnego pokolenia ten niesmak wyrazili przez *abject*. Wpadli – a jakże – w pułapkę autorytetu traumy. Można to uznać za zakłęte koło. Ale można też przyjąć, że prawdziwe zmiany dokonują się przez ciąg powtórzeń. Niektórzy artyści wszakże próbowali innej drogi: ukazania niekompatybilności traumy i *abject*, niepewności granic własnej tożsamości i niejasnego, ambiwalentnego, statusu w porządku symbolicznym. Historycy sztuki muszą, zdaje się, w tej sytuacji poszerzyć swoje lektury poza Julię Kristevę.

ROZDZIAŁ 3

Czytanie Derridy, oglądanie obrazów a pożytki z historii

BUTY MONIUSZKI. Mówienie o sztuce w kontekście filozofii dziś może wydawać się anachronizmem. To wszak dla modernistycznej narracji o sztuce (po tzw. mimetycznej, zainicjowanej przez renesans) fundamentem było poszukiwanie filozoficznej prawdy i odwoływanie się do sądu estetycznego oraz filozoficznych przekonań. Sztuka modernistyczna, jak podkreśla wielu badaczy, powstała w epoce ideologii, wiązała się z odpowiedzialnością, którą zanegował dopiero pop-art wyznaczający prawdziwą granicę współczesności. Sztukę modernistyczną tworzono w celu jej filozoficznego poznania, a filozoficzna definicja sztuki była stylistycznym imperatywem określającym, jak ona powinna wyglądać⁹². Dopiero sztuka postmodernistyczna czy posthistoryczna nie stara się ani narzucić, ani uchwycić tożsamości, nie wiążąc jednostki z żadną formą. Być może rzeczywiście jesteśmy w momencie, gdy wszelkie narracje uległy zużyciu i dzisiejszy świat, nieustrukturyzowany przez żadne narracje ma jedynie pamięć tego, co nie może już znaleźć zastosowania. Derrida paradoksalnie chciałby bronić sztukę przed podporządkowaniem się filozofii, jego *La vérité en peinture* (1978)⁹³ to dekonstrukcja jednego wewnętrznego historycznie niezmiennego znaczenia sztuki. Ale właśnie jego filozofia dostarczyła narzędzi do stawiania pytań o sztukę. Kiedy Derrida rozprawia się z analizą obrazu, dokonaną przez Mar-

⁹² A. C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997. Poglądy Danto omawia G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000, s. 189–199. O Derridzie zob. tenże, *Dekonstrukcja nowoczesnej estetyki (Derrida)*, w: tenże, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996.

⁹³ Wydanie polskie: J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.

tina Heideggera i Meyera Schapiro, jego sympatie są zdecydowanie po stronie filozofa, a nie historyka sztuki, gdyż historyk sztuki „nie zapuścił [się] nigdy w te rejony”⁹⁴, w które udał się filozof; więcej: historyk sztuki ma tendencje do objaśniania historycznie usankcjonowanego znaczenia sztuki, wspomaganie się rytuałami w interpretacji obrazów, a takie „etniczne” odczytywanie jest nie tylko wyczerpane, ale i nic nie wnoszące. Historyk sztuki w większym stopniu jest obarczony tym, co dla Francuza pozostaje obelgą: to *communautarisme*. Kiedy odnosząc się do interpretacji Schapiro, Derrida pisze o ofercie artysty i dodaje: van Gogh *alias* Jezus Chrystus⁹⁵, odczytujemy to jak dowcip. Uobecnienie się artysty, jak i Boga, jest po prostu sprawą nawyku czytania, wpojonego mechanizmu akrytycznego. Derrida niewątpliwie ukazuje możliwość zawieszenia nawyków mentalnych, dlatego nie interesuje go w zasadzie ani historia sztuki, ani etnografia. Co do etnografii, filozof uważa, że nauka ta również nie jest w stanie uwolnić się od etnocentryzmu⁹⁶. Antropologia nie potrafi interpretować innych rzeczywistości inaczej niż z własnego punktu widzenia, gdyż nawet jeśli chce przezwyciężyć niektóre kategorie i dylematy myśli europejskiej, to jest jednocześnie przez nie konstytuowana⁹⁷. Derridę bardziej interesuje konwersacyjna natura obrazu jako sposób dochodzenia do jego opisu. Antropolog musi pytać o przekładalność zastosowanych gier językowych – własnych i przedmiotu badanego; musi pojawić się problem racjonalizmu i relatywizmu zastosowanych gier językowych. Rorty na tę okoliczność pisał o „uczciwym etnocentryzmie”. Jednak dla Derridy etnocentryzm wyklucza gościnność – a jest to prawdziwe wyzwanie moralne jego filozofii.

Jednak filozoficzny projekt interpretacji butów van Gogha w uczciwym niewychodzeniu poza ramy obrazu i przeanalizowaniu, co rzeczywiście możemy wiedzieć o butach van Gogha – rze-

⁹⁴ Tamże, s. 413.

⁹⁵ Tamże, s. 444.

⁹⁶ J. Derrida, *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3.

⁹⁷ Takie stanowisko wobec antropologii przyjmuje też np. M. Kempny, *Antropologia bez dogmatów – teoria społeczna bez iluzji*, Warszawa 1994, s. 58.

komo nieskażony etnocentryzmem – może mieć zaskakującą puentę, gdy przypomnimy sobie buty Moniuszki. Jak pamiętamy, Derrida dystansuje się od interpretacji zarówno Heideggera, jak i Schapiro, zauważając, że to, co naprawdę widać na obrazie holenderskiego malarza, to nie żaden etos wiejskiego i miejskiego życia, ale dwa buty, co do których można podejrzewać, że są nie do pary, są to być może dwa buty lewe. Derrida przyjmuje zatem milcząco, że skoro są nie do pary, ostatecznie zostanie pogrzebana idea, by próbować je komuś nałożyć. Otóż w tym momencie warto przypomnieć epizod z życia Stanisława Moniuszki, kiedy kompozytor dyrygował w dwóch różnych butach. Oto fragment biografii kompozytora, twórcy narodowej opery polskiej, autorstwa Aleksandra Polińskiego: „Klepał biedę stale; raz nawet dyrygując jakimś koncertem na jednej nodze miał but futurzany, a na drugiej zwykły, bo całej pary jednolitej nie posiadał”⁹⁸. To, co dla Derridy było przezwyciężeniem etnocentryzmu, czyli logocentryzmu zachodniej kultury, dowodem, że badanie języka wyklucza całościowość i że załamała się obraz rzeczywistości z człowiekiem w centrum, przynajmniej jeśli chodzi o „dowód” w postaci butów van Gogha, udowadnia tylko jedno – że filozof chcąc uniknąć wiedzy specyficznej kulturowo i historycznie umiejscowionej, nie pozbył się przesądu, że rozbicie pary butów na dwa niezależne od siebie jest zerwaniem znaczenia z właścicielem butów, tj. że został zerwany związek między elementami znaczonego i znaczącym, które nie mogą już pozostawać w „pełnej znaczenia” jedności tworzącej świat rzeczywistości. Jednak dowód, że nie można nosić różnych butów, chyba że noszący „miałby stopy monstrum”⁹⁹, odnosi się do normy, jak się okazuje – ideologicznej. Rozdzielenie pary nie skutkuje anihilacją osoby naszego kompozytora, który miał więcej elementów nie do pary. Co prawda nic nie wiemy o noszeniu rozwiązanych sznurowadeł w trzewikach, ale z opisu Zdzisława Jachimeckiego nie wyłania się bynajmniej monstrum, choć kompozytor jedną nogę miał krótszą i na dodatek miał zeza¹⁰⁰. Buty Moniuszki

⁹⁸ A. Poliński, *Moniuszko*, Kijów–Warszawa–Kraków 1914.

⁹⁹ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, s. 437.

¹⁰⁰ Z. Jachimecki, *Moniuszko*, Warszawa 1983, s. 22.

pokazują, że rozumowanie Derridy, przynajmniej w eseju o butach van Gogha, staje się domeną ideologii, której tak bardzo chciał uniknąć: nasz narodowy kompozytor jawiłby się w konsekwencji wywodu filozofa niczym potwór. Może więc buty Moniuszki pokazują szansę dla historii i antropologii, a nie tylko filozofii otwierającej się na inność i gościnność?

Jeśli tę gościnność rozpatrywać politycznie, to – jak zwracają na to uwagę Charles Harrison i Paul Wood – derridiańskie stwierdzenie, że nie ma niczego poza tekstem (*Il n'y a pas d'hors-texte*), służy jako licencja do zaprzeczenia istnienia „rzeczywistego świata” poza językowymi grami, a z kolei dla materialistów historycznych, neomarksistów jest to dowód na wskrzeszenie idealizmu związanego z konserwatywnym zwrotem zachodnich demokracji połowy lat 70.¹⁰¹ Przez jednych określany jako konserwatysta, dla innych – jak dla Meyera H. Abramsa – jest przykładem radykała, gdyż jego interpretacyjny radykalizm „podważa możliwość pojmowania języka jako medium identyfikowalnych znaczeń”¹⁰². Derridiańskie pytania o obecność, nieobecność i teraz są równie uporczywe i natrętne jak Heideggerowskie pytanie o bycie; można powiedzieć za Harrisonem i Woodem, że „nic poza tekstem” jest nie tylko fundowaniem prymatu znaczącego, ale również świadomością, że znaczone (choć przedstawione i reprezentowane) nie oznacza natychmiastowej obecności. I za Abramsem, że dozwolona jest swobodna gra interpretacyjna, gdyż absoluty są martwe.

Kluczowe zdanie w *Prawdzie w malarstwie* mówi o dwóch rodzajach malarstwa. Jedno i drugie jest w zasadzie tym samym, ale o ile w obliczu pierwszego milczymy, gdyż zapiera nam dech w piersiach, chociaż to on właśnie „restytuuje w autorytatywnej ciszy porządek obecności”, to drugie („a więc to samo”) jest elokwentne i „powieła w zasadzie pewien zamierzchły język, przybывая z opóźnieniem na ostrze tekstu, który mnie interesuje”¹⁰³. Pierwsze ma, według fi-

¹⁰¹ *Art in Theory 1900–1990*, ed. Ch. Harrison & P. Wood, Oxford UK & Cambridge USA 1992, s. 919.

¹⁰² M. H. Abrams, *Jak to się robi z tekstami*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10.

¹⁰³ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, s. 182.

lozofa, „zużyty kod” i obce jest wszelkiemu dyskursowi. Ten zużyty kod jest oczywiście związany z historią sztuki i etnografią. Dzieło nie jest dla Derridy częścią życia artysty czy każdego, kto go użytkuje. Filozofia analityczna nie tylko (nie tyle) zakłada, że dzieło pozostawia nas niewinnymi, ale po prostu nie interesuje jej perspektywa dzieła, które rozjaśnia byt (ta formuła się zużyła). Niewątpliwie Derrida jest kontynuatorem tej tradycji, która przecina więzi artysty i dzieła; skoro znaczone i znaczące różnicuje się w nieskończoność, to pisanie – czy na przykład malowanie – nie odtwarza tej rzeczywistości (tj. obecności), lecz powołuje do życia nową. Dlatego Derrida nie proponuje nowego właściciela dla butów namalowanych przez van Gogha, choć zdaje się, że bardziej razi go hipoteza, iż był nim spracowany wieśniak niż utrudzony mieszkaniec miasta. Jednak badanie samego obrazu to oczywiście nic nowego – ta perspektywa zrodziła przecież uniwersytecką dyscyplinę, historię sztuki. Sposób, w jaki Derrida dokonuje dwóch operacji, jest niezwykle oryginalny – umieszcza on obraz w autonomicznym polu epistemologicznym, odcinając go od krwioobiegu twórcy i jednocześnie wpompowuje w niego krew, a przynajmniej duszę. O ile perspektywa epistemologiczna zdecydowanie nie pozwala na wzięcie obrazu na siebie, czy wejście do obrazu – przebudzenie obrazu – jego rosnące, bezpośrednie oddziaływanie i wtopienie się zarówno z życiem widza, jak artysty, o tyle operacja Derridy przynajmniej ożywia obraz, choć nazwanie tego życia komą czy podobnym medycznym terminem, byłoby najbardziej zbliżone do tego, jak należałoby sytuację obrazu w zabiegu Derridy określić. W tym sensie obraz jest nadal funkcją epistemologii (a nie ontologii) oraz morfologicznych analiz rodem z nauk przyrodniczych, ale zmieniono status obrazu. Dzieje się tak dlatego, że o ile tradycyjna metafizyka określała bycie jako obecność, to znak i język mógł mieć podrzędną formę przejścia. Derrida, mówiąc o znaku, określa go formą piramidy, gdyż ciało własne znaku jest grobowcem, uświęcające zanikanie życia i zaświadczające jednocześnie o jego trwałości. Ciało znaku jest więc pomnikiem, w którym zostaje zamknięta i uobecniata, utrzymywana w trwałości dusza zna-

ku¹⁰⁴. Perspektywa Derridy jest zatem kusząca z co najmniej dwóch powodów: po pierwsze, historyk sztuki może wreszcie używać zakazanych słów (np. dusza) i w majestacie nauki o sztuce zajmuje się organizmami przynajmniej częściowo żywymi; po drugie – oddalone jest zarówno niebezpieczeństwo psychologizacji, jak i przejścia na pozycje czysto etnograficzne. Ciekawe i wyjątkowe okazuje się przy tym zestawienie szukania nowej duchowości przy jednoczesnym zachowaniu statusu krytycznego swych rozmyślań. Derrida powołuje do życia czytelnika, którego można nazwać: Anty-Schleiermacher. Zamieszkuje on w antrakcie, rysie w przestrzeni, pytanie o własność uważając za anachroniczne, nie ma pary, jest płodny, ale rozsiewa nasienie, podobnie jak piękno – bez negatywności i bez znaczenia; znana jest mu przyjemność z opanowania tego, co odmienne, i z redukcji heterogeniczności, ale jej się wstydzi; woli przyjemność powiązaną z poznaniem. Zajmuje się ukatrupianiem paradygmatów. „Uśmiercenie paradygmatu jest wszak uśmierceniem tego, co transcendentalne”¹⁰⁵. Oczywiście, rozpoznajemy tu starą XIX-wieczną rodzinę: Friedrich D. Schleiermacher (1768–1834), piewca całkowitej zależności od Boga, to krewny Biedermeiera. Przypatrując się sztuce polskiej ostatnich lat, podążę obu tropami: po pierwsze, tropem krytycznym – pozbywania się przesłon, czyli – jego producenta, Schleiermachera (omówię dzieło Alicji Żebrowskiej) oraz – po drugie – tropem nowej duchowości (zajmę się pracami Pauliny Ołowskiej i Moniki Sosnowskiej). Można też powiedzieć, że tak zakreślona perspektywa spożytkowania filozofii Derridy podkreśla dwa jej źródła: wiedzy i wiary, splecione w aporetycznym węźle, z którym nie sposób się uporać bez wycofania się na pustynię.

SCHLEIERMACHER WNUK BIEDERMEIERA. Biedermeier snuł niemrawe marzenia, miał przewidywalne myśli, był przywiązany do własnego domu i dlatego wyznawał niepodważalne wartości. Choć pewna ospałość, ociężałość i niziolkowatość czyniła go śmiesznym, to trudno było wierzyć w dobroduszość kogoś, kto odmawiał wi-

¹⁰⁴ Tenże, *Szyb i piramida*, w: tenże, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański i P. Pieniżek, Warszawa 2002, s. 116.

¹⁰⁵ Tenże, *Prawda w malarstwie*, s. 244.

dzenia czegokolwiek poza własnymi interesami. Z niegościnnością Biedermeiera rozprawiono się w Polsce już dawno: po prostu odebrano mu dom i wmeldowano tam lokatorów, na zawsze już uwrażliwiając go na obcego i jego potrzeby. Derrida rozpoznaje wnuka Biedermeiera w osobie producenta przesłon, zasłonek: to Schleiermacher. Postuluje pozbywanie się go¹⁰⁶.

Żmijewski, Kozyra, Górna, wymiatają Schleiermacherów z przestrzeni sztuki; nagość staje się metaforą niszczenia zasłon, woali. Niszczy je także Alicja Żebrowska i jej prace, jako krytycznie ekstremalne posłużą do zastanowienia się nad pożytkami lektury Derridy dla polskiej sztuki krytycznej. Alicja Żebrowska jest związana z ruchem feministycznym. Derrida powiada: „Feminizm to działanie, dzięki któremu kobieta chce się upodobnić do mężczyzny, do dogmatycznego filozofa, rewindykującego prawdę, naukę, obiektywność, czyli wraz z całym męskim złudzeniem wpływ kastracji się z nią wiąże. Feminizm chce kastracji – także kastracji kobiety. Traci styl”¹⁰⁷. Feminizm zmienia się w interes. Załatwianie dosłowne jest w trzech pracach Żebrowskiej pt. *Załatwianie* z 1995 roku, pokazanych pierwotnie w Berlinie na wystawie w nieczynnym kościele. Są trzy fotomontaże z tej serii: *Z matką*, *Z demonem*, *Z aniołami*. Na pierwszym, defekującą przykucniętą artystkę widzimy od tyłu, na tle uśmiechniętej dużej twarzy matki oraz dolnego fragmentu *Narodzin Wenus* Sandra Botticellego – muszli i stóp bogini. Na zdjęciu *Z demonem* zamiast twarzy matki pojawia się morda czarnego kota z błyszczącymi oczyma, draperia oraz ponownie fragment *Narodzin Wenus*; w fotomontażu *Z aniołami* – pojawia się służąca z obrazu Botticellego, okrywająca nagość bogini, pędząca z płaszczem. Derrida przypomina, że Nietzsche oskarżał chrześcijaństwo o to, że „działa drogą usunięcia, wyrwania, wycięcia”¹⁰⁸, nie pytając o przebóstwienie żądzdy, o jej uduchowienie i przejaśnienie, pozostawiając otwartą kwestię, czy uduchowienie nie działa jak kastracja. U Żebrowskiej jest związana z obecnością mężczyzny, który jest na obrazie nieobecny;

¹⁰⁶ Tenże, *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1997, s. 78.

¹⁰⁷ Tamże, s. 30.

¹⁰⁸ Tamże, s. 51.

jego obecność jest niemożliwa. Sama Wenus, grecka bogini Afrodyta, powstała w wyniku kastracji Uranosa przez Kronosa, gdy organy płciowe ojca spadły do morza. Ważne w tej historii jest i to jeszcze, że choć kastracja została dokonana przez syna, to jej właściwą sprawczynią była małżonka Uranosa, Gaja, zmęczona jego odrażającymi karesami. To ona dała synowi sierp, by wybawił ją z uścisków męża. Ale historia narodzin Afrodyty miała we florenckim *quattrocento* znaczenie związane z chrześcijaństwem: zanurzenie się w wodzie symbolizowało chrzest. I to właśnie na przyjęcie do wspólnoty wiernych Żebrowska reaguje bluźnierstwem. Kastracja męczyzny oznacza też śmierć lubieżnej Wenery, bogini frywolnych serc. Religijność starego rodzaju zdaje się dla Alicji wyczerpana: jest nazbyt zdeterminowana kulturowo. Nie mogła być więc kontynuowana. Tutaj pojawia się łącznik z Derridą. Ale dla Żebrowskiej, choć skończył się czas religii, to nie zamknął się okres rytów jednoczących ze światem – to jest największa różnica. W rytach tych zawiera się dla Alicji sposób obecności człowieka w świecie; u Derridy zadzierzgiwanie więzów jest motaniem sieci uniemożliwiającej myślenie. To matka, nie Afrodyta, jest dla Alicji Żebrowskiej boginią w akcie defekacji – usuwanie tego, co zmysłowe, cielesne, musi być ostateczne: dokonuje się przez związek rodowy, a nie kulturowy czy religijny. Związek z matką jest kosmiczną zmową, spiskiem kastracyjnym. Przybiera odrażającą formę nienawiści do rodzenia, jak antyporód. Jest związkiem rodzinnym, a nie społecznym, a zatem nastawionym na wyczerpany dla filozofii Derridy związek krwi. Fotomontaż Żebrowskiej może być łatwo wtłoczony w ramy analizy strukturalnej. Osiowa, centralnie rozplanowana kompozycja dosadnie, bez welonu, unaocznia desygnat; wulgarność i dosłowność powoduje, że między znaczone i znaczące nie wdziera się otchłań. Dosłowność wizualnego gwałtu zadanego widzowi przypomina o innym rodzaju gwałtu, który nie może być wizualizowany, bynajmniej nie z „przyzwoitości”, ale dlatego że czyni ofiarę niewidoczną, jest wewnętrzny, a ponieważ ma miejsce wewnątrz, może zaistnieć tylko jako doświadczenie lub pamięć. Rembrandt, malując na przykład Rzymiankę Lukrecję (opisaną przez Liwiusza, Owidiusza i Szekspira), która zabiła się po zgwałceniu, a jej śmierć zainicjowała zmiany prowadzące do powstania

Republiki Rzymskiej, maluje ją z mieczem, którym dziewczyna zadała sobie śmiertelny cios¹⁰⁹. Traktuje wymiennie ikonografię samobójstwa i gwałtu. W związku z wystawieniem się bohaterki *Załatwiania* na niehonorową śmierć w nieczynnym kościele nasuwa się też porównanie z opisem św. Atanazego śmierci Ariusza – jego wielkiego wroga. Atanazy zapewne już przez sam opis niegodnego końca chciał zdyskredytować heretyka. Otóż Ariusz – według Atanazego – wszedł nieoczekiwanie podczas publicznej dysputy do ubikacji i podczas wypróżniania „rozpękł się na poły”, co „sromotnie zawstydziło” jego popelczników. Święty Atanazy konkludował: „Albowiem sam Bóg stał się sędzią [...] i potępił herezję ariańską, wskazując, iż nie jest godna społeczności kościelnej”¹¹⁰. Żebrowska potępiła się sama w kościele, gdzie nie odbywają się już nabożeństwa. Przykucnięta, ujęta od tyłu dziewczyna, w pewnym wykadrowaniu przypomina obrazy Caspara Davida Friedricha i jego tęskniące bohaterki. To jednak nie ten trop: to nie bezkres rozpościera się przed naszymi oczami – wzrok ogniskuje się na płodzie ekskrementu. Zamiast otwarcia, marzenia, swobody, mamy klaustrofobię, zamknięcie w związkach rodzinnych, w których nie ma miejsca na obcych; to są misteria z udziałem matki i – dodajmy – siostry, gdyż to siostra artystki naciskała spust migawki. Akt defekacji – choć obciążony brudem i wzdargą – ma jednak moc zadzierzgiwania tajemnych więzów między matką a dzieckiem. Jest to Alicji *recitativo secco*, bez akompaniamentu orkiestry, jej monolog, czy nawet tyrada, z celebracyjną pompą, ciężkością, pełną patosu. Derrida pisze o wydzielinie analnej („termin bardzo ordynarny”) w kontekście relacji sygnatury i tekstu, wzajemnego wpadania na siebie, emanowania, oddzielania i wydzielenia – jest to rodzaj eleganckiej rozmowy niepozbawionej wdzięku i finezji, bez afektacji. U Alicji kastracyjny spisek władzy i strachu trzeba podjąć za cenę samoudręki, cierpienia, a nawet własnej śmierci. Bo niewątpliwie *Załatwianie* należy do prób samobójczych artystki wykonanych *in effigie* – na wizerunku własnym – sie-

¹⁰⁹ M. Bal, *Reading "Rembrandt". Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991.

¹¹⁰ Św. Atanazy, *List do Serapiona z Thmuis*, w: A. Bober, *Antologia patrystyczna*, Kraków 1965, s. 119.

bie jako przestępcy, albo siebie, zabijającej się zamiast niego (tego, kto dokonał gwałtu?). Alicja Żebrowska publicznie dokonuje samobójstwa, a obrządek ten ma oczywiście niewiele wspólnego z czynem Petroniusza, bardziej jest podobny do odczytania Sarah Kane przez Grzegorza Jarzynę („4.48 Psychosis”). Fotomontaż defekacyjno-menstruacyjny Żebrowskiej odpycha i przekracza standardy tolerancji¹¹¹. Zawsze ten sam kontrast pięknego ciała i czegoś odrażającego, co od niego odpycha, co kastruje, niweczy, zabija. To nie zasada przyjemności, jak u Derridy, wprawia w ruch poznanie, piękno nie jest rozsiewane bez celu i bez negatywności. To trauma, która „jest poza”. „Dar – zasadniczy predykat kobiety – który objawił się w nierozstrzygalnej oscylacji »oddawać się/podawać się za«, »dawać/brać«, »pozwałać-brać/przywłaszczać sobie wartość lub koszt trucizny«. Koszt *farmakonu*”¹¹². *Farmakon* okazał się tym razem trucizną. Czy to moje siostry, których się wyrzekłam – Fedra, Pazyfae, Medea – każą mi wracać do obrazu, który pozbawia godności? *Mes prochaines* – jak można by sparafrazować Pierre’a Klossowskiego? Czy – jak pytał Derrida – bierze się na siebie, czy podpisuje się to wszystko, co pisze się własnoręcznie? I odpowiedziałby zapewne, że nigdy tego się nie dowiemy, a w każdym razie taką możliwość musimy brać w rachubę. W sensie metodologicznym pojawia się tu konflikt aktywnego uczestnictwa i rekonstrukcja „ukrytej rzeczywistości”, którego hermeneutyka nie jest w stanie rozwikłać. Dla Derridy sprowadzi się on do wielu gier, w których oddziaływanie systemu kulturowego

¹¹¹ Fotomontaże nie mają w sobie atmosfery infantylnej zabawy; ani także karnawałowej radosnej Rabelaisowskiej pomysłowości przyrządzenia z ciepłego jeszcze łąna marmolady burbońskiej, co skwapliwie w horyzoncie odchodów cytuje J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, s. 98. Porównanie do ekskrementów występuje u Derridy także w kontekście pozostałości, akceptacji odpadków przez artystę (wszystkich rysunków wykonanych w ciągu roku) – w konsekwencji liczenia, że ktoś zaakceptuje analną wydalinę, a połknięcie dostarczy przyjemności. Jednak omawiając 127 rysunków z serii *The Pocket Size Tlingit Coffin* Titus-Carmela i przywołując *120 dni Sodomy*, cytuje fragment o odsłanianiu tajemnic, które nie powinny być ujawnione, gdyż mogą przyczynić się do zepsucia obyczajów i dewiacji. Czyni to, jednocześnie mówiąc o uśmiercaniu tego, co transcendentne i stawaniu się samym sobą.

¹¹² Tamże, s. 72.

na naukę dowodzi tylko ograniczeń interpretacyjnych etnocentryzmu. Z tych ograniczeń – jak wiemy – tekstualny wszechświat Derridy chce się wywikłać.

Profanację Żebrowskiej można omawiać, idąc za interpretatorami Sade'a i Bataille'a, co najmniej na dwa sposoby: po pierwsze, akcentując wymiar metafizyczny ateizmu i, po drugie, widząc w autorze rzecznika praw obywatelskich, mierzonych stopniem poszanowania indywidualnej wolności. W konsekwencji tego drugiego ujęcia Żebrowska stanie się moralistką, gdyż zwalcza „stadną moralność istot, których celem jest przetrwanie”¹¹³. A jej prace budzą poczucie winy. Nic nie jest podobno bardziej jałowe niż wyłączne uznawanie ekspresji, która uspokaja czy zadowala sumienia. A skoro przyjąć – za Pierre'em Klossowskim¹¹⁴ – że czystość i milczenie są absolutnie tożsame, to jedynie za cenę nieczystego słowa czy obrazu dusza może spocząć w milczeniu i nim się radować. Oto więc strapienie – ukazywać rzeczy nieczyste, by odnaleźć milczenie, które nie jest zwodnicze, nieczyste i bezbożne (bo umartwia się pobożnymi słowami), dać się w tym celu zranić przez obrazy i słowa – obsceniczne, szokujące i bezbożne. Idąc za generacją Bataille'a, trzeba pamiętać, że ten sam Sade, który we Francji jest wydawany obecnie w Bibliotheque de la Pléiade u Gallimarda, w Polsce jest publikowany nieomal w konfidencji przez wydawnictwo Liber – książki nie zaopatrzono w datę i miejsce wydania ani w nazwę wydawnictwa. Jeśli Derrida (przy okazji omawiania Titus-Carmela) po prostu sięga po tekst Sade'a, o tyle w Bibliotece Jagiellońskiej, by przeczytać książkę Sade'a – oznaczoną *Rara* – trzeba udać się do specjalnej czytelni, wypełnić długi formularz, przynieść polecenie od promotora (gdy jest się studentem), a książka (wydana w 2002 roku) jest chowana podczas przerw w czytaniu do sejfu. Nie sposób więc pomyśleć, że Derrida jest filozofem, za którym stoi tradycja i histo-

¹¹³ Zwrot użyty w stosunku do markiza de Sade'a przez Krzysztofa Matuszewskiego, w: K. Matuszewski, *Gratias agimus tibi, Marquis!*, w: D. A. F. Sade, *Sto dwadzieścia dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Kraków 2002.

¹¹⁴ P. Klossowski, *Msza Georges'a Bataille'a*, w: G. Bataille, *Ksiądz C.*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 1998, s. 5.

ria nieobecna w Polsce, że dostępność Sade'a czyni pisarstwo Derridy historycznie zdeterminowanym. Jeśli więc próbowalibyśmy czytać Żebrowską podług różnicy zamiast źródła, byłoby to nadużyciem historyka, nawet jeśli nie byłoby nadużyciem filozofa. „Fundamentalizm” Żebrowskiej wymaga specyficznej metody, bliższej pismom Klossowskiego czy Bataille'a – bliższej ich determinacji historycznej. Rozigranie Derridy, destrukcję klasycznej formy, wytworność i finezyjne krasomówstwo zetknęliśmy z udręką, która szuka formy pełnej afekcji, stabilnej, związanej z tożsamością.

„Nietzsche, można to wszędzie sprawdzić, to myśliciel ciąży, którą w nie mniejszym stopniu wychwala u mężczyzny niż u kobiety”¹¹⁵. Tak jak dla Derridy matka nie jest kobietą, tak dla Żebrowskiej może zaciążyć czymś, co nie jest płodem, kobieta nie chce być matką i wypowiadać kobiece „tak, tak”. Nie można zaciążyć obrazem Żebrowskiej. Jednak związek profanacji i transcendencji, a w konsekwencji realna obecność Boga – to wątki niepodejmowane już przez Derridę. Te tropy zdają się dla niego wyczerpane. Oczywiście wynika to także z gruntu, na jakim profanacja się rodzi; to przekroczenie, a nie indyferentyzm jest korelatem religijności. Podobnie jak opozycyjność duszy i ciała, tak mocna u Żebrowskiej, a nieistniejąca u Derridy.

Po roku 1989 Schleiermacher bywał wyrzucany za drzwi przez polskich artystów za hipokryzję, obskurantstwo, nudę. Ale bywał też po prostu mało atrakcyjny ze swoim starym parasolem i w podniszczonym ubraniu. Często to potrzeba stylu kazała nie otwierać mu drzwi, ale ukradkiem kupować coś od niego przez niedomknięte okno. Żebrowska, zdaje się jako jedyna, posunęła się dalej – uznała go za śmiertelnego wroga i spetryfikowała styl. Derrida powiada zaś, że powinien być więcej niż jeden, wówczas się opłaca¹¹⁶. Nieudane odczytanie fotomontażu Alicji Żebrowskiej przez derridiańskie okulary można związać z faktem, że czytanie obrazu jest u filozofa wolne od horyzontu znaczenia, prawdy; tłumacz obrazu nigdy nie jest przezroczystym medium, a przejście od języka opisu do języka teorii wyklucza podmiotowe ujęcie czynu Żebrowskiej. Tragizm czy żalność

¹¹⁵ J. Derrida, *Ostrogi. Style Nietzschego*, s. 31.

¹¹⁶ Tamże, s. 86.

jej publicznego samobójstwa nie może u badacza – czy to antropologa, czy historyka sztuki – skutkować neutralizacją podmiotu, nawet jeśli wiąże się z narażeniem badacza nie tylko na czerwienie się ze wstydu (niemożliwe u Derridy), ale też uleganie przesądom i sentymentalizmowi, skoro za Derridą przyjmujemy, że obrazy nie pełnią funkcji referencjalnej.

POZÓR ALTERNATYWY UCZESTNICTWA I WYKLUCZENIA. Jeśli pojmujemy początek jako element „normalnej pary”, to spróbujmy przedrzeć się przed ten początek, bo to opozycje dają nam poczucie bezpieczeństwa. Reguła zwierciadlanych odbić dotyczy m.in. miejsc; przypisuje się je rodzajom dyskursu. Znaleźć coś, co nie przynależy, wymyka się, wejść w pęknięcie pomiędzy zmysłowym i inteligibilnym, ciałem i duszą i nie określić go nazbyt pośpiesznie ani jako chaos, ani nie wpisać weń formy antropomorficznej – to subtelny projekt *Chory*¹¹⁷. Spróbuję przez *Chorę* spojrzeć na *Antrakt* Pauliny Ołowskiej i Mathilde Rosier (2003). Dzieło to pokazano w Cieszynie w dawnej sali balowej zrujnowanego dziś hotelu Pod Brunatnym Jeleniem przy rynku¹¹⁸. Projekcja DVD miała moc halucynacji; zajmowała całą półkolistą ścianę prostokątnej sali, a pianista we wnętrzu otwierającym się na ogród wydawał się momentami obecny. Sala z odpadającym tynkiem, bez podłóg, ale z pamięcią tanecznych *pas*, gwaru, spojrzeń stała się świadkiem widmowego koncertu, a odtwarzany od tyłu jego obraz został kilkaset razy przyspieszony, tak że uczestniczyliśmy w pętli niby-świtów i niby-zmierzchów w dwóch salach balowych – w cieszyńskim hotelu, gdzie uczestniczyliśmy w projekcji, i w podparyskiej posiadłości, gdzie dokonano nagrania. „Monotonna muzyka otula widza nieznośnym uczuciem utraty. Jest to poetycka i monumentalna zarazem opowieść o przekraczaniu granic między rzeczywistością namacalną a domniemaną”¹¹⁹. Po prawej i po lewej stronie balkony z resztkami ornamentów – na

¹¹⁷ J. Derrida, *Xłopa/Chora*, przeł. M. Gołębowska, Warszawa 1999.

¹¹⁸ Wystawa „Ukryte w słońcu”, kuratorzy: J. Mytkowska, A. Przywara, A. Szymczyk, Cieszyn 17–27 lipca 2003. Wystawa przygotowana przez Fundację Galeerii Foksal we współpracy z 3. Festiwałem Filmowym „Nowe Horyzonty”, Gutek Film w Cieszynie.

¹¹⁹ Cytat z niepodpisanej ulotki towarzyszącej wystawie.

nich stali kiedyś widzowie, uczestnicy tańców; wydaje się, że ich duchy przybyły na widmowy koncert, że istnieją jednocześnie bardziej niż oni sami, jest pamięć o nich; pamięć, której przecież nie możemy mieć. Logika binarności, tak lub nie, zdaje się nie mieć zastosowania, podobnie jak nie wiadomo w istocie, czy uczestniczymy w koncercie, czy zostaliśmy z niego wykluczeni i nie ma takiej mocy, takiego rodzaju upływu czasu, który mógłby spowodować włączenie się w rytm muzyki. A przecież mimo niemożliwości uczestniczymy i nie uczestniczymy w wydarzeniu, nasze uczestnictwo/nie-uczestnictwo, jego oscylacja, wyłania się jak z sennego marzenia; wyrwani ze zgiełku ulicy, festiwalowego tłumu, przybyliśmy w dziwne miejsce *entre-actu*, choć wydaje się, iż nieokreślona przestrzeń nas wezwała. Artystki nie dokonały rekonstrukcji tego, co działo się Pod Brunatnym Jeleniem i nie ukrywały, że cieszyńska sala balowa nie była podłożem ich realizacji. Spektakl, w którym uczestniczymy, nigdy nie miał tam miejsca. A jednak pamięć cieszyńskiej spektakli przyjęła podparyski koncert, użyczyła przestrzeni, choć nie wzięła na własność; raczej pozwoliła zaistnieć. Antrakt, słowo wyjęte ze słownictwa teatralnego, oznacza to, co pomiędzy aktami, w przenośni – pauzę; pamiętajmy wszakże, że francuski *acteur* to nie tylko aktor i sprawca, ale także uczestnik.

Zapis DVD nie miał intencji zaczarować przestrzeni iluzją; przeciwnie – puszczono go tak, że eksponował własny język. Pomiędzy zapis DVD i rzeczywiste miejsce jego prezentacji wdarło się przemieszczenie, dekonstrukcja, nieustanna negocjacja między lekturą zapisu i przestrzeni, wzajemna nieoswajalność. Historia balów w hotelu Pod Brunatnym Jeleniem zostaje gwałtownie przerwana przez historię dewastacji, a na ten dialog – budowania i niszczenia, wzajemnego nakładania opozycyjnych danych – w sposób nieusprawiedliwiony został przerwany zupełnie inną narracją i ten stosunek do „narracji pierwotnych”, ich wzajemna relacja – czy antrakt między każdą z narracji – odsłonił ich wzajemną obcość. Każda z narracji wytwarza w jednym pomieszczeniu sali balowej inne przestrzenie nakładające do innych działań – chęć tańczenia miesza się z rozpaczą i potrzebą słuchania koncertu; uczestnik mediuje między tymi nakazami, przebywając niekiedy w antrakcie pomiędzy balem, la-

mentem i słuchaniem, świadomy, że każda z przestrzeni wymaga innego idiomu i niemożliwe jest ich wzajemne funkcjonalne i bezbolesne dostosowanie. Wierność jednej z narracji gwałciłaby inną, dlatego pozostanie w antrakcie z możliwością oddalenia i zbliżenia, uprawnia do lektury poza horyzontem zawłaszczenia. Rozsuniecie narracji powoduje, że każda z nich dyskretnie parodiuje inną, żadna z przestrzeni nie może odpowiadać za samą siebie, gdyż w stworzonym systemie każda zaczyna się dekonstruować, pomiędzy nimi rodzi się ironiczne poróżnienie przekształcające je czy wręcz gwałcące. Pomędzy, w antrakcie, dzieje się nieustanna trans-akcja, jednak nie tyle mocna, by zdominować przebieg całości. Nierozstrzygalność miejsca i obecności, jaka się w konsekwencji pojawia, można nazwać dramatem – dramatem antraktu. W dzieło zostaje wpisana aporia. Zamiast neutralnego muzeum czy galerii projekcja wideo została pokazana w miejscu obciążonym własną historią, zranionym, a przez to właściwie zamkniętym. W pewnym sensie jest to miejsce-ofiara, miejsce stracone z powodu bezmyślności, nieuwagi, głupoty: wydaje się, że jego wyczerpująca i narzucająca się historia nie jest w stanie już niczego przyjąć, gdyż ugoszczenie nowego zmieniłoby tożsamość miejsca. Projekcja bierze wszystkie zdarzenia, które się dokonały, w pewien nawias, można powiedzieć – ku moralnemu oburzeniu – że marginalizuje cierpienie, które bije z każdego opustoszałego kąta i każdego centymetra odrapanych ścian, że sobie z tego, co tu się zdarzyło, kpi, ale – i jest to pewien paradoks – jednocześnie odsłania go w sposób znacznie bardziej dramatyczny, niż zrobiłaby to zwykła konserwacja. Ona bowiem zamaskowałaby to wszystko, co tu się zdarzyło, a jednocześnie spetryfikowało. Tymczasem dzieło Ołowskiej i Rosier zmienia – jeśli można tak powiedzieć – potencję miejsca, otwiera je na gościnność, umożliwiając narodziny; dzięki temu odwraca czas w przestrzeni – czas przeszły dokonany, który jak nienasycony wampir wchodzi w czas teraźniejszy i unieruchamia tożsamość w poczuciu winy i koszmaru, dzięki ingerencji filmu przechodzą w inną przestrzeń czasową, w której zarówno przeszłość nie jest tylko faktem, jak i teraźniejszość nie jest tylko wołaniem o pomstę i zadośćuczynienie. Mimo że wszystko jest tu przeszłością, koncert nagrany na wideo też już dawno się odbył, to przeszłość przenika nas

swoją tajemnicą, w której nie ma miejsca na jedną wielką narrację, która by to wszystko mogła opisać.

Można powiedzieć, że w tak zdewastowanym miejscu powraca pytanie o własność i kontynuację tradycji; zwykła rekonstrukcja tego, co było, narzuca się ze szczególną mocą z powodu upadku komunizmu i związanego z nim zafalszowanego prawa własności. Jednak prosty projekt polityczny skazałby nas na przeżywanie ciągle od nowa przeszłości, zideologizowanej i poprawnej politycznie. W ten sposób miejsce stałoby się zakładnikiem opowiadanej historii, sterylnym i odpychającym, choć może atrakcyjnym turystycznie. Twarze widziane na projekcji filmu nie są fizys ludzi, którzy bywali w hotelu. Udzielono im jednak gościny, chociaż hotel przestał już pełnić swoją funkcję; duchy zostały wskrzeszone, rytuał dopełniono. „Rozspojone teraz tworzy dzieło”¹²⁰. Mamy do czynienia jednocześnie z teraźniejszością i nieobecnością, ale ten brak nie jest antagonistyczny wobec obecności. Początek projekcji nie jest początkiem wszystkiego, bo wszystko już się zaczęło.

Formę dziwnego antraktu miała też praca *bez tytułu* (2003) Moniki Sosnowskiej na tej samej wystawie „Ukryte w słońcu”: mówiąc, że był to korytarz z 12 parami drzwi, opisujemy pracę, już w niej nie uczestnicząc. Chodząc po wystawie, natykaliśmy się na zamknięte drzwi i spodziewając się kolejnej instalacji czy projekcji wideo, naciskaliśmy klamkę. Widząc przed sobą kolejne białe drzwi, naciskaliśmy kolejną klamkę z nadzieją, że już, już właśnie dane nam będzie uczestniczyć w kolejnym przeżyciu. Po kilku takich próbach, po następnych pułapkach na wyobraźnię, kolejne drzwi oferują „powtarzalne po wielokroć uczucie niedosytu. Każde kolejne drzwi obiecują wejście do nowej przestrzeni, które nigdy nie następuje, przemierzamy identyczne pokoiki, ciągle natykając się na kolejne drzwi”¹²¹. Ironia zamiast metafizyki – a skoro brak metafizyki, to brak celowości – to może najbardziej charakterystyczne cechy pracy Sosnowskiej.

¹²⁰ J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, s. 197.

¹²¹ Z niepodpisanej ulotki towarzyszącej wystawie.

Dzieła Ołowskiej–Rosier i Sosnowskiej wykazują wiele paraleli myślowych, wyobrażeniowych z Derridą, czego – jak pamiętamy – nie dało się powiedzieć o sztuce Żebrowskiej. Podsumowując zatem nasze rozważania o sztuce polskiej w korbach instrumentarium danym nam przez Jacques’a Derridę, należy zauważyć, że myślenie derridiańskie akompaniuje takim poszukiwaniom artystycznym, które szukają nowej formy, gdyż tylko nowa forma wspomaga nowy sposób myślenia. Dzięki niej jesteśmy w stanie przekroczyć kolejną granicę współczesności. W tym sensie można rozumieć zaangażowanie Derridy w świat współczesny i jego zatroskanie o los naszej cywilizacji. Paradoksalnie filozof wskrzesza więc awangardę, choć jednocześnie dystansuje się od uwikłania w interwencje polityczne i nawoływania do rewolucji w takim sensie, jak robiły to XX-wieczne awangardy. Jednocześnie dezaktualizuje i niweczy antagonizm podziału na sztukę modernistyczną i awangardową.

AMBIWALENCJA A HISTORIA. Powojennym „wynalazcą” ambiwalencji był Jean-Paul Sartre oraz Simone de Beauvoir¹²². Była dla nich bramą wolności, gwarantowała prawo wyboru jednostki. Sartre chciał uchwycić nie-temporalną prawdę egzystencji, gdyż za przywilej wolności uważał wyzwolenie się od przeszłości i projektów przyszłości oraz zamieszkiwanie w nicości teraźniejszości. Jednak dla Sartre’a i de Beauvoir ambiwalencja była tragiczna, bo taki był los człowieka – zmierzający ku śmierci. Poststrukturalizm Derridy, który w ramach antyantropocentrycznej interpretacji podstaw ludzkiego poznania neutralizuje podmiot i odsyła do sfery dyskursów, wyzwała nie tylko język od użytkownika, ale w konsekwencji – akcentując zdarzenia językowe – usuwa Sartre’owski tragizm. Derrida podejmuje wątek ambiwalencji – jeśli dobrze odczytuję jego zamiary – nie tylko jak jego poprzednik z powodów politycznych i etycznych jednocześnie. Ambiwalencja jest dla niego także oszołomieniem, chociaż obnażając przesady wieku ideologii, ambiwalencja jawi mu się jako ratunek przeciw totalizacji. Zachwyty jest wyczerpany: Derrida jest

¹²² S. de Beauvoir, *The Ethics of Ambiguity*. Posługuję się wydaniem internetowym, przeł. B. Frechtman: <http://www.webster.edu/~corbetre/philosophy/existentialism/debeauvoir/ambiguity> (dostęp: 22.02.2005).

odbiorcą, ba, czytelnikiem malarstwa, a nie znawcą czy miłośnikiem malarstwa. Derrida tak bardzo wystrzega się admiracji, że obawia się wręcz, by tekst o Gérardzie Titus-Carmelu nie odczytać jak panegiryku. Czytając *Prawdę w malarstwie*, historyk sztuki zdenerwuje się zresztą może właśnie tym, że padają tam nazwiska Cézanne'a, van Gogha, ale słowo „arcydzieło”, to prawda, że z pewną nieśmiałością (jak wyraz nieprzyzwoity), pada właśnie przy okazji Titus-Carmela. Zamiast czytania w „totalizującym” zachwycie Derrida proponuje czytanie w świadomym, dyskursywnym stanie nieważkości. Zamiast pytania o sens znaków w sztuce, denotowania zapisu, stabilny sens zdaje się pokłosiem XX-wiecznych ideologii: sztuka nie może więc już być rozpatrywana jako komunikacja, bo to powinno interesować propagandę, reklamę itp. Wypowiedzi denotujące są bowiem w istocie rodzajem nakazów. Sztuka ma być raczej towarzyszem nowego myślenia, w którym racją systemu pisma, ikonografii nie jest powiązanie z obecnością minionych przeżyć; nie chodzi zatem o to, by odzyskać to, co transcendentalne i zewnętrzne. Redukcja metaforyczności ma uczynić system obrazów neutralnym nośnikiem treści. Znaczenia wydarzeń językowych nie leżą poza nimi, gdyż podmiot nie ma poznawczej autonomii. Derrida świadomie zajmuje się sprawami wokół malarstwa, na jego granicy, sytuując dyskurs w tych miejscach, „gdzie przez zaznaczenie granicy ustanawia się prawo do malarstwa”, i przez „odtworzenie granicy, która je konstytuuje”, pisze – jak sam mówi – „na samym *passe-partout*”, by je naruszyć. Dlatego jeśli dzisiaj po prostu szukamy w sztuce tylko gry, wyczerpania, ciszy, to – czytając wnikliwie Derridę – należy zauważyć, że ulegamy jedynie modzie. Bowiem, jak słusznie ujął to Meyer H. Abrams, będąc w zgodzie z Derridą, „powinniśmy przynajmniej spróbować przezwyciężyć nasze odwieczne nostalgiczne za bezpieczeństwem, nasze beznadziejne marzenia o absolutnych fundamentach”¹²³. Zapomnieć więc musimy: „Niech wasza mowa będzie: Tak, tak; nie, nie. A co nadto jest, od złego pochodzi” (Mt 5,37), by odkryć radosną afirmację wolnej gry świata, a „przynajmniej uzmysłowić sobie za-

¹²³ M. H. Abrams, dz. cyt., s. 309.

wrót głowy, o jaki przyprawia wizja Derridy”¹²⁴. Prawdziwym paradoksem jest to, że proklamowanie nowego świata odbywa się w atmosferze politycznej poprawności. Tutaj znowu warto przywołać historię, tym razem nie tę małą, związaną z butami Moniuszki, ale tę wielką, dotyczącą doświadczenia rewolucji francuskiej. Także filozofowie uczą się od historii, nawet jeśli wiedzę historyczną oskarżają o to, że jest zdeterminowana kulturowo, że nie jest bezinteresownym poszukiwaniem prawdy, jest społecznie generowana i geograficznie umiejscowiona.

¹²⁴ Tamże.

ROZDZIAŁ 4

Straszne inwektywy. Język krytyczny „Rastra” a potencjał zmiany

Język krytyki w okresie PRL-u, po dosadności socrealizmu, był w większości – co pozornie może wydawać się dziwne – elegancki i zdystansowany. Cenzura była strażniczką nie tylko prawomyślnych opinii i ocen, ale także wykwintności w sposobie wyrażania się. Wytworny styl udowadniał ponadto od razu brak postępów w socjetyzacji. Peerelewski szyk był sposobem przetrwania opresji, jednak z czasem, kamuflując układy sił i autentyczne problemy, stał się szyldem dziedziny dość akademickiej, nieobchodzącej nikogo poza najbliższą rodziną artysty i krytyka.

W tym kontekście język powstałego już po upadku PRL-u „papierowego” i znacznie bardziej popularnego, założonego później, internetowego – nieistniejącego już – czasopisma „Raster”, stał się nie tylko ożywczy, ale dowodnie pokazywał, że przeszliśmy od pozorowanej do prawdziwej rzeczywistości, w której sztuki należało bronić z energią i dosadnością, nie wahając się przed używaniem szczystych i zdecydowanych sformułowań¹²⁵. Redaktorami założonego w 1995 roku periodyku artystycznego byli historycy sztuki, a wcześniej studenci, uczniowie m.in. Waldemara Baraniewskiego z Uniwersytetu Warszawskiego: Łukasz Gorczyca, prozaik, i Michał Kaczyński, poeta, którzy znali się od czasów szkolnych i już w liceum wspólnie przygotowywali gazetki. Podkreślali oni, że „Raster” wywodzi się z anarchizującej kultury punkowej. „Wydaliśmy z dziesięć numerów na ksero, które nazywaliśmy »demówkami« i tam było dużo rewolucyjnych grafik. Wyrastaliśmy z kultury zinowskiej, z idei domowej poligrafii i to był dla nas bardzo wyraźny wzór, inspiracja.

¹²⁵ Por. „Raster. Nielegalny Nieregularnik”, hasło w: *Tekstylija bis. Słownik młodej polskiej kultury*, red. P. Marecki, Kraków 2006, s. 640.

Zazwyczaj były to pisma, które opowiadały o różnych anarchistycznych, rebelianckich historiach” – mówił Kaczyński w wywiadzie udzielonym Poli Dwurnik dla „Sekcji”. Wielu nieprzyjaznych wobec „Rastra” czytelników narzekało na to, że czasopismo wzięło udział w czymś, co nazwano „brutalizacją życia w Polsce”. Po pierwsze, postaram się zastanowić nad rolą urągania, wyśmiewania i ubliżania w przestrzeni publicznej w okresie przemian społecznych; mieliśmy bowiem niewątpliwie do czynienia z radosną młodzieńczą wzgardą, wystawieniem na pośmiewisko dużych obszarów kultury artystycznej; i, po drugie, przyrzeć się, jakiej zmianie – pokoleniowej czy paradygmatycznej – służyły szyderstwo, kpiny i przymawianie. Być może bowiem język „Rastra” – ów, jak nazwali czasopismo przeciwnicy, „internetowy potworek” – przywracał sztuce realność bycia, a jeśli był „szczytem chamstwa” – jak został też obwołany – to odsłaniał również bezwzględność pod politurą gładkiego i pretensjonalnego *comme il faut*. Sami redaktorzy pisali o „Rastrze”, że jest to najlepsze pismo w Polsce, twierdząc, że jako jedno z nielicznych ma odwagę pisać prawdę o złej sztuce w Polsce i po prostu – jak brzmiał jeden ze sloganów – „zmieniało obraz polskiej sztuki”. O takie przegrupowanie i przewartościowanie czasopismo zaczęło toczyć walkę. Dynamizm pisma podkreślało hasło „internetowy tygodnik błyskawicznego reagowania”, a pikanterii nie brakowało zwłaszcza w złośliwym dziale „Graster”. Podtytuł periodyku internetowego, wychodzącego od roku 2000 (mającego stronę internetową od 1998 roku) – „Rewolucyjny magazyn artystyczny” – wskazywał na pragnienie fundamentalnej reorientacji. Popularność wersji internetowej zaczęła się od afery w Zachęcie z Danielem Olbrychskim, aktorem, który zdemolował szablą wystawę *Naziści* Piotra Ukłańskiego. Krytycy chcieli reagować błyskawicznie i tak też opublikowali głos, odmienny wobec ocen w innych gazetach. Później redaktorzy wygłaszali różne inne „skandaliczne”, radykalne i skrajne opinie o osobach z artystycznego establishmentu, do których należały m.in. krytyczne oceny twórczości Magdaleny Abakanowicz, artystki o światowej renomie i pracach

w wielu prestiżowych kolekcjach, oraz Adama Myjaka, ówczesnego rektora warszawskiej ASP¹²⁶.

Proste przemianowanie pochwał na inwektywy i odwrotnie często występuje w wymianie pokoleniowej. Jeśli Claes Oldenburg (ur. w 1929 roku) swoje prace nazywał pamiątkami (*souvenirs*), to oczywiście nie po to, by zdeprecjonować swoją sztukę, ale by odciąć się od pretensjonalnego słownictwa krytyków związanych z abstrakcyjnym ekspresjonizmem. Jeśli na przykład krytyk i kurator Henry Geldzahler (zm. w 1994 roku) w eseju *Art in Transit* określił sztukę Keitha Haringa (1958–1990) mianem durnej, głupkowatej wesołkowatości (*goofy cheerfulness*), to w żadnym razie nie traktował tego jako obrazę, a wręcz przeciwnie, chwalił melodyjną celebrację miejskiej pospolitości i powszedniej zwykłości, co uważał za potrzebne w takich miejscach jak metro, a pochwałę życia i energii seksualnej w sztuce Haringa, jej wybujałość i obfitość uważał za mało podatną na melancholię czy poczucie *spleenu*.

Zmiana języka pokoleniowego może, ale nie musi wiązać się ze zmianą paradygmatu, choć oczywiście uczestniczy w walce o społeczną reputację. Może wszak zaistnieć także sytuacja reprodukcji struktury w zmianie językowej: wówczas nie ma szansy na wyłonienie się czegoś nowego. Przedstawię więc kolejno koncepcję zmiany paradygmatu według Hala Fostera, a następnie analizując koncepcje zmiany w piśmie „Raster”, postaram się odpowiedzieć na pytanie, z jakim rodzajem zmiany mieliśmy tam do czynienia.

Język krytyczny bardzo precyzyjnie pokazuje to, co Hal Foster nazwał w swej książce *The Return of the Real* zmianą paradygmatu (*paradigm shift*). To, co dla jednych jest końcem sztuki, potworną groźbą, dla innych staje się nowym, radykalnym kodeksem. Zrozumienie sensu zmiany w istocie jest także związane z walką, gdyż niebezpieczeństwu rekuperacji, pogrzebaniu radykalizmu różnych działań artystycznych należy przeciwstawić się walką polityczną.

¹²⁶ Część z omówionych poniżej tekstów czytelnik znajdzie w: *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009. Każdorazowe decyzje, któremu z tekstów powinno się nadać prestiżowy status, dzięki umieszczeniu go w wyborze, a które pominąć, są oczywiście tyleż znaczące, co zabawne; pomijam jednak tutaj tę kwestię.

Hal Foster podkreślał minimalistyczną genealogię sztuki neoawangardowej, choć interesująca stała się dla niego – jednak z różnymi zastrzeżeniami – także generacja pop. Istotne dla zmiany języka po późnomodernistycznej sztuce było m.in. odrzucenie uniwersalizmu świata poza konkretnym miejscem. Cofanie się do lat 60. jest w polskiej sytuacji o tyle uzasadnione – przy dokonywaniu porównań – że późny modernizm trwał tu znacznie dłużej, uzgodniony w konsensusie poodwilżowym. W nowej sztuce, według Fostera, widzowi odmówiono bezpiecznej, suwerennej przestrzeni sztuki formalnej, gdyż został wrzucony w tu i teraz, zmuszony badać konsekwencje interwencji w dane miejsce. Reorientacja wiązała się też z faktem, że sztukę odtąd rzadziej rozważano w związku z wykonaniem i konstrukcją, a częściej z decyzją demontażu; ponadto wyraźniej będzie zmierzać w stronę epistemologiczną niż ontologiczną. A ponieważ minimalizm koncentrował się raczej na warunkach percepcji i granicach sztuki, a nie na formalnej esencji, mając przez to wkład w naturę rozumienia i status podmiotu, to przecież oba te problemy nie są w żadnym razie prywatne. Są wręcz ściśle publiczne, tworzone w fizycznym obszarze wzajemnego oddziaływania z aktualnym światem, a nie w mentalnej sferze idealistycznych koncepcji. W tej reorientacji przepadają więc z kretesem dwa zasadnicze dotąd modele artysty – po pierwsze, ekspresjonistyczny model artysty jako egzystencjalnego twórcy i, po drugie – formalistyczny, artysty jako krytyka formy. Co więcej, nieustanne akcentowanie czasowości percepcji zagraża zdyscyplinowanemu porządkowi modernistycznej estetyki, w której sztuka jest nie tylko czysto wizualna, ale także dzieło można objąć jednym spojrzeniem. Nie ma już wobec tego „transcendentnego momentu łaski”. Nowa estetyka nie zależy już zatem od aktu wiary i nie można jej wręcz w stosunku do sztuki wymagać. Zakwestionowaną wiarę w sztukę – która jest dla Fostera sekretnym substytutem religii, służącym do moralnego dyscyplinowania podmiotu – zastąpiono dosłownością, niechęcią do transcendentnych skoków. Po zmianie zerwano także z formalnymi kategoriami sztuki związanej z instytucjami, próbując wymknąć się wszelkiemu szufladkowaniu. Rosalind Krauss podkreślała, że nowa sztuka unikała iluzjonizmu jako estetycznego korelatu idealizmu, a antropomorfizm był dla niej

kategorią związaną z anachronicznym paradygmatem ideologicznego modelu rozumienia. Dla Fostera nowe rozumienie zaktywizowanej przestrzeni, włączające relacje między przestrzenią a obiektem w dzieło sztuki, aktywizacja kontekstu, wiążą się ze śmiercią autora i jednoczesnymi narodzinami widza.

W nowym, opisanym przez Fostera paradygmacie można próbować – przykładowo – zmieścić, wywodzącą się z tradycji m.in. konstruktywistycznej, ale w niezwykłym korelacji z pop-artem, sztukę Barbary Kruger (ur. w 1945 roku). Artystka przypatruje się narodzinom struktur władzy i ich użyciu, a przede wszystkim jej nadużywaniu. Na jednej ze swoich wystaw Kruger użyła ogromnego napisu z tak nas interesującym w niniejszym tekście nieeleganckim, czy wręcz wulgarnym, sformułowaniem *You pledge the allegiance to your dick and to the pussy* („Przyrzekasz wierność swojemu wackowi i cipce”), trawestującym amerykańską przysięgę na wierność fladze i republice. Artystce nie chodziło jednak bynajmniej o obrażanie „najświętszych wartości”, gdyż nie chodziło jej w ogóle o esencję i uniwersalne treści. Zamiast „aktu wiary” praca domaga się bowiem krytycznych rozważań, badania aktualnego kontekstu, wyrabiania w widzu konieczności krytycznego myślenia. Kruger zawłaszczyła przysięgę, powtórzyła ją i jednocześnie dokonała ironicznej rozbiorczy. Do pytania, czy otworzyła się na zmianę, czy raczej zamknęła w pogardzie, jeszcze powrócę.

W takim kontekście, zmiany paradygmatu i zmiany pokoleniowej, pragnę przedstawić kilka uwag o języku czasopisma „Raster”¹²⁷, podkreślając specyfikę polskiej sztuki, dla której tradycja modernistyczna – wynegocjowana, jak już wspomniałam, podczas postalinowskiej odwilży – odegrała ambiwalentną i nienaturalnie długą rolę, dominującą przynajmniej do upadku komunizmu. Tę uniwersalizującą, autonomiczną tradycję sztuki, „Raster” skieruje do demontażu.

Oto typowa dość w swej brutalnej dosadności notatka zatytułowana *Obraza Warszawy* z podtytułem *Warszawskie buraki wyda-*

¹²⁷ Obecnie pod adresem <http://www.raster.art.pl/start.html> (dostęp: 04.04.2009) jest dostępne archiwum „Rastra”, obejmujące teksty powstałe między 2000 a 2004 rokiem.

ły ponad 500 tysięcy złotych z kasy miejskiej na obraz australijskiego knociarza-naciągacza!, jaka ukazała się w 2003 roku. Artykuł dotyczył zamówienia przez spółkę z udziałami miasta i gminy Warszawa widoku stolicy w złotych ramach u niejakiego Charlesa (Carlo) Bilicha (ur. w 1934 roku) osiadłego w Australii, za 360 tys. zł. Jak można się domyślać, powody zatrudnienia artysty mogły być polityczne (siedział za Tito w więzieniu Maribor, a we wszystkich swoich ilustrowanych biografiach pokazuje swoje zdjęcia z audiencji u Jana Pawła II), jak i związane z przedsiębiorczością samego artysty, któremu udaje się uzyskiwać różne oficjalne zamówienia. Pisano, że do kosztów samego obrazu należy doliczyć m.in. 103 tys. zł wydane na bankiet w hotelu Marriott oraz 62 tys. za prawa do reprodukcji tego dzieła. Czytamy: „Bezwstydne buraki. Znowu zawiniła ludzka głupota i bezczelność. Stołeczne buraki rządzące miastem są kulturalnymi barbarzyńcami”. Pojawiają się epitety: australijski knociarz, dekoracyjny kicz, malarstwo bramne. Konkluzja jest następująca: burak i tak jest czerwony, więc nawet nie zarumieni się ze wstydu. Co warto zauważyć, artykuł nie poprzestaje na inwektywach, lecz proponuje solidną edukacyjną alternatywę, opracowując program zakupów za analogiczną, jak wydana na australijskie dzieło, sumę. Mamy więc niepokój wobec tragicznej wręcz sytuacji na polu kultury, zaczepianie konkretnych polityków (w okresie PRL-u było to nie do pomyslenia!), wiązanie zainteresowania sztuką przez polityków raczej z domeną bankietów. Tak nie mówiło się o autorytetach i zasłużonych artystach, poza okresem pierwszej połowy lat 50. Wreszcie, co może istotne w tym kontekście – Bilich to faktycznie król kiczu. Redaktorzy „Rastra” stwierdzili po prostu, że król jest nagi.

Przy okazji „Raster” przedstawił ranking najdroższych – jak nazwał bezceremonialnie – „gniotów artystycznych” kupionych za publiczne pieniądze, w których konny rydwan z Teatru Wielkiego został ochrzczony mianem zzieleniałej dorożki, a konie ją ciągnące nie zostały nawet – zdaniem redaktorów pisma – wyrzeźbione, lecz ugniecione. Z kolei gobelin kupiony za pieniądze Urzędu Marszałkowskiego dla Muzeum Początków Państwa w Gnieźnie nazwano dosadnie „szmatą gnieźnieńską”.

W innym rankingu, na „obciach roku 2003”, zwyciężyły proces Doroty Nieznalskiej (828, tj. 32% głosów) i promowanie jej na stanowisko pierwszej czarownicy RP, drugie miejsce zajął Igor Mitoraj (565, 22%). Przy okazji Mitoraja odniesiono się do jego promocji przez rządowy establishment, pisząc, że prezydent Kwaśniewski i minister Dąbrowski admirują stolce Mitoraja. W nawiasie dodano: „uwaga! stolec = stojący brąz, rzeźba figuralna, np. pomnik, odlana w brązie i wystawiona na widok publiczny”. Kolejne, trzecie miejsce, zajęli radna Beata Antypiuk i prezydent Białegostoku Ryszard Tur (431, 17%), którzy doprowadzili do zamknięcia wystawy „Pies w sztuce polskiej” w białostockim Arsenale, uznając, że wystawiona tam praca Marka Sobczyka (*Ja. Książd z kretynem*) oraz instalacja Piotra Kurki *Dostałem pieska* obraża uczucia religijne; czwartą pozycję zajęła Magda Bieleśz (414, 16%), młoda malarka, która „robi byle co i bezwzględnie wszędzie się promuje”, co dowodzi, „że przy niewielkiej desperacji każdy może zrobić w Polsce karierę artystyczną”. Na kolejnym miejscu uplasowała się Świetlica Sztuki Raster (359, 14%), co – jak można się domyślać – było wskazaniem, że o sztukę, a nie o własny pomnik, w tych połajankach chodzi. Na koniec redakcja stwierdziła, że do nagrody nominowano prawie wszystko, o czym było głośno w minionym roku: główne instytucje artystyczne i naukowe, polskie uczelnie artystyczne (za obsadzanie stanowisk w 99% mężczyznami, za działalność etatowych profesorów), główne gazety i magazyny ogólnopolskie, dziennikarzy od sztuki, a także poszczególnych artystów, m.in. Czesława Dźwigaja, określonego mało miłościwie jako krakowski stolec mistrz. Jednak dla wielu krakowian, którzy zmuszeni są patrzeć na dzieło Dźwigaja na elewacji samego kościoła Mariackiego, to mało miłościwie określenie dość adekwatnie oddaje ich zasmucenie oszpecceniem świątyni.

Redakcja opracowała ponadto słownik artystyczny. Znalazła się tam m.in. DUPA (Dom Upadłego Plastyka Artysty – chodziło o siedzibę związku Plastyków przy ulicy Mazowieckiej w Warszawie), co powodowało, że recenzowano wystawy odbywające się w DUP-ie; zamiast Zachęty pojawiła się Zniechęta, a Adam Szymczyk, pytany w wywiadzie, co by, po pierwsze, w niej zmienił, gdyby został dyrektorem Zniechęty, odpowiedział najpoważniej: „Nazwę. Poważna ga-

leria nie może się nazywać Zniechęta”. Wśród haseł słownika znalazła się również bardzo dokładnie zanalizowana „BUŁA” (pisze się „BWA”); rozpowszechniony w kraju typ instytucji artystycznej, która składa się na ogół z jednej lub kilku sal wystawowych, dyrektora oraz sporej grupy anonimowych pracowników wykonujących bliżej nieokreślone czynności. Buły nazywały się dawniej Biurami Wystaw Artystycznych – nazwa ta trafnie określała specyfikę instytucji jako prawdziwej kuźni biurw. Na ich czele stała wielka, ciepła buła, czyli CBWA Zachęta w Warszawie (obecnie Zniechęta). Złoty okres buły przeżywały w latach 80., kiedy to z powodu bojkotu ogłoszonego przez pierwszoligowych artystów nie trzeba było w ogóle martwić się o dobry program wystaw. Buły stały się wówczas synonimem zinstytucjonalizowanej, artystycznej tandety. Po 1989 roku usamodzielniały się i przeszły na utrzymanie samorządów lokalnych. Z tej okazji część buł zmieniła przezornie nazwę (zwykle na „galeria miejska”), chcąc odciąć się od niechlubnej historii, część zaś dalej działa jako BWA. Buły dzielą się na czerstwe oraz chrupiące, a raczej trzeszczące w szwach z powodu konfliktów pomiędzy urzędnikami miejskimi, którzy utrzymują bułę, a jej dyrektorem. Takie konflikty pojawiają się wówczas, kiedy dyrektor decyduje się na organizowanie w salach buły wystaw dobrej sztuki lub po prostu wykazuje zbyt duże zainteresowanie układem scalonym sztuki polskiej, zamiast eksponować wyroby miejscowych beztalentów. Transformacja buły została więc ukazana jako niezbyt udana przemiana starego w nowe.

Pojęcie GANGRENIAKÓW, które pojawiło się przy okazji próby zniszczenia Galerii Wyspa, zrobiło później karierę jako poręczne miano urzędników od kultury. Redaktorzy zadowoleni z poczytności „Rastra” skromnie zresztą przyznali, że „nie my wymyśliliśmy słówko »gangreniaki« – pożyczylimy je z jakiejś kreskówki, chyba z »Atomówek«”. Krucjatą przeciw sztuce współczesnej nazwano powołanie w 2002 roku w Białymstoku Polskiej Krucjaty Obrony Wartości Duchowych Narodu. Zmiana, o jaką walczyli „rastrowcy”, to oczywiście walka o władzę, ale taką, w której jest miejsce na poczucie humoru. Jeśli szukać analogii w tak ostrym języku określającym zjawiska z życia publicznego, to chyba tylko w dosadnym języku *Dzienników* Stefana Kisielewskiego, pisanych wszakże w PRL-u i do szuflady.

Dla przykładu: „CHUJ”, jak określił go Kisielewski, to Chrześcijańska Unia Jedności, czyli traktowane razem tak fundamentalnie różne organizacje, jak PAX, „Znak” i „Chrześcijańskie Stowarzyszenie Społeczne”. Pisał: „partia matka nasza zadbała troskliwie, aby wszystkich zmieszać w jedno”¹²⁸. Z kolei o wybitnym pianiście Władysławie Kędrze wypowiadał się z właściwą sobie bezceremonialnością: „Był to rzadki typ artysty: nieświnia, nieintrygant, niezawistny, prosty i na prawdę entuzjasta”¹²⁹. Natomiast z okazji śmierci Witolda Gombrowicza napisał: „I nigdy już nie będę się mógł dowiedzieć, czy był pederastą, czy impotentem, czy jak twierdził K. – »zwykłym onanistą«”¹³⁰. Kisielewski w swych *Dziennikach* zaprezentował język, który nie miał prawa pojawić się w ocenzonej prasie (twierdził: „my śpimy: komuchy umieją ludzi usypiać”)¹³¹; redaktorzy „Rastra” szczęśliwie w nowym ustroju nie musieli już pisać do szuflady.

Przykładem dowcipnego konkursu ogłoszonego w 2002 roku była prośba wymienienia co najmniej dwóch artystów plastyków, którzy w sztukach wizualnych są tym, czym poeci śląscy w literaturze. Z Katowic nadeszła następująca odpowiedź, charakteryzująca śląskość poezji, nagrodzona publikacją:

1. Nuda, jako odzwierciedlenie nieciekawych osobowości, których motywacje twórcze pochodzą z losowej możliwości jej uprawiania lub neurozy.
2. Bełkot, czyli penetracje tajemnicy środkami nieczytelnymi.
3. Subiektywne JA jako egocentryzm i niedojrzałość, kręcenie się wokół metafizycznego pępka w celu zatuszowania wewnętrznej pustki.
4. Brak czystości przekazu spowodowanej brakiem rzemiosła.

Neologizmy pojawiały się przy okazji recenzji, np. nieudaną wystawę Christiana Boltanskiego zatytułowano „Z(agon) Boltanskiego”, od m.in. – jak wyjaśniano – zbitki trzech słów: zgonu, zagonu (np. ziemniaków) i czynności zaganiania (np. krów do obory),

¹²⁸ S. Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 260.

¹²⁹ Tamże, s. 147.

¹³⁰ Tamże, s. 262.

¹³¹ Tamże, s. 181.

a pewien występujący na tej wystawie typ trójwymiarowych prac nazwano „okrakami”, wyjaśniając, że „te strachy na wróble powstały jako hołd dla twórczości Tadeusza Kantora i Magdaleny Abakanowicz. W tej pracy najważniejszy jest rozkrok, a dokładniej – okrak. Okrakiem stać na Kantorze i Abakanowicz, okrakiem, czyli po krakowsku (od zwrotu »O, Kraku...«, czyli »oj Kraku, zobacz, co za nieszczęście...«)”. A zatem okrak stał się odtąd typem rzeźby lub obiektu przestrzennego powstałego ze złożenia różnych elementów, na ogół drewnianych – gałęzi, starych desek itp., uzupełnianym chętnie fragmentami starej odzieży, przyborów (walizki!) lub masek. Okraki, przybierając formy antropomorficzne, ukazują „fatalizm i poruszającą biedę ludzkiego żywota”. Przy okazji przeprowadzonej analizy historycznej tej formy, mistrzami okraków okazali się twórcy krakowscy przekazujący tajniki rzemiosła z pokolenia na pokolenie: od Tadeusza Kantora, Jerzego Beresia po Marka Chlandę. Inne pomysły słowotwórcze to wypieki malarskie (nieudane obrazy), sztuka arte polo (jako odpowiednik muzyki disco polo), a w ramach arte polo: skórki, czyli obierki (czyli skóroplastyka), landszafty (np. Żelazowa Wola jesienią) oraz polpierdy (skrót fonetyczny od niemieckiego zwrotu *polnische Pferde*), do których zaliczają się nie tylko współczesne realizacje, ale też sporo obrazów wykonywanych przez polskich artystów w Monachium¹³². Z kolei „typowe ZByTy, to przykłady groźnej choroby polskiego malarstwa – Zespołu Braku Treści”; artyści cieszyńscy natomiast, pod duchowym przywództwem Andrzeja Szewczyka, zostali ochrzczeni – a było to tym razem pełne sympatii – mianem „gacków”. Mamy tu zatem typowe dla wojennej strategii szukanie sprzymierzeńców w toczzonej wojnie. Przeglądając archiwalne numery, można tę strategię dość klarownie odtworzyć, i także oczywiście zanegować czysto artystyczne i ideowe powody wrzucania różnych ludzi do worka z napisem „lis”, „orzel” czy „nielot”. Nie interesuje mnie tu jednak tak detaliczna rozbiórka, raczej chodzi mi o wskazanie na ogólną zasadę, że niechętnie pisze się o konserwatywnych twórcach, o uniwersalistycznych ambicjach,

¹³² *Słowniczek trudniejszych wyrazów*, „Raster” 1997 (listopad), nr 5 (był to nieregularnik artystyczny Koła Naukowego studentów IHS UW).

choć niekiedy strategicznie i tacy twórcy mogą dostąpić zaszczytów przyznania, że „ślizganie wzroku po ich powierzchni jest naprawdę fajną przygodą”. Polaryzacja my, nasz kandydat i oni, wzniosłe gluty, to nieomal klasyczna próba walki symbolicznej. Liczy się w niej jednak nie tylko teraźniejszość i ewentualne przyszłe własne zwycięstwo, ale także imponderabilia związane ze sztuką polską. Tak można tłumaczyć relacjonowanie z niedowierzaniem faktu, że Muzeum Narodowe w Warszawie nie tylko nie było stać na wykupienie, ale przede wszystkim nie było zainteresowane włączeniem na stałe do swej kolekcji jednego z najważniejszych obrazów polskich ostatniego półwiecza, odebranego z muzealnego depozytu przez rodzinę artysty – *Szofera błękitnego* Andrzeja Wróblewskiego. Redaktorzy pytali retorycznie: „Co robi największe państwowe muzeum powołane po to, by gromadzić skarby kultury narodowej? Muzeum śpi. Kto śpi? Dyrektor sugeruje, że śpią jego pracownicy. Jeśli to prawda, to co robi w tym czasie dyrektor? Też śpi czy może po cichu załatwia swoje sprawy, żeby nie zbudzić personelu?”¹³³.

Przy okazji wstrzymania w 2001 roku habilitacji jednego z artystów redaktorzy zaadresowali do niego porady, jak można zostać w Polsce profesorem malarstwa:

[...] ma pan teraz całe dwa lata na ponowne otwarcie swojego przewodu. Niech pan nie zmarnuje tej szansy. Zamknij się pan w swojej pracowni, nie reaguj na to, co dzieje się dookoła, nie czytaj prasy ni książek, nie odwiedzaj kina ni teatru, nie słuchaj muzyki ni radia. Namaluj jakąś porządną abstrakcję, nasyc ją pan głębią, treścią, fakturą bądź przesłaniem i niczym alchemik strzeż swojego skarbu. Nie pokazuj się pan w mediach, nie wystawiaj w galeriach i nie dawaj przykładu studentom swoją pretensjonalną postawą. Przesłoń pan być współczesnym artystą – a zostaniesz pan profesorem [...]”¹³⁴.

Pisząc z kolei o konkursie na stanowisko kierownika Galerii Test, rozpisanej przez Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki w 2001 roku, zauważono, że wygrała go osoba, której główną zaletą był sta-

¹³³ <http://www.raster.art.pl/tygodnik/numer62/numer62.txt> (dostęp: 09.11.2009)

¹³⁴ <http://www.raster.art.pl/tygodnik/numer24/numer24.txt> (dostęp: 09.11.2009)

tus żony dyrektora prominentnej instytucji kulturalnej, którego zresztą podwładna zasiadała w komisji konkursu. Skomentowano ten fakt: „Kompetentni, ale niestety przegrani i rozgoryczeni uczestnicy konkursu niebezpiecznie uważają, że wzięli udział w farsie, której los był z góry przesądzony. To niestety nie jedyny taki przypadek w Warszawie w ostatnich latach”.

Wątek „Na zawsze razem: ŻLI POLITYCY I ŻLI ARTYŚCI” pojawiał się w „Rastrze” niemal obsesyjnie, wyśmiewano przy okazji twórców okolicznościowych, „pełnych patosu, patriotycznych instalacji i akcji plastycznych realizowanych zarówno na zamówienia władzy świeckiej i kościelnej, jak i np. producentów wódki”, a także „mega-gluciarzy” i peerelewskich luminarzy, odpowiedzialnych za zaśmiecenie polskich miast długą serią pomników. W tej sytuacji złowieszczy okrzyk „Gluty rządzą” to wyraz braku akceptacji wobec niezgodnego z procedurami demokratycznymi zawłaszczania wizualnej przestrzeni miasta. Dlatego wiadomość z 2002 roku „Nerka Prodziekanem”, dotycząca nominacji młodego artysty krakowskiego w „bastionie malarskiej konserwy”, kończy się krótkim: „Będziemy kibicować”. Wyraźnie widać tu chęć zmiany – zarówno dominującego paradygmatu sztuki, jak i układu sił w jej polu. Znani artyści krakowscy starszego pokolenia bywają bowiem najczęściej „poważnie zarażeni krakowską czarną chorobą egzystencjalną i wirusem etosu religijno-narodowego”.

Redaktorzy świadomie pozbyli się długich, analitycznych tekstów, wierząc, że dzięki temu pozyskują dla sztuki ludzi, których odstraszałyby hermetyczne, choć głębokie analizy.

Michał Kaczyński i Łukasz Gorczyca w wywiadzie udzielonym Adamowi Mazurowi dla „Obiegu Sztuki” (2005, nr 30) przyznawali, że choć w hierarchii „układu scalonego” polskiej sztuki dochodzą coraz wyżej, pragną pozostać wierni punkowemu etosowi „do it yourself”. Gorczyca wyjaśniał: „Gdy powstawał »Raster«, sztuka, która nas otaczała, która była pokazywana w galeriach, w przestrzeni publicznej, w mediach, zupełnie nas nie satysfakcjonowała. To nie była sztuka, z którą mogliśmy się zidentyfikować, w której mogliśmy rozpoznać nasze problemy, która by cokolwiek wносиła do naszego życia, pomagała, z którą byśmy rozmawiali. To był pierwszy punkt, założe-

nie, że chcemy popchnąć to w stronę języka naszej generacji”. Po zamknięciu pisma i skupieniu się na działalności galeryjnej Gorczyca mówił: „Teraz bardziej zależy nam na pracy z ludźmi. Jest w tym trochę edukacji, tworzenia przestrzeni społecznej, w której inni ludzie, ludzie z zewnątrz, będą się dobrze komunikować ze sztuką, a sztuka z nimi. Chodzi o stworzenie sytuacji komunikacyjnej innej niż w dużych galeriach o czystych, białych ścianach. Chcemy stworzyć miejsce spotkań nie tylko ze sztuką, ale z różnymi obszarami żywej kultury”. Michał Kaczyński, oceniając pismo, podkreślał: „Krytykowaliśmy rzeczy, które zostały słusznie skompromitowane i w znacznej mierze już odeszły”. Jest też świadomy siły ich przedsięwzięcia, która brała się z poczucia miejsca: „Mamy silny program lokalny”, dodając: „My rozkręcamy zaawansowany program miejski”.

Język i obraz sztuki polskiej wyłaniający się w jego ramach był na tyle przekonujący, że np. czeskie pismo „Umělec” wydrukowało ranking „Rastra” najlepszych artystów 2001 roku, uznając jego wagę.

Dodajmy jeszcze, że w kwestii języka „Rastra” poznański badacz i krytyk, Paweł Leszkowicz, zajął stanowisko określające go jako pokoleniowy spór edypalny; „przeciwstawienie »dawnych a żyjących« malarzy i rzeźbiarzy »nowym« twórcom instalacji, ciała i nowych mediów, które przeważają w międzynarodowym obiegu [...]. Jest to więc spór raczej pokoleniowy niż artystyczny; jako taki może pełnić istotną kreacyjną funkcję, pomagając młodemu twórcom w nabywaniu artystycznej tożsamości – poprzez opozycję. Trzeba przecież rozwiązać edypalny konflikt, zanim nabędzie się własną osobowość”. Te dwie generacje to, według Leszkowicza – starsza, ukształtowana przez socjalizm, związana z jego obaleniem i katolicyzmem, oraz młodsza, która weszła w dorosłość już w nowym kapitalistycznym i prozachodnim społeczeństwie. Pokolenia te dzieli – jak pisze Leszkowicz – system wartości, model edukacji i definicje sfery publicznej i medialnej. Dlatego polskie konflikty pokoleniowe są tak skrajne, bo starsze pokolenie, którego mentalność została ukształtowana przez totalitaryzm, wspiera chętnie pomysły cenzorskie oraz interwencje policyjne.

Pytając zatem o to, z jakich zasobów semantycznych korzysta język krytyczny w dzisiejszej sztuce związanej ze świetlicą „Rastra”

(światlica to zresztą skądinąd zakopiańska idea *site-specific* Władysława Hasióra), należy zauważyć, że dosadny, nieelegancki, zwyczajny, krwisty język „Rastra” korzystał z zasobów języka codzienności, młodzieńczej, hultajskiej dezygnacji, ignorując modele wypracowane w środowiskach akademickich. Bezwzględne okrucieństwo tego języka sprzeciwiało się tradycji formalistycznej, zaczepiając rzeczywistość – a o to w istocie chodziło. Jednak mimo całej swojej karnewałowej skrajności, język ów nie propagował szczególnie sztuki tzw. krytycznej, która zdominowała dyskurs artystyczny po upadku komunizmu. „Rastrowcy” zrobili jakby podwójnego nelsona – oddalili do niebytu uniwersalizm i pretensjonalność sztuki peerelowskiej, wykwintny modernizm oraz ciężką, patetyczną, poważną i tzw. ambitną sztukę krytyczną. Dzięki „Rastrowi” unieważniono więc typ artysty profesora, *besserwissera* i „dawcę formy” oraz typ gniewnego sadomasochisty, z obsesjami martyrologicznymi, targanego uczuciami lęku i poniżenia. Skończyła się era heroiczna i typ artysty moczara. Nowe strategie włączania się w dyskurs publiczny były bardziej przezroczyście i ambiwalentne. Dandysi nie lubią wszak epatowania mięsną cielesnością, dla nich bliskiej anachronicznemu kultowi natury i uwielbieniu dla wsi. Ich żywiołem jest miasto, wielkomiejskie palimpsesty kulturowe, także wspomniana Haringowa głupekowata wesołkowatość. Jeśli przyjmiemy, że osiągnięciem „Rastra” było wylansowanie grupy Ładnie, to w jej składzie dostrzeżemy artystów, którzy korzystają z zasobów języka kultury popularnej i zdecydowanie nie chcą być autorytetami, gdyż ich przesłanie wymyka się ideologicznej jednoznaczności. Rys anarchiczny przywracał więc sztuce pozornie rolę autonomiczną, a faktycznie destabilizował ją, uruchamiając widza spetryfikowanego przez ekstremalne ekscesy dyskursu ciała. Dlatego pytając o potencjał zmiany w sferze Realnego w ramach języka wypracowanego w „Rastrze”, należy odpowiedzieć, iż był on dlatego tak poważny, że stawiał na terażniejszość. Niewątpliwą zasługą „Rastra” jest wyprowadzenie sztuki ze sfery autorytetu i wprowadzenie jej w sferę osobistej wolności. Oczywiście zmiany, które obserwowaliśmy, wiązały się ze zmianami społeczno-politycznymi; język „Rastra” to język nie tylko niepodlegający cenzurze, ale starający się odrzucić także autocenzurę. Na obszarze artystycznym

czepano po prostu z różnorodnej tradycji lat 70., także neoawangardowej, marginalizowanej przez cały okres PRL-u. „Rastrowcy” nie napisali na nowo sztuki PRL-u, ale można się domyślać, że ważny będzie dla nich, np. nieobecny w poważnych opracowaniach historii sztuki PRL-u, Roman Cieślęwicz, demonstrujący chętnie raster w swoich graficzno-fotomontażowych projektach, jako to, co faktycznie jest „pod spodem”; taki zmediatyzowany fundament zamiast niezapomaganego rzeczywistości doświadczanej przez ekspresję, uczucia i metafizyczny skok oraz stan łaski. Istotne będzie także zatarcie czytelności przesłania, ideologii oraz bycie jednocześnie zanurzonym w teraźniejszości, bo to elementy współczesnego pop-banalizmu. Dzięki „Rastrowi” czytelnicy przeżyli karnawałowe zachłyśnięcie się wolnością słowa. Paweł Leszkowicz jednak ostrzega: zaangażowanie konfliktu w Polsce może mieć druzgocące konsekwencje w postaci zamknięcia w tradycjonalizmie, brak bowiem platformy autentycznego, twórczego i niehierarchicznego dialogu, z którego mogłaby wyłonić się nowa jakość. Sytuację w Polsce porównuje raczej nie do zachodnioeuropejskiej, ale do binarnej sytuacji amerykańskiej, która w ostateczności doprowadziła do klęski „wojny o kulturę” i do znacznej redukcji finansowania publicznego sztuki. Leszkowicz pyta więc w kontekście języka „Rastra”: „Czy istnieje jeszcze nadzieja na to, że będzie to kultura dialogów, a nie walki między ludźmi, którzy pragną władzy nad wiedzą i twórczością?”¹³⁵. Na to pytanie redaktorzy odpowiedzieli sobie po pewnym czasie chyba sami, zawieszając pismo i skupiając się na osadzonej mocno środowiskowo galerii-świetlicy. Wiara w specyficzność miejsca ostatecznie doprowadziła redaktorów „Rastra” do kolejnej zmiany, do prowadzenia środowiskowej świetlicy, w której sztuka jest widziana w relacji do etnografii¹³⁶. Uzyskany kapitał symboliczny służy tu bardziej autonomicznemu byciu w wielkomiejskiej Warszawie niż ponownej destabilizacji przestrzeni publicznej. Przed podejmowaniem tradycji pop przestrzegali też wszakże Hal Foster, widząc w nim, po pierw-

¹³⁵ P. Leszkowicz, *Szczęśliwy powrót polskiego modernizmu?!*, „Magazyn Sztuki” 2001, nr 26.

¹³⁶ *Artist as ethnographer*, to jest w ujęciu Fostera *turn*, a nie *shift*, por. H. Foster, *The Return of the Real*, od s. 171.

sze, niebezpieczeństwo cynicznego umysłu, doprowadzające albo do „współudziału” zamiast krytyczności – mimikra może bowiem przemienić się w kopiowanie i w parodię krytyki – oraz, po drugie, w potwierdzenie ostrej, zdecydowanej pogardliwości. Pisał tak zresztą w kontekście wypowiedzi Barbary Kruger, która wierzyła, że zawłaszczanie języka popularnego prowadzi zarówno do dekonstrukcji, jak ideologicznej krytyki, kwestionując pewność pierwszych odczytań oraz idee kompetencji, oryginalności, autorstwa i własności. To zatem, co jest prawdziwym niebezpieczeństwem dla niedysyjszych redaktorów „Rastra”, to właśnie reprodukcja struktury w zmianie.

Uraganie to domena Odysusza, któremu nie wystarczyło pokonać Polifema; zanim jednak zuchwały rudzielec zobaczył brzegi Itaki, minęło trochę czasu. Prowokacja nie okazała się praktyczną strategią. Na wyłonienie się pełnych konturów nowego będziemy więc także musieli chyba trochę poczekać, jednak z pewnością dwóch chłopaków z „Rastra” zrobiło wiele, by zmiana była dotknięciem rzeczywistości i terażniejszości, a nie ojcobójstwem, z jednoczesnym powtórzeniem patriarchalnych schematów. Tradycja otwartego urągania trwa jednak nadal. Artysta skrywający się pod pseudonimem Peter Fuss, podczas wernisażu swojej wystawy „Sometimes I Feel Ashamed to Be Polish” w grudniu 2006 roku w Wolnej Pracowni PGR ART – Kolonia Artystów/Gdańsk Stocznia, przeczytał tekst o rombie w sztuce, autorstwa Andrzeja Bębenka, szanowanego profesora krakowskiej Akademii Pedagogicznej (obecnie Uniwersytetu Pedagogicznego). Fuss czytał kilkanaście minut rozważania profesora Bębenka o rombie, a po otwarciu dopowiedział wprost: „Szkoda mi farby na romby”. Prace Fussa wprowadzają nomen omen *fuss*, zamieszanie, denerwując, zawsze są o czymś, jak podkreślał, są wypowiedziami na temat czegoś aktualnego. Zmianę, która objawiła się po odzyskaniu niepodległości, można więc streścić następująco: miłowanie nieprzyjaciół jest dobre na czasy niewoli. Gdy jest się niepodległym, to często nazbyt wygórowane żądanie. Wielu krytyków i artystów chce bronić właśnie takiego rozumienia sztuki, w który wbudowany jest konflikt, wprowadza się stan niepewności zamiast afirmacji i poczucia satysfakcji. W Polsce bezkompromisowe urąga-

nie władzy w legalnej przestrzeni publicznej to zupełnie nowe doświadczenie. Z takiego oszałamiającego poczucia wolności niektórzy nie chcą zrezygnować mimo świadomości, że strategia ta miewa różne konsekwencje. Wbudowanie konfliktu w dzieło sztuki¹³⁷ – to kolejne wyzwanie dla przestrzeni publicznej, kolejna zmiana.

¹³⁷ Por. *Douglas Crimp on Tilted Arch*, w: T. Finkelppearl, *Dialogues in Public Art*, Cambridge, Mass. 2000, od s. 61.

ROZDZIAŁ 5

Znikająca figura

*Drogi Nikt, zostaniesz zjedzony na ostatku –
powiedział Polifem.*

Przykro jest wyrażać się o artyście jako o symptomie pewnego zjawiska. Chcę jednak mówić raczej o zjawisku „znikania figury”, niż analizować dokładnie twórczość Oskara Dawickiego i Zbigniewa Libery. Wydaje się, że znikanie jest związane z tendencją osłabienia aury artysty, który nazwał się „nikim” jak Odyseusz, by ratować się przed Polifemem – zgubienie siebie ma służyć ocaleniu¹³⁸. Syn Posejdana obiecał przecież Odyseuszowi, który przedstawił mu się jako Nikt, że zostanie zjedzony na samym końcu. Artyści sami dobrowolnie pozbawiają się środków mocnych, choć utrzymanie dziś przekonania o ich poufałości z duchowymi tajemnicami, niedostępnymi innym, byłoby prawdopodobnie już niemożliwe. Zmieniły się czasy, reguły umowy społecznej, paradygmat romantyczny stał się bledszy. Resentymentem wydaje się nostalgia za czasami wielkiego nadzoru, także nadzoru autorytetów. Znika silny artysta, tytan, geniusz, indywidualista. Pojawia się ktoś słaby, przezroczysty, bezsilny, lekki, nieważny, nieznaczący, niesprawujący kontroli, niebędący liderem, przemądrzalcem, besserwisserem. Anorektyk, żyjący wykluczającymi się koncepcjami, które nie przydają mu ciała. Nic dziwnego, że anorektyk w rezultacie znika. Znikanie osoby to zniknięcie, zanegowanie formy, jej rytualna ofiara w celu przewyciężenia krytycznej sytuacji. Ewakuacja człowieka ze sztuki dokonywała się w różnych okresach historii, np. w PRL-u z dużymi oporami wobec tego, co Piotr Piotrowski nazywa „potrzebą humanizmu”, tłumacząc, że na Zachodzie uniwersalny humanizm był kojarzony ze stra-

¹³⁸ O tej strategii: M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.

tegią maskowania władzy, a na Wschodzie odwrotnie – z opozycją wobec antyhumanistycznej władzy komunistów. Dlatego – Piotrowski tłumaczy – wpisanie się w idee uniwersalistycznie pojmowanego humanizmu stanowiło przejaw oporu wobec komunistycznej instrumentalizacji¹³⁹. W marksizmie „dla człowieka korzeniem jest sam człowiek”, chodzi o „całkowite odzyskanie człowieka” i o „przyswojenie sobie ponownie przez człowieka jego własnej istoty”; „antropocentryczny punkt widzenia w ucłowieczonej przyrodzie widzi niejako przeciwzłon praktycznej intencji ludzkiej”, a „prometejska ekspansja gatunku ludzkiego oparta jest na rosnącym władztwie człowieka nad naturą”¹⁴⁰. W języku marksistowskim mamy silne przeciwstawienie wyzuwania z człowieczeństwa, człowieka zatraconego i soteriologii zbiorowego Prometeusza. Można też, dodatkowo, usta pełne „ocukrzanej” frazeologii humanistycznej (określenie Leszka Kołakowskiego) – tłumaczyć po prostu wpływami marksizmu francuskiego¹⁴¹. Tak czy inaczej, to, co z różnych względów było niemożliwe w PRL-u, stało się ożywcze później. Można powiedzieć oczywiście, że neutralizacja podmiotu i odsyłanie go do sfery dyskursów jest interpretowane z antyantropocentryczną interpretacją podstaw ludzkiego poznania, związaną filozoficznie z poststrukturalizmem, i tym, co określamy sztuką krytyczną czy zaangażowaną. U wielu artystów jest widoczna w skupieniu się na „produkcji”, a nie „ręcznym” tworzeniu. Ten nacisk na realność, dotykalność i obiektywność powoduje, że dzieło m.in. Oskara Dawickiego proponuje język wyzwolony od Dawickiego, choć z pogłosem jego śmiechu. W rezultacie ów obiektywny język staje się bardziej osobisty niż wszelkie romantyczne zaklinania rzeczywistości. Przyzwyczajeni w Polsce do kultu indywidualności powinniśmy zauważyć, że mechanizmy, struktury, standardy, których wdrożenia obserwujemy w ostatnich latach przemian społeczno-gospodarczych, mają często pozytywne cywili-

¹³⁹ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, s. 234.

¹⁴⁰ L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, Londyn 1988, kolejno s. 108, 109, 112, 214.

¹⁴¹ Tamże, s. 888.

zacyjne konotacje, choć i one wydają się niekiedy artystom zagrożeniem wolności.

Pozostaje zatem wymeldowanie, wyskrobanie autora, zniknięcie artysty, anihilacja mężczyzny z jego pozycją społeczną, odrzucenie maskulinizacji i jego kompromitacja – takie procesy obserwujemy w pracach nie tylko Dawickiego i Libery, ale także Mirosława Bałki, Pawła Althamera, Artura Żmijewskiego, Dominika Lejmana, Roberta Kuśmirowskiego czy Zofii Kulik. Althamer zniknął na przykład w akcji *Unsichtbar (Niewidzialny)* na Alexanderplatz w Berlinie 2002 roku. „Kilka osób pojawiło się na placu, aby obejrzyć zaanonsowane wydarzenie, i wypatrywało artysty w tłumie, ale ten się nie pojawił”¹⁴². Także jego *Autoportret jako biznesmen*, wykonany w tym samym roku w berlińskim Sony Centre, polegał na anihilacji – rozebraniu się ze stroju biznesmena i odejściu, pozostawiając wszystkie atrybuty odrzuconej tożsamości¹⁴³. Kuśmirowski z kolei, w ramach wystawy „Eksperymentalne Studio Anatomiczne”, zamieszkał w Galerii Białej w Lublinie na początku września 2005 roku z narzędziami, rzeczami osobistymi i różnymi przedmiotami po to, by pracować i stać się organiczną częścią wystawy. Stopniowo przestrzeń wokół artysty zaczęła się zagęszczać, a ostatecznie sam artysta wyjechał, zostawiając chaos i eksponując dzieło z możliwościami – zarówno zaprzepaszczonymi, jak i spełnionymi, przesyczone obecnością nieobecnego, który do końca trwania wystawy (22 września 2005 roku) już jednak nie powrócił¹⁴⁴. W 2004 roku ukazała się książka Agaty Jakubowskiej *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (Kraków 2004), w której autorka pisze o kobietach bez koniecznego – wydawałoby się – dopełnienia męż-

¹⁴² Paweł Althamer *zachęca*, Warszawa 2005, s. 163. Kryzys w reprezentacji męskiego ciała zaczął się zresztą podobno już w XIX wieku, jeśli wierzyć A. Salomon-Godeau, *Male trouble: a crisis in representation*, New York 1997.

¹⁴³ Recenzja Doroty Jareckiej z wystawy Pawła Althamera w Zachęcie nosiła tytuł: *Znikający artysta*, „Gazeta Wyborcza” z 26–27 lutego 2005 r.; generalnie jednak strategia Bałki czy Althamera jest przesyciona chęcią opowieści o losie człowieka. Bałka twierdzi wręcz, że łatwiej jest mówić o ludzkim ciele bez posługiwania się nim dosłownie, por. *Mirosław Bałka, Rampa* [katalog], Łódź 1994.

¹⁴⁴ Por. <http://free.art.pl/biala/kusmirowski.htm> (dostęp: 04.04.2005).

czyzną (i dzieckiem). Praca Jakubowskiej to wręcz seksmisja! Jednak kwestię kobiecego prawodawstwa, jaka jest obecna również w dziełach Katarzyny Kozyry, Katarzyny Górnej, motywów kastracyjnych u Żebrowskiej i Nieznalskiej czy „typowo kobiecej” strategii zatrucia mężczyzny (np. przez obierki ziemniaczane przez Julitę Wójcik w Zachęcie), mogę tu tylko zasygnalizować. Moje opowiadanie buduję wokół chęci mężczyzny do zniknięcia, do – jakby sformułować to w języku psychoanalizy – konieczności jego wycofania się do jaskini. Nie mam bowiem wątpliwości, że chodzi tu o rytuał. Dodam od razu – męski rytuał, choć oczywiście pytania o rolę społeczną i kulturową muszą być związane także z transgresywnością. W sztuce PRL-u tendencje do osłabiania figury męskiej osoby były, jak już wspomniałam, znacznie rzadsze. Piotr Piotrowski uważa, że lansowanie *homo sovieticus* musiało wywoływać reakcję w postaci humanizmu. Jednak przywołując Jerzego Ludwińskiego, wymienia w kontekście krytyki obrazu eliminację autora w pracach przede wszystkim Włodzimierza Borowskiego, usuwającego świadomie najpierw obrazy, a później samego siebie, by podkreślić, że to publiczność jest „żywą materią niezbędną do kreowania dzieła”¹⁴⁵. W pracach młodszych artystów mężczyzna musi umrzeć – upokorzony i ośmieszony jako fabrykant śmierci i kłamstwa (Libera), może też rozpląnąć się w nirwanie (Althamer), zostać rozbrojony i rozebrany (Żmijewski).

Oskar Dawicki był młodym magistrem sztuki, gdy zaproponowano mu pierwszą dużą wystawę indywidualną w Krakowie, w prestiżowej sali wystawienniczej. Dziesiątki metrów kwadratowych ścian w centrum miasta, na których można powiesić obrazy, oddano do jego wyłącznej dyspozycji. Można sobie wyobrazić towarzyszące mu uczucie, że jak je namaluje i powiesi, to zaprzeczy samemu sobie, zostanie zrehabilitowany, a jak nie powiesi – to podda się walkowerem. Obrazy malował ostatnio na dyplom – pokazał je w Galerii Tumult w Toruniu 1996 roku. Mógł ich nie namalować i nie zostać magistrem. Więc decyzja o powstaniu obrazów po raz kolejny nie

¹⁴⁵ P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, s. 201.

mogła już właściwie być tak bolesna. Można ją rozumieć jako decyzję ironiczną: powołanie do życia obrazów przez kogoś, kto nie maluje obrazów na co dzień, ale na specjalne okazje; gdy jego działalność styka się z wymogami instytucji. Kiedy 28 stycznia 2005 roku wernisażowi goście wkraczają do Bunkra Sztuki w Krakowie na wystawę indywidualną Oskara Dawickiego, na ścianach, zgodnie z tytułem „Dziesięciolecie malarstwa”, wydrukowanym na zaproszeniach i plakatach, wiszą obrazy. Płótna zdają się pleśnieć, pokrywa je delikatny nalot i dość spore wykwyty. Przed oczami zwiedzających rozpościera się wielkie królestwo grzybów. Nasi niewidoczni najczęściej towarzysze zostali pokazani w pełnym rozkwicie. Zarówno ci z domów, sklasyfikowani jako workowce (*aspergillus* i *penicillium*), lubiący mroczne zacisze piwnic, kuchni i łazienek, jak i ci chętnie zamieszkujący glebę (*cladosporium*, *alternaria*), z suchymi zarodnikami uwielbiającymi słońce. Taka liczba grzybów u alergików nie wywoła błogich rozmyślań o winie, chlebie, wyrobie ciasta czy bodaj halucynogenach, bo zadziała fizjologia – zaczerwienienie i łzawienie oraz blokada nosa i alergja pokarmowa. Na szczęście, grzyby zostały jedynie sugestywnie namalowane na płóciennym szarym podobraziu. W kolejnej sali te same obrazy są wyświetlane z rzutnika multimedialnego wraz z postacią artysty, ubranego w świecąca marynarkę, jaką w latach 70. nosili wodzireje balów na turnusach Funduszu Wczasów Pracowniczych. Obrazy wyświetlają się i znikają, zgodnie z życzeniem samego wirtualnego artysty, pstrykającego palcami. Pstryk – i obrazy wiszą. Pstryk – i obrazów nie ma. A za chwilę znika też sam artysta i zostawia puste ściany. Ten nieubłagany rytm wirtualnego pojawiania się i znikania twórcy i jego dzieła, odsłaniającego puste ściany galerii, powoduje, że następuje wskazanie na coś znacznie trwalszego niż sztuka... Ściany, symbol społecznego uznania, ale też społecznych korekt, są pełnoprawnym środkiem ekspresji. Istnieją zawsze przed, są ramą prestiżu i dowodem na pozwolenie wsadzenia się w ramy. Tuż obok jest przejście do kolejnego pomieszczenia, zagrodzonego kratą, w której zrobiono wyłom. Na podłodze leży część kraty w kształcie człowieka. Tak jakby ten, kto wychodził z więzienia sztuki (domyślamy się, że to sam artysta w lureksowym żakiecie), staranował ją i wy dostał się na zewnątrz.

Ale nie ma oczywiście żadnego zewnątrz. Kolejna sala jest też pod władaniem instytucji: tu wywieszono pracę magisterską Jana Wallenroda pt. *Tożsamość współczesnego artysty na przykładzie twórczości Oskara Dawickiego*, napisaną pod kierunkiem dr hab. Marii Sochy w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Praca została sfingowana – w rzeczywistości nie istnieje ani Maria Socha, ani Jan Wallenrod. W katalogu wystawy można przeczytać, że praca została napisana przez osobę wynajętą, która nie wiedziała, że zamawiającym jest Oskar Dawicki¹⁴⁶.

Wrażenie ogólne – artysta znika, po nim zostają tylko grzyby, instytucje i prace magisterskie. W trakcie finażu artysta ubiera robocze rękawiczki i zmienia się w urzędnika Instytucji, zdejmującego obraz z ściany. Społeczna wymowa przemienienia natchnionego artysty w urzędnika wiąże się z chęcią podniesienia statusu i reputacji, a raczej z woli ukazania, co faktycznie stało się z reputacją artystów.

W czasie trwania wystawy odbyło się coś, co zostało nazwane „spotkaniem z artystą”, w trakcie którego sam Dawicki zmieszał się z gośćmi, a jedyną osobą dopuszczoną do mówienia w jego imieniu była tłumaczka jego dzieła dyrektorka Bunkra Sztuki – Maria Anna Potocka. Robiła to ze swadą, bez zająknięć, płynnie, co tym bardziej imponowało, że jej długi monolog, podzielony na kolejne pomieszczenia galerii, które były tłem dla jej komentarzy, nagrywany był przez kamerzystę. Forma wypowiedzi potwierdzała wcześniejszy wybór kuratorski: decyzja o pokazaniu artysty w Bunkrze Sztuki została dodatkowo namaszczona przez jego admirację do kamery. Faktycznie zniknął tutaj sam artysta – dyrektorka chwaliła swoje wybory i swoją strategię kuratorską¹⁴⁷. Gdy określała Dawickiego mianem jednego z najinteligentniejszych współczesnych artystów polskich, określała tak oczywiście jednocześnie swoją politykę wystawienniczą. Choć „spotkanie z artystą”, które zmienia się w monolog dykcji, mogło trochę rozczarować – szczególnie tych wszystkich, którzy chcieli zadać artyście jakieś pytania, to jednocze-

¹⁴⁶ Oskar Dawicki. *Dziesięciolecie malarstwa* [katalog], red. M. Ujma, Kraków 2005.

¹⁴⁷ Faktycznie kuratorką wystawy była Magda Ujma, ale jest ona pracownikiem Bunkra Sztuki i podwładną Marii Anny Potockiej.

śnie przynosiło tak pożądane przez większość „tłumaczenie”, często-
króć brakujące na wystawach sztuki współczesnej, ludziom, którzy
chcieliby zostać wprowadzeni w hermetyczne niekiedy zagadnie-
nia. Zniknięcie artysty ze spotkania mogło więc zostać potraktowa-
ne jako usunięcie się w cień kogoś, za kogo i tak „mówią dzieła”,
a sam najwyraźniej nie ma podobnej wprawy do spotkań z publicz-
nością jak dyrektorka Bunkra. Jednak wątpliwości co do tak zbożne-
go tłumaczenia tej strategii znikły w czasie finisażu wystawy, w trak-
cie którego wyświetlano nagrany uprzednio film i młodzi widzowie
dosłownie ryknęli śmiechem, gdy dyrektorka zasugerowała możli-
wość porównania obrazów z liszajami do abstrakcji informel. Tra-
dycyjne interpretacje formalne okazały się rażąco nieadekwatne. In-
nego znaczenia nabrało też wymyślone nazwisko promotora pracy
magisterskiej o Oskarze Dawickim. Przypadkowa – wydawało się
– zbieżność z panieńskim nazwiskiem dyrektorki Bunkra nabrała
niespodziewanie nowego znaczenia. Tym bardziej że sama Potocka
w swym wyświetlanym na finisażu filmowym monologu negatywnie
ustosunkowała się do błahej treści pracy magisterskiej. Jej krytyczne
uwagi o komentarzach Dawickiego stały się krytycznymi adnotacja-
mi do jej interpretacji jego sztuki. Czy dyrektorka zdała sobie spra-
wę z tego, że intencją artysty (wskazującego nie bez powodu na swo-
je alter ego – Wallenroda) było wykpienie instytucji przez nią samą,
a więc – podanie jej przez nią samą w wątpliwość, ustami dyrekcji?
Zapewne teoretycznie tak, wszak na przedkongresowej konferencji
w Poznaniu „Kultura wobec kręgów tożsamości”, związanej z Kon-
gresem Kultury Polskiej w 2000 roku, mówiła o *Antytożsamości*, wal-
lenrodyzmie z pozycji fałszywego przyjaciela¹⁴⁸. Jednak jej monolog
nie poruszał kwestii wniknięcia w obszar wroga, przyjmował strate-
gię tworzenia aury wobec instytucji. Działanie dyrekcji mieściło się
w kręgu doskonalonych wciąż technik manipulacji – reklamy, me-
diów (film był kręcony m.in. z myślą o telewizji) i *public relations*,
i teoretycznie wszystko odbywało się w interesie artysty. A jedno-

¹⁴⁸ Informuje o tym Joanna Rzepka w swej pracy magisterskiej o nadutożsamie-
niu, pisanej na ASP w Poznaniu pod kierunkiem profesor Alicji Kępińskiej. Za
udostępnienie maszynopisu przez autorkę serdecznie dziękuję.

częśnie działa się całkowicie poza nim. Niewykluczone oczywiście, że dyrektorka zagrała (wallenrodycznie) szefa instytucji i byliśmy uczestnikami spektaklu, w którym artysta nadutożsamił się z artystą, a dyrekcja – z dyrekcją. Sugestią rozdwojonej tożsamości dyrekcji pozostałoby pierwsze, rodowe nazwisko. W każdym razie artysta był całkowicie niepotrzebny od chwili, gdy oddał swoje dzieło (produkt), które zostanie poddane obróbce w imię interesów firmy i włączone w język funkcjonowania instytucji. Tymczasem twórca, który wielokrotnie krytycznie odnosił się do funkcjonowania współczesnego *art world* i jego władzy, nie tylko utożsamił się z nim, co nadutożsamił, a czynność ta miała wybitnie negujące zamierzenia. Dyrekcja jest w tej opowieści odpowiednikiem CI, *corporate identity*, gotowej wykorzystywać sztukę, nawet tę najbardziej kontrowersyjną, do własnych celów, niemających nic wspólnego ze sztuką – chodzi bowiem o wizerunek i aurę firmy, którą zarządza. Inkorporacja artysty do systemu tym razem dokonała się z całą przewrotnością. Inkorporacja do technostruktury stała się, w opinii wielu artystów, jedyną możliwością jej destabilizacji, która nie ma wszakże tak prostego celu jak zmiana władzy czy walka o nią. Często jedynym zamierzeniem jest właśnie jego brak – wprowadzenie nieliniowego, zakłóconego przekazu, niejasnej informacji, chaosu. Cel zakładałby konstruowanie przyszłości, a więc posiadanie w zamyśle idealnej utopii, którą chce się zrealizować. Jednak utopie zostały skompromitowane, nie tylko z powodu straszliwych rzeczy, jakich w ich imieniu dokonano, ale także dlatego, że utopia zakłada brak kontaktu z codzienną rzeczywistością, chęć – jak uważa wielu – realizacji paranoi. Tymczasem współczesny artysta nie marzy o lepszym świecie, bywa raczej korsarzem. Pirat to ktoś o dość niesprecyzowanym zakresie władzy, pozbawiony terytorium, który działa w ramach danego systemu i konkretnych okoliczności. W Bunkrze byliśmy świadkiem inkorporacji do biurokratycznej struktury sztuki i aktu sprzeciwu, niezależności wobec podobnego wcielenia. Co ważne, wydawało się, że młody adept, funkcjonujący dotychczas na marginesach technostruktury, zrozumiał, nawet bez żadnej instrukcji, jak ma odbierać rzeczywistość i jak myśleć – bo oto został „oznakowany”, stał się lepszy od tych młodych artystów, którzy nie dostąpili zaszczytu wy-

stawy indywidualnej w Bunkrze. Tymczasem adept nie tylko wykazał się niesubordynacją, ale starannie ukrył ją przed dyrekcją (lub – wspólnie uknuli spisek), tak jakby był on przeznaczony tylko dla wtajemniczonych, którymi stali się „niezrzeszeni” widzowie, lub raczej – by znaczenie dla dyrekcji odkrywało się stopniowo – jak długo działająca trucizna. Utożsamienie stało się sprawą publiczną, nadutożsamienie – intymną, ściśle prywatną, duchową, bo faktycznie chodzi tu o domenę duchową, o władzę, jaką przyznaje się kulturze korporacyjnej do kierowania naszymi marzeniami. Następuje tu rytualizacja *à rebours* – wpisanie do kolektywu jest zazwyczaj okazją do świętowania. W nowym, świeckim rytuale włączenie do społeczności połączone jest z dekonstrukcją jego przekonań czy wręcz ideologii. To już nie włączenie, ale wejście w skórę wroga. Zyskanie marki instytucji zostało przeciwstawione prywatnemu logo – ambiwalentnej estetycznie lureksowej marynarce, wyróżniającej artystę, ale w dość żałosny sposób. Artysta zmienił się w antropomorficzną ikonę w branżowym ubraniu (wykonał *morfing*), by wreszcie udać się na grzyby, czyli zniknąć, a wraz z nim odeszło w cień rozumienie artysty jako bohatera i geniusza, który choć stoi ponad prawem, to skwapliwie korzysta z praw autorskich. Wyjście na grzyby jest ponadto o tyle dobrą metaforą, że zbiera się je do koszyka najczęściej nie na swoim terytorium; grzybiarz to ten, co nie ma własnej ziemi czy własnego przyczółka, jest wędrowcem zobowiązanym do wnikliwego poznania lasu.

Praca Oskara Dawickiego została podzielona na część związaną z biologią – do niej należą także grzyby, oraz techniczną, dotyczącą rozwoju technologii cyfrowej i rzeczywistości wirtualnej. Można powiedzieć, że wędrowka po wystawie sugerowała ewolucję postbiologiczną, a wyjście przez kratę pozostawiającą fizyczną wyrwę i pustkę jest tu symbolem końca starego naturalnego świata, bez przymierza z zaawansowanymi technologiami. Symbolem starego biologicznego świata są grzyby. Teoretycznie jest to temat całkiem odpowiedni dla „malarzy śniadań”. Możemy sobie wyobrazić martwą naturę z grzybami, choć częściej pojawiały się na nich brzoskwinie, jabłka, cytryny czy butelki z winem i bagietki. Wciąż przecież grzyby mają umiejętność przywoływania wszystkich możliwych harmonii

wszechświata, jego rytmów, światła, akordów barwnych, tak jak to czyni muzyka¹⁴⁹. Sterling swoją apoteozę martwej natury kończy zdaniem, że to właśnie dzięki przedmiotom obcujemy z materią, „każdy z nas, jako dziecko w kolebce godzinami dotykające przedmiotów, nawiązał kontakt ze światem”, a artysta „w namalowanych rzeczach zwraca nam nasze pierwsze zdziwienia i nasze pierwsze sny”. A jednak zwrócenie nam naszych pierwszych kontaktów z aksamitnym nalotem pleśniowym, to – jak się wydaje – niezamierzony cel, jaki osiągnął artysta. Grzyby zostały potraktowane jako wyjątkowo zjadliwe, atakujące, ale przede wszystkim zgodnie z powiedzeniem, że jak grzyby na czymś rosną, to nie jest to już w zbyt dobrej kondycji. Sztuka została zainfekowana wyjątkowo zjadliwą grzybicą – to diagnoza Dawickiego. Choroba toczy zarówno sposób myślenia, jak i odczuwania. Sztuka stała się jedną z chorób zachodniej cywilizacji. Grzyby bywają może smaczne, ale często niezdrowe – raz trafi się rydz, częściej purchawka. Artysta „idzie na grzyby”, maluje, a więc nudzi. Idzie z malowaniem na grzyby – odchodzi, zwalnia się z posady malarza, pozbawia się stanowiska. Malarz znika. Nie bez powodu wykwyty iluzjonistycznie namalowane na płótnach nie zostały nawet wykonane przez Dawickiego, ale zamówione. Ponadto, zwraca uwagę naukowe, systemowe nazewnictwo, jakim opatrzone obrazy: *Myrothecium verrucaria*, *Cladosporium herbarum*, *Alternaria geophila*, *Penicillium notatum*. Zdystansowana ocena i klasyfikacja zagrożenia zamiast płomiennego zaangażowania powoduje, że historyk sztuki będzie miał trudności z umieszczeniem dzieła Dawickiego w jednym szeregu z dziełami propagandowymi. Bo też artysta nie chce przekonywać nas do swych poglądów, taka ideologiczna przemoc autorytetów wydaje się skończona. Dekonstrukcja kryteriów ocen artystycznych rewiduje nasze sympatie; rzadziej pojawiają się pytania: „Co to znaczy?”; znacznie częściej: „Z czego to jest zrobione?”. Artysta nie tylko wyszedł, przebijając kratę, i pozwala mówić innym, na spotkaniu z sobą, ale zaciera też takie ślady własnej indywidualności, jakim mógłby być chociażby ruch pędzla czy pod-

¹⁴⁹ Przywołuję tu opinię Charlesa Sterlinga o malowaniu owoców, por. Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna i W. Dłuski, Warszawa 1998.

pis. Robi wszystko, by zdyskredytować słowo twórcy; chodzi raczej o przenicowanie przekonań związanych ze sztuką, ukazanie ich niezbyt pachnącej (chciałoby się powiedzieć – zagrzybionej) podszewki, tego, co się nazywa oficjalną i publiczną sztuką współczesną i jej reguł, po to, by wymusić refleksję.

Można też powiedzieć, że spektakl zaaranżowany przez Dawickiego, prowadzony był dwutorowo. Ta podwójność to jakieś niezwykle *déja vu* dwoistości PRL-u, tej dziwnej chęci zadowolenia jednocześnie ludzi władzy i opozycji. Po pierwsze, była to nieco ironiczna wystawa malarstwa, zgodnie z przewodnim cytatem umieszczonym na stronie tytułowej katalogu, słowami samego Oskara Dawickiego: „Gdybym tylko mógł cofnąć czas, zostałbym malarzem”. Przy czym, jak łatwo się domyślić, ewentualny wehikuł czasu musiałby mieć dość solidne parametry, gdyż nie wystarczyłoby cofnąć się nawet do czasów licealnych przyszłego artysty. Wystawa malarstwa mieści się w ramach refleksji nad kondycją tej dziedziny sztuki, włączywszy w nią także ironiczny ikonoklazm; są to obrazy po obrazach, po inflacji obrazów, po wielokrotnej krytyce obrazu, demitologizującej modernistyczne wartości – innowację i rozwój. Dlatego nigdy nie będą już niewinne, nie będzie im dane ani opowiadanie historii, ani udział w adoracji świata, nie staną się fragmentem utopii. Zamiast częścią przyszłości, staną się elementem regresu, niedoskonałej, skazanej na zagładę terażniejszości. A ponieważ nie wywyższą już autora, nie staną się zaznaczeniem pozycji społecznej, nie dane im będzie zostać „sztuką ambitną”, z patosem i moralizatorstwem, co tak uwielbiali artyści PRL-u. Pozostaną tym, czym są – kawałkami płótna naciągniętymi na krosno. Dla Oskara Dawickiego pokryte nie farbami, ale grzybowym nasieniem. Ta część spektaklu mówi o niemożności wiary w obraz, przyłgnięcia do wyobrażenia jak do najdroższej prawdy.

Po drugie, twórca reżyseruje spektakl ironicznego wcielenia do technostruktury, który jest faktycznie jej negacją. Wraz z grupą Azorro od lat demaskuje system *art world*, m.in. realizując filmy wideo. *Portret z kuratorem*¹⁵⁰ ukazuje przyjęcie podczas wystawy –

¹⁵⁰ Długość filmu: 7,37 min., produkcja: Azorro, rok 2002. Kopię udostępniono mi dzięki uprzejmości grupy Azorro.

z tłumu gości na filmie zostają wyróżnieni, przez zwykłe oznakowanie ich kółkiem, kuratorzy. Ten prosty zabieg ukazuje ich siłę i niewidoczną przemoc, a nawet ich liczebną przewagę nad artystami. Teżą filmu jest bezwzględna władza kuratorów – w polskiej rzeczywistości został wypracowany ten, jak nazwał go Sebastian Cichocki, „przedziwny model” łączenia funkcji krytyka i kuratora, co powoduje, że z artystami się nie rozmawia, ale się ich promuje¹⁵¹. Kuratorzy na zdjęciach Azorro nie wyglądają na postaci demoniczne. Zwyczajni i skromni, przechadzają się i rozmawiają. Nie odróżniają się od całkowicie im podporządkowanych artystów. Ich władza jest niewidoczna. *Najlepsza galeria (The best gallery)*¹⁵² to film, w którym młodzi artyści szukają w Berlinie „najlepszej galerii”, bo chcieliby zaprezentować się w niej. Po wielu fałszywych tropach trafiają wreszcie do Deutsche Guggenheim, gdzie niezwykle uprzejma kuratorka przeprowadza z nimi sympatyczną rozmowę. Jednak wynik tej rozmowy jest oczywisty dla obu stron. Artyści z Polski nawet nie zostają poproszeni o *dossier*. To, co udało się im dokonać, to rozśmieszenie dyrekcji. Młoda kobieta śmiała się jeszcze, gdy Polacy wychodzili z galerii. Oczywiście, był to przede wszystkim śmiech z powodu niezajomości *decorum* przez wschodnich Europejczyków. Ale kuratorka mogła podejrzewać, że podjęto dziwną grę, w której nie wiadomo, czy ktoś udaje głupka, czy przybierając maskę błazna, chce obnażyć faktyczne relacje władzy. Zostały one przez moment zachwiane, gdyż to grupa Azorro trzymała kamerę; nagrywała własną niemoc wobec kuratora, z reguły ściśle ukrywaną. I właśnie jej ujawnienie, wysłuchanie pouczenia, gdzie powinni udać się artyści, wypowiedzenie tego, co jest tak oczywiste, że niewypowiadalne, ukazanie re-

¹⁵¹ Sebastian Cichocki w dyskusji „Sztuka strzelania do niewidzialnego celu” (*o piśmie, krytykach i krytyce artystycznej w Polsce*), „Czas Kultury” 2005, nr 2, s. 55: „Większość z nas ma za sobą doświadczenia kuratorskie, a krytyka artystyczna jest pochodną pracy w galerii lub innej instytucji sztuki. U nas funkcjonuje taki przedziwny model, a zauważyłem, że w krajach zachodnich zupełnie tego się nie akceptuje. Spotkałem się nawet z takim stwierdzeniem, że łączenie pracy kuratora i krytyka jest jak praca psychoanalityka, który śpi ze swoimi pacjentami”.

¹⁵² Długość filmu: 28 min., produkcja: Azorro, rok 2002.

guł hierarchii i jej szczelności było tak przytłaczające, że aż śmieszne. Kuratorka w ogóle nie interesuje się sztuką przybyłych do niej artystów, ale poucza ich, co powinni zrobić.

Między zniknięciem Dawickiego w Bunkrze Sztuki w Krakowie a dziełem *Kąpielowicz* z 1991 roku Zbigniewa Libery minęło 14 lat. *Kąpielowicz* to eufemizm zmarłego pacjenta, którego myje się w ramach przygotowania do pogrzebu. Libera pracował w szpitalu i zetknął się z rytuałem ostatniej kąpeli. Praca składa się z umieszczonego na podłodze monitora z nagrany kadrem spuszczonej z wanny wody, a ponadto z przymocowanego do monitora zestawu drutów, wychodzącej z drewnianej skrzynki oraz poskręcanej plastikowej rury. Przymocowanie do rur, urządzeń i związana z tym sytuacja uzależnienia skończyła się. Ale pacjent nie przeżył wyzwolenia. Brak podmiotu i wiecznotrwałość opresji, znikanie człowieka, anonimowego, zastępowalnego, potęgują wymowę dzieła. Machina działa, świat – nieprzyjazny i nieczuły – toczy się dalej. Zostają tylko narzędzia służące upiększaniu, kosmetyczne zestawy zmieniające tragizm śmierci w estetyczną oczywistość. *Kąpielowicza* nie ma. Nie ma twarzy. Nie pozostała po nim pamięć. Nie wiemy i nie dowiemy się, kim był. Zmontowanie pomnika nieznanego człowieka, po którym nikt nie płacze: nic więcej nie dało się dla niego zrobić. Ten *everyman* to każdy z nas, także, to może nazbyt banalna interpretacja, każdy z naszych bliskich, którego zlekceważono w szpitalu; prowadzący go lekarz nie przyzna się do winy, bliscy przyjdą za późno. Gdy ktoś umiera, trzeba posprzątać. Szybko wypucować i zostawić wszystko tak, jakby nic się nie stało. Ale u Libery woda ciągle spuszczana nie uchodzi. Nie udało się jeszcze doprowadzić do momentu „jak-gdyby-nigdy-nic”. Osobisty lament nie zniknie w późniejszych pracach artysty. Zostanie jednak ukryty przez użycie innego języka, bardziej obiektywnego, niezależnego od zręcznej dłoni, a tylko – niepokoju duszy. U Libery człowiek znika na wiele różnych sposobów. W *Kąpielowiczu* chrzest przyjęcia do społeczności świętych zmienia się w problem niedrożności rur kanalizacyjnych. Gdyby wszystko funkcjonowało jak trzeba, problem trupa zniknąłby szczęśliwie w okamgnieniu. To tylko niedoskonałość naszej postkomunistycznej cywilizacji powoduje, że prześwituje to, co ma po-

zostać zakryte. I, jak pokaże *Obóz koncentracyjny – LEGO*, praca 5 lat późniejsza, z 1996 roku, patos zostanie faktycznie ukryty, tragizm stanie się nieomal nieczytelny, czy raczej – banalny. Doskonałość i kompletność udaremnia zetknięcie z drgnięciem serca, paradoksalnie to postkomunistyczna bieda staje się ostoją humanizmu, którego wyrzeknie się Libera w mniej przaśnych projektach operujących ideami masowego produktu. Jednak *Kąpielowicz* niczego nie zapowiada; przeciwnie – wszystko się skończyło; obserwujemy zdarzenia „tuż po”, klasyczną sytuację ewokującą dramatyczną narrację. Tak budował napięcie emocjonalne Grottger czy Wróblewski. U Dawickiego „po” jest znacznie odsunięte w czasie, dramat wygaszono, pozbyto się patosu. Libera także pozbędzie się go w swej późniejszej twórczości. „Tuż po” zamienia się w odłączenie od źródła, skazanie na bycie w cudzych mieszkaniach, cudzych ciałach, cudzych przekonaniach. „Tuż po”, cokolwiek by nie powiedzieć o dramatyzmie tej sytuacji, ma w sobie też przekonanie o uczestnictwie w kluczowym wydarzeniu, zworniku świata budującym historię. „Dawno, dawno po” – to życie na ruinach, gdzie historia już się nie tworzy. Nigdy już nic się nie zacznie. U Dawickiego mężczyzna wychodzi z obrazu, jest w tym nawet pewna dezynwoltura; wychodzi i nie będzie brał więcej udziału w dyskursie metafizycznym, w dopełnianiu znaczeń swoim autorytetem. U Libery opuszcza nas bądź z wyroków boskich, bądź niedopatrzeń służby zdrowia; nie ma tu żadnej woli wyjścia, lecz dramat odejścia bez pożegnania. To, że *kąpielowicz* znajdzie się poza sceną, nie zależy zupełnie od niego; jest przedmiotem dziania się historii, bezwiednym i bezsilnym, pozbawionym prawa. Wiemy na pewno, że tak umiera ktoś bez pozycji społecznej; Libera nie ukazał śmierci człowieka władzy. Uczestniczymy w masówce, w jednym z niewielu powszechnie dostępnych, demokratycznych rytuałów, jaki zapewnia nam ojczyzna. Szydercza standaryzacja staje się lamentem. A jednocześnie nowoczesna śmierć jest ukazana bez retoryki. U Dawickiego nie ma już bóleści. U Libery bolesne cięcie w czasie i rysa w przestrzeni buduje nieodwołalną sytuację – granicę. Konfrontacja ze śmiercią u Dawickiego jest budowana przez malarstwo *trompe d'oeil* – jego iluzjonistyczna żywość jest jednocześnie znakiem niebytu. Libera opiera się śmierci, Dawicki pokazuje mar-

twotę. Obdziera obraz z farby, katuje go, a raczej zleca katowanie, nie pozwala mu wziąć udziału w wywyższaniu własnego ego, i jest ofiarą tej bezwzględności – po destrukcji obrazu będzie musiał odejść. Jeśli bowiem u Dawickiego narodził się obraz, to są to martwe narodziny, a wręcz aborcja. Autoaborcja możliwa jest tylko w sztuce. Symulacja może powtarzać się w nieskończoność.

Wyrzucenie autora u Dawickiego jest związane z poczuciem całkowitego wyczerpania; nie można wierzyć żadnej z dwóch – wydawałoby się – opozycyjnych koncepcji kultury. Ani tej, przyznającej prymat technice, ani tej – optującej za pięknem i prawdą odkrywanyymi w przyrodzie. To już nawet nie to, co obserwowaliśmy wcześniej – że obie te kultury się nie rozumieją. Obie tak samo rozczarowują. Wywyższanie kultury prowadzi do nieograniczoności i bezkarności opowiadania bredni, wiara w naturę – do fałszu niedostrzegania w niej niebezpieczeństw. Fałsz i brednie – to nasze dziedzictwo po przodkach¹⁵³, dlatego Dawicki chce się z tego świata odmeldować, nie zamieszkiwać go. Wirtualne pojawienie się w trakcie wystawy w postaci wyświetlenia obrazu na ścianie ma status podobny do pojawienia się ducha. Diagnoza Libery tylko pozornie jest bliska; dla niego to sfera biologiczna jest zagrożona; ponadto – u Libery występuje gniew, który także nazwać jego sztukę zaangażowaną; wallenrodyzm – to ostatnia rzecz, o jaką można by posądzać autora. U Libery ciągle istnieje prawda, która jest kamuflowana, przekręcana, manipulowana. Dlatego to, co robi Dawicki, można nazwać dziedzictwem modernistycznego nihilizmu, a to, co Libera – spadkiem po awangardowej wierze w zbawienie przez sztukę. Zdaniem Libery i Dawickiego artysta powinien mówić to, co dla pozostałych ludzi jest niewygodne – jednak Dawicki chce pozostać bezkarny. Libera absencję traktuje więc jako ofiarę, dla Dawickiego także samo pojęcie ofiary jest puste. Bycie w prawdzie oraz nie-bycie-w-nieprawdzie to niby podobny punkt dojścia obu artystów. Wspólnota wszystkich i sprzysiężenie tych, co zdecydowali się na spisek – to ich głos w sprawie społeczności. Gra z dyrekcją Bunkra pokazuje, że Dawicki chciałby uzyskać

¹⁵³ Inspirowałam się artykułem E. Schütza, *Wprowadzenie*, w: *Kultura techniki. Studia i szkice*, przeł. I. i S. Sellmer, Poznań 2001.

przewagę nad liderem, jego cel, to – jakby powiedzieć dobitniej po niemiecku – *Führer zu führer* (przewodzenie przywódcy); co może prowadzić do duchowego przeobrażenia lidera i instytucji. Dlatego to „celowanie” w dyrekcję jest tak ważne. Libera mierzy w każdego z nas, demokratycznie; dyrektorów pozostawia samym sobie.

Eliminację męskiego podmiotu można też tłumaczyć związkami z końcem modernizmu – wczesne dzieło Libery, jakim jest *Kąpielowicz*, jest jeszcze modernistyczne – autonomiczne, mówiące o uniwersalnych sprawach, kamuflujące wszelkie oczywiste dominacje w ramach struktury społecznej, także płciowe. Jest pracą, która wciąż szuka własnego, mistrzowskiego języka – maksymalnie redukcyjnego i wyrażającego przez ten elegancki, „techniczny” minimalizm maksimum treści. Stopniowo Libera przechodzi do języka mediów, języka wspólnego i publicznego, który nie będzie już wyrażał jego pięknoduchostwa, wrażliwości, elegancji, ale stanie się próbą analizy tego, co jest naszym budulcem. Zawsze jednak „nasz”, a nie niczyj czy kogokolwiek, choć administrowany i nadzorowany przez establishment – jak w przypadku Dawickiego. W obu wypadkach może się wydawać, że spełniły się marzenia Lenina, by artysta stał się „kółkiem i śrubką” jednego mechanizmu i skończyły się czasy artystów nadludzi, i że nawet już nie ma lamentu rozhisteryzowanej inteligencji z powodu biurokratyzmu. Jednak podwójność nadtożsamości nie jest równa schizofrenii *homo sovieticus*: „szczerego kłamcy, człowieka gotowego do nieustannych i dobrowolnych samookaleczeń umysłowych”¹⁵⁴. Na wirtualnym, wyświetlanym z rzutnika, ciele artysty żadne okaleczenia nie zrobiłyby wrażenia. Nadtożsamość nie jest sadomasochizmem, bo możliwość wielokrotnych przebierańek, maskarad zamieniła więzienie w niekończący się bal. Pozostaje jednak poczucie bezsilności, z którym współczesny artysta radzi sobie inaczej – mając pełną świadomość, że wolność jest określona przez zastaną sytuację, bez lokowania jej w absolutyzowanym obszarze sztuki. Być na wznoszącej się fali nie po to, by pokazać swoją wielkość, lecz przeciwnie – swą małość, a gdzieś w tle nadzieja, że przez nazwanie się w zdrobnieniu Oudeis, Nikt, by przynajmniej

¹⁵⁴ L. Kołakowski, dz. cyt., s. 867.

zostać pożartym na końcu i by to cyklop cierpiał, by to on został oślepiiony i bezbronny. Celem Odysa nie było heroiczne zwycięstwo, ale przeżycie i niepostrzeżone wymknięcie się. Figlarne przyznanie się do prawdziwego imienia kosztowało go wieloletnią poniewierkę. Odyseusz nie chciał zmienić zwyczajów Polifema ani jego pieczary. Tego, co jest, świata – nie da się i nie ma potrzeby zmieniać. Czy w ten sposób Odys stał się uczestnikiem kultury potwierdzenia? Z pewnością był gotów o wszystkim wygłosić teksty promocyjne. One potwierdzają i kreują mechanizmy, od których nie ma poność odwrotu. Jest więc trochę tak, jak mówił Amos Oz, odbierając we Frankfurcie Nagrodę im. Goethego:

Zwykli ludzie są niewinni [...]. Mniejszości nigdy nie obarcza się winą. Ofiary są, z definicji, moralnie czyste. Czy zauważyliście, że w dzisiejszych czasach zło zdaje się nigdy nie naprzykrzać jednostce? Już nie ma wśród nas Faustów. Według modnego dziś dyskursu zło jest konglomeratem. Systemy są uosobieniem zła. Rządy są brzydkie. Anonimowe instytucje rządzą światem dla własnych złowrogich korzyści. Szatan już nie tkwi w szczegółach. Poszczególni mężczyźni i kobiety nie mogą być „źli” w starodawnym pojęciu Księgi Hioba czy też Makbeta, Jagona bądź Fausta. Ja i ty zawsze jesteśmy bardzo miłymi ludźmi. Szatanem jest zawsze establishment. To jest, moim zdaniem, etyczny kicz¹⁵⁵.

Artyści dziś często ukazują się jako ofiary¹⁵⁶. Mówi się wręcz o wiktymizacji – i jest to termin używany w odniesieniu do sztuki zachodniej. W sztuce polskiej miewa to oczywiście subtelnie inne znaczenie. Elegancka i pełna wzniosłych frazesów sztuka PRL-u być może pozwoliła nam przetrwać czasy niewoli. Jednak sztuka jako kompensacja ofiar – to najwidoczniej osobiście uwłacza współczesnym artystom, którzy dojrzewiali w PRL-u. Pokazuje to po prostu, że niełatwo być artystą i dawniej, i dziś. Obyśmy bowiem z góry nie założyli, że jest ofiarą. I że my też jesteśmy ofiarami; wówczas z przemyślanej strategii łatwo zrobić łzawą opowieść. Czy figura, artysta, znikają, ujaw-

¹⁵⁵ Rubryka „Na skróty”, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 40.

¹⁵⁶ Na przykład „*artistic self as victim*” – por. J. C. Welchman, I. Graw, A. Vidler, *Mike Kelley*, London 1999, s. 102.

niając strukturę, by zaszcześcić poczucie wolności czy determinizm? Uświadomienie niejawnych wartości i rozbrojenie ich, zamiast kontestacji czy moralizatorstwa, to usiłowanie, by zobaczyć grę pozorów, granie fałszywych ról i używanie fałszywego języka. To zaledwie pierwszy krok w myśleniu od nowa. Bo – sugerują nam Dawicki i Libera – potrzeba nam całkiem nowych pomysłów.

ROZDZIAŁ 6

Batalistyka „a posteriori”

Batalistyka polskich artystów z pokolenia urodzonego po II wojnie światowej często ujawnia skrętnie skrywane w poprzednim pokoleniu poczucie upokorzenia i bezsilności¹⁵⁷. Tak jakby dzieci zdecydowały się wypowiedzieć to, co rodzice chcieli przed nimi ukryć, by „normalnie” żyć. Odniosę się do dwóch twórców – Jerzego Kosałka (ur. w 1955 roku) i Zbigniewa Libery (ur. w 1959 roku), którzy moim zdaniem szczególnie wymownie wizualizują przemilczenia starszego pokolenia – duchowe patrymonium strachu i oporu wobec ciśnienia historii. Kosałka i Libera zostaną więc przedstawieni jako specyficzni spadkobiercy malarstwa historycznego, podejmujący wątki retrospektywne jako składniki współczesnego dyskursu tożsamości. Omówię ponownie zwizualizowane gry wojenne, przepracowane na nowo obrazy dawnych bitew, obecne w sztuce urodzonych „po” (w niemieckojęzycznym dyskursie o sztuce pisze się o tzw. *Nachgeborene*). Nie chcę stawiać jakichś ogólnych tez, raczej zwrócić uwagę na ciekawy nurt dzieł historycznych, który pojawił się w ramach tzw. sztuki krytycznej po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1989 roku. Wiąże się to nie tylko z reinterpretacją historii, ale także roli artysty, czy szerzej – twórcy. Status gości w wojennych opowieściach pozornie bowiem odciął od możliwości decyzji i nadawania kształtu, od doświadczenia źródłowego. Uczynił pokolenie urodzone po wojnie i ustaleniu pojałtańskiego porządku, ujmując rzecz metaforycznie, darmozjadami, konsumentami kamuflażu najbliższych, ich strategii estetyzacji tego, co okazało się niemożliwe do zaakceptowa-

¹⁵⁷ Tekst powstał na potrzeby konferencji naukowej na ASP w Katowicach, zorganizowanej w 2006 roku, „Konteksty sztuki współczesnej”. Występowałam w sesji II, zatytułowanej „Sztuka radykalna”, z referatem „Batalistyka dzisiaj. Gry wojenne w sztuce polskiej po 1989 roku”; materiały konferencyjne nie zostały wydrukowane.

nia w przetrwalniku pojałtańskiego konsensusu. Odniosę się zatem do doświadczenia nieheroicznego jako pełnoprawnego doświadczenia historii, a jednocześnie mającego pewien interesujący potencjał krytyczny wobec niego. Przyjmuję, że w takim przypadku pokolenie „po” żywiło się nie tylko relacjami, ale także tym, że między nimi nie było spójności, że pomiędzy śladami i słowami były przeskoki i ciemne dziury. Zapewne z tego m.in. powodu heroiczny model artysty, jako dawcy formy, zastąpiono ironicznym modelem pasożyta-darmozjada. Miejsce etosu sprawczego awangardy zajęła nieuleczalna parazytoza współczesnej kultury. Świat „po” zbudowano na zaprzeczeniach i wyparciu poprzedników, a nie na ich woli sprawczej. Tak jak oni nie mieli możliwości mówienia boskiego „stań się”, tak najpilniejsze dzisiaj okazało się bynajmniej nie nadawanie kształtu, ale określenie własnego położenia. Utopia współuczestnictwa ustąpiła miejsca diagnozie współluwikłania. Już zatem niewytyczanie pożądanych punktów w przyszłości, do których zmierzamy, ale precyzyjne podawanie współrzędnych obecnego położenia, odróżnia to, co awangardowe, od tego, co krytyczne.

Batalistyka dzisiaj to zatem – jak zobaczymy – ironiczne wskrzeszenie gatunku, którego zadaniem nie jest krzepienie ofiar, lecz budzenie obywatelskiej, indywidualnej, odpowiedzialności.

Bitwę pod Kłobuckiem Jerzego Koszałki możemy nazwać kluczowym dziełem współczesnej batalistyki, gdyż ironicznie wskrzeszając anachroniczny gatunek, trafnie ukazuje naszą pozycję obywatelską – manipulowanych *post factum*, a dowiadujących się o tym, co się stało z estetycznego przekazu, dążącego do wydobycia uniwersalnych (abstrakcyjnych) treści. *Bitwa pod Kłobuckiem* ujawnia więc pozycję walki jako bynajmniej nie absurdalną, ale z pewnością nieoczywistą. Ukazuje bitwę jako spektakl znaków, niekończącą się operację bez granic, a ta jej pandemoniczna nieograniczoność oraz nieubłagana logika estetyczna powodują unieważnienie miejsca, czasu i celu. W tym sensie jest to reprezentacja każdej bitwy i jednocześnie – żadnego konkretnego starcia. Tytuł, jak wyjaśniał mi sam artysta, powstał jako „miks” bitwy pod Kurskiem i Kockiem; początkowo artysta nie zdawał sobie sprawy z tego, że niedaleko Kłobucka faktycznie odbyła się bitwa w kampanii wrześniowej 1939 roku. Jako chłopak

z zagłębiowskiego podwórka Kosałka przypominał sobie raczej, że ktoś z Kłobucka funkcjonował podczas dziecięcych zabaw jako synonim wariata, nieco niższego kalibru od kogoś z Rybnika. Termin „pierdoła z Kłobucka” – omówiony na oficjalnej stronie tego miasta, położonego 15 kilometrów od Częstochowy – nie ma w każdym razie z interpretacją artysty nic wspólnego. Można wszak uznać, że wirtualny uczestnik bitwy pod Kłobuckiem, którego „artysta miał na myśli”, odnosi się jednak w większej mierze do kogoś mentalnie słabowitego. Dzieło jest multiplem i *ready made*’em, gdyż użyto tutaj szarego papieru pakowego, zadrukowanego dwubarwnie wzorem ornamentalnym, składającym się z dwóch elementów: figury zamkniętej pofalowanej, organicznej i miękkiej, w kolorze zielonej oraz grubej, krótkiej czerwonej kreski, jakby pałki, w kolorze czerwonym. Oczywista dychotomia obu figur, do których użyto kontrastujących i dopełniających kolorów oraz kształtów odwołujących się do konotacji seksualnych męskie–żeńskie, powoduje, że faktycznie mamy do czynienia z obrazem spolaryzowanego świata. Niezwykle wymowny jest jednak nie tylko ornament, ale także pierwotna funkcja obiektu. Dobór papieru pakowego odnosi się wszak do przybierania wizerunku, a także zasłaniania i ochraniającego tego, czego nie można zobaczyć. Papier pakowy służy przecież do maskarady przedmiotów, do czasowego zawieszenia ich funkcji. Wszakże, jak dowodzą zatrute czy wybuchowe przesyłki, pakowanie nie jest powodowane jedynie szczodrobliwością. *Bitwa pod Kłobuckiem* pojawiła się w magazynie „Luxus” z 1986 roku jako jedna ze stron tego wykonywanego ręcznie czasopisma; hasłem numeru było „Luxus idzie na wojnę”. Następnie pokazano dzieło m.in. na wystawie w Sopocie w 1993 roku „Miłość to nie wszystko”¹⁵⁸. Na Targach Taniej Sztuki,

¹⁵⁸ Opieram się na maszynopisie pracy magisterskiej Piotra Stasiowskiego *LuXuS events show. Mity, legenda i postulaty „kultury hipno” wrocławskiej niezależnej formacji artystycznej z lat 80. i 90. dwudziestego wieku*, przechowywanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, oraz relacji artysty. Paweł Jarodzki w tekście *Amator totalny* zauważa, pisząc o *Bitwie pod Kłobuckiem*, że: „Ten papier był wszędzie, był jedynym dostępnym papierem ozdobnym w Polsce. Kosałka nazwał ameby – My, a czerwone kreski – Oni, i zrobił z tego plan jednej z wielu heroicznych bitew Narodu Polskiego. Kompletny chaos. Taki sam

zorganizowanej przez Galerię Raster w 2004 roku, 18 grudnia autor, w ramach sprzedaży pocztówki z wydrukowaną *Bitwą pod Kłobuckiem*, wygłosił prelekcję „O politycznych oraz społecznych przyczynach i skutkach bitwy pod Kłobuckiem”, połączoną z „promocją prac plastycznych poświęconych temu nieobecnemu zdarzeniu w dziejach Polski”. Dzieło od początku istniało w charakterze ludycznego *multiple’a*: artysta po prostu podpisywał szary papier, zaprojektowany zresztą przez nieznanego artystę. Dokonywał więc zawłaszczenia dzieła innego, anonimowego artysty, jednak z pewną dezynwolturą, gdyż konkwista polegała na zwróceniu go właścicielowi (nieświadomemu, że ma dzieło sztuki) „podrasowanego”, z innym statusem. Dzieło nadal służyło jako element społecznej wymiany, ale artysta dodał do pierwotnych znaczeń pewien naddatek, chociaż obciążony pamięcią dawnego sensu. W ten sposób niezauważalny przedmiot posiadania (tani, powszechny, dostępny) stał się elementem artystycznego i historycznego dyskursu wielu ludzi, bez względu na status społeczny i bez względu na nawyki chodzenia do galerii. Zdeprecjonowany przedmiot sztuki użytkowej został zamieniony w prestiżowe dzieło salonowe, a transformacja nie była ani trwała, ani nieodwracalna. To, co było przedmiotem działań artysty, można więc nazwać anamorfozą, zmianą perspektywy patrzenia niż trwałą zmianą statusu dzieła-przedmiotu. Zmiana sposobu patrzenia podkopła naszą wiarę w neutralność czynności opakowania. Jednak, co ważne, taki akt ukośnego patrzenia i zawłaszczania istniejących schematów do wyjaśniania konkretnych narracji podważył uniwersalistyczno-racjonalne podwaliny naszej władzy sądenia. Historię pisze się według istniejących schematów i zawsze od końca. Toporny charakter wszechogarniającej narracji, schematu składającego się z pałek i nieregularnych obłych figur, bitwy sztywniaków i obłych, to

chaos może mieć w głowie ktoś, kto będzie chciał zrozumieć polską historię i jej wpływ na życie codzienne”. Dodajmy, że kolory kresek i ameb w kolejnych edycjach papieru zdecydowanie się różnią, co uniemożliwia prostą kategoryzację „czerwoni” – „oni”. *Bitwę pod Kłobuckiem* pokazano też na wystawie indywidualnej artysty „Sztuka znikania sztuki, sztuka szukania sztuki” we Wrocławiu w 2004 roku oraz na wystawie z Krzysztofem Wałaszkiem „Do Dwóch razy sztuka” w Galerii Bielskiej BWA w 2005 roku.

oczywiście perspektywa przekomponująca przeszłość. Ukazując możliwość takiej dekompozycji, Jerzy Koszałka pokazuje pewną formę zabawy, która usuwa nam grunt pod nogami. Podejmując grę, w którą wciąga nas artysta, uświadamiamy sobie bowiem, że wszelkie narracje możemy uprzywilejować, etycznie odwołując się jedynie do subiektywnego punktu widzenia czy przypadkowego schematu, a nie po prostu – do jakiegoś ideału, zasady. Moralna definicja osoby – w tak ironicznej operacji – może brzmieć, jeśli posłużymy się rozważaniami Richarda Rorty’ego – jako „coś, co podlega upokorzeniu”, a polega na solidarności w poczuciu wspólnego zagrożenia, a nie – wspólnego posiadania czy podzielanej mocy¹⁵⁹. Upokorzenie, które ujawnia Koszałka, jest związane z należeniem do niczego (bo miejsce uległo desemantyzacji) i z nierozstrzygalnością tożsamości, którą można przybrać, tak jak nakłada się ubrania. I sztywni, i obli nie przynależą do miejsca i czasu, niczym ubiegający się o azyl w obozach dla uchodźców. Eksterytorialność i dziura czasowa powoduje, że istnieją bez możliwości tworzenia historii. Niezadomowieni nie mają bowiem prawa do definiowania sytuacji i zamykania jej w trwałych pojęciach; sami zostali w nich przecież zamknięci jako czerwoni i zieloni. Propozycja Koszałki, by zrównać pozycję „my” i „oni”, jest o tyle niecodzienna, że zazwyczaj „oni” pozbawieni są prawa do godności, do prawa bycia wysłuchanym i posiadania racji. Przynależność do wspólnoty „onych” na wstępie określa ich moralną wartość. Dezynwoltura w zrównaniu statusu staje się więc w istocie czymś szalenie niewygodnym, gdyż jako refleksja nad współczesną polityką dotyczyłaby raczej projektu wciąż niezrealizowanego. Za żartem Jerzego Koszałki tkwi niespełnienie gwarantowanego rzekomo, przez prawa demokratycznych państw, moralnego statusu każdej osoby. W świecie *Bitwy pod Kłobuckiem* nie istnieje taki status, tak jak nie ma też gościnności i empatii, brak gotowości dzielenia się; obozowa, militarna natura świata mści się jednak w braku finału niekończącej się rozgrywki; nie przydarzy się w nim prawda, nic się nie

¹⁵⁹ R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996, od s. 130. Tę kwestię omawia również S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003, od s. 233.

zweryfikuje czy uprawomocni. A chociaż pozornie nie występuje tu chęć poniżenia adwersarza, gdyż obie strony dialogu wydają się pełnoprawne, żadna nie zajmuje podrzędnej pozycji. Wszystko zdaje się przebiegać według standardów – partner jest wiarygodny, strony są równe. Problem tylko taki, że nie ma o co wieść sporu, gdyż wszystko zostało zaprojektowane arbitralnie. Konfrontacja przedstawiona przez Kosalkę nie jest sporem o prawdę, gdyż obezwładnia „nas” i „onych”, ukazując świat jako miejsce trwale pozbawione możliwości wyboru.

Punktem wyjścia pracy Jerzego Kosalki jest zatem wspólnota ludzi i solidarność wobec zagrożenia i upokorzenia. Anamorfoza odsłania, że nie jesteśmy uczestnikami, ale przedmiotem manipulacji, któremu bliżej do roli mięsa armatniego niż podmiotu historii. Jednak masowa rekonkwista papieru pakowego, powszechność i dostępność tej operacji ukazują nie tylko umiejętność estetycznego opakowania upokorzenia, ale też demokratyczną potencjalną siłę leżącą w umiejętności patrzenia. Choć odsłania naszą bezsilność, to jednak nie kamuflując, nie opakowując jej, lecz nazywając po imieniu, pozwala stawić czoła sytuacji. Sposób patrzenia odsłania bierność konsumentów zaprojektowanego dla nich świata, jakby pragnąc, by bitwa odtąd nie była toczona przynajmniej za ich plecami, lecz pod nadzorem wzroku, choć jest to jedynie wzrok bezsilnych i upokorzonych. Jednocześnie odsłania to nam pozycję artysty jako kogoś uwikłanego, a nie jako zewnętrznego autorytetu. Ta pozycja jest charakterystyczna także dla Zbigniewa Libery. Historia *Bitwy pod Kłobuckiem* opowiedziana jest jako *pars pro toto* wszelkich bitew toczonych w przeszłości, wszystkich bez względu na kolor skóry, płeć, religię, status majątkowy i społeczny. W bitwach nie ma miejsca dla konkretnych ludzi, następuje rozpad wszystkiego, co partykularne i substancjalne. Podobnie rzecz się ma niekiedy z demokracją. A przecież uświadamiając to każdemu z osobna, jesteśmy świadkami niemożności unieważnienia wszystkiego, co jednostkowe, w szczelinie między uniwersalizmem batalistyki – i przyjęciem strony sztywnych lub miękkih – oraz demokracji – i przyjęciem strony dysponującej najtańszym papierem pakowym. Ta szczelina to budzenie podmiotowości; jest ona charakterystyczna także dla Zbigniewa Libery.

Niemcy już przyszli Jerzego Kosalki to z kolei praca odwołująca się do lęku przed tym, że II wojna światowa się nie skończyła, a Niemcy powrócą na tereny przyznane w jej wyniku Polsce jako rekompensatę za utracone ziemie wschodnie¹⁶⁰. Praca jest prywatnym głosem artysty w dyskusji o tożsamości Wrocławia. Składa się z makiety w skali 1: 35 wrocławskiej Iglicy oraz figurek żołnierzy z karabinami. Prawdziwa Iglica została zaprojektowana przez profesora Stanisława Hempla w roku 1948, na „Wystawę Ziem Odzyskanych”, jako pokaz możliwości polskiej myśli inżynierskiej i wiara w polską przyszłość Wrocławia, nie bez ambicji stworzenia polskiej urbanistycznej dominanty w niemieckim mieście, także nad arcydziełem Maksą Berga, z którym sąsiaduje – Hali Stulecia, nazywanej wówczas pogardliwie „niemieckim garnkiem”. Zadanie powiodło się, jeśli chodzi o parametry wysokości, gdyż stumetrowa Iglica dwukrotnie przewyższyła Halę. Artysta wspomina: „Kiedy w latach 70., po raz pierwszy wjeżdżałem pociągiem do miasta, zobaczyłem na dużej ścianie przy dworcu, propagandowe »murale« z hasłem: »Piastowski Wrocław Wita«. Opowiadano mi, że wcześniej atakowano miasto plakatami: »Wrocław Twoje Miasto, Odra Twoja Rzeka«, na których ludność dopisywała: »K.... Twoja Mać«”. Odwołując się do korony z ośmiu okrągłych luster (o średnicy 3 m), umieszczonych na Iglicy i strąconych przez piorun, artysta żartuje, że może była to zemsta germańskich bogów, i dodaje: „Myślę więc, że dla Niemców jest to szczególne miejsce, i o tym mówi ta praca, i mówi też o tym, że *NIEMCY JUŻ PRZYSZLI*, bo to jest prawda, bo przecież sztuka to prawda, co widać...”¹⁶¹. Praca ta nawiązuje do koncepcji wspierania zasady jednolitości terytorium, narodu i państwa, która była umacniana przez ostatnie dwa stulecia zarówno przez naszych militarnych nieprzyja-

¹⁶⁰ Wernisaż wystawy indywidualnej Jerzego Kosalki z cyklu „Tożsamość”, pt. *Niemcy już przyszli*, odbył się w galerii lab_log, prowadzonej przez Urszulę Śliz we Wrocławiu przy ulicy Kościuszki 49/18, 19 maja 2006 roku, por. www.republika.lab_log.pl (dostęp: 15.05.2009); wydarzenie odbyło się w ramach cyklu wystaw „Tożsamość”, por. [katalog] *Tożsamość. Jerzy Kosalka, Urszula Śliz, Krzysztof Wałaszek, Renata Bryjanowska, Przemek Pintal, Marek Sienkiewicz*, kurator U. Śliz, Wrocław 2006.

¹⁶¹ J. Kosalka, wypowiedź zamieszczona w internecie z okazji wystawy.

ciół, jak i w konsekwencji przez nas samych. Świadomie używam tu opozycji „my” Polacy i „oni” Niemcy, by ukazać, że tylko w tak konfrontacyjnym narodowym zestawieniu mógł dokonywać się spór o zasadę łączności narodu z państwem i terytorium. Koncepcja ta wiązała się z przyznaniem przymiotów ludzkich jedynie udomowionym i zasiedlonym, stąd nastąpiła konieczność zastąpienia statusu przybyszów poczuciem odwiecznego trwania. Kompleks niezależności, napędzany zestawem narodowo-państwowo-terytorialnym, okaleczał i poniżał w istocie wiele ludzkich istnień, choć miał być lekarstwem na poniżenie. *Niemcy już przyszli* ukazuje więc, podobnie jak *Bitwa pod Kłobuckiem*, jak „my” i „oni” pod działaniem jednego zbawczego przepisu narażamy się na cierpienie, pozbawiając człowieczeństwa przybyszów. Przeróbka historii pasowałaby do aktualnych potrzeb, to kwestia, która pojawia się i u Jerzego Kosałki, i u Libery. U Kosałki fałszowanie historii powoduje, że współczesność jawi się jako dziura czasowa, w której wszystkie wybory zostały już dokonane przez uprzednie mistyfikacje. Podobnie u Libery: to, co przeszłe, to raczej film i zdjęcie, inflacja dowodów „jak było” w postaci zdjęć aktorów i statystów.

Prace Zbigniewa Libery z serii *Pozytywy* odnoszą się do obrazów związanych z efektami różnych konfliktów zbrojnych; jednak znane reportażowe zdjęcia uległy deformacji, przesunięciom czasowym, wymieniono uczestników. Zamiast Wietnamczyków poparzonych napalmem i uciekających przed nalotem widzimy po prostu ludzi biegnących plażą, nazistowskie zdjęcie propagandowe pokazujące przejście przez polską granicę niemieckich żołnierzy zamienia się w przejście *Cyklistów* opierających się o biało-czerwony szlaban, zamiast leżących zwłok Che Guevary widzimy *guerrillero* lekko uniesionego i palącego cygaro, jakby chwilę po pozowaniu do zdjęcia; zamiast więźniów obozu koncentracyjnego – mamy uśmiechniętych *Rezydentów* za siatką ogrodzeniową. Efekt manipulacji Libery jest podobny do wymowy Kosałki: w tym ostatnim przypadku nierozstrzygnięta potyczka *Bitwy pod Kłobuckiem* hipnotyzuje swoim pięknem, w pierwszym – piękno pojawia się dzięki minimalnym korektom szczegółów zmieniających bolący konkretny w uogólniający schemat. *Pozytywy* Libery omawiano pod kątem opracowa-

nia traumatycznego doświadczenia przez powtórzenie; jako laboratoryjną wręcz analizę relacji traury do jej reprezentacji, gdzie sam uraz po prostu nie może być przedstawiony i pojawia się w wyobraźni jako powidok¹⁶². To oczywiste, jak i to, że mass media cenzurują nazbyt drastyczne obrazy. Jednak, jak pokazują reportażowe zdjęcia stanowiące podstawę manipulacji Libery, koszmar udało się przedstawić. Problem w tym, że wobec nieustannej manipulacji dokumentami historycznymi dzisiaj nie jesteśmy pewni, czy stanowią one jakiegokolwiek dowód. Przypomnijmy, że zdjęcie martwego Che Guevary nie zostało uznane za dowód jego śmierci, stało się nim dopiero odcięcie dłoni i zbadanie linii papilarnych. Ręce Ernesta Guevara de la Serna musiały podróżować w słoju z formaliną, by uwierzono w to, co zobaczono na zdjęciu – że Guevara nie żyje. A więc żadne oparte na zmysłach stwierdzenia – przekaz w formie relacji ustnej, w formie reportażu fotograficznego nie mają dziś już takiej rangi, jak dawniej. Spór o prawdę rozstrzyga się póki co w laboratoriach FBI, dyskredytując głos i słuch, bezpośrednie doświadczenie i jego nagranie. Utraciliśmy nie tylko źródłowe doświadczenie, ale pewność, która z fotografii „źródłowych” jest wyjściowa. Dokumentalne zdjęcia, na których pokolenie pojałtańskie uczyło się historii, były niejednokrotnie aranżowane *post factum* – odkrycie tego w konsekwencji destabilizowało tradycję wizualną.

Zbigniew Libera od dawna fotografuje zdjęcia w gazetach według klucza czysto intuicyjnego; jest to rodzaj archiwum segregowanego w albumach fotograficznych. Kiedyś zastanawiał się nad tym, czy zdjęcia z wszystkich gazet z danego dnia stworzyłyby obraz świata tego właśnie dnia. I doszedł do wniosku, że być może mogłoby tak być, ale faktycznie tworzą razem raczej kłamstwo na miarę naszych czasów. Ale przecież właśnie tym wszyscy się interesujemy – kome-

¹⁶² Ł. Ronduda, *Duchowość żenuje. Urządzenia kondycyjne. Rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 1981–2005*, „Obieg” 2006, nr 1 (73); I. Kowalczyk, *Pozytywne? Wystawa Zbigniewa Libery Mistrzowie i Pozytywy w Atlasie Sztuki w Łodzi 13.02.–4.04.2004*, www.artmix.free.art.pl (dostęp: 25.05.2009).

tował, dodając, że choć prawdziwe są tylko te obrazy, które nosimy w sobie, to do prawdy pretendują te „zewnątrzne”, utrwalone¹⁶³.

Nie bez powodu jednak w *Pozytywach* tematem pozostaje historia z wyjątkiem jednej aktualności – wojny w Iraku, która zresztą na naszych oczach też przechodzi do przeszłości. Być może bowiem problem historii jest zawsze palący, ale Zbigniew Libera należy do pokolenia, w którym tego przedmiotu w szkołach uczyli zazwyczaj sekretarze zakładowej komórki PZPR, tzw. POP (Podstawowej Organizacji Partyjnej). Powie ktoś, że wszyscy młodzi uczyli się dwóch historii – oficjalnej i nieoficjalnej, ale wydaje mi się, że w przypadku osób tak krytycznie podchodzących do informacji jak Zbigniew Libera, nie było możliwości, żeby nieoficjalna wersja mogła być z kolei w pełni akceptowana. Można śmiało przyjąć, że podstawowym doświadczeniem, jakie wynosi się z podobnej sytuacji, jest przekonanie, że prawdziwa jest w mniejszym stopniu historia wiarygodnych świadków, przekazywana ustnie, a w większym – wersja wynikająca z podejrzania, taka, którą da się wysnuć z analizy przemilczeń; inne warianty muszą być brane w nawias, ze znakiem zapytania. Ważnym czynnikiem pytania o to, co kiedyś się zdarzyło, są też ślady, ułamki przeszłości – w czasach młodości Libery (i Kosalki) mogła nim być skórzana pilotka używana w czasie wojny, jakiś zagubiony guzik od munduru, niewypały znalezione przypadkowo w czasie zabawy w chowanego, domy ze śladami ostrzeliwania na murach, ruiny, dziwne obozowe nawyki pokolenia dziadków czy rodziców... Niedomówienia, wzrastanie w atmosferze śladów pozostawia wielkie pole dla wyobraźni – to milczące puste pole musi zostać zapełnione obrazami, ale gotowe, utrwalone na kliszy obrazy zawsze pozostawia niedosyt. To tak jak radzieckie filmy wojenne bardzo często pojawiające się w telewizji w czasie dorastania Libery – wizualizowały wojnę, co wzbudzało zainteresowanie, a jednocześnie jednostronny obraz nie był w stanie dać emocjonalnej czy intelektualnej satysfakcji. Zobowiązanie mówienia o historii pojawia się więc jako zniecierpliwienie propagandowymi banałami, ale przede wszystkim jako odpo-

¹⁶³ *De ma fenêtre. Des artistes et leurs territoires* [katalog], École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2004, s. 64.

wiedź na niemożność mówienia o niej pokolenia uczestników; jako zamykania jej w sobie, by nie obciążać dzieci, jako nadziei, że koszmar się skończył. Im bardziej trauma pokolenia rodziców objawiała się w miłości do natury i deklarowaniu piękna świata (to przypadek epigonów kapistów i kolorystów), czy z kolei w ukazywaniu uczuć i wzruszeń, tym bardziej wzrastał imperatyw dzieci, by milczącym śladom urazów dać wreszcie dojść do głosu. Doświadczenie dwoistości wersji historycznych nie doprowadziło więc do chęci zastąpienia obu narracji jakimś innym scalającym paradygmatem, ale raczej wzbudziło wolę *Gotterdammerung*, unicestwienia wszelkich idoli, ukazując względność i fragmentaryczność prawdy. Analiza koherencji rozumowego i językowego przetwarzania danych, w powiązaniu z ambiwalencją tego, co widzimy, czyni nasz dostęp do rzeczywistości bardzo problematyczny, a to z kolei zaciera granice między prywatnym a publicznym, między intymnym a politycznym.

Pisano o *Pozytywach*, że są bluźnierczym atakiem na święte dokumenty¹⁶⁴, ale oczywiście to nie Libera je atakuje, tylko uzmysławia to, co jest robione nieustannie i niezauważalnie. Nie wiemy często, co naprawdę się stało; domyślamy się jedynie, jakie interesy stoją za kolejną wersją historii. A jeśli z kolei wiemy, co się stało, rzadko przekłada się to na obraz fotograficzny. Jest więc tak, że jeśli nie będziemy wiedzieć, co naprawdę się zdarzyło, zdjęcia dokumentalne są nam w stanie przekazać każdą wersję. To mass media, nie Libera, są bluźniercze – choć to słowo właściwie nie odnosi się już do wykreowanego przez media świata.

Jerzy Kosałka i Zbigniew Libera odwołują się do historii i do wojny, do traumatycznych doświadczeń z przeszłości, powracających jako farsa. Przywołanie historii przez makiety (Kosałka) lub zrekonstruowane pseudodokumentalne zdjęcia (Libera) nie służy jednak ani celom normatywnym, ani kommemoratywnym, ale zasianiu niepokoju. Adekwatnym epitetem podobnego artysty jest więc *anomaly* – nieprzestrzegający prawa i szerzący niepewność. Powrót

¹⁶⁴ A. Szczerski, *Colonial/Post-Colonial Central Europe – History vs. Geography, w: Anxiety of Influence. Bachelors, Brides and a Family Romance* [katalog], ed. A. Budak, Stadtgalerie Bern 2004.

urazów jako farsy nie oznacza jednak bluźnierstwa, lecz zwrócenie uwagi na mediację języka w tworzeniu uniwersalnych opowieści. Można powiedzieć, że artyści zwracają raczej uwagę, „jak” tworzona jest historia, bo anomofilska predyspozycja pokazuje, jak tworzy się normę. Refleksja nad powstaniem narracji rodzi się dzięki kłaczom narracji linearnej; zdjęcie martwego Che ukazane jest w kolejnym kadrze, po tym, jak widzieliśmy go martwym. Libera ożywia więc trupa Guevary, każąc jego widmu wypalić cygaro. To widmo wraz z otoczeniem pojawia się na miarę naszych czasów – dzięki skrupulatnemu odtworzeniu szczegółów i technice cyfrowej. Uzbrojeni żołnierze niemieccy pojawiający się koło Iglicy w pracy Kosałki to w zasadzie zombie. Autor tytułuje pracę *Niemcy już przyszli*, ale równie dobrze można by powiedzieć, że jeszcze nie odeszli. Przestrzeń wokół Iglicy jest po prostu nawiedzana przez duchy, choć praca nie wygląda jak scena z horroru. Żołnierza ustawionego koło Iglicy przez Kosałkę, tak jak Che w wersji Libery, nie można zabić, podobnie jak postaci z kreskówek należą do paradoksalnych form wirtualnych, które nie istnieją. Okazuje się, że nie ma już różnicy między Che Guevarą a Kaczorem Donaldem, a obie postaci odwołują się do potrzeby ponownego zaczarowania świata. Skoro niczemu nie można wierzyć, wszystko może się zdarzyć. Skoro coś nie żyje życiem biologicznym, jest nieśmiertelne.

Prace Kosałki i Libery można zaliczyć do tzw. *mock-documentary*¹⁶⁵, formy pseudodokumentu, którą posługują się często audycje telewizyjne (*Monty Python*) czy audycje radiowe (od czasów *Wojny światów* Herberta George’a Wellsa), a także filmy i powieści. Czasami między fałszywką *false documentary*, ironiczną *mock-documentary* a gatunkiem łączącym science fiction z historią alternatywną, *alternative history*, granica bywa płynna. Manipulacja postaciami historycznymi i liniami melodycznymi narracji jest nieustannie dokonywana, dostęp do doświadczenia źródłowego jest w tej perspektywie iluzją. Dzieła przyjmują więc formę „pasożytniczą”, nie epatując ory-

¹⁶⁵ J. Roscoe, C. Hight, *Faking it. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester Press 2001; L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London–New York 1987.

ginalną formą, lecz wyciągając soki z tego, co uznano za żywe i dźwiękające autorytet. Artyści, niczym Madame Tussaud, powodują, że umarli są wśród nas i to w formie widzialnej, robiąc rzeczy, których wcześniej nie mieli okazji zrobić – stać u stóp Iglicy czy palić cygaro po śmierci.

Bitwa pod Kłobuckiem nie jest oczywiście jedynie reakcją na wychowanie powojenne; jest w równej mierze dialogiem z tradycją polskiej sztuki patriotycznej. Artysta wykonał kolejną, monumentalną wersję *Bitwy pod Kłobuckiem* poświęconą Janowi Matejce. Jedna z kolejnych wersji dzieła Kosalki pobiła rozmiarami monumentalną pracę *Bitwa pod Grunwaldem* mistrza Jana – o ile wysokość była mniej więcej podobna, około czterech metrów, to szerokość mniej więcej dziesięciokrotnie większa. *Bitwa pod Kłobuckiem* wpisywała się w prześmiewczy ton, jaki od czasu Stanisława Witkiewicza seniora był obecny w matejkowskim dyskursie, a czego ironiczną reprezentacją jest też znany rysunek Stanisława Wyspiańskiego parodiujący *Bitwę pod Grunwaldem*. Ogrom przedsięwzięcia w XIX-wiecznej wersji chwały oręża wiązał się z chęcią zawładnięcia wyobraźnią widza, w pasożytniczym powtórzeniu natomiast zdaje sprawozdanie z owego zawłaszczenia. W innej wersji Jerzy Kosalka reprodukcję *Bitwy pod Grunwaldem* oprawił w ramę z papieru pakowego z motywem sztywnych i obłych form; w ten sposób ironia ramowała patos.

Z kolei realizacja Zbigniewa Libery i Darka Foksa *Co robi łączniczka* (wystawa i katalog-książka)¹⁶⁶ jest w relacji tyleż z powstaniem warszawskim, co z manipulacją pamięci dokonywaną przez media, politykę, a także sztukę. Odnosi się więc również do dzieł sztuki, przez które zobaczyliśmy powstanie, a więc przede wszystkim do *Kanału* Andrzeja Wajdy. Ruiny Warszawy to część fotomontażu, sceneria dla urody włoskich i amerykańskich aktorek o wielkich oczach i niewinnych spojrzeniach. By dowiedzieć się i zobaczyć, jak było, musimy dokonać montażu i manipulacji. Oprócz fotomontażu mamy zestawienie 63 zdjęć z tyłoma tekstami (liczba 63 od-

¹⁶⁶ D. Foks, Z. Libera, *Co robi łączniczka*, Katowice 2005; *Co robi łączniczka. Książka o książce*, red. S. Cichocki, Bytom 2006. Prace z cyklu *Co robi łączniczka* pokazano na wystawie w Muzeum Górnośląskim w Bytomiu i w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej.

nosi się do dni powstania), w bardzo luźnym, zaskakującym związku z obrazami. Akumulacja obrazów tworzy rodzaj ornamentacyjnej proliferacji, następuje pączkowanie obrazów i wyobrażeń, kielkowanie i rozplądanie widzialnego świata. Ten powielany kosmos jest jednak szary szarością wypłowiałych zdjęć, jest trochę umarły, jakby nieco nieżywy. Inżynierskie i techniczne słowo „montaż” w technikach artystycznych wzięło się z awersji do odgrywania tradycyjnych artystycznych ról, z chęci, by artysta był raczej robotnikiem, inżynierem i technikiem; tak miało być u radzieckiej awangardy – tam fotomontaż był też w opozycji do artystycznego kolażu. Zdiagnozowano, że sztuka jest martwa, przyszłość leży w produkcji maszynowej. Dzisiaj fotomontaż to jednak forma historyczna, a jej dwie odmiany: radziecka – agitacyjna, i amerykańska – komercyjna i promocyjna, połączyły się, tworząc enigmatyczną promocję powstania, zwalczając jednocześnie polityczną opozycję przez erotyczną energię bijącą z gwiazd filmu. Wszystko to jednak wzięte jest w nawias przez duszącą szarość zdjęć, może nie tyle zmontowanych ze starych zdjęć i z prochów zmarłych, co ze starych zdjęć i białych plam w pamięci. Klasyczny fotomontaż jest obrazem pełnym energii; wycinanie i eliminacja oraz zagęszczanie znaczeń ma potencjał wyrotowy i burzycielski. *Co robi łączniczka* jest pozbawiona energii nie tylko przez wypłowiały fotomontaż, ale także przez komentarz do zdjęć, które nie wzmagają temperatury czytania, lecz wprowadzają dysonans, destabilizując wiedzę czerpaną ze zdjęć. Technika komponowania zdjęć za pomocą osobnych negatywów i wmontowanego tekstu tradycyjnie wzbudzała moralne potępienie, będąc rodzajem triku i nielegalną procedurą; przed takim osądem bronił się jedynie fotomontaż surrealistyczny wprowadzający cudowność i niezwykłą zwyczajność. U Libery nie ma mowy o niezwykłości, bo wszystko jest pozbawione sensu oprócz dyskretnego, nostalgicznego erotyzmu. Erotyzm jest też elementem *Bitwy pod Kłobuckiem* i można powiedzieć, że zarówno u Kosalki, jak i Libery za każdym razem dokonuje uprawomocnienia przedstawienia, uwiarygodnienia wersji – intuicyjnie przecież czujemy, że to, co erotyczne, nie tak łatwo podlega zafalszowaniu. Erotyzacja staje się więc po prostu narzędziem strategicznym, niczym więcej. Tak było szczególnie w pracy z serii *Po-*

zytywy pt. *Sen Busha*, ponieważ znalazła się ona na okładce kolorowego czasopisma „Przekrój” (o nakładzie około 40 tys. egzemplarzy) z 13 kwietnia 2003 roku, a reklamy czasopisma, w formie powiększonej pierwszej strony, stały się elementami zewnętrznej reklamy prasowej w wielu dużych polskich miastach. W ten sposób sen przywódcy stał się elementem nie tylko publicznej debaty, ale zyskał rangę sprawczą, podobną chociażby do snu cesarza Konstantyna. *Sen Busha* ukazywał kobiety w islamskich chustach, w domyśle mieszkanki Iraku – oczywiście piękne i młode – rzucające się w silne ramiona przystojnych amerykańskich żołnierzy i obrzucające je z wdzięczności kwiatami. Konfrontacja militarna została zastąpiona erotyczną, w której „my” to oczywiście narzucający swoją wolę mężczyźni, „oni” zaś to one – umiejące ją przyjąć z podziwem i radością. Zamiana języka przemocy w język erotyki jest jednak w pracy Libery tak jawnie absurdalna, że poza przedstawieniem samego mechanizmu nie spowoduje, by ktoś w to uwierzył. Niemniej, oniryczny charakter powiększonych zdjęć w przestrzeni publicznej, wprowadzenie ich w ten sam porządek, co reklamy papierosów, aut czy ubrań, zrównanie kobiet z Iraku, cierpiących od wojny, z modelkami zachęcającymi do kupowania produktów ujawniało nierozstrzygalność tego, co pozbawione substancji; bezustanne tłumaczenie tego, co niezrozumiałe i odmienne, na to, co erotyczne i pociągające. W środku „Przekroju” artykuł Marcela Andina Valadeza *Sen Busha* przybrał formę fotoreportażu-mystyfikacji, a ilustrowały go fotomontaże Libery. Co ciekawe, w różnych powielanych później katalogach fotoreportaż z „Przekroju” różnił się szczegółami projektu. Najwidoczniej artysta przygotował kilka wersji do wyboru. Na jednej z nich, z podpisem *The final liberation, colour photography, 2004*¹⁶⁷ we wstępie czytamy:

¹⁶⁷ Mylące datowanie to być może ukłon w stronę wnikliwych czytelników. Pozytywy były też m.in. pokazane w gazecie „E.U. Positive. Kunst aus dem Neuen Europa” (16. September bis 7. November 2004, Akademie der Künste, Berlin, in Rahmen des Kulturjahrs der Zehn), na wystawie związanej z pobytem artysty na Uniwersytecie Michigan Zbigniew Libera. *Work from 1984–2004. Essays by Ł. Ronduda. The University of Michigan School of Art & Design and Center for Russian & East European Studies* [katalog]; na wystawie *Paisatges mediàtics. Exposició produïda i organitzada per la Fundació „la Caixa”, Fundació „la Caixa“*,

– Tym razem to nie zwykły rajd. Oni tu zostają. Ludność Iraku kwiatami przywitała żołnierzy koalicji – donosił w poniedziałek reporter „Fox News”. Na zdjęciach-rozkładówkach pojawiły się teksty: „9 kwietnia sierżant John Garrett (w środku) i jego koledzy z 3 Dywizji Piechoty wkraczają do Bagdadu witani przez rozentuzjasmowany tłum kobiet arabskich. W poniedziałek wieczór w zabezpieczonym mieście stacjonowało już amerykańskie dowództwo polowe. [...] 9 kwietnia amerykański marine witany przez grono miejscowych kobiet, podczas gdy przeszukuje obejście domostwa. Zanim dotarła tu piechota, o świcie na pobliskie cele strategiczne spadły ostatnie alianckie bomby.

Na zdjęciu z marine kursywą pojawia się też cytat z wypowiedzi jednej z zachwyconych kobiet, określonej jako anonimowa mieszkanka Belgradu: „Witajcie! Chwała Wam Wyzwoliciele. Kochamy Was i Wasz Błogosławiony Kraj”. Pod spodem pojawiła się dodatkowo informacja: „Kobiety masowo wyszły z domów, aby przywitać tych, którzy przynieśli im wolność. Były kwiaty i serdeczne uściski, a potem rozpoczęła się wspólna zabawa”. Ów tłum pań na fotomontażu Libery odegrała jedna modelka i już sam ten fakt nadawał reportażowi znamiona mistyfikacji; łatwo można było ją zdemaskować, ale jednocześnie działała przekonująco siłą urody. Reportaż został więc tak skonstruowany, że działał ambiwalencją przekazu, gdyż zawierał jednocześnie elementy wspierające i demaskujące przesłanie. Patrząc na fotoreportaż, zdawaliśmy sobie sprawę, że nie mamy sposobu, by zweryfikować medialny przekaz i jednocześnie – że ten przekaz jest szyty grubymi nićmi. Kolejne zdjęcia Libery z cyklu *Sen Busha* były jak przymiarki wersji, którą chcemy przyjąć jako własną. W ten sposób informacja polityczna i jej medialna oprawa upodabnia się do

Barcelona 2004 [katalog]. W tym ostatnim katalogu Zbigniew Libera nazywa swoje zdjęcia dla czasopism, oparte na zbiorowej pamięci *imágenes posteriores* – co można przetłumaczyć jako obrazy następne lub późniejsze, kolejne. *pozytywy* artysta pokazał też na wystawie *Revenge on Realism. The Fictitious Moment in Current Polish Art*, Krinzinger Projekte, Wien 2005 [katalog]; na wystawie „Bad News/Złe wiadomości” (kuratorki M. Ujma i J. Zielińska), Galeria Kronika w Bytomiu, maj 2005. Dwie prace, wydruki wielkoformatowe, pt. *Ostateczne wyzwolenie*, włączono do kolekcji Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Białymstoku.

reklamy perfum czy proszku do prania: ważne jest, by spełnić oczekiwania odbiorcy, podwyższyć nakład pisma i zwiększyć procentową sprzedaż produktu. A jednocześnie ciągła repetycja działa jak walenie obuchem – po prostu musi zadziałać. Z pewnością marketingowa oprawa wojny z Saddamem przyda się jako doświadczenie w planowaniu kampanii reklamowej kolejnej wojny. Zbiorowa pamięć jawi się tu jako produkt mechanizmu, który można bez trudu zaprojektować, a sztuka stała się interwencją odsłaniającą na moment ten mechanizm. Kolejne remaki znanych wydarzeń są po prostu ekscytującymi opowieściami, co potęguje nieustanna mediacja środków przekazu. Media w rezultacie robią to, co nazywaliśmy kiedyś sztuką – znajdują formę do wyrażenia uniwersalnych treści. Artyści musieli więc zająć się czymś innym.

Podsumowując, należy zauważyć, że podmiotem opisanych dzieł był twórca debatujący nad tworzywem – artysta dokonujący refleksji nad formotwórczą rolą historii. Omawiane dzieła zawierały w sobie istotny element autorefleksyjny związany z wyczerpaniem tradycyjnych mediów i gatunków. Powtarzając stare media artystyczne i gatunki, z ironicznym dystansem wskazywano, że w formowaniu i nadawaniu kształtu trzeba zdać się na intuicję; wybór tworzywa staje się jednak jednocześnie przywłaszczeniem materiału wybuchowego. Eksplozję – dekonstrukcję – historycznych manipulacji można wiązać tyleż z chęcią wyjścia z klaustrofobicznych przestrzeni, co z pragnieniem budowania mostu ku nowym przestrzeniom. Omawiani artyści wycofują się z twardych środków, za którymi stoi pewność oraz ideologiczna niewzruszoność. Można powiedzieć, że destabilizacja fundamentów jest działaniem niebezpiecznym. Staralam się pokazać, że skruszony beton składał się z ideologicznych pewników, historycznych zafałszowań i społecznych manipulacji. Twórca to zatem ktoś, kto biernie powtarza, jak rodzą się fundamenty spolaryzowanego świata – jakie są zasady tworzenia się narracji. Artysta nie jest więc już demiurgiem, a człowiek-twórca własnego życia jest skazany na powtarzanie szablonowych historii, napisanych przez innych scenariuszy, tworzenia remake'ów i adaptacji. Czy dekonstruuując stare narracje, zmieni swoją sytuację?

Dzisiejsza batalistyka, w ujęciu Jerzego Kosałki i Zbigniewa Libery, to raczej prowizoryczna analiza strategii niż wiecznotrwała chwała oręża. Artyści to raczej majsterkowicze-bricoleurzy, a nie wspaniali inżynierowie panujący nad całością i posiadający wiedzę o fundamentach świata i zasadach bitew, a przy tym roszczący sobie prawo do poznania wszystkiego. Nie czują się też chyba panami używanego języka, raczej dają się przez niego unieść, pozostając – jako podmioty – na przegranej pozycji. Dlatego dzieło sztuki w przypadku Libery i Kosałki otwiera niekończące się pole możliwości. Wyparcie momentów rzeczywistych starć i konfrontacji we współczesnej ikonografii batalistycznej na korzyść wariacji libidalnych i fałszywych reportaży-dokumentów nie świadczy o tym, że spięcia zniknęły. Zaprzeczanie wojnie – to także sposób na jej prowadzenie. Libera i Kosałka pokazują jednak, że wojna trwa, mimo neutralizujących zabiegów współczesnego języka, wbrew temu, co sami bylibyśmy gotowi przyznać. Jest to walka o tożsamość wbrew polityczno-ideologicznym narracjom zawłaszczającym optykę widzenia przeszłości. Libera chce mieć, jako mieszkaniec Warszawy, prawo do osobistej wersji powstania z 1944 roku, która nie służy politycznej instrumentalizacji. Kosałka, jako mieszkaniec niemieckiego do niedawna Wrocławia, dokonuje delikatnego przesunięcia akcentów w recepcji niemiecko-polskich relacji. Obaj twórcy pokazują, że dostęp do niegdyśjszych faktów jest zapośredniczony przez splot różnorodnych interesów. Ich celem nie jest więc wyzerowanie i promocja jednostki odwróconej od przeszłości. Zanikanie podmiotu w mechanizmach instrumentalizujących historię paradoksalnie bowiem wyłania pytanie o pozycję podmiotu, tzn. pojedynczej osoby, a nie grup interesów czy zbiorowości kombatantów. A przecież obaj artyści budują też kooperatywę wspólnego doświadczenia interpretacyjnego, licząc na przyjemność wspólnej zabawy. Kwestionując rzeczywistość, proponują samoświadomość i nieco introwertyczną introspekcję. Batalistyka uprawiana przez Kosałkę i Liberę to raczej kwintesencja batalistyki niż rzeczywiste starcie; autorefleksja ustawia kwestię rzeczywistości na drugorzędnej pozycji. A z tego upośledzonego miejsca prawdy/nie-prawdy śledzimy wojnę antyheroicznych *vigilante*, rozczarowanych, czarnych, nieco cynicznych, odrzucających tradycyjne wartości kulturo-

we i biorących sprawy we własne ręce. Bezcelnie zmieniają historię w *pulp-fiction*, jednak wszelkie przekroczenia, wykorzystujące często czarny humor, mają prowadzić, zdaje się, ku dobremu. Przekraczając granice akceptowanych wartości, redefiniują normy; przekraczając granice fikcji i rzeczywistości, problematyzują ich opozycyjność, a wyrażając etos kontrkultury i undergroundu, współtworzą przemiany po 1989 roku jako formacji, która nie może być monolitycznym establishmentem. Podkreślając wagę poważnych i wzniosłych tematów i tradycyjnych form, jednocześnie odsłaniają swoją predykcję do tzw. niskiej kultury, przekraczając granice między tym, co „wysokie”, a tym, co „niskie”. Używają – jakby to określiła Linda Hutcheon – historiograficznej metafikcji, problematyzującej historyczną reprezentację i konieczną jednolitość i spójność historii. Zaangażowanie w historię, jakie prezentują Kosałka i Libera, odsłania myślenie o historii jako dyskursywne, zależne od sytuacji i będące elementem tekstowej gry. Historiograficzna metafikcja często odnosi się do głosów tych, którzy w klasycznej „transcendentnej” narracji historycznej są marginalizowani. Pozwala to na rewizję historii i wytyczenie jej nowych perspektyw, otwarcie na spojrzenie na historię bez teleologicznych zapędów i konkluzywnych pewników. Dlatego na pytanie, czy sytuacja „po”, którą przedstawiają artyści, jest oznaką poniżenia i wyczerpania, czy przeciwnie – odsłania pokłady wolności i dociekliwej, nieposkromionej odkrywczości, odpowiedź jest czysto subiektywna, czyli podmiotowa.

ROZDZIAŁ 7

Szablony świat: „surfing”, „scanning”, „sampling”

Artysta świerszcz, artysta pasikonik: tak nazwał Marka Kijewskiego (1955–2007), Kazimierz Piotrowski¹⁶⁸. Takich niewielu u nas było.

A dodatkowo: artysta rzeźbiarz. A to jeszcze niedawno nie brzmiało zbyt dumnie, gdy się studiowało w PRL-u (a Kijewski studiował jeszcze w starych czasach, w latach 1981–1985). Trochę wstyd było studiować akurat rzeźbę na ASP. Mówiło się więc wówczas, że się studiuje na Akademii, nie precyzując wydziału.

Spoleczna degradacja rzeźbiarza i sytuacja estetycznego rozchwiania¹⁶⁹ – czyż właśnie to nie powodowało, że rzeźbiarskie medium tak idealnie nadawało się do opowiedzenia o zmianach w Polsce? Bo powiedzieć artysta i rzeźbiarz, to zakreślić dwa niemal wykluczające się kręgi znaczeń.

Zadziwiające, ale najciekawsze rzeczy w czasie po upadku komunizmu robili właśnie artyści – wykształceni rzeźbiarze, którzy musieli dogłębnie przerobić lekcje wstydu, pokory i gniewu. Oni też chyba najlepiej wiedzieli, że zmiany muszą wreszcie się dokonać, że do tego, co było, nie ma powrotu. Julita Wójcik, uczennica Franciszka Duszeńki, w słynnej akcji obierania ziemniaków w Zachęcie, połączyła potrzebę eksponowania codzienności, z powagą pracy i ponownym odczytaniem historii; nałożyła drewniaki-saboty, jakby cytaty z plebejskich obrazów wczesnego van Gogha, podkreślających godność prostych ludzi. Jednak własnej roboty fartuszek przenosił akcent z przeszłości na współczesność i z „artyzmu”, artystycznych skojarzeń na *lowbrow*. Grzegorz Klamana, absolwent zakopiańskiego liceum im. Kenara, połączył solidną kenarowską tradycję

¹⁶⁸ K. Piotrowski, *Marek Kijewski (w czarnej skrzynce)*, „Sztuka.pl” 2008, nr 10.

¹⁶⁹ Pisze o tym w odniesieniu do XIX wieku D. Kielak, *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007, s. 91.

cję snycerki z gorączkowością Neue Wilde i pokorę zmienił w furię. Wreszcie tzw. Kowalnia – pracownia profesora Grzegorza Kowalskiego na warszawskiej Akademii, z prostą decyzją obnażenia się i pracy z własnym lub cudzym nagim ciałem – a to obnażenie miało moc wyzwolenczą. Mirosław Bałka to uczeń arcyciekawego rzeźbiarza Jana Kucza, Marek Kijewski – innego ważnego rzeźbiarza z warszawskiej ASP: Jerzego Jarnuszkiewicza. Niespójne, zadziwiające wielorakie dzieło Jarnuszkiewicza, łączącego w różnych okresach życia i odmiennych zamówieniach diametralnie różne, by nie powiedzieć wręcz sprzeczne tradycje – od socrealizmu, przez akademizm, po konstruktywizm, mogły zapowiadać tę niespójność, która wyrażała się w twórczości pokolenia postmodernistów. To temat warty zastanowienia, którego jednak nie będę tu rozwijać. Niemniej warto zauważyć, że Jarnuszkiewicz – tworząc tak niespójne, zależne od konkretnych zamówień dzieło – zachował wielki autorytet u studentów. Można powiedzieć, że to już on stosował *surfing*, *scanning* i *sampling*: w tym żarcie jest i odrobina goryczy, i radości, że tak nieideologicznie odczytywali jego heterogeniczne *oeuvre* studenci. Jak powiedziałam, sygnalizuję tu jedynie tę kwestię.

Moja teza brzmi bowiem mniej więcej tak: absolwenci wydziału rzeźby w Polsce po 1989 roku pokazali niezwykle ciekawe prace akcentujące zdecydowane zerwanie z przeszłością kultury dominującej w PRL-u (modernizmu) i obrazujące przełomowy charakter sytuacji historycznej, a więc najbardziej dotykające współczesności i dokonujących się zmian. Najwidoczniej ta lekcja ambiwalencji – że medium, które studiują, to nie tylko medium, w którym wyraża się Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Carl Andre, Władysław Hasior czy Niki de Saint-Phalle, ale także to, w którym powstały figury zawłaszczające ideologicznie przestrzeń publiczną, stało się lekcją i ekspresją, i analitycznego języka jednocześnie. Rzeźbiarze najlepiej i najszybciej po przełomie zrozumieli chyba, że otworzyła się dla nich możliwość pracy w przestrzeni, o której zawsze marzyli. Malarze, pracujący w ciszy swoich pracowni, z niewzruszonym spokojem mogli twierdzić, że nic się nie zmieniło; tak jak zawsze, od wieków, pozostaje przecież blejtram, pędzel, płótno i farby. Dla rzeźbiarza wszystko po zmianie stało się inne, bo inna stała się otaczająca przestrzeń.

Etos modernizmu, którego długi żywot w Polsce wynikał ze strategii oporu, po 1989 pokazał swoje janusowe oblicze – anachronizm zamknięcia *sub specie aeternitatis* i niemożność wyrażenia tego, że oto zaszła zmiana.

Rzeźba – szeroko rozumiana – potrafiła więc po 1989 roku, według mojej oceny, wesprzeć te działania artystyczne, które domagały się zmian. Osadzona w tradycji rzeźba przekształcała się *de facto* w coś nie do poznania, umożliwiła przeżycie – jakby powiedział XIX-wieczny krytyk Cezary Jellenta – „nowego dreszczu”, a jednocześnie artyści stworzyli „żywopłot z ognia” – jakby ujął to Jellenta – przez który nie mógł przeskoczyć powszechny gust mieszczański¹⁷⁰.

Rzeźba Marka Kijewskiego, bohatera niniejszej opowieści, otwiera się na przygodność celowości – co oznacza sprzeciw wobec ideologii, ideologicznemu sensowi, celowości. Nie ma u Kijewskiego wyczerpania, schyłkowości, jest raczej coś, co można nazwać „nowym otwarciem” oraz inspiracją enigmatyczną duchowością internetu, o statusie wymykającym się binarnemu podziałowi na obecność i nieobecność – podziałowi tak oczywistemu dla tradycyjnej rzeźby. Jest w niej wiele z przechodniości, poczucia niestabilności i tranzytu, bo – jak wspominał Robert Rumas, który zaaranżował wystawę pośmiertną artysty w Zamku Ujazdowskim w 2008 roku (ekspozycja nosiła tytuł *Marek Kijewski – „Drzę więc cały, gdy mogę was ozłocić”*)¹⁷¹ – „Marek nigdy nie miał stałej pracowni, stałego miejsca pracy. Był zawsze tułaczem i uciekinierem. Żył i tworzył na swój sposób prowizorycznie”¹⁷². W okresie politycznej transformacji zaczął się kolejny etap podróży-tułaczkii Kijewskiego, który prowadził z Gdańska przez nieliniarny przebieg czasu i czasowe dziury do rocznego pobytu w Monarze, a następnie – do Warszawy, do ASP. Benjaminowska figura *flâneura* przywołana przez Rumasa pasowała do opisu zmiennego, ustawicznego przełomu w twórczo-

¹⁷⁰ To ostatnie określenie Jellenta użył w stosunku do Xawerego Dunikowskiego, por. tamże, s. 106.

¹⁷¹ *Marek Kijewski – „Drzę więc cały, gdy mogę was ozłocić”*, red. E. Gorzałdek, Warszawa 2008.

¹⁷² R. Rumas, *O Marku Kijewskim, jego sztuce i wystawie „Drzę więc cały, gdy mogę was ozłocić”*, <http://www.obieg.pl/teksty/4642> z datą 31.10.2008.

ści Kijewskiego, szczególnie dlatego, że artysta pokazywał otaczającemu go tłumowi plecy, niekiedy zaś robił przystanki i wówczas, jak pisał Rumas, „właśnie ten krok do tyłu pozwalał na potrójne ryzyko, bo i na ucieczkę, zmianę planów i ucieczkę od tłumy, po to tylko, aby dalej samotnie kontynuować podróż, której kierunek właściwie jest nieokreślony i wydawałoby się nie do końca jasny”¹⁷³.

Artysta, wraz z tworzącą razem z nim od 1996 roku Małgorzatą Malinowską (stanowili tandem Kijewski–Kocur), stosował procedurę trzech „s”. Ekspozycyjną cezurę stanowi tu – jak zauważyła Magdalena Wicherkiewicz – duża indywidualna wystawa „Positive” w Zamku Ujazdowskim, która stanowiła symboliczne zamknięcie dawnego etapu twórczości¹⁷⁴. Owa sformułowana wówczas strategia SSS – *surfing, scanning, sampling* – odnosiła się do czynności wykonywanych w przestrzeni wirtualnej oraz przy tworzeniu muzyki techno czy hip-hopu. W jakimś sensie była zabawnym nawiązaniem do słynnych procedur-czynności wielkiego amerykańskiego rzeźbiarza Richarda Serryego i etosu męskiej aktywności, a także – jak sam mówił Serra o swojej liście czasowników – była związana z naturą procesu (jego lista zaczyna się od *to roll, to crease, to fold, to store, to bend, to shorten, to twist...* i jest bardzo długa). Takie podkreślanie procesu tworzenia przez czasowniki było też bliskie land-artystom, m.in. Robertowi Smithsonowi, a w kolejnym pokoleniu – także malarzom (np. Anselmowi Kieferowi). Można skonstatować, lekko upraszczając, że o ile procedury artystów amerykańskich były proste i pragmatyczne, europejskie zawierały w sobie metaforyczną paradoksalność. Bo jakże rozumieć twierdzenie Kiefera, że malowanie i palenie to jedno? I jakże rozumieć surfowanie, skanowanie i samplingowanie tandemu Kijewski–Kocur, który przecież nie używał internetu w swojej sztuce ani przestrzeni wirtualnej, ani zapętlonych ścieżek muzycznych czy dźwięków wydobywanych ze skreczowanych czarnych winylowych płyt? Zdecydowanie Kijewski lubił nagą i bezwarunkową rzeczowość wszystkich swoich absurdalnych materiałów – bezów, żelowych cukierków, landrynek, sierści psa, sztuczne-

¹⁷³ Tamże (dostęp: 07.06.2009).

¹⁷⁴ M. Wicherkiewicz, *Łeb i instynkt*, „Art&Business” 2008, nr 11.

go futerka, opakowań po jajkach, złota płatkowego, ćwieków, pierza, gumy, klocków lego, rogów gazeli, krowy i byka, hiszpańskiej muchy, ekstraktu johimbo, liści ganja, rurki neonów, piłek, betonu, poliuretanu, mosiądzu, poliestru, silikonu, prawdziwych kwiatów, mleka, piżma i rubinów. Co więcej, choć Kijewski przewidywał, że sztuka będzie rozwijać się bujnie w cyberprzestrzeni, to sam twierdził: „ja nie znoszę operowania taką technologią, boję się podporządkowania komputerom, pójsia w technologię... Nie czuję się na siłach, by móc swobodnie operować tym narzędziem, nie jestem cybernetykiem”. Materialna rzeczywistość była dla niego czymś ważnym, czymś, co jego przyjaciel Zbigniew Libera nazwał „zadrapywaniem” podmiotu, myśląc o głębszym, bardziej dojmującym przeżyciu, gdyż to, co dzieje się w przestrzeni wirtualnej, jest odwracalne, mniej ważne, „wzięte w cudzysłów” – jak dodawał Piotr Rypson, a sam Kijewski mówił po prostu, że w cyberprzestrzeni wszystko „za ławo przychodzi”¹⁷⁵.

Chcę opowiedzieć o jednej rzeźbie Marka Kijewskiego i Kocura – *Zombie (Portret konny Andy'ego Warhola)*, by pokazać, jak wspomniana strategia SSS objawiała z jednej strony swoje oblicze tradycyjne (gdyż w gruncie rzeczy wspomagała tradycyjną narrację o artyście), a z drugiej zdawała się wskazywać na pozbawioną ideologicznego sedna halucynacyjną intertekstualność, gdzie wszystko jest możliwe, a nic nie jest konieczne. Przełomowość *Zombie (Portret konny Andy'ego Warhola)* widzę więc w ostentacyjnym otwarciu się na komercyjny świat zachodni, na akceptacji wizualności mass mediów i sączącej się *pulp fiction*, która jednocześnie przechowuje w sobie pamięć starego świata z jego opowieściami-mitami, które dlatego było prawdziwe, że się w nie wierzyło. Ten stary świat, uobecniony w postaci „dialogu z historią rzeźby, dawnymi, klasycznymi formami: obeliskiem, popiersiem, pomnikiem konnym”¹⁷⁶, nie jest wcale światem zużytym czy wyczerpanym. Przeciwnie, jest jedynie niewiarogodny, choć niesie ze sobą pamięć duchowości, która nabrała wi-

¹⁷⁵ Cytaty za rozmową z Markiem Kijewskim, przeprowadzoną przez Piotra Rypsona i Zbigniewa Libere: *Język, pop i disco polo*, w: *Marek Kijewski (sensitive)*, Białystok 1997, [b.s.].

¹⁷⁶ M. Wicherkiewicz, dz. cyt.

goru w świecie internetu. Kijewski znajduje więc paradoksalnie łącznik między duchowością Pawła Florenskiego a duchowością świata wirtualnego, choć jednocześnie ciągle ją kontruje dosadną ironiczną materialnością. *Portret konny Andy'ego Warhola* został pokazany w 1998 roku na wystawie „Transfer” w warszawskiej Królikarni; przedstawiał papieża pop-artu w formie ludzko-końskiej hybrydy, odzianego w sweterek – sztuczne futerko kupione na Stadionie Dziesięciolecia, czyli na tzw. Jarmarku Europa; centaur był właściwie skrzyżowaniem Warhola z zebłą, gdyż czworonóg był prądkowany. Piszę „właściwie” z pewnym wahaniem, gdyż paski były różowo-błękitne. Centaur był ustawiony na jasnym, kremowym postumencie przypominającym wieko trumny¹⁷⁷, co sugerowało powstanie z martwych. W *Zombie (Portret konny Andy'ego Warhola)* stajemy wobec zaskakującej różnorodności, wobec której wiemy z pewnością jedno: nie ma interpretacji innej niż aktywizującej pomysłowość, instynkt i wyobraźnię indywidualnego widza. Igor Seider w recenzji z wystawy pośmiertnej w 2008 roku napisał o tej różnorodności Kijewskiego, że „połączona z charakterystyczną ironią, zaklętą w pracach erudycją i duchowością oraz niezwykle bogatą symboliką sprawia, że obcowanie ze sztuką duetu ma w sobie coś magicznego”¹⁷⁸.

Dlaczego koń, paski i futerko stają się atrybutami na wpółzywego Warhola, Warhola-zombie? I czy zombie, aluzja do niezbyt zdrowego wyglądu artysty, nie była jednocześnie nawiązaniem do niezbyt higienicznego trybu życia samego Kijewskiego? Postaram się pokazać, jak opowieść o królu pop przeplata się z opowieścią o artyście w nowej kapitalistycznej rzeczywistości III RP. Ikonografia związana z Warholem zostaje użyta po to, by opowiedzieć o miłości, samotności i życiu na granicy, a także kontynuować wątki o statusie

¹⁷⁷ Na ten szczegół zwrócił mi uwagę dr Andrzej Jarosz z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, za co mu bardzo dziękuję, gdyż taka interpretacja postumentu dodatkowo wskazuje na obecność wątku Thanatosa. Także sugestie gestu Warhola, zbliżonego do obrazu Jacka Malczewskiego *Pożegnanie z pracownią* z Muzeum Śląskiego w Katowicach (o czym piszę w dalszej części niniejszego rozdziału), zawdzięczam dr. Jaroszowi.

¹⁷⁸ I. Seider, *Byty ze światła i klocków lego*, „Życie Warszawy” z 30 października 2008 r.

sztuki, tak ważne dla artystów młodopolskich. To, co wydaje się czyścą fantazją – paskowaty centaur z futerkiem ze Stadionu Dziesięciolecia – przestaje być intertekstualnym żartem, lekkim i bez znaczenia, okazując się po namyśle nieść to, co wyklęte i wyśmiane przez nieznośną pompatyczność i niezliczone szkolne interpretacje lektur obowiązkowych – tragizm losu. Jak Kijewskiemu udało się przemycić wzniosłą opowieść o tragizmie ludzkiego życia – a właściwie o tragizmie losu artysty – w tej absurdalnej rzeźbie? O tym właśnie postaram się opowiedzieć.

Powróćmy zatem najpierw do futerka, pasków i konia. Co te trzy elementy mają wspólnego z Warholem? Przeglądając wczesne (z lat 50.) akwarele Andy'ego Warhola, bez trudu znajdziemy błękitnego konia na tle z różowych paseczków. Przeglądając z kolei zdjęcia, natkniemy się na paski na T-shirtach. W paskowanych koszulkach często chodził Warhol (to chyba Picasso wprowadził tę marynarską modę u malarzy), chodziła też w nich Edie Sedgwick. Edie, która platonicznie kochała Warhola i była jakby jego siostrą bliźniaczką, farbowała włosy jak Andy, a on wkładał czarne okulary, by przynajmniej trochę odróżnić się od swej przyszywanej siostry-bliźniaczki. Byli bowiem jak klony, oboje mieli blond włosy, czern (Edie lubiła sztuczne futerka i czarne rajstopy, dla których zrobiła najwięcej – jak głosiła znana anegdota – od czasów Hamleta Williama Szekspira, Andy zaś lubił ubierać się na czarno), no i w paski! Słynna mała torebka zaprojektowana przez Andy'ego dla Edie była właśnie zrobiona z materiału w czarno-białe paski. Edie nosiła też czarno-białe, pasiaste, duże wiszące klipsy, bluzeczki z paseczkami i czarne rajstopy – to właśnie był jej niezapomniany styl, który próbowano tak pieczołowicie odtworzyć w filmie *Factory Girl* w reżyserii George'a Hickenloopera (Edie, *Manhattan's darling*, grała tam Sienna Miller). Natomiast instynktownie świetnie robi to czasami Kate Moss... A skoro tak, powoli w naszą opowieść wkraczają narkotyki. Edie wpadła bowiem w uzależnienie podobnie jak Marek. Zaraz, zaraz, to miała być opowieść o Andym i Marku? Ale skoro Andy miał swoją ukochaną, kłona, bliźniaka, parę-nie-do-pary i tak trudno było ich czasami odróżnić, to przecież Marek też miał swoje alter ego, partnera, drugą półówkę tandemu; granice ja i nie-ja bywają trudno uchwytnie w mi-

łości, ekstazie, w sztuce. A co w tym wszystkim robi ten trzeci, koń? Andy zatrudnił na początku znajomości Edie w filmie *Horse*. A Marek był rzeźbiarzem i niemal codziennie przechodząc przez Krakowskie Przedmieście, musiał widzieć portret konny księcia Józefa Poniatowskiego autorstwa klasycystycznego rzeźbiarza duńskiego Bertela Thorvaldsena (1770–1844), ustawiony przed Pałacem Prezydenckim nieopodal Akademii Sztuk Pięknych, gdzie artysta studiował. Jeszcze bliżej, na dziedzińcu Akademii, stoi zresztą inny słynny pomnik konny, przedstawiający kondotiera Bartolomea Colleonego, dłuta Andrea del Verrocchia (1435–1488) – kopia dzieła stojącego na Campo SS Giovanni e Paolo w Wenecji. Czy jest to nazbyt naciągane? Sztuczne futerko, paski, koń i narkotyki? I piosenka Boba Dylana *Leopard-Skin Pill-Box Hat*, w której bard wyśmiewa futrzaną modę i futrzany kapelusik-toczek *pill-box hat*, który nosiła „ona”, niektórzy zaś twierdzą, że „ona” to Edie. Ba, w sztucznego lamparta ubierał się też Mick Jagger, który także miał relacje z Warholem. Zresztą, co tam Jagger, nawet Jackie Onassis łączyła lamparta z czernią. W każdym razie chodzi o pewną podwójność: Edie i Andy, Edie i koń, Andy i koń, Kijewski i Kocur, ty-nie-ty i ja-nie-ja, Kijewski i Kijewski, np. trzeźwy i nietrzeźwy. Na zdjęciach Andy i Edie siedzą i pozują tak, że mają czworo rąk i dwie nogi, albo trzy ręce i trzy nogi i jednego papierosa. Są jednym organizmem, hybrydą. Na zdjęciach czarne jest na dole, a paseczki na górze, na pomniku konnym jak w wizji sennej świat jest do góry nogami. Zresztą, konie rzeźbili też francuscy nowi realiści, Niki de Saint-Phalle w 1963 roku wyrzeźbiła *Cheval et la Mariée*, a César przedstawił nawet siebie jako centaury (pomnik stoi w Paryżu w 6. dzielnicy, a został wzniesiony w 1985 roku). Neo-popowe wskrzeszenie tradycji pomnika konnego dokonuje się z całą żartobliwością, bezceremonialnością i lekkością. To raczej bezgrzeszne sięganie do różnych tradycji niż podtrzymywanie ustabilizowanej, konsensusowej wizji kultury.

Wątek „losu artysty” można rozwinąć na podstawie zadziwiającej pozy, jaką przybrał Warhol w realizacji tandemu Kijewski–Kocur. Przede wszystkim dzięki czarnemu sweterkowi następuje mocne rozdzielenie góry i dołu ciała artysty. Góra modela, zaakcentowana ciemnym okryciem, koncentruje się na grze rąk: jedna ręka, zgięta

pod kątem prostym, przytrzymuje łokieć drugiej, której przedramię zostało wysoko uniesione również pod kątem prostym. Podparcie głowy, ale na siedząco, to typowy przykład przedstawiania melancholika (*vita contemplativa*), jednak u Kijewskiego podparcie głowy jest aktywne, pełne siły i dynamiczne. Zastanawiając się nad gestem rąk Warhola, przychodzą na myśl jego liczne fotografie; znajdziemy tu bardzo podobne ułożenie rąk, powtórzone zresztą przez Guya Pearce'a we wspomnianym filmie *Factory Girl*; także jego autoportretowa głowa uderza podobnym ujęciem palców (1966–1967, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh). Poruszając się w obszarze historii sztuki, można zauważyć analogie do *Pijącej absynt* Picassa (1901, Ermitaż, Sankt Petersburg), wyrażającej nastrój bezradności. Ale zdecydowanie bliższa pozie Warhola jest poza, jaką przybrał Jacek Malczewski na swym autoportrecie *Pożegnanie z pracownią* (1913), dziś w kolekcji Muzeum Śląskiego w Katowicach. Jest to jeden z wielu autoportretów artysty mówiących o sztuce, tworzeniu i sile artystycznych wizji. Malarz symbolista przedstawił siebie frontalnie, z bardzo podobnym układem rąk, jaki Kijewski wymyślił później dla Warhola: jedna ręka zgięta trzyma łokieć, druga podpira głowę, eksponując wzniesiony ku górze palec środkowy i wskazujący (bardzo podobny jest więc także układ palców dłoni). O śmiesznym, cudacznym wręcz ubieraniu się i autokreowaniu Malczewskiego żartobliwie pisał Boy-Żeleński w kupletcie do szopki krakowskiej, porównując go do greckiego Pana (a więc hybrydzie o kozich nogach), „wypominając” ogon, sierść czy towarzystwo pantery¹⁷⁹. Co dosyć ważne, na autoportrecie z Muzeum Śląskiego Malczewski nosi damską bluzkę, podkreślając androginiczny charakter artystycznego tworzenia i statusu artysty. Zresztą, ucięcie autoportretu Malczewskiego dokładnie w pasie, pozwala snuć najbardziej szalone pomysły co do niepokazanej na obrazie dolnej części ciała. Zostawimy tu może wątki erotyczne związane zarówno z Panem, jak i z centaurami, choć niewątpliwie dla naszej

¹⁷⁹ Kuplet Jacka Symbolewskiego: „...Czy to sierść, czy to frak, / Zawsze poznać zany stan, / Czy strój jest, czy stroju brak, / Zawsze jestem grecki Pan. / To w swetrze przy panterze, / To z ogonem, to znów bez; / To ze skrzypką, to znów z rybką, / Zgadnij, bracie, kto to jest?”, za: T. Żeleński (Boy), *Pisma*, t. 1: *Słówka*, red. H. Markiewicz, Warszawa 1956.

opowieści ważny jest fakt, że koźle i końskie hybrydy miały zmysłową energię, a zaspokojenie ich żądz było wręcz niemożliwe (bardziej erotyczna jest niewątpliwie falliczna praca Kijewskiego *Bodyguard Twoich Soków* z 1996 roku). Centaury lubiły też pić ponad miarę i ten brak umiaru w używkach niewątpliwie również nakierowuje nas na monarowski wątek biografii Kijewskiego. Krew centaury (Nessosa) bywała ponadto trująca, co wprowadza czarne i mroczne wątki, tak ważne w opowieściach o centaurach wyobrażających najczęściej dzikość i nieposkromienie; z drugiej strony warto zauważyć, że same centaury bywają też obdarzone darem profetycznym (Asbolus) i kochane z wzajemnością przez swe żony (Cyllarus).

I wreszcie wątek narkotyczny, sugerowany przez nawiązanie do zombie, którzy wedle różnych wierzeń byli toksycznie odurzeni. Artysta przyjmuje tu podwójną rolę nekromanty ożywiającego Warhola (a więc wszechmocnego „kapłana”) oraz (jeśli przyjmiemy, że rzeźba jest autobiograficzna) bezwolnego półtrupca robiącego, co mu się każe. Trudno tej dwoistości nie odczytywać ironicznie, jeśli chodzi o rolę i moc artysty. Jeśli przyjmiemy, że aby zabić umarlaka, trzeba zabić nekromantę, artysta przypisuje sobie wszakże również ekskluzywny dostęp do pewnej tradycji, która – gdy odejdzie – zginie wraz z nim. Jest depozytariuszem unikalnej wiedzy (reanimował zwłoki), która jednak zdaje się nikogo nie interesować. Ale też gdy odczytamy historię strony punktu widzenia artysty, można powiedzieć, że jak np. Clairvius Narcisse sam, przez używanie narkotyków, zmienił się w zombie. Zombie jest hipotezą filozoficzną, ontyczną; jest wszakże również terminem dotyczącym bezpieczeństwa komputerowego, a więc pełnej lub niepełnej kontroli, która pozwala m.in. na przenikanie spamu. Niewątpliwie dla autora podkreślającego stosowanie takiej procedury internetowej jak *surfing* w swych działaniach rzeźbiarskich, bycie przenikliwym na spam, animację z zewnątrz, infekcję, kradzież i zawirusowanie jest istotnym dodatkiem do radości i ekstazy surfowania.

Centaur z *Zombie (Portret Konny Andy'ego Warhola)* tandemu Kijewski-Kocur ma wciśnięty w zadek kwiat trąby anielskiej (*brugmansia aurea*), co – można przyjąć – jest dosyć poważnym odstępstwem od ulubionych, malowanych wielokrotnie przez Andy'ego

Warhola kwiatów, czyli hibiskusów (*rosa sinensis hybrids*). Uczyniono to, jak się domyślamy, specjalnie, by wprowadzić pewną znaczącą wizualną grę i wprowadzić akcenty autobiograficzne. Faktycznie bowiem, o ile z hibiskusa można sobie zaparzyć przyjemną herbatkę, o tyle trąba anielska jest rośliną silnie psychoaktywną, halucynogenną, używaną jako narkotyk, m.in. przez południowoamerykańskich szamanów. Oczywiście, spożytkowanie anusa jako miejsca przenikania narkotyków jest kolejnym zabawnym posunięciem – a być może również zwierzeniem – dotyczącym odsłonięcia rytuałów z dziedziny, którą można nazwać artystyczną etnofarmakologią. David Hockney, malując tulipany, był zauroczony ich formą, Joseph Beuys – występując z różą – wnosił do swoich wystąpień jej mistyczną symbolikę, Marek Kijewski, przedstawiając prawdziwy kwiat trąby anielskiej, podkreślał przede wszystkim aspekty ekstazy. Inny świat, który można utrwalić w sztywnym i nieprzenikliwym idolu, nowoczesnym i archaicznym jednocześnie, to wizja, która zaświadcza o nieprzetłumaczalności światów, ich niespójności. Wizyjność i duchowość wyznaczała kierunki poszukiwań wielu artystów lat 90.; rok po powstaniu *Zombie (Portret Konny Andy'ego Warhola)* na Zamku Ujazdowskim w Warszawie gościła wystawa Tony'ego Ourslera, który podobnie stawia kwestie statusu materii i ducha. Ich relacja nie tylko nie jest antytetyczna, ale także „kompakt duszy i ciała” – jak uznaje Oursler – jest zdecydowanie wyczerpaną koncepcją.

Zombie (Portret Konny Andy'ego Warhola) należy – obok *Freda Flinstona z Knossos* wykonanego z cukierków i *Św. Sebastiana* wygiętego z neonowych rurek – do najczęściej reprodukowanych, a więc najbardziej znanych dzieł Marka Kijewskiego. Używanie żelowych cukierków do wielu dzieł artysty może zresztą kojarzyć się również autobiograficznie: z tzw. *jello shots*, alkoholem w galarecie, który pojawił się na początku lat 90., łącząc nostalgię za kontrkulturą z estetyką bezforemnego *blobu*. Chociaż, oczywiście, prace Kijewskiego nie są zrobione z niedostępnych w polskich sklepach monopolowych *jello shots*, ale z *jelly worms*, które są sprzedawane w rodzimych sklepach od czasu przemian polityczno-ekonomicznych. Z cukierkowych robaczek wykonana jest np. *Wilma Flinstone*. Zaznaczmy przy okazji, że Kijewski robiąc rzeźbę z materiału do żucia, nie był

pionierem – w Polsce do najsłynniejszych należą rzeźby Aliny Szapocznikow, pokazywane jako tzw. *photosculptures*.

Zombie (Portret Konny Andy'ego Warhola) jest zatem dziełem, w którym procedury ujęte skrótem SSS – internetowego surfowania, skanowania oraz samplowania – służą tworzeniu onirycznych wizji zaskakująco bliskich rzeczywistości, a jednocześnie niezwykle poetyckich, erudycyjnych, opartych na rozległej wiedzy o klasycznej rzeźbie. Podejmując wyzwania współczesności – mówienia językiem terażniejszym, otwartym na język mediów elektronicznych i codzienność – dzieło Kijewskiego kultywuje jednocześnie tradycję w najlepszym tego słowa znaczeniu: jako coś głęboko osobistego. Obrazy spuszczone z uwięzi ideologicznych, oswobodzone z korzeni, pojawiają się gotowe na przyjęcie niemal każdej narracji, pozbawione autorytetu władzy.

Kijewski z jednej strony podkreśla zatem niepewny status obrazu, brak „właściwego” miejsca, kontekstu oraz „oryginalnych” intencji, co zaburzyło monolityczny dyskurs genezy – obraz nie przynależy już bowiem ani do tego, który go zamówił, stworzył, ani też do tego, który jako widz go podziwiał i hierarchizował według autorytetu odpowiedniej historycznej narracji. Z drugiej wszakże strony te wolne obrazy, zespolone – wydawałoby się – wyzwolenczą wizją senną, mają umiejętność układania się w tradycyjne opowieści o życiu, twórczości, samotności i miłości. Twórczość tandemu Kijewski–Kocur w niniejszym tekście stanowiła podstawę do refleksji nad tym, jak status obrazu w dobie elektronicznej wpływa na nasz ogląd przeszłości i przepisanie historii. Gdy myślimy o labilnym statusie obrazu dzisiaj, to nie sposób nie przywołać tradycji zestawienia przedmiotów (mających rangę stempli-szablonów) w niecodziennym porządku przez dadaistów, a następnie surrealistów, a także pop-art: tradycję żywo przetwarzaną w omawianej pracy. Można wręcz zadać pytanie, dlaczego neodadaizm okazał się tak nośny w czasach zmian ustrojowych w Polsce. Czy dlatego, że proliferacja i hybrydyzacja chroni nas przed fundamentalizmem ideologicznym? Czy dlatego, że pop-art kojarzy się z demokratyzacją sztuki? W każdym razie, Kijewski–Kocur stosowali zaskakujące tworzywa i produkowali zadziwiające obrazy, w których ślady tego, co dawne, nie były przed-

miotem nostalgii, bo chodziło im nie o utopię, a o diagnozę współczesności. Przed naszymi oczyma odbywa się spektakl, następuje desymbolizacja przedmiotów kultu, wiara staje się przedmiotem obserwacji, a ekstaza przedmiotem zwierzeń przywołujących równoległe światy i nawołujących do zmiany tego realnego, czyli tego, w którym płaci się podatki i umiera.

Kanon a różnica: artyści stawiają pytania kolekcjom publicznym

Zacznijmy od tezy Hala Fostera: o ile historyczna awangarda skupiała się na tym, co związane z konwencjami dzieła, neoawangarda koncentruje się raczej na tym, co łączy się z instytucjami¹⁸⁰. Jeśli więc pytamy dzisiaj o krytykę instytucjonalną, zakreślamy horyzont tego, co progresywne. Ograniczenia historycznej awangardy pół wieku temu dostrzegli tacy artyści, jak Marcel Broodthaers (1924–1876, krytykując m.in. niedostrzegającego instytucjonalnych i społecznych ograniczeń Josepha Beuysa)¹⁸¹, Daniel Buren (ur. w 1938 roku), Michael Asher (ur. w 1943 roku) i Hans Haacke (ur. w 1946 roku), którzy przesunęli swoje zainteresowania od dzieła w stronę instytucji. Ich wspólna klęska, tzn. nieudane zniszczenie instytucji muzeum, umożliwiło wszakże jej dekonstrukcyjne testowanie. Strategie współczesnej sztuki jeszcze bardziej się wysubtelniły – zamiast zdecydowanej opozycji wobec muzealnej instytucji mamy do czynienia z przemieszczeniami (*displacements*), jak w przypadku dzieł Andrei Fraser (ur. w 1965 roku), Louise Lawler (ur. w 1947 roku), Silvii Kolbowski (ur. w 1953 roku) i Christophera Williama (ur. w 1956 roku) czy współpracy (*collaboration*) z różnymi grupami ludzi – jak w przypadku Marka Diona (ur. w 1961 roku)¹⁸² czy Freda Wilsona (ur. w 1954 roku). Teoretyczne opracowanie muzeologicznej tymczasowości i kulturowej intertekstualności, zainicjowane spektaku-

¹⁸⁰ H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, s. 17. Dalej, we wstępnej części teoretycznej, opieram się głównie na tej pozycji.

¹⁸¹ O krytyce koncepcji uniwersalnej kreatywności Beuysa w kontekście Hansa Haacke i Marcela Broodthaersa zob. S. Germer, *Haacke, Broodthaers, Beuys*, "October" 1988, vol. 45, s. 63–75.

¹⁸² O strategii Marka Diona piszę obszernie w artykule *Pięć dołów w ziemi i spore wykopki*, „Quart” 2008, nr 1 (7).

larnie przez Roberta Smithsona (1938–1973), zawdzięczamy dzisiaj takim artystom jak m.in. Lothar Baumgarten (ur. w 1944 roku).

Frazer Ward dzieli krytykę instytucjonalną na dwa rodzaje. Pierwszy stawia sobie za cel rzeczową analizę różnych muzealnych procedur, które ukrywają, przebierają i naturalizują historyczny podmiot mieszczański; chodzi więc na przykład o kwestionowanie sposobu konsumpcji sztuki i produkcji wartości estetycznych, pozycji artysty i kuratora, czyli funkcjonariusza od spraw kultury. W tej grupie Ward jako podstawową postać wymienia Marcela Duchampa, podkreślając, że *ready made* ma charakter epistemologiczny, tak pożądaný w tego typu zabiegach. Oprócz Duchampa Ward podkreśla rolę Marcela Broodthaersa, Daniela Burena oraz Aleksandra Rodczenki (1891–1956). Drugi rodzaj krytyki instytucjonalnej ściśle oczywiście łączy się z pierwszym, ale stawia akcent na to, by muzeum stało się miejscem produkcji krytycznego rozgłosu. Prekursorami takiego myślenia byli El Lissitzky (1890–1941), Rodczenko, a ze współczesnych artystów – Hans Haacke i Fred Wilson¹⁸³. Rodczenko, w swym słynnym tryptyku *Czyste Kolory: Czerwony, Żółty, Błękitny* (1921), uważał, że doprowadził malarstwo do logicznego końca, opisując jego konwencjonalność. Zasadniczą sprawą w krytyce instytucjonalnej jest przekonanie, że konwencje sztuki są stwarzane, a przynajmniej podtrzymywane przez taką instytucję jak muzeum, a jest to czynione często podświadomie, ale systematycznie i to oczywiście na gruncie ideologii. Efektem tego jest na przykład kategoria artystycznego indywidualizmu, symboliczna wręcz dla mieszczańskiego subiektywizmu. Jednak Duchamp – musimy o tym pamiętać, pisał Ward – podważył konwencjonalność sztuki jedynie na krótką metę, powodując czasowo kryzys instytucjonalny. A ponieważ stwierdzenie, że krytykujący muzeum artyści i tak ostatecznie w nim kończą, jest jednak nazbyt ekstremalne, tak ważną staje się kwestia, na którą zwracał uwagę Rodczenko – budowania publiczności, czy – na co wskazywał też El Lissitzky swoim *Pokojem dla sztuki konstruktywistycznej* (1926) – zarzucenia idei trwałości i podważenie idei neu-

¹⁸³ F. Ward, *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity*, "October" 1995, vol. 73, s. 81.

tralności w prezentowaniu sztuki, a także pasywnego sposobu odbioru, co wiązało się oczywiście także z konstruowaniem odbiorców. Ward zwracał ponadto uwagę, że tak jak El Lissitzky ryzykował, że konkretyzacja utopijnych idei zostanie podciągnięta do służby państwu, a jej celem było po prostu stworzenie nowej przestrzeni – ramy komunikacyjnej, bez estetycznych uwarunkowań, tak ryzykował też Haacke, ujawniając korporacyjne inwestycje w świat sztuki i zmieniając status korporacji nadawany przez muzeum – z dobroczyńcy na przedsiębiorstwo wyrządzające konkretną krzywdę określonym społeczeństwom na przykład w Afryce. Zarówno Haacke, jak Wilson, działają wszakże na specyficznym polu reklamy, czyniąc sposób nagłośnienia zawartości kolekcji istotnym elementem instytucjonalnej krytyki.

Jednak samo pojęcie instytucji – przypominał z kolei Foster – bardzo się poszerzyło. Sytuowanie pozycji sztuki współczesnej nie może poprzestać na opisanu jedynie w terminologii przestrzennej (pracownia, galeria, muzeum itd.), gdyż potrzeba do tego całej dyskursywnej sieci różnych praktyk oraz instytucji, podmiotów oraz wspólnot. Upadek restryktywnych definicji zarówno samej sztuki, jak i takich pojęć, jak tożsamość czy wspólnota, wymuszone przez ruchy społeczne (prawa obywatelskie, feminizm, multikulturalizm, politykę *queer*), a ponadto przez rozwój studiów kulturowych oraz dyskursu postkolonialnego, spowodował, że sztukę sytuujemy na takim poszerzonym polu kulturowym. A zatem, jak pisał Foster, sztukę umieszczamy już nie w obrębie medium, ale w przestrzeni muzeum, pokonujemy też drogę od instytucjonalnych ram do dyskursywnej sieci, w której miejscem sztuki staje się pragnienie lub choroba, bezdomność lub AIDS.

Paradygmat artysty-jako-etnografa Foster wywodzi z mapowania dokonywanego m.in. przez Roberta Smithsona czy z prac takich artystów konceptualnych jak Ed Ruscha i jego *Twenty-Six Gasoline Stations* (1963), bliskiego donkiszoterii projektu Douglasa Hueblera *Variable Piece* (1970), sfotografowania każdego człowieka, czy relacji Dana Grahama *Homes for America* (1966–1967). Niewątpliwie za najbardziej klasyczne prace rekonstrukcyjno-etnograficzne powstałe w obrębie muzeum uznane są dwa projekty z 1992 roku: *Mining*

the Museum Freda Wilsona, sponsorowane przez Museum of Contemporary Art w Baltimore, w ramach którego artysta działał jak archeolog w Maryland Historical Society, oraz *Aren't They Lovely* Andrei Fraser, w którym artystka przeanalizowała prywatny zapis dla muzeum sztuki University of California w Berkeley. Foster nazywa je jednym z najbardziej zjadliwych i ostrych. Co do pierwszego z projektów, w oryginale ma tytuł brzmiący dwuznacznie, gdyż tytułowe *mining* odnosi się zarówno do „kopania” w muzeum, a więc badania zastanej kolekcji, jak i do „podminowywania” muzeum. Wilson wykonał sukcesywnie trzy „kopania” – eksploracje: po pierwsze, przebadał zastaną kolekcję, po drugie, skorygował te narracje, z niedomówieniami i lukami, które zajmowały się Afroamerykanami i wreszcie, po trzecie, przepisał na nowo pozornie neutralne i uniwersalne narracje, na przykład dotyczące wyrobów metalowych z XVIII i XIX wieku, dodając do nich kajdany niewolników. Tytuł dzieła *Metalwork 1793–1880*, w którym kajdany spoczywały obok złożonych kielichów i dzbanów, pokazywał, że w narracjach muzealnych niekoniecznie problemem jest zawartość kolekcji, ale klasyfikacja i wystawiennictwo, zmiana kontekstu. Inaczej w obrębie kolekcji działała Fraser – artystkę interesowało, jak bardzo różne przedmioty prywatne, od arcydzieł malarstwa do przedmiotów osobistego użytku, należące do osoby z klasy wyższej, stają się przez działania muzealne homogenicznym zbiorem kultury uniwersalnej. Jak pisał Foster, oboje działali w obrębie muzealnictwa, eksponując jego kody i dokonując powtórnego ramowania, choć nakierowywali się na różne sprawy: Fraser interesowała sublimacja, a Wilsona – represja.

Foster przestrzega wszakże neoawangardzistów przed niebezpieczeństwami prac *site-specific* w obrębie instytucji podejmowanych jako krytyka instytucji – a więc działań rekonstrukcyjno-etnograficznych; to może być gambit, gra wtajemniczonych czyniąca instytucję zamiast bardziej otwartą na publiczność, bardziej hermetyczną i narcystyczną, gdzie nie przeprowadza się realnej krytyki, ale odgrywa pogardliwą krytyczność. A zatem można popaść w cynizm, a pobierzem cynicznego rozumu jest sytuacja, gdy zarówno artysta, jak i instytucja zachowują społeczny status sztuki, przyjmując moralną czystość krytyki – pierwsze jako uzupełnienie lub kompensacja

cja drugiego. Podwójna gra w obrębie muzeum to zatem ambiwalencja krytyki i współdziałania, która jest też troską tzw. zawłaszczaczy (*appropriationists*). Niebezpieczeństwa czyhają też na dzieła powstałe przez zewnętrznych sponsorów, spoza instytucji, często we współpracy z lokalnymi grupami: wówczas zdarza się, że artyści nie kwestionując autorytetu etnografii, traktują mieszkańców jak antropologiczne eksponaty. Artyści-jako-etnografowie potrafią więc być niezwykle aroganccy, gdyż abstrahując przedmiot swoich studiów i badań, lubią stroić się w piórka autorytetów, zamiast ten autorytet kwestionować.

Paweł Althamer, przed pokazem w nowojorskim New Museum of Contemporary Art, na wystawie „After Nature” (kurator Massimiliano Gioni) udzielił prasie wywiadu, w którym z dużym dystansem opowiadał o swoich relacjach z wielkimi instytucjami sztuki, m.in. z centrum Pompidou, w którym, jak powiedział, „okazało się, że instytucja nie ufa artystom”, panuje cenzura, a całość działa jak wzorcowy model korporacyjny. Z drugiej strony wszakże dodawał: „Ja nie chcę bojkotować i przejść do historii jako ten, który odmawia wzięcia udziału w tym, co się dzieje wokół mnie. Uważam, że artysta powinien uczestniczyć [...]”. Co dość zabawne, zarówno w przypadku projektu paryskiego, jak i biennale w Szanghaju – a więc działań w obrębie państwa demokratycznego, jak i autorytarnego – artysta spotkał się z cenzurą: „W obu przypadkach artyście przypisuje się rolę, którą definiuje instytucja sztuki. Tak jak w Paryżu nie mogłem zaprosić do środka mongolskich muzyków, tak w Szanghaju przepadł projekt z bezdomnymi”. Althamer chciał wynająć dla nich apartament w jednym z drapaczy chmur, by mieszkali w innej przestrzeni i mogli swobodnie uczestniczyć w warsztatach artystycznych. Artysta dodawał: „działam w systemie, jestem jego częścią, co oznacza, że może on zmienić się także za moją sprawą”¹⁸⁴.

Polska rzeczywistość, jeśli chodzi o instytucjonalną krytykę, jest oczywiście dość specyficzna, gdyż jeśli w krajach o ugruntowanej demokracji mówi się o niepowodzeniu różnych typu przed-

¹⁸⁴ *Artysta musi działać bez strachu* [wywiad z P. Althamerem przeprowadził Ł. Gałęcki], „Dziennik” z 16 lipca 2008 r.

sięwić, gdyż ostatecznie – jak ujął to Frazer Ward¹⁸⁵ – pisuary jako dzieła sztuki pojawiają się w wielu eleganckich galeriach, to oczywiście w polskim kulturowym niedosycie każdy elegancko odlany pisuar w bogatej galerii jest przejawem dość rudymenarnego – a przez to mało wyrafinowanego zadowolenia – że oprócz mnóstwa podstawowych problemów jest w ogóle miejsce na działania kulturalne. Mamy w kraju niedobór dobrze zarządzanych i aktywnych muzeów państwowych, deficyt galerii prywatnych, niedostateczną ilość kolekcji sztuki współczesnej, więc oczywiście mamy też dość niewielki nurt sztuki zajmującej się krytyką instytucjonalną. Mimo to, chcę postawić pytanie o kondycję polskiej krytyki instytucjonalnej oraz o rolę, jaką w niej pełnią artyści-etnografowie. Pytania stawiane kolekcjom publicznym przez artystów zostaną omówione na podstawie prac polskich twórców: Grzegorza Sztwiertni (*Syndrom Starych Mistrzów*, zrealizowany w galerii drezdeńskiej), projektu *Przewodnik* (Muzeum Narodowe w Krakowie, kuratorzy: Ewa Tatar, Dominik Kuryłek, artyści: Hubert Czerepok, Joanna Rajkowska, Elżbieta Jabłońska), grupy Azorro (*To nam się podoba*, projekt zrealizowany w galeriach warszawskich), projektu *Palimpsest Muzeum* (Muzeum Historii Łodzi, kurator Aneta Szyłak, artyści: m.in. Roman Dziadkiewicz, Elżbieta Jabłońska, Grzegorz Kłaman, Robert Kuśmirowski, Hanna Nowicka). W każdym z tych przypadków interwencje artystów-kuratorów odsłaniają artykulację kolekcji i pytają o sposób istnienia różnicy w homogenicznych klasyfikacjach, a artyści-etnografowie analizują praktykę muzealną. Kolekcja zostaje sporematyzowana jako spójna narracja, ujawniając pęknięcia i szwy. Jednak – jak zobaczymy – polscy artyści po 1989 roku w krytyce instytucjonalnej nie posunęli się dalej od radykalizmu Andrzeja Partuma (1938–2002) i jego pracy *Smród* (Galeria Repassage, 1977)¹⁸⁶. Paradoksalnie (i to jest moja teza) – polskie kolekcje muzealne były dogłębniej krytykowane dawniej, gdy nikt w PRL-u nie słyszał o terminie „krytyka instytucjonalna”, natomiast po roku 1989 zaczęto

¹⁸⁵ F. Ward, dz. cyt., s. 71.

¹⁸⁶ Nowe światło na krytykę instytucjonalną w PRL-u rzuca wybitna książka Łukasza Rondudy *Sztuka polska lat 70. Awangarda* (Warszawa 2009) i wystawa Kwiekulik otwarta we wrocławskim BWA w grudniu 2009 roku.

raczej odrabiać zadania na modny temat krytyki instytucjonalnej, jednak nie urażając nikogo i nie demaskując ideologiczności muzealnych narracji. Dlatego (i to jest ciąg dalszy mojej tezy) nieistnienie krytyki instytucjonalnej z prawdziwego zdarzenia lepiej niż cokolwiek innego pokazuje, że po 1989 roku polska kultura wizualna, z kuratorami i historykami sztuki, nie postawiła przed sobą oczywistego zadania budowy nowej demokratycznej publiczności, aktywnej uczestniczki wielkich zmian kulturowych dokonujących się w naszym kraju. Publiczność muzeów miała – przy wielkich zmianach dokonujących się na polu ekonomii, polityki, codziennego życia – pozostać taka sama – wierząca naukowości i smakowi prezentowanych narracji, szanująca autorytet instytucji i święty spokój.

Film *Bardzo nam się podoba* (2001) supergrupy Azorro (Oskar Dawicki – ur. w 1971 roku, Igor Krenz – ur. w 1959 roku, Wojciech Niedzielko – ur. w 1959 roku, Łukasz Skąpski – ur. w 1958 roku) pozornie przeczy wszelkim założeniom krytyki instytucjonalnej. Film przedstawia wędrowkę artystów po czołowych galeriach stolicy – został jednak zmontowany w ten sposób, że nie widzimy, co artyści oglądają – ani wewnątrz ekspozycyjnych, ani samych wystaw – a jedynie ich samych wychodzących z galerii i dzielących się po drodze swoimi wrażeniami, które są identyczne. Każdy z artystów wypowiada zdanie brzmiące mniej więcej „podoba mi się” lub „bardzo mi się podobało”. Po odwiedzeniu kolejnej wystawy opinie te oczywiście nieuchronnie nabierają ironicznego – i bardzo różewiczowskiego – charakteru. Inny wspólny film, zrealizowany rok później, *Portret z kuratorem w tle* (2002) – ukazuje z kolei artystów na wernisżu, gdzie w tłumie pojawia się co jakiś czas kolejny ważny kurator – i na filmie jest oznaczony specjalnym kółkiem oraz podpisem. Liczba kuratorów i ich „niewidzialność” zostaje więc dowcipnie demaskowana, a sami kuratorzy przez ich tłumne przybycie nabierają charakteru szarych eminencji sprawujących bezapelacyjnie władzę w świecie sztuki, w którym artyści zostali sprowadzeni do roli niewiele znaczącej. W ten sposób zostaje ukazana potężna i niezagrożona rola instytucji, która służy samej sobie i swoim funkcjonariuszom. Z tego samego 2002 roku pochodzi też nakręcony w Berlinie film pt. *Najlepsza galeria*. Artyści spacerują w nim z kamerą po

niemieckiej stolicy, próbując od przypadkowych przechodniów uzyskać odpowiedź na pytanie, gdzie w mieście znajduje się najlepsza galeria – gdyż tylko w takiej, jako artyści z Polski, chcieliby wystawić. Film był kręcony jeszcze przed rynkową koniunkturą i dotyczył znikomych szans na sukces artystów pochodzących z gorszej strony nieistniejącego już przecież i rozebranego z wielką nadzieją na zmiany muru berlińskiego. Rozmowa z kuratorką Deutsche Guggenheim była zabawna, gdyż musiała ona uważać, by nie wybuchnąć śmiechem, z całą powagą tłumacząc polskim artystom, że choć faktycznie trafili do dobrej galerii, to ta nie jest zainteresowana pokazaniem prac polskich artystów. Nastąpiła tu nieoczekiwana zmiana miejsc – polscy artyści nie byli ani sfrustrowani, ani rozgoryczeni; przeciwnie – ich zemsta była o tyle słodka, że właśnie wybuch śmiechu kuratorki ukazałby faktyczną pozycję artystów ze Wschodu. Tę prawdziwą pozycję trzeba było zrzęcznie opakować, by nie wyszła na jaw – zabawa polegała na tym, że obie strony znakomicie wiedziały, że to, co mówi kuratorka, to jedynie czcze frazesy.

Ostrze krytyki grupy Azorro zostało oczywiście wymierzone – z jednej strony – w ten element pojmowania sztuki, który można określić ersatzem wiary, jako związany zarówno z modernistycznym paradygmatem, jak i z romantycznym etosem sztuki. Złośliwie komentując, że u progu XXI wieku to walka z czymś, co dawno odeszło do historii, choć w moim przekonaniu wcale tak nie jest. Jednak waga realizacji grupy Azorro polega przede wszystkim na tym, że pokazują świat sztuki po przewrocie 1989 roku jako całkowicie zawładnięty przez „naszych” i robią to w aurze „biada zwycięzcom”. A zatem – z drugiej strony – choć nie demaskują konkretnych ideologicznych przekrętów, podtrzymują strategię dystansu nie tylko wobec nowej lepszej rzeczywistości, ale wobec „naszych”. To wielka rzadkość i zasługuje na podkreślenie.

Z kolei na wystawie „Boys” w krakowskim Bunkrze Sztuki w 2005 roku Grzegorz Sztwiertnia pokazał wideo *Syndrom Starych Mistrzów*. Akcja dzieje się w dreźnieńskim Zwingerze wśród arcydzieł nowożytnego malarstwa, po którym przechadzał się artysta i jego model pełniący też od pewnego czasu rolę aktora w filmach Sztwiertni. Model, w białych rękawiczkach, był ustawiany na tle zawieszonych na

ścianach galerii obrazów, tak by dokładnie powtarzać gesty namalowanych postaci – dawnych władców i świętych. To mechaniczne powtórzenie póz jest oczywiście absurdalne i jak należy się domyślać – właśnie taki jest stosunek artysty do mechanicznie powtarzanej tradycji. Filmowi na krakowskiej wystawie towarzyszyła inna praca artysty – dziecięce łóżecko „w stylu Mondriana”, jak określił je Łukasz Guzek. Obie prace zestawiono zapewne po to, by porozmawiać o mężczyznach – tytułowych *boys* – o patrylinearnej spuściznie, patriarchacie, fallogocentryzmie i Piotrusiu Panu. Guzek negatywnie ocenił tę próbę: film nazwał sztubackim dowcipem, a trawestację wielkiego holenderskiego modernisty – wyglupem, konkludując: „Brednie artystyczne popiera wielce moralne bredzenie o ojcostwie”¹⁸⁷. Rozmawiająca z nim o wystawie Monika Branicka uważała jednak, że Sztwiertni udało się trafnie ukazać lukę między oczekiwaniami dotyczącymi relacji ojcowsko-synowskiej, szczególnie jeśli chodzi o sprawy duchowe, i jej faktycznego wymiaru, zamykające się w pojęciu niemożności i wyczerpania. Dla mnie Sztwiertnia w Zwingerze to prawie Thomas Struth w Prado.

Kuratorzy Dominik Kuryłek i Ewa Tatar są autorami rocznego projektu (głównie 2006 rok, choć działania rozpoczęto nieco wcześniej i skończono dopiero w roku 2007) skoncentrowanego na (nie)-obecności artysty w muzeum lub strategii wobec niego, składający się z szeregu wystaw-interwencji, wykładów, spotkań z ludźmi sztuki i dyskusji pod wspólnym tytułem *Przewodnik*, zrealizowanego w salach Muzeum Narodowego w Krakowie, a konkretnie w obrębie tzw. Nowego Gmachu, gdzie przechowuje się m.in. arcydzieła Stanisława Wyspiańskiego, Jacka Malczewskiego, Olgi Boznańskiej czy Jerzego Nowosielskiego. Ramą dla ich pracy stało się otwarcie Galerii Sztuki Polskiej XX wieku¹⁸⁸. Autorzy potraktowali muzeum jako „transformator działań i idei”, deklarując: „Pragniemy, aby stało się ono raczej przestrzenią budowania relacji niż określonej narracji, polem ekspe-

¹⁸⁷ Ł. Guzek, *O czym jest wystawa „Boys”?*, w: archiwum internetowego pisma „Spam” [http://www.spam.art.pl/parts/artinfo/old_artinfo/arch_artinfo.php?section_arch=artinfo_full&suborder=30&nrdat=\[58\]+11.07.2005](http://www.spam.art.pl/parts/artinfo/old_artinfo/arch_artinfo.php?section_arch=artinfo_full&suborder=30&nrdat=[58]+11.07.2005) (dostęp: 29.06.2009).

¹⁸⁸ Obszernie o tej wystawie pisałam w artykule *O muzeum bez rewerencji, ale z miłością. Otwarcie Galerii Sztuki XX wieku w Krakowie*, „Odra” 2006, nr 3.

rymentów, miejscem, które magazynuje energię, gwarantując prawo do swobodnego gospodarowania nią artystom i publiczności. Chcemy prowokować do aktywnego uczestnictwa, co prowadzić może do wspólnego »przepisania« instytucji, a co za tym idzie – tworzenia wielu równoległych historii». Wychodząc z założenia, że przewodnik jest nie tylko kluczową postacią muzeum, ale wręcz uosobieniem instytucji, który segreguje widzów, panuje nad przekazywaną wiedzą, jak – napisali w autorskim *Opisie projektu*¹⁸⁹ – „oprowadzając po zbiorach, tworzy jedyny i słuszny wizerunek sztuki. [...] Spreparowany przez niego obraz pozostaje w podświadomości zwiedzającego. Symulacja staje się rzeczywistością”. Kuratorzy postanowili wydostać się z sieci zastawionej przez Muzeum, ponieważ kiedy „mechanizm uniemożliwia sprawiedliwą konfrontację, jedynym wyjściem jest przejście kontroli nad nadawanym znaczeniem. Trzeba obezwładnić przewodnika, przejąć jego rolę. Wcielić się”. Swój projekt nazwali „wirusem”, uważając, że pozwoli na bezpośredni kontakt odbiorcy z artystą, przygotowując jednocześnie tego pierwszego do percepcji sztuki najnowszej bez pośrednika i mając nadzieję, że poszerzy się świadomość odbiorców, co sprawi, „że będą bardziej czujni”.

W grudniu 2005 roku Joanna Rajkowska, realizując projekt *Czekając na 625 pracowników Muzeum Narodowego w Krakowie*, zaprosiła pracowników muzeum na Błonia na wspólny przedsięwziętchny piknik, a wcześniej do wspólnego zdjęcia na schodach muzealnych. Tym samym została zawieszona obowiązująca na co dzień hierarchia i straciło na chwilę znaczenie to, czy ktoś jest dyrektorem, kustoszem, kasjerem, mechanikiem czy elektrykiem. Rajkowską interesowała nieogarniona, niejasna, przypominająca labirynt struktura instytucji. Proponując „wyjście”, odsłoniła istniejące w Muzeum skomplikowane zależności. Z 624 pracowników Muzeum pojawiło się około 50 osób¹⁹⁰. Artystka ponadto brała udział w dyskusji zatytułowanej *Artyst(k)a do wynajęcia*, moderowanej przez socjolożkę i redaktorkę „Krytyki Politycznej” Magdę Pustołę, w której debatowano o ar-

¹⁸⁹ Maszynopis *Opis projektu „Przewodnik”*, za którego udostępnienie, jak i całej dokumentacji dotyczącej *Przewodnika*, serdecznie dziękuję autorom: Ewie Tatar i Dominikowi Kuryłkowi.

¹⁹⁰ Zob. <http://www.rajkowska.com/pl/wyjscie.php#galeria> (dostęp: 24.06.2009).

tyście, jego misji i otaczającej nas rzeczywistości. W panelu uczestniczyli m.in. artyści: Grzegorz Kłaman i Przemysław Kwiek oraz historyk sztuki i współwłaściciel galerii „Raster” Łukasz Gorczyca.

W innym projekcie *Przewodnika* Elżbieta Jabłońska przyszła na *Spotkanie* ze swoim synem Antkiem, przystosowując z kolei muzeum do zwiedzania rodzinnego i proponując naukę przez zabawę. Przygotowała specjalne pieczętki, które można było sobie wbić na pamiątkę zobaczenia konkretnego dzieła. W przestrzeni galerii ukryła pieczętki z motywami z obrazów, rzeźb, instalacji tworzących całą ekspozycję. Można je było odbijać na przygotowanej wcześniej mapie. Odnalezienie motywów z pieczętek, osobiście lub z pomocą mamy, było warunkiem „kąpieli” w piłeczkach, a gdy pracownicy Muzeum opiekowali się bawiącymi się dziećmi, mamy miały chwilę dla siebie. Elżbieta Jabłońska przygotowała dla nich film relaksacyjny, zaprezentowany w muzealnej sali audiowizualnej. Był to widok szumiącego morza. *Spotkanie* otworzyło instytucję kreującą przestrzeń symboliczną na codzienność. Okazało się, że prawdą jest to, że „każde zwykłe, codzienne doświadczenie niesie w sobie szansę bycia doświadczeniem estetycznym, a każde doświadczenie potencjalnie stanowi sztukę w załączku”.

Z kolei w piątek 17 lutego 2006 roku od godziny 16.30 Elżbieta Jabłońska zorganizowała *Spotkanie*, specjalne oprowadzanie dla samotnych matek (uważając, że są one szczególnie wykluczone z kultury) i ich dzieci. Tydzień później odbyła się dyskusja na temat strategii artystycznych wobec wykluczenia i marginalizacji, a także społecznej roli artysty pt. „Czy twój umysł jest pełen dobroci”, którego moderatorką była historyk sztuki Agata Jakubowska. W marcu można było z kolei usłyszeć wykład Ewy Toniak „Krzątania. Strategie sztuki wobec tego-co-kobiece”.

Na dostarczonej mi dokumentacji fotograficznej rozpoznałam dobrze się bawiącą Bettinę Beres, bynajmniej nie samotną matkę, historyczkę sztuki i artystkę. Obecność Bettiny pokazuje raczej, że impreza miała charakter ekskluzywny. Fotograf robił też dużo zdjęć, by pokazać urodę dzieci i wzruszać widza. Przeważały słiczne małe dziewczynki, impreza była więc nie tylko dla urodziwych matek, ale i dla ich pięknych córek. Najogólniej – dla znajomych królika.

Z kolei Roman Dziadkiewicz (ur. w 1972 roku) w marcu 2006 roku zaprezentował hermetyczny projekt *Imhibition (Wrzosa)*, zrealizowany we współpracy z Muzeum Emila Zegadłowicza w Gorznie Górnym, a w styczniu 2007 roku zaprezentowano książkę podsumowującą przedsięwzięcie. Książka Emila Zegadłowicza pt. *Wrzosa* była kroniką miłości autora do swojej muzy i kochanki Maryli Stachalskiej. To zbiór konfesyjnych erotyków, pełnych symbolicznych uniesień, z dosadnymi obrazami miłosnej fizjologii. Pierwszy raz tomik wydrukowano w 1935 roku. Projekt Romana Dziadkiewicza w Muzeum Narodowym w Krakowie rozpoczęła nowa edycja *Wrzósów*. Z dodanym przez artystę prywatnym komentarzem, wzbogacono je o serię erotycznych zdjęć dokumentujących chwile spędzone przez Romana Dziadkiewicza z Zorką Wollny w 2005 roku w Istambule. Podobnie jak książka z 1935 roku, nowy tomik ukazał się w 5 egzemplarzach i został rozdystrybuowany wśród wybranych osób. Trzy z nich były prezentowane w Galerii Sztuki Polskiej XX wieku Muzeum Narodowego w Krakowie, a pozostałe dwa znajdowały się w przestrzeni miasta. Jeden w mieszkaniu prywatnym przyjaciółki wyżej wspomnianej pary, a drugi w „Domu Norymberskim”, gdzie kochankowie pierwszy raz się spotkali. *Wrzosa* prezentowane w krakowskim Muzeum Narodowym zostały tam zdeponowane, ale z możliwością upublicznienia dopiero za 50 lat. Nie są one osią projektu „Imhibition”, w ramach którego odbyła się rozmowa artysty z kuratorką Instytutu Sztuki „Wyspa” (Gdańsk) Anetą Szyłak pod hasłem „Bezproduktywny szal uniesień” oraz prezentacja działań Agnieszki Kurant, kuratorki i artystki, pt. *Snow Black – niewidzialne podświadome pirackie*. W grudniu zorganizowano w Muzeum wystawę-spotkanie kilkunastu prac i autorów, stanowiących źródła i konteksty dla projektu oraz wykład profesora Michała Pawła Markowskiego: „O niewidzialnym”. W dyskusji przypomniano projekt Roberta Barry’ego z 1969 roku: pracę w galerii „art&project” w Amsterdamie, którą artysta zamknął, nic w środku nie wystawiając, a na samych drzwiach wywiesił tabliczkę, że podczas trwania wystawy galeria jest zamknięta.

Przesączone kiczem i grafomanią egzaltacje, wyparte z kultury współczesnej, a wyjątkowo obecne w przestrzeni Muzeum, są

dla projektu „Imhibition” pretekstem do refleksji nad tym, co niewidzialne, niewyraźne, rozproszone, „piekielnie milczące”, hermetyczne, obce – a przez to nieobecne, niebezpieczne, terroryzujące w naszej kulturze. Gablotki z książką, ustawione, na przykład między eksponatami z Młodej Polski, były tak nieefektywne, że niewidzialne – a to niewątpliwie skłaniało do przemyśleń o oczekiwaniach muzealnego widza. Zaproponowana strategia komunikacji z widzem – wciągająca go w „afery” o posmaku undergroundu, wymagająca przeto osobistego śledztwa – była teoretycznie ciekawą propozycją, jednak praktycznie jej zasięg był zerowy.

W krakowskim *Przewodniku* uczestniczył też Hubert Czerepok (ur. w 1970 roku), autor projektu „Muzealnych Coverów”. Czerepok wykonał graffiti *Palić bogaczy* na ścianie tuż obok obrazów Olgi Boznańskiej. Podobno było to nawiązanie do faktu, że jest ona ulubioną artystką krakowskich mieszczan; jednak dosadność i gwałtowność napisu, przy zupełnym spokoju muzealnych pań pilnujących, upewniała, że napis to jedynie niegroźna męska kokieteria. Z kolei w pracy *Kto się boi Barnetta Newmana?* artysta dokonał rekonstrukcji obrazu *Kto się boi żółci czerwieni i błękitu* Barnetta Newmana, a następnie jego zniszczenia (student malarstwa krakowskiej ASP, Tomasz Kowalski, zaatakował dzieło ostrym narzędziem), zgodnie z prawdziwą historią tego arcydzieła. Przy czym – jak wiemy z historii – człowiek, który dzieło Newmana niszczył, upierał się, że jest twórcą; problem twórczego niszczenia i nietwórczego tworzenia jest niewątpliwie osiłą także innych zabawnych i łagodnie anarchicznych realizacji Czerepoka w krakowskim muzeum – w sam raz, by jednocześnie epatować burżuazji i dostać się do tej zacnej instytucji. Ten cynizm niewątpliwie wybitnego artysty był – w moim odczuciu – częścią dzieła i dobrze oddawał sadomasochistyczne oczekiwania wobec artysty w królewskim grodzie.

Czerepok był też autorem licznych i różnorodnych czasowych interwencji w przestrzeni muzealnej, m.in. nowego oznakowania stałej wystawy (na naklejce przymocowanej do podłogi, skierowanej w stronę aktu Pronaszki, można było przeczytać: „Pokolenie lansujące nową sztukę”, w stronę Boznańskiej – „Miasto tysiąca światła”, w stronę portretu Blumówny autorstwa Hanny Rudzkiej-Cybisowej –

„Nosiciele prawd absolutnych”, do Tadeusza Kantora i artystów Grupy Krakowskiej kierował napis „Inspiracja dla następnych pokoleń”, a także „Artyści świetni i słabsi”, w sali z Andrzejem Wróblewskim wisiał napis: „Sala absurdu i groteski”). Z kolei do hallu Tarasewicza prowadziło umieszczone poniżej strzałki zdanie: „Uzupełnienie swoich możliwości”. Praca Pinińskiej-Bereś została poprzedzona napisem „Problem płci biologicznej i kulturowej”, w stronę Malczewskiego i Weissa kierowało hasło „Dekadencki i melancholijny klimat”. Artysta podmienił też niektóre dzieła, np. zamiast filmów krakowskiej szkoły animacji pojawiły się produkcje przedstawiające niszczenie dzieł lub galerii. W miejsce pracy Alicji Żebrowskiej Czerepok podrzucił nielegalnie skopiowany film o malarzu palącym każdy nowo namalowany przez siebie obraz. Nie musiał ich sprzedawać, gdyż produkował fałszywe dolary. Zamiast dokumentacji performance Zbigniewa Warpechowskiego, Czerepok pokazał wyciętą scenę z filmu *Batman*, w której Joker włamuje się do Muzeum w Gotham City, gazem rozśmieszającym obezwładnia personel i niszczy pokazywane tam dzieła sztuki. Prezentację filmów „krakowskiej szkoły animacji” Czerepok zmienił na teledysk Björk *Army of Me*, w którym wokalistka podkłada bombę zegarową pod Muzeum, aby obudzić swojego narzeczonego umieszczonego tam jako eksponat. Jednocześnie wzorem street artysty „Banksy’ego” Czerepok przykleił na ścianie w Galerii obraz zakupiony pod Barbakanem, który po pewnym czasie się odkleił.

W „Muzealnych Coverach” Czerepok, powtarzając spektakularne gesty destrukcji, demaskuje absurdalny mechanizm wartościowania sztuki pod względem awangardowego nowatorstwa. Muzeum to dla niego „magazyn przedmiotów będących wyrazem obsesji, frustracji i lęków”¹⁹¹.

Z kolei Grzegorz Sztwiertnia podczas Dnia Otwartego w Muzeum Narodowym w Krakowie wcielił się w Pana Grzegorza Głowę, który – jak komentował Dominik Kuryłek – zaprezentował galerię jako „magazyn nic nie znaczących irytujących przedmiotów, które jedynie zajmują przestrzeń i utrudniają przejście nawet nie tyle

¹⁹¹ *Opisy wydarzeń* [maszynopis, dokumentacja E. Tatar i D. Kuryłka].

naiwnym amatorom sztuki, co Panu gadającej Głowie”¹⁹². W każdej z sal Pan Głowa wręczał komuś z publiczności kartki z pojedynczą literą. Na koniec wycieczki litery złożyły się na napis PERFORMANCE. Kurator dodawał ponadto, że akcja „ujawniła trudność percepcji nie tylko na poziomie widza, lecz także na poziomie uczestnika wydarzenia” oraz „nie spotkała się z dużym zainteresowaniem ze strony instytucji, co wcale nie dziwi”.

W październiku w krakowskim muzeum w ramach projektu *Przewodnik* Zorka Wollny wykonała performance. Jak pisała Monika Branicka w „Obiegu”:

W tę sytuację ingeruje Zorka Wollny z performance „Muzeum”. Studiuje zachowania typowe dla publiczności (ruchy dłoni wskazujące na zamyślenie np. podparcie brody, dłonie złożone z tyłu jako dystans do eksponatu itd). Rozpisuje partyturę dla pięciu osób, które wkraczają na ekspozycję i zaczynają te zachowania odgrywać. Dwie dziewczyny poruszają się wokół różnych eksponatów w różnych końcach sali, przy czym robią to samo jednocześnie. Są tak dyskretnie, że trudno to zauważyć. Nieuprzedzony widz w ogóle nie ma pojęcia o tym, że jest świadkiem akcji artystycznej. W pewnym momencie schodzą się przy jednej gablocie i dublują swoje ruchy. Ktoś zauważa „coś dziwnego”, ale ze względu na „powagę miejsca” nie ingeruje, udaje, że nic się nie stało, nic nie widział, jakby dziewczyny były przeźroczyste. Po chwili aktorki rozchodzą się w różnych kierunkach. Nieco dalej dwie inne dziewczyny wykonują podobne rytuały. Jedna naśladuje przypadkowego widza, który odbiera telefon, za chwilę nagle wykonuje piruet, który wprawia w zdumienie jedynie jakieś dziecko. Reszta widzów udaje, że nic nie widzi. Chłopak w środku sali krąży wokół dwóch gablot z uporem księżycy. [...] W akcji „Muzeum” analizuje specyfikę miejsca – instytucji narzucającej pewien kanon zachowań. Performance wskazuje na płynność granicy między naszym naturalnym zachowaniem a tym, czego się od nas oczekuje; analizuje, na ile w muzeum jesteśmy świadomi, że jesteśmy obserwowani (pilnowani) i na ile świadomie przyjmujemy rolę i gramy widza. Sam performance jest równie dyskretny jak dyskretnie narzucane są formy zachowań w muzeum¹⁹³.

¹⁹² D. Kurylek, „Performance w Muzeum!?” [maszynopis].

¹⁹³ Zob. http://www.obieg.pl/calendar2006/mb_huta.php (dostęp: 24.06.2009).

Nietrudno zauważyć zależność szkolnej pracy Wollny od omówionego wcześniej *Syndromu Wielkich Mistrzów* Grzegorza Sztwiertni. Paradoksalnie Wollny, zawłaszczając idee swojego mistrza (Sztwiertni), pokazała syndrom jako niekończącą się historię.

Z kolei zrealizowany w ramach międzynarodowego biennale projekt *Palimpsest Muzeum* z 2004 roku był pomyślany przez Anetę Szyłak jako ingerencja w funkcjonującą tkankę dawnego pałacu Izraela Poznańskiego w Łodzi, będącego dziś Muzeum Historii Miasta Łodzi. Na historię miejsca, gdzie odbyła się wystawa Szyłak, składa się – nawiasem mówiąc – niezwykle ważna „Konstrukcja w procesie”, artystyczna impreza goszcząca w Łodzi w kolejnych edycjach (1981, 1990, 1993) czołówkę artystów europejskich. Dyskurs feministyczny muzealnego palimpsestu podjęli Andrzej Urbański i Mira Boczniewicz, stworzywszy instalację dźwiękową dopełniającą reprezentowanych w ekspozycji mężczyzn, których portrety wisiały na ścianach, głosami wypartych z przestrzeni publicznej kobiet. Dyskurs domowej traumy, o której nie chcemy pamiętać i która nie ma swojej ikonografii, zasugerowały fotografie inscenizujące wypędzenie rodziny żydowskiego przemysłowca Izraela Poznańskiego, wykonane przez Elżbietę Jabłońską. Artystka rozdała zdjęcia – w formie pocztówek – widzom na wernisażu. Julita Wójcik model pałacu Poznańskiego, króla bawełny, wydziergała z włóczki, zamieniając groźę w mieszczańską *gemütlichkeit*. O Feng Shui na wystawie zatroszczył się z kolei Christian Tomaszewski, natomiast „Kolumna kurzu” Hanny Nowickiej kwestionowała powody wyboru określonych przedmiotów jako obiektów kolekcjonerskich tworzących uprawnione „obiektywne” reprezentacje przeszłości, a jednocześnie była czymś esencjonalnie muzealnym i przez to ironicznym. Robert Glinkowski zakwestionował z kolei sposób klasyfikacji obiektów i zamykanie ich w ramach arbitralnie przypisanych faktów i cech charakterystycznych, likwidując konwencjonalne podpisy muzealne i zastępując je pustymi tabliczkami. Grzegorz Kłaman, umieszczając w dawnym gabinecie Poznańskiego laptop służący do monitorowania różnych przestrzeni pałacu, stawiał znak równości między muzeum i panoptikonem nadzorującym całość. Pozostawiając czynność nadzoru niewidoczną, artysta tym bardziej uczynił ją dojmującą. Osta-

tecznie więc, zapewne tak jak w panoptikonie Jeremy'ego Benthama, więźniowie przejmują obserwację i kontrolę nad swoimi współtowarzyszami. Klaman nie sugerował zresztą, że ktoś ogląda filmy w laptopie – istotą jest przecież, że system działa, poddając przestrzeń bezustannej inwigilacji, strażnicy mogą być wręcz nieobecni¹⁹⁴. Do Marcela Broodthaersa nawiązywał Ryszard Waśko w pracy składającej się z wideo, fotografii oraz żywej papugi. W ramach wystawy Roman Dziadkiewicz i Zorka Wollny dokonali fikcyjnego porwania kuratorki – a raczej nagrali film sugerujący dokonaną przemoc, gdyż na taśmie Szyłak została przywiązana do krzesła, a od unieruchomionej kuratorki artyści zażądali m.in. spełnienia postulatów związanych z działalnością biennale – wolnego wstępu dla bezrobotnych na wszystkie wystawy i towarzyszące wydarzenia oraz natychmiastowego opuszczenia Iraku przez oddziały Wojska Polskiego. Na podłodze, w sali, od której zwiedzający zaczynał muzealną turę, umieszczono instalację interaktywną *Dywan*, opartą na schemacie komputerowej strzelaniny *Space Invaders*; dywan na podłodze pojawiał się więc oczywiście jako projekcja wideo. Balkon łódzkiej kamienicy czynszowej wykonał z kolei Robert Kuśmirowski. Słupki podtrzymujące sznury chroniące eksponaty, wykonane z kruche go szkła, były dziełem Karoliny Wysockiej; ten element wystawy okazał się wyjątkowo delikatny, gdyż trzeba było szczególnie chronić łatwy do zniszczenia i kruchy system kontroli i nadzoru. Łukasz Guzek narzekał, że cała koncepcja wystawy jest „oldskulowa”, szczególnie gdy ma się w pamięci ekspozycję Mieczysława Porębskiego jeszcze z lat 70., wprowadzającą malarstwo współczesne w obręb kolekcji malarstwa XIX wieku z Matejką i Malczewskim, lub gdy przywoła się wystawy Kosutha „The Play of the Unsayable. Ludwig Wittgenstein and the Art of the XXth Century” z 1989 roku, „The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable” z 1992 roku czy „Passagen – Werk (Documenta Flânerie)” na Documenta w roku 1992¹⁹⁵. Inaczej wystawę oceniała Maria Rubersz: „Często bar-

¹⁹⁴ Por. relację z wystawy D. Jarecka, *Biennale bez prowokacji*, „Gazeta Wyborcza” z 6 października 2006 r.

¹⁹⁵ Ł. Guzek, *Łódź Biennale – pierwsze biennale w Polsce*, internetowe pismo „Spam”, archiwum, z datą 6 października 2004 r.

dzo subtelne interwencje w tkanę muzeum zaskoczyły mnie silnym zaangażowaniem artystów w problem, jaki przed nimi postawiono. To była ostatnia rzecz, jakiej się spodziewałam na wystawie podejmującej problem muzeum i kolekcji. Osobiste komentarze, drobne spostrzeżenia i interwencje dalekie od cynizmu czy niszczyielskich zapędów, konsekwentnie rozsadały absurdy czy sztuczności systemu muzealnego¹⁹⁶. A broniąc wystawę przed swym kolegą, który cynicznie konkludował: „Zaletą wystawy jest to, że artyści dostali diety, ale wojsk z Iraku nie wycofano”, krytyczka napisała: „Polityczna krytyka roli kuratorów stała się teraz historyczna”. Niewątpliwie do stonowania radykalnego (i w dużej mierze przekonującego) tonu Guzka skłania mnie prosta konstatacja – żadna z wspomnianych przez niego wystaw (oprócz wystawy Porębskiego) nie odbyła się w Polsce. Można ją więc traktować jako sposób przekonania publiczności, że współczesna interwencja w muzealny kanon i zmiana kontekstu potrafi naruszyć rzekomo uniwersalne i ponadczasowe znaczenie dzieła. A to, że interpretacja dzieła jest kwestią umowy społecznej, a nie jego immanentnej zawartości, zachęca do własnych odczytań, stając się poważną lekcją demokracji otwartej.

Podsumowując, trzeba zauważyć, że w polskich interwencjach muzealnych nie wytworzyła się tendencja do demaskowania manipulacji muzealnych ukrywających i naturalizujących historyczny podmiot mieszczański. Szczególnie dobitnie było to widać w niezwykle sympatycznej i ciepłej interwencji Elżbiety Jabłońskiej, w której spotkały się inteligentkie matki zdrowych i pełnych wigoru dzieci, a idea przezwyciężenia wykluczenia zamieniła się mimochodem w swoją parodię. Muzeum polskie nie stało się też miejscem produkcji krytycznego rozgłosu, reklamy, która kwestionowałaby jedynie promocyjne elementy w ujmowaniu instytucji. Szczytem marzeń pozostaje więc raczej „lista przebojów” niż kreowanie krytycznego widza.

Należy przyznać, że muzea polskie przez lata komunizmu często pełniły funkcje instytucji oporu wobec władzy – chowając pod swoje skrzydła i przechowując dla przyszłych pokoleń różne obiek-

¹⁹⁶ M. Rubersz, *Palimpsest Muzeum*, „Sekcja Magazyn Artystyczny”, luty 2008.

ty, które od początku były skazane na żywot magazynowy. Mogłoby więc się wydawać, że muzealne *displacement*, przemieszczenie różnych obiektów, powinno stać się punktem honoru każdej szanującej się placówki. Jeśli tak się nie dzieje, to chyba dlatego że – niestety – dopiero młode pokolenie, nieobciążone syndromem obłączonej twierdzy, będzie potrafiło krytycznie prześwietlić kolekcje muzealne – zapytać o to, jak wygląda polityka muzealna w relacji do strategii i wyborów galerii komercyjnych, co było uporczywie marginalizowane i niezauważane, jakich narracji dojmująco brakuje, jakie działania zmniejszające niechęć do instytucji wśród różnych grup społecznych powinny być podjęte, by ta instytucja stała się faktycznie „ich” instytucją. Skoro Guerilla Girls pytały na przykład, o relację powiązań rodzinnych i przyjacielskich oraz polityki wystawienniczej w nowojorskiej MoMA, to może czas na zadawanie i takich „nieeleganckich” pytań w Polsce?

Polskie muzea, otwarte dokładnie w godzinach pracy urzędów, biur oraz szkół nadal przedkładają przechowywanie nad udostępnianie zbiorów i jego krytyczną recepcję. Polscy artyści, choć nie brakuje wśród nich radykalnych i krytycznych, gdy wchodzą do muzeum, potrafią co najwyżej robić mniej lub bardziej udane dowcipy, niż analizować. Polscy kuratorzy z kolei nie zapraszają do muzeów tych artystów, którzy od lat zajmują się przepisywaniem polskiej historii sztuki (np. Zbigniewa Libery). Projekt *Przewodnik* znakomitej pary kuratorskiej Kuryłek–Tatar można traktować jako diagnozę tego stanu, przed którym przestrzegali Foster: krytyka instytucjonalna w Polsce stała się faktycznie grą wtajemniczonych, czyniącą instytucję zamiast bardziej otwartą na publiczność, bardziej hermetyczną i narcystyczną, gdzie nie przeprowadza się realnej krytyki, ale odgrywa pozorowaną krytyczność.

Prace Huberta Czerepoka z krakowskiej wystawy były więc po prostu zabawne, praca Klamana z łódzkiego *Palimpsestu Muzeum* po prostu przewidywalna, a wymieniam przecież nazwiska artystów wybitnych. Być może najbardziej radykalna okazała się w rezultacie krakowska praca Rajkowskiej – gdyż artystka pytała w istocie o relacje międzyludzkie w codziennej pracy muzealnika. Jawi się on, jak można wnioskować z jej działań w ramach projektu *Przewod-*

nik, jako z jednej strony ktoś, kto nie chce i nie umie funkcjonować w kolektywie – najprawdopodobniej owym zespołem i jego hierarchią głęboko sfrustrowany, a z drugiej – jako ktoś zupełnie niezainteresowany sztuką współczesną. Rajkowska przesunęła więc pytanie o kolekcję na czynnik ludzki, domagając się – jak prawdziwy artysta awangardowy – prymatu życia nad sztuką. Rozumiem to oczywiście jako prymat demokratycznego społeczeństwa nad przedmiotami zamkniętymi w niedostępnych gablotach, przechowywanych dla przyszłych pokoleń.

Prawa obywatelskie, feminizm, multikulturalizm, polityka *queer*, korporacyjne inwestycje, podtrzymywanie form sztuki przez kolekcje i ich narracje, to elementy dyskursu muzealnego, które pojawiły się w szczątkowej, zredukowanej formie w przedstawionych projektach. Niedobór muzeów skutkuje więc w Polsce brakiem poważnej krytyki instytucjonalnej; oby zatem powstałe w niedługim czasie muzea, siedziby lokalnych stowarzyszeń „Zachęta”, nie okazały się propagandową tubą utrwalania anachronicznego *status quo*. Oby zatem także termin artysta-jako-etnograf nie kojarzył się w Polsce jedynie z Oskarem Kolbergiem, ale np. z Lotharem Baumgartenem czy Hansem Haacke. Można też powiedzieć, że ostatnie krytyczne i prawdziwie etnograficzne przyjrzenie się polskim narracjom muzealnym zawdzięczamy Haraldowi Szeemannowi (1933–2005) i jego wystawie przygotowanej na 100-lecie Zachęty w 2000 roku. Była to kolejna zmarnowana szansa, by porozmawiać o pisaniu historii, o kliszach, manipulacjach i różnych interpretacjach, gdyż wybitni historycy sztuki prześcigali się zamiast tego w przekonywaniu publiczności, że Maurizio Cattelan (autor rzeźby, która wywołała protesty i skandal) to artysta pełen współczucia i wiary, dziennikarze zaś narzekali na polski prowincjonalizm i parafialność. Przy takich okazjach z pewnością cieszyć muszą tacy kuratorzy, jak Szyłak i tandem Kuryłek–Tatar, którzy po prostu wykonują pracę u podstaw; bowiem nawet jeśli stawiają bezpieczne pytania, to uczą postkomunistycznego widza, że muzea tworzą ludzie kierujący się historycznymi koncepcjami, a nie – ponadczasowymi ideałami.

ROZDZIAŁ 9

Manifesty artystyczne ostatnich lat, czyli jak porzucić krainę płaskich

Niniejszy rozdział jest próbą wstępnego rozeznania w problematyce manifestów pisanych w Polsce już po upadku komunizmu. Teksty są w większości autorstwa artystów, a nie krytyków. Jeśli zdecydowałam się przedstawić poniższe rozważania, to przede wszystkim dlatego, że stawiam tezę, iż artyści napisali swoje manifesty z powodu niezadowolenia ze sposobów i kierunków analizy ich dzieł w tekstach krytycznych. Artur Żmijewski, jeden z autorów omawianych tu deklaracji programowych, powiedział wprost, że trzeba działać, by odebrać wypowiedziom recenzentów charakter dekretów i kontestować instytucjonalnych krytyków, którzy przejęli kontrolę nad definiowaniem zakresu zainteresowań sztuki, gdyż w efekcie powstaje sztuka, która da się „obsłużyć” ich marną kompetencją¹⁹⁷. W takim ujęciu teksty artystów próbują wykroczenia poza dominujące dyskursy, wskazania innych tropów, różnych od tych, które proponuje krytyk. W rozmowach, jakie przeprowadziłam z artystami, pojawiały się nawet opinie, że interpretacje ich prac były wręcz kuriozalne i że właściwie nikt nie powiedział nie tylko czegoś interesującego, ale po prostu niczego rozsądnego o ich twórczości. Dlatego artyści piszą, by przedstawić swoje intencje, które – najwidoczniej – często są bez takiego komentarza niezauważalne, a twórca – jak opisywał tę sytuację Przemysław Czapliński – wchodzi w skórę znawcy, który „wie lepiej”¹⁹⁸.

Wypowiedzi programowe, proklamacje założeń artystycznych często składają się także ze stwierdzeń światopoglądowych oraz postulatów polityczno-społecznych, w tym także z programów napra-

¹⁹⁷ A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne. Przychodzi sztuka do polityki*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.

¹⁹⁸ P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997, s. 150.

wy moralnej. Andrzej Gwóźdź, autor wydanej kilka lat temu antologii *Europejskie manifesty kina*¹⁹⁹ – pisał, że w manifestach chodzi o przyspieszenie zmiany i przyspieszenie przyszłości, chęć jej zobaczenia, co jest wzmocnione przez użycie tonu postulatycznego, odróżniającego je od innych wypowiedzi teoretycznych. Dlatego manifesty – jak pisze katowicki badacz – pisane są zazwyczaj jako takie, są nimi z autorskiego nadania; „mają swoją godzinę i przebrzmiewają”, są wytworem swoich czasów, interesującym po latach jako świadectwo zmagania się z przeciwnościami dziejów, jako wyraz konfrontacji ze światem. Gwóźdź podkreśla, że manifesty często inicjowały i anonsowały teorie, tworząc jej wczesną fazę „intuicyjno-impresyjną”. Zwraca też uwagę na ich niejednokrotnie uzurpatorski charakter, inscenizowanie kolektywnego charakteru mającego trafić do jak największej liczby odbiorców. Ważna jest aura manifestu, często połączona z rytuałem prowokacji, skandalu, ale także zawiązywania wspólnoty duchowej sygnatariuszy.

W tym miejscu chcę skoncentrować się na postulatach zmian i liniach podziału, najwyraźniej wyartykułowanych w inspirującym manifestie Żmijewskiego. Analizowany materiał podzieliłam na trzy grupy, w których skupię się na odmiennych elementach. Te kolektywy w dalszej analizie zostaną przegrupowane, by zbudować nowe konteksty i odsłonić odmienne sensy. W pierwszej grupie, roboczo nazwanej historyczno-palimpsestową, skoncentruję się na różnych koncepcjach tradycji; tu znalazły się teksty Alicji Żebrowskiej, grupy Łódź Kaliska oraz Tadeusza Boruty. Wyodrębnienie kwestii dziedzictwa jest o tyle ważne, że ciężenie przeszłości wydaje się w Polsce nie tylko szczególnie dotkliwe, ale też przybierające często, w moim odczuciu, formę żelaznych butów uniemożliwiających kroczenie ku przyszłości i zmianom. W drugiej, autotematycznie-etnograficznej, gdzie tzw. pop-elita sąsiaduje z Romanem Dziadkiewiczem, zastanowię się nad statusem sztuki, co również wydaje mi się ważne, gdyż jej nowa pozycja jest intensywnie negocjowana przez młodych twórców, dystansujących się od starych modeli i wymyślających wręcz dla

¹⁹⁹ *Europejskie manifesty kina. Antologia*, wyb., wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.

swoich potrzeb sztukę na nowo, i wreszcie w trzeciej, gdzie znalazły się wypowiedzi Piotra Wyrzykowskiego i Artura Żmijewskiego, skupię się na relacjach władzy i koncepcjach polityczno-społecznych. Ten wątek również wydaje mi się szczególnie istotny, gdyż w okresie PRL-u sfera publiczna była ocenzurowana, a debata społeczna włożona jakby do wielkiej lodówki, została odmrożona po jej upadku na dobre i złe, wraz z wszelkimi upiorami ksenofobicznymi i fundamentalistyczno-narodowymi. Kończąc wstępne informacje, wypada jeszcze zauważyć, za Andrzejem Gwoździem, że dwa sposoby czytania manifestów są szczególnie uprzywilejowane – cyrkularny, a więc w kontekście innych wezwań, oraz autotematyczny, nakierowany na twórczość artysty. Wszakże przeciw zaproponowanemu tu zabiegowi symultanicznego mieszania obu porządków, dość eklektycznemu, można wytoczyć poważne obiekcje metodologiczne. Tę metodę rozgrzesza tylko przyjęte założenie, że manifesty nie są jedynie tekstami, ale usiłowaniami wpływania na rzeczywistość i ten układ z realnym nie tylko może, ale wręcz powinien być badany na wiele różnych sposobów. Intencje wyjaśnienia własnych prac oraz zadziernięcia specyficznych związków z konkretną codzienną rzeczywistością w tak obranej perspektywie się przenikają.

Z trzech pierwszych, omówionych tu, manifestów, napisanych przez artystów średniego pokolenia, dwa odnoszą się wyraźnie do wcześniejszych tekstów-deklaracji, także w warstwie językowej. Wypowiedź Alicji Żebrowskiej²⁰⁰, opublikowana w języku angielskim na jej autorskiej internetowej stronie tytułowej, odwołuje się do różnych wzorców literackich, wśród których trzeba wymienić manifest S.C.U.M Valerie Solanas (niewymieniony *expressis verbis*) oraz *Flatland* Edwina Abbotta; natomiast II Manifest Futurystyczny Aktualny grupy Łódź Kaliska istnieje jednocześnie w wersji polsko- i włoskojęzycznej. Tekst Żebrowskiej oraz kolejny tekst, *Figur-racje* Tadeusza Boruty, można uznać za teksty radykalne i utopijne, programową antyutopią jest natomiast tekst Łodzi Kaliskiej.

²⁰⁰ Zwróciła mi na niego uwagę sama artystka, gdy spytałam ją o to, czy napisała jakiś manifest.

Już samo nawiązanie do Solanas w tekście Żebrowskiej jest skierowaniem się w stronę radykalnego feminizmu. Przypomnijmy, że Solanas obarczała „samców” (*males*) odpowiedzialnością m.in. za wojnę, pieniądze, małżeństwo, prostytucję i pracę. Jej postulaty polityczne to zatem całkowite wyeliminowanie systemu praca–pieniądze, który uniemożliwi „samcom” sprawowanie kontroli nad kobietami i je wyzwoli, przestaną być córeczkami tatusia – zależnymi, szukającymi bezpieczeństwa, domowymi, niepewnymi, strachliwymi, konwencjonalnymi, nudnymi, pełnymi respektu dla autorytetów i zamkniętymi. Solanas nie była pewna, czy w przyszłości kobiety powinny się w ogóle troszczyć o reprodukcję i przetrwanie, skoro uda im się już na ziemi żyć jak w niebie (to mężczyźni przecież wymyślili niebo, bo nie potrafili żyć szczęśliwie na ziemi). Ten moment niepewności i zawieszenia sądów jest właśnie miejscem, w który wkracza Żebrowska. Solanas chce bowiem walczyć o bliższą przyszłość, o przejęcie kontroli, dominację i stopniowe zastąpienie mężczyzn przez maszyny oraz rekrutację elitarnych jednostek, „hardkorowych” aktywistek, zabójczyń (*the elite of the elite – the killers*). *Appendix* Żebrowskiej jest – jak można chyba zinterpretować ten tekst – nie tylko słownym komentarzem do pracy *Grzech pierworodny*, ale także swoistym uzupełnieniem tekstu Solanas. Wszelkie zło artystka wywodzi z biblijnego grzechu pierworodnego, dla niej równoznacznego z kopulacją. W niebie ludzie byli szczęśliwymi istotami. Chęć poznania czegoś nowego, różnego i zakazanego doprowadziła ich do seksualnego zbliżenia, a więc w rezultacie do stwarzania następnych ludzkich istot. To właśnie akt zapłodnienia stał się, według Żebrowskiej, początkiem zła, gdyż zło istnieje jedynie wówczas, gdy mamy konflikt interesów. Aby porzucić ten zakłęty krąg, trzeba powrócić do raju. Jak to uczynić, jest dla Żebrowskiej prawdziwą tajemnicą, gdyż z jednej strony wymaga to stagnacji, nierobienia niczego, co zniszczyłoby idealny porządek, z drugiej – wymaga istot twórczych, lecz myślących inaczej, gdyż stare mity już się wyczerpały. Ludzka istota stała się dla Żebrowskiej stwarzającym się nieustannie mitem w procesie, tworzącą i stwarzającą istotą. Postulowana zmiana w ujęciu Żebrowskiej wiąże się z wyczerpaniem mitów. Ich nieadekwatności można zaradzić przez transgresywne, pełne mocy obrazy, gdyż taka

ikonograficzna propaganda nowego ośmieli widzów i pociągnie ich bez lęku ku przyszłości. Utopia Żebrowskiej ma charakter hermetyczny i elitarny, być może takie wycofanie łączy się z diagnozą dotyczącą wolności słowa w Polsce. Nie bez powodu artystka powołuje się na *Krainę Płaskich*, książkę Edwina Abbotta z 1884 roku. Kraina Płaskich, alegoryczny *Flatland* zamieszkały jest przez trójkąty, kwadraty, figury poligonalne i okręgi. Choć obywatele Flatlandu zajmują płaski krajobraz bez niczego „nad” i „pod”, to jednak obowiązuje tu struktura społeczna: proste linie symbolizują kobiety, trójkąty to robotnicy, kwadraty to godna szacunku klasa średnia, a szczyt drabiny zajmuje kler, symbolizowany przez okręgi. W tej parodii wiktoriańskiego porządku, płaskim jak stół świecie, pojawia się pewnego dnia niespodziewanie koło. Oczywiście, trójwymiarowy obiekt przez płaskich może być dostrzeżony jedynie jako coś płaskiego, jako plamka; jedynie narrator powieści, pan Kwadrat, ma wizję, która każe mu – przez intuicję i przeczucie – zobaczyć w przybytku kogoś więcej niż figurę dwuwymiarową. Jak nietrudno się domyślić, za głoszenie swoich objawień pan Kwadrat trafia wkrótce do więzienia. Jednak jego oparta na intuicji wiedza i wiara okaże się obraźliwa nie tylko dla płaskich, ale i dla samej kuli, której pan Kwadrat nieopatrznie wyzna, że ma przeczucie, iż istnieje nie tylko trzeci, ale także czwarty wymiar, który jest poza zasięgiem jej rozumienia. Żebrowska iluzyjnie odnosi się do karceralnej opresyjności, grożącej tym, którzy – jak Pan Kwadrat – widzą więcej. Kontestuje rzeczywistość ukształtowaną przez tradycję, widząc w niej same ograniczenia. Ten bardzo realny potencjał więzienia ciąży przecież na artystach po procesie Doroty Nieznalskiej. Strona internetowa Żebrowskiej nie ma nawet wersji polskiej, gdyż na masowej popularności artystce wyraźnie nie zależy. Opuszczenie krainy płaskich jest więc postulowaną zmianą – zadowoleniem się w nowym wspaniałym świecie twórczości – opartą na intuicji. Obraz dla Żebrowskiej jest zatem wyzwaniem, wymaga od widza aktywności. Można zauważyć, że w porównaniu do Łodzi Kaliskiej pragnącej poprzestać na biernej mimikrze, pragnienia artystki mają wyraźnie romantyczną proveniencję.

II manifest futurystyczny, sygnowany przez Marka Janiaka i datowany na 10 października 2006 roku, w naturalny sposób odwołu-

je się do manifestu napisanego w 1908 roku przez Filippa Tommasa Marinettiego (1876–1944), absolwenta szkoły jezuickiej, który pisząc swoje rewolucyjne dzieło, przedzierzgnął się – jak konkluduje Christa Baumgarth – z kosmopolity o paryskim zabarwieniu w reprezentanta panitalianizmu²⁰¹. Dzień narodzin futuryzmu to, zauważmy, według włoskiego poety 11 października. Jest to data symboliczna, związana z różnymi koncepcjami i przesadami dotyczącymi mocy liczby 11. Dzień 10 października, zaproponowany przez Janiaka jako dzień przed rocznicą powołania futuryzmu, możemy wiązać z pewnym symbolicznym krokiem wstecz – zamiast heroicznego innowacyjnego mężczyzny, podmiotem manifestu Janiaka jest sybaryta, który przechodzi do porządku dziennego nad swoją małością. Dzieło Marinettiego, w zamierzeniu porywające – podobnie jak później Solanas – obrazami pełnymi przemocy i wzgardy przemieszanymi z zuchwalstwem walki o lepsze jutro, cechuje podobna umiejętność diagnozowania wszelkiego zła. Oba manifesty były pisane z pozycji osób, które chcą wreszcie podnieść głowy i rzucić wyzwanie światu, oba zagrzewały do walki i porzucenia gnuśności. *II manifest* kończy się zresztą postulatem bliskim Solanas: „niech szczeną faceci” (w wersji włoskiej: *Abbasso gli uomini!*), do którego prowadzą m.in. następujące konstatacje:

Mężczyźni są gatunkiem gorszym/w swej:/słabości fizycznej/pierdołowatości decyzyjnej/bojaźni przed jutrem/małostkowej aneksyjności/egoistycznej społeczności/ksenofobicznej nietolerancji/subiektywnej konsekwencji/ekspansywnej zaborczości/oraz powszechnej brzydocie/ mężczyźni to/pomyłka natury i tragedia społeczeństwa.

W tekście tym wyrażono także admirację dla „suczej przedsiębiorczości” oraz „macicznej desperacji”, co wskazuje nie tylko na niemłody już wiek piszącego podmiotu, ale także na – wbrew pomówień o neomachoizm – o zdecydowanie dużą, by nie powiedzieć, nazbyt dużą tolerancję wobec płaskiego pragmatyzmu wielu kobiet w Polsce, wzmacnianego przez ciężkie warunki życia codziennego.

²⁰¹ Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 30.

Dlatego, przeciwnie do wszelkich manifestów utopijnych, skłonnych do projektowania przyszłości, pięciu mężczyzn z grupy Łódź Kaliska jest gotowa poprzestać na skromnych doraźnych celach, zamiast przedsięwziąć ambitne cele skierowane w heroiczną przyszłość. Te skromne cele to „orzeźwienie wilgocią warg”, „omdlenia w uścisku ud” oraz „ukrycia w ciepłe waginy”. Jak dowcipnie zauważył Kazimierz Piotrowski²⁰², tzw. nowy pop Łodzi Kaliskiej to symptom tego, że wreszcie u twórczej inteligencji w Polsce zaczyna odgrywać rolę elementarny pragmatyzm, zamiast wcześniejszej permanentnej nerwicy, opartej na bojaźni i drzeniu. Neodadaistom po latach po prostu przydałyby się pieniądze. Dla Piotrowskiego nowy pop Łodzi Kaliskiej, z licznymi manifestami, jest wyrazem zmiany, który określa jako New Deal, nowe rozdanie i nową umowę społeczną – tzw. nowa plemienność zastępuje ideologię państwa i narodu oraz religię. Modyfikacja ta polega m.in. na zastąpieniu artysty przez dealera, a wizualną jej manifestacją – polegającą na przyznaniu wiodącej roli logice reklamy – była transformacja godła narodowego w atrakcyjną playmate na okładce „Playboya” z 17 grudnia 2003 roku. Z innych manifestów Łodzi Kaliskiej, realizowanych w ramach projektu new pop od 2002 roku, wymieńmy jeszcze na przykład ten kończący się okrzykiem: „Wszyscy lubimy lody! Ręce precz od kobiet”. W grudniu 2002 roku Marek Janiak sygnował *Manifest reklamowy*, w którym pisał o tym, że skoro reklama ukazuje szczęśliwą rzeczywistość, idealny model pięknego i zdrowego społeczeństwa, to należy dążyć ze wszystkich sił, by nasz świat upodobnił się do świata reklamy, gdyż wówczas wreszcie zapanuje szczęście. Manifest postulował: „Stań się reklamą, bądź piękny”²⁰³. Zmiana w ujęciu Łodzi Kaliskiej, tak precyzyjnie skomentowana przez Kazimierza Piotrowskiego, nie ma, dodajmy, charakteru utopijnego, a tym bardziej heroicznego. New pop związany jest z tym, co znane i przyjemne. Diagnoza Łodzi Kaliskiej jest przeciwna, jeśli chodzi o zadowolenie w krainie płaskich – takiej dyspozycji tradycyjnie Polakom bra-

²⁰² W tekście z 2004 roku, towarzyszącym wystawie jego autorstwa, *Inc.*

²⁰³ Por. A. Cymer, tekst o Łodzi Kaliskiej na stronie www.fotal.pl (dostęp: 24.09.2008), K. Jurecki, w: „Exit” 2005, nr 1.

kowało. Zmiana ma więc polegać na tym, by mieć ciastko i je jednocześnie zjeść – być równocześnie rebeliantem, undergroundowym prześmiewcą, łamiącym bariery i granice oraz docierać do szerszej publiczności przez popularne medium fotograficzne, włączając się w strategię afirmatywną. Kazimierz Piotrowski zauważa, że zmiana wizerunku Łodzi Kaliskiej wiąże się z wpisywaniem się w nową rzeczywistość²⁰⁴. A zatem rola starych manifestów, służących wytyczeniu nowych dróg i oddzieleniu, została zabawnie zmieniona w swoje przeciwieństwo.

Z kolei *Figur-racje* Tadeusza Boruty to tekst, którego pierwszy zarys powstał z okazji wspólnej wystawy z Grzegorzem Bednarskim w Pałacu Sztuki w 1997 roku²⁰⁵, a ostatecznego dopracowania doczekał się nieco później, w autorskiej książce artysty. Tekst ten jest, jak sam artysta przyznaje, rodzajem credo: „Figur-racja jest artystycznym pytaniem o racje istnienia figury-człowieka” oraz „próbą podniesienia materii – ciała na poziom Ducha” z całą świadomością jej ciężenia ku fizyczności, przy czym artysta odróżnia ją wyraźnie od figuratywności proponowanej przez klasycyzm, portretowość, rodzajowość z jej gadatliwością i estetyzację z jej pewną sztywnością. Boruta, podobnie jak Żebrowska, nawołuje do porzucenia krainy płaskich, ale jego wzorcem jest przemiana życia św. Franciszka z Asyżu, symbolizowana przez obnażenie – zrzucenie starych szat i skrycie się w kościele, pod opiekę biskupa. Jak pisał artysta: „Akt obnażenia był zewnętrzną manifestacją dokonującej się w nim religijnej przemiany – potrzebą nowej tożsamości”. Romantyczny eskapizm Boruty jest wyraźnym zwrotem ku odległej przeszłości, romantyczny paradygmat powoduje ponadto, że artysta umniejszanie, pokorę, ogałanie traktuje jako dekorację do całkiem tradycyjnej scenografii wiedzy i dominacji. Świadczy o tym nawet sposób pisanie „figur-racji”, w którym wydobyto „rację”; stabilne, umocowane w autorytecie instytucji, posiadanie racji. Obrazy zaś – o ile dobrze rozumiem – nie powinny mieć charakteru wyzwania, gdyż muszą

²⁰⁴ K. Piotrowski, *New pop-new deal – aktualna doktryna Łodzi Kaliskiej*, w: *Signal Bo – Nastawnia* [katalog], Katowice 2005, s. 62.

²⁰⁵ Por. też: K. Lipka, *Grzegorza Bednarskiego Figur-racje*, w: *Figury i figuracje*, red. M. Kitowska-Lysiak i in., Warszawa 2006, od s. 331.

podlegać autorytetowi i odwoływać się do tradycji. A przecież ewidentnie starają się być wyzwaniem, choć – skupione na własnym, oschłym, patetycznym i samotnym wizerunku – zdają się nawiązywać kontakt z wiarą bynajmniej nie przez ufność w dobrą nowinę, a bardziej przez słownie wyrażane intencje artysty. Pęknięcie między deklaracjami a samymi obrazami wydaje się wręcz otchłanią. Manifesty Boruty i omówiony na końcu Żmijewskiego odwołują się ponadto bardziej do cnoty i etosu konstruowanej relacyjnie męskości – która, jeśli wierzyć Bourdieu – została stworzona przeciw lękowi wzbudzanemu przez kobiecość, odnajdywaną przede wszystkim w samym sobie. Praca Boruty nie dokonuje odwrócenia rozróżnienia między terażniejszością i reprezentacją, wierząc, że osoba dokonuje transcendencji ideologii przez cnotę czystości swojej obecności. Boruta ukrywa więc, zgodnie z późnomodernistycznym paradygmatem, swoją zależność od instytucji i kontekstu, wierząc w mobilność autonomicznego dzieła. Kategoria „autentyczności”, w którą wierzy Boruta, w sztuce neoawangardowej zostanie zastąpiona wskazywaniem warunków działania, w których powstała. Deklaracje Żebrowskiej, Boruty i Łodzi Kaliskiej, czytane w kontekście historii, pokazują, że każdy z autorów przyznaje się do zupełnie różnej przeszłości, w której nie ma punktów styecznych i niemożliwe byłoby napisanie jednego wspólnego podręcznika historii. Każdy wyłania się z odrębnych mroków przeszłości, fundamenty historyczno-światopoglądowe manifestów dryfują na odrębnych wypach; wyraźny jest separacjonizm i nadrzędność plemiennych, małych historii. Paradoksalnie, odwoływanie się do przeszłości nie zmniejsza wyrazistości i perswazyjności – radykalne odczytanie przeszłości domaga się bowiem również ekstremalnych działań w przyszłości.

Uczniem Stanisława Rodzińskiego na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych był zarówno Tadeusz Boruta (ur. w 1957 roku), jak i Roman Dziadkiewicz (ur. w 1972 roku). O ile ten pierwszy odwołuje się do strony tematycznej i horyzontów ideowych, to ten drugi często nawet w dokumentacji fotograficznej korzysta z estetycznej strony malarstwa Rodzińskiego. Na tym chyba jednak, sublimacji kolorystycznej, odwołania do malarskiej pracowni Rodzińskiego się wyczerpują, podobnie jak relacje z Tadeuszem Borutą. Chociaż

obaj szukają duchowości człowieka, to idą odrębnymi ścieżkami: ten pierwszy koresponduje w swej twórczości z Michałem Aniołem, ten drugi – odwołuje się – jak głosi 10 punkt *Manifestu nicnierobienia* z 2003 roku – do „miejsc i kontekstów nie związanych z obiegiem sztuki” oraz – jak głosi 13 punkt – stara się wykorzystywać mailing, strony WWW, SMS-y, ulotki, plakaty, rozsyłki. Dziadkiewicz jednak przede wszystkim nie stawia się nigdy w sytuacji depozytariusza prawdy i posiadającego rację; można więc śmiało powiedzieć, że franciszkański ideał umniejszenia siebie udało mu się zrealizować znacznie pełniej niż Borucie. Nicnierobienie to manifestacyjnie radykalna postawa, to – jak powiedział mi artysta – „dopiero moment, który mnie interesuje – kiedy stoję przed sytuacją kompletnej bezradności, niemocy – po odrzuceniu narzędzi, jakie daje »cyniczny rozum« (to za Sloterdijkem) i wspierająca go współczesna kultura”. Artysta wierzy w roboczą, warsztatową skuteczność manifestu (pisanie/przepisywanie treści), a nie w jego skuteczność interwencyjną jako komunikatu transportującego przekaz. Nie interesuje go praca w pracowni, pokazywana później jako „produkt” w galerii, ale działanie z ludźmi w konkretnej przestrzeni, co nazywa działaniem realnym, likwidującym bariery między sztuką a życiem. Ma ono wymiar społeczny, a także polityczny, choć nie w bezpośredni sposób. Jednym z charakterystycznych działań Dziadkiewicza było „Porwanie kuratorki” zrealizowane na wystawie „Palimpsest Muzeum” będącą jedną z trzech głównych części Łódź Biennale, które odbywało się w dniach 2–31 października 2004 roku. Prezentacja artystów polskich, czyli właśnie „Palimpsest”, odbywała się w Muzeum Historii Miasta Łodzi, tzw. pałacu Poznańskiego, kuratorką była Aneta Szyłak i to właśnie wideo z jej porwania zostało zaprezentowane widzom wraz z żądaniem m.in. wypłacenia artystom honorariów i wycofania polskich wojsk z Iraku oraz darmowego wstępu dla bezrobotnych na wszystkie imprezy związane z łódzkim biennale. Boruta, starszy kolega z pracowni, wiele pisał o *metanoi* jako nieodwracalnym, zwrotnym doświadczeniu egzystencjalnym. U Dziadkiewicza wszystko wydaje się odwracalne, także chwilowe zdetronizowanie kuratorki odbywa się za jej perwersyjnym przyzwoleniem. Oczom publiczności ukazał się rzadki widok skrzepowanego i bezwolnego

kuratora, który przynajmniej tymczasowo został pozbawiony władzy: jednak fakt, że na własne porwanie zgodziła się kuratorka, która uprzednio zaprosiła Dziadkiewicza do wzięcia udziału w wystawie, ukazuje prawdziwy, tragikomiczny wymiar rewolucji przeciw wszechmocy kuratorów. Magda Ujma w recenzji na łamach internetowego pisma związanego z krakowskim „Bunkrem Sztuki” pisała, że porwanie Anety Szyłak „pokazuje także, jak wiele złych uczuć budzą dzisiaj w artystach instytucje sztuki i jej przedstawiciele (nawet działający niezależnie jak kuratorka »Palimpsestu...«). Z drugiej jednak strony wyśmiewa determinację, z jaką wielu artystów zabiega o dobre stosunki z kuratorami. Pokazuje więc drętwość instytucji sztuki i to, że kuratorowanie jest rodzajem przemocy”. Dziadkiewicz podejmował wiele działań poza oficjalnymi instytucjami, w nieformalnych grupach, m.in. w latach 1994–2006 w ramach Stowarzyszenia Artystycznego Ośrodek Zdrowia i fundacji 36,6. Akademia 36,6 odwoływała się do strategii konspiracyjnych wypracowanych na podstawie modeli zarówno historycznych, jak i aktualnych, zmieniając spontanicznie miejsca spotkań i pracy. Jeśli chodzi o tradycję, to inspiracją były, wypracowane w trakcie zaborów, idee tajnych kompletów oraz uniwersytetów latających. Ważna w nich okazała się zarówno sama idea przetrwania, jak i redystrybucja wiedzy oparta na modelach niewidzialności (konspiracji), rozproszenia i mobilności²⁰⁶. Współczesne inspiracje, to – realizowane w Akademii – partnerskie, horyzontalne relacje, bliskie kompozycji sieci i modelu p2p, a sztuka – podobnie jak edukacja – stają się aktami oporu i nie są właściwie celem, ale środowiskiem. Dziadkiewicz traktuje je bardziej jako alternatywne modele myślenia i krytyki niż jako po prostu edukację. Jako uzupełnienie *Manifestu nicnierobienia* można traktować druk ulotny, napisany wspólnie z Janem Sową, zatytułowany *Epidemia iluzji*, rozpowszechniany, o ile mi wiadomo, jedynie w wersji angielskiej²⁰⁷. Diagnozując tam obecną sytuację w Polsce

²⁰⁶ Więcej o tym w znakomitej książce *Inhibition*, red. R. Dziadkiewicz, E. Tatar, Kraków 2006.

²⁰⁷ R. Dziadkiewicz, J. Sowa, *An Epidemic of Illusion. The Triumph of Liberalism and Difficulties That Face Critical Thinking In Poland*, w: *Fundacja 36,6, The Workshop of Thinking* [druk ulotny].

jako pochodną roku 1989, czyli czasu „drastycznej zmiany reżimu, który z dzisiejszej perspektywy może być nazwany neokonserwatywną rewolucją” i paralizem „post-komunistycznej traumy”, uniemożliwiającą rzeczową dyskusję, autorzy wysuwają przypuszczenie, że na dzisiejszy kształt debaty politycznej decydujący wpływ ma iluzja dobroczynności kapitalizmu i neoliberalizmu, która pozwoli nam za parę lat żyć tak jak na Zachodzie. Tymczasem wystarczy spojrzeć na państwowe instytucje kultury, ograniczane przez lokalnych konserwatywnych polityków, by zobaczyć, że efektem ich działań są tylko tanie substytuty i imitacje bieżących trendów zachodniej kultury. Chęć zmiany statusu sztuki, wymyślenie jej jakby na nowo dla nowego pokolenia artystów, łączy poczynania Dziadkiewicza i sił skupionych wokół niedysyjszego pisma „Raster”, a dziś świetlicy sztuki.

Z wielu znakomitych artykułów redaktorów „Rastra” Łukasza Gorczyca i Michała Kaczyńskiego, którzy walczyli o akceptację sztuki tzw. pop-elity, za manifest można uznać mający postulatywny charakter tekst *O fajną sztukę w Polsce* Łukasza Gorczyca, który podkreślał, że kiedyś walczone o sztukę nowoczesną, sztukę młodych czy sztukę zaangażowaną, natomiast „my chcemy jednego, chcemy fajnej sztuki”. Autor zdiagnozował pole sztuki w Polsce jako rozparcelowane pomiędzy uznanych, a czasem znakomitych, artystów-poważniaków, których sztuka rozwija się dzięki dużym państwowym instytucjom (a także niekiedy istnieniu na zachodnim rynku) oraz na arte polo, które cieszy się masową popularnością. W tej sytuacji na fajną sztukę nie pozostało wiele miejsca, ale tu właśnie pomiędzy te dwa rodzaje sztuki pragną wejść artyści skupieni wokół „Rastra”. Gorczyca wyjaśniał, że fajna sztuka jest prosta i czytelna, a zarazem wieloznaczna, powinna zachowywać dystans do „artyzmu”, samej sztuki i jej poszczególnych gatunków (np. malarstwa), jest też wskazany stan lekkiej dezorientacji, gdy mylą się nam formy i znaczenia, a przede wszystkim – sztuka fajna sprawia przyjemność zarówno artyście, jak i widzowi oraz zdecydowanie nie wykazuje objawów zmęczenia artysty przy pracy nad dziełem. Tekst, opublikowany w „Machinie”, był krótki, jednak – jak mi się wydaje – charakter manifestów miały konsekwentne próby wprowadzenia nowego języka, który dyskredytowałby sztukę nie-fajną i oczywiście plasował sztukę fajną

w prestiżowej pozycji pola sztuki. W dowcipnym nazewnictwie Gorczyca z Kaczyńskim nie mają sobie równych, ich potencjał ośmieszający jest tak ogromny, że niewątpliwie sztukę fajną można nazwać sztuką młodych, którzy dystansują się spektakularnie od starych i ich sposobów rozumienia i funkcjonowania sztuki. Przypomnijmy niektóre nazwy prześmiewczego języka, przywołane już w rozdziale *Straszne inwektywy. Język krytyczny „Rastra” a potencjał zmiany* – „okraki” – to specyficzny rodzaj rzeźby, podobnie jak „gluty”, a ich twórcy to nie tylko „gluciarze”, ale również „stolecmistrzowie”; „ZByT” to „Zespół Braku Treści”, typowy dla marnego malarstwa; a „gangreniaki” to działacze „Polskiej Krucjaty Obrony Wartości Duchowych Narodu”. Z kolei galeria sprzedająca marną sztukę to „galmażeria”; obraz abstrakcyjny, raczej monochromatyczny, to „mazanka”, obraz wielobarwny i jaskrawy – „mazurek”, i to takie właśnie tzw. bufetowe (szefowe galerii) polecają młodym małżeństwom i japiszonom. Autorkami mazurków są zazwyczaj blondynki, które kochają kolor i naturę oraz dążą do odkrycia w sobie pierwotnej duchowości, człowiek sztuki – to „artek”, funkcjonujący na trzech poziomach – na poziomie podstawowym idzie do muzeum w inny dzień, niż kiedy jest wstęp darmowy, potem następuje liga wernisazowa i najwyższy poziom, czyli bankiet – który zostaje zaproszony na powernisazowy bankiet. Bankieterzy początkowi częstują się pieczywem i zlewają trunki do plastikowej butelki, doświadczeni znają z góry dokładny rozkład wszystkich bankietów w tygodniu i nie muszą robić zapasów. „Fajnej sztuki” nie należy mylić z „ładnizmem”, gdyż chociaż wśród artystów lansowanych przez „Rastra” ważną funkcję pełnili członkowie krakowskiej „Słynnej Grupy Ładnie”, to jednak warszawscy historycy sztuki bezceremonialnie wybrali spośród nich Wilhelma Sasnała, Marcina Maciejowskiego i Rafała Bujnowskiego, pozostawiając w Krakowie starszego od nich Marka Firka (oprócz jeszcze starszego i jeszcze mniej fajnego w związku z tym Józefa Tomczyka „Kurosawy”), twórcę terminu „ładnizm”, za którym kryje się – jak pisał – „sztuka konformistyczna w treści i artystowska w formie”²⁰⁸. Ładnizm z fajną sztuką łączy przekonanie o potrzebie

²⁰⁸ M. Firek, *Ładnizm*, „2+3D” 2004, nr 11.

sprzedaży sztuki, a tak uczciwe postawienie sprawy jest na polskim gruncie odważnym przeciwstawieniem się hipokryzji tych artystów, którym na finansach rzekomo nie zależy, w praktyce mają jednak ogromne zamówienia państwowe (czy kościelne). Jest to w pewnym sensie rozliczenie się z niekomercyjnym obiegiem sztuki w PRL-u. Ostatecznie „fajna sztuka”, wyrwana Krakowowi, który pozostał ze swoimi okrakami i stolec mistrzami, zafunkcjonowała w świetlicy „Rastra” przy Hożej, stając się elementem specyfiki miasta, działającym znakomicie w kontekście lokalnym. Taka lokalność i „etnograficzność” jest też bliska, jak już mówiłam, Romanowi Dziadkiewiczowi; specyfika miejsca jest dla nich równie istotna jak identyfikacja generacyjna. Co do zmiany pokoleniowej postulowanej przez „rastrowców”, to – zauważmy na marginesie – pisał o niej nieco uszczypliwie Paweł Leszkowicz, że obciążona jest kompleksem edypalnym²⁰⁹. Słynna Grupa Ładnie wraz z Julitą Wójcik, stowarzyszeniem Słoił i grupą Łyżka, czyli Chilli, oraz Romanem Dziadkiewiczem wystąpili w – mającej charakter manifestu nowej sztuki – wystawie „POP Elita”. W katalogu wystawy²¹⁰ obok programowego tekstu Andrzeja Pitrusa *Realizm banału – banał realizmu*, znalazły się ponadto *Manifest 2000–2001* Grupy Łyżka, czyli Chilli, w którym artyści stawiali pytania dotyczące istoty sztuki i następnie stwierdzali, że nawet nie będą próbować na nie odpowiadać, gdyż zamiast tego postanowili zadać ludzkości nowe, istotniejsze pytania: „np. jak zespawać drewno z plastikiem; jak otworzyć szufladę wcale tego nie chcąc lub wreszcie dlaczego kiełbasa podwawelska ma tylko dwie jakości? I czemu?”. Piotr Wyrzykowski i różne formacje, w których brał udział, od muzycznej grupy Venom Underground z Adamem Popkiem, po CUKT, Centralny Urząd Kultury Technicznej, mimochodem realizowali walkę z hierarchizacją narzucaną przez władzę, bo – jak artysta mówił w 2000 roku Ryszardowi Ziarkiewiczowi w „Magazynie Sztuki” – „mało kto jest gotowy do podjęcia ryzyka i automatycznie znalezienia się poza grupą wzajemnie uprzywilejowanych jedno-

²⁰⁹ P. Leszkowicz, *Szczęśliwy powrót polskiego modernizmu?!*

²¹⁰ *Letnia promocja artystów. Pop elita. Nowa klasa polskiej sztuki* [katalog], Dyskont Artystyczny Bunkier Sztuki Kraków 2001.

stek”. Pracy Wyrzykowskiego często towarzyszyły deklaracje, manifestacje. *Venom Underground – Nowe Pokolenie* to tekst programowy, krytyczny wobec zastanej tradycji artystycznej. Łukasz Guzek nazywa go rozliczeniem ze światem blokowisk, w których artysta spędził dzieciństwo i młodość, oraz wytyczeniem nowych dróg, na których człowiek będzie porównywał się już nie do Boga, ale do maszyny, a sztuka pozbawiona piętna indywidualizmu nie będzie szukać metafizycznego dreszczu, ale działać się w bezpośredniości codziennego życia²¹¹. Działając poza galerią i rzeczywistością sztuki, artysta ignoruje potrzebę wpisania się w jakiegokolwiek zabiegi hierarchizujące, które zwyczajowo wiążą się oczywiście także z cenzurą²¹². CUKT (oprócz Wyrzykowskiego: Robert Jurkowski, Jacek Niegoda, Artur Kozdrowski, Paweł Paulus Mazur i Rafał Grabowski) wymyślił kampanię wirtualnej Wiktorii Cukt startującej w wyborach prezydenckich 2001 roku pod hasłem „politycy są zbędni”. Kampania ta, jak uważają artyści, znacznie przyczyniła się do podnoszenia stopnia zaawansowania technologicznego nie tylko szeregowych odbiorców kultury, ale także klientów takich placówek jak ZUS. Wyrzykowski uważał bowiem, że polska globalizacja nie może sprowadzać się do globalnej konsumpcji tanich i gorszej jakości niemieckich towarów oraz decyzji o nieobsługiwaniu polskich małych fiatów na stacjach benzynowych. Za skandal uważał również, że dominujące programy edukacyjne na polskich uczelniach ignorują wiedzę o najnowszych technologiach, utrzymując koncepcje jeszcze XIX-wieczne. Dlatego Wiktorii Cukt w zamyśle miała wytyczać bezpośrednie sposoby sprawowania władzy, wskazywać na demokratyczny sposób użycia technologii przez społeczeństwo i walczyć o dostęp i umiejęt-

²¹¹ Tekst Łukasza Guzka opublikowany w dokumentacji Galerii QQ.

²¹² Sam artysta doświadczył jej wielokrotnie, m.in. w 2003 roku, kiedy jego praca *Wideopamiętnik widzeja* – zgodnie z regulaminem konkursu – została wycofana z wystawy w Zachęcie w ramach 8 artystów nominowanych do nagrody „Spojrzenia” Fundacji Kultury Deutsche Bank. Jak zauważyło internetowe pismo „Raster”: „Rzecz jasna zdecydowano również nie informować o całym zdarzeniu (w końcu to wewnętrzna decyzja, do której organizatorzy mają prawo. Prawo, a nawet regulamin). Podczas konferencji prasowej sprawa została przemilczana”.

ność wykorzystania informacji, co chłopcy z CUKT nazwali po prostu walką z infoapartheidem i koniecznością edukacji. W tym kontekście należy odbierać mającą charakter manifestu *Deklarację*, w której czytamy, że kultura techniczna jest kulturą masową, a sztuka z nią związana to manipulacja informacją. Kultura techniczna likwiduje granice między sztuką niską i wysoką, stawia pod znakiem zapytania awangardę, kwestionuje więc kulturę elitarną, tak ważną dla modernizmu. W naturalny sposób nie ma żadnych pokus cenzorskich, gdyż dostęp do informacji ze względów moralnych jest czymś od niej jak najodleglejszym, a znaczenie informacjom jest nadawane poza jej zasięgiem. Jednak – mimo to – kultura techniczna tworzy system kontroli informacji. W *Deklaracji* pojawia się także stwierdzenie, że „kult techniki to przejaw braku kultury technicznej” oraz baudrillardowska z ducha konstatacja: „sztuka kultury technicznej to projekcja świadomości na wszechmysłową halucynację Matrycy”. Dowodem, że *Deklaracja* nie jest czczą deklaracją, były liczne działania, np. ogłoszenie przez CUKT 22 lutego Dniem Sztuki i w jego ramach w roku 1999 wykonanie w Gdyńskim Liceum Autorskim performance'u edukacyjnego, podczas którego artyści wystąpili w rolach nauczycieli²¹³.

Stosowane sztuki społeczne, wspomniany już tekst Artura Żmijewskiego, opublikowany w „Krytyce Politycznej”, w numerze o haśle przewodnim „pochwała antagonizmu”, rozpoczyna się pytaniami: „Czy współczesna sztuka ma jakikolwiek widoczny społeczny skutek? Czy efekt działania artysty można ujrzyć, zweryfikować? Czy sztuka ma polityczne znaczenie – inne niż bycie chłopcem do bicia dla populistów? Czy ze sztuką da się dyskutować i czy jeszcze warto? A przede wszystkim, co spowodowało, że zadawanie takich pytań jest dziś traktowane jako równoznaczne z zamachem na samą jej istotę?”. Pytania te mają uświadomić czytelnikowi, że choć sztukę zaangażowaną skompromitował wstyd stojący za artystami, którzy zgłosili akces do ideologii nazistowskiej czy do socrealizmu, to pragnienia bycia aktywnym podmiotem kreującym świat politycz-

²¹³ J. Ciesielska, *CUKT: w trosce o świadomość młodzieży*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 22 (2).

no-społeczny nie tylko nie można wytrzebić w artystach, ale nie powinno się tego robić. Sztuka powinna być „aparatem wytwarzającym skutek”. Artysta nie może znaleźć się w izolacji, być poza społeczeństwem i nie powinien zgadzać się też z pozycją idioty działającego bezrefleksyjnie, choć „społeczeństwo może być zainteresowane w utrzymywaniu pewnego poziomu ignorancji artystów”. Istotną rolę w alienacji sztuki odgrywa nie tyle wieloznaczny język obrazów, ale nieumiejętność ich czytania, co jest pewnego rodzaju analfabetyzmem, oraz lokowanie sztuki w ramach ideologicznego sporu w przestrzeni pośledniejszej prestiżowo, jeśli chodzi o autorytet, niż nauka. To przesąd powoduje, że bardziej szanujemy naukę niż sztukę i bardziej cenimy niezależnego obserwatora naukowego od obserwatora niezewnętrznego wobec aktu obserwacji, przenikającego się z obiektem w totalizującym poznawczym doświadczeniu. Żmijewskiemu bliska jest koncepcja wirusa artystycznego, modyfikującego zainfekowany system, czy jeszcze bardziej nacechowanego pozytywnie algorytmu, który jest zbiorem określonych czynności koniecznych do wykonania określonego zadania. Przywrócenie sztuce skuteczności i powołanie stosowanych sztuk społecznych może spowodować przywrócenie tego, co sztuka utraciła – realizowanie związku z ludzką rzeczywistością, rozumiane jako wytwarzanie narzędzi działania. Artysta uważa, że dość już sztuka odgrywała „rolę frajera płacącego część frycowego za przemiany w kraju”. Linia podziału, jaką konstruuje artysta, jest równie wyrazista jak redaktorów „Rastra”, jednak inny jest powód jej przeciągania – Żmijewski cieszy się z deklaracji politycznych Wilhelma Sasnała, dla Świetlicy „Rastra” są one oczywiste i niekonieczne do werbalizowania. Manifest Żmijewskiego czytany z pozycji autotematycznych zwraca uwagę komentowaniem negatywnych recenzji dotyczących własnej sztuki, co współgra ze strategią katalogu sprzedawanego w pawilonie polskim na Biennale Weneckim w 2005 roku, gdzie film *Powtórzenie* i sprawy samego projektu (powtórzony eksperyment profesora Zimbardo)²¹⁴ były bodaj mniej ważne od modernistycz-

²¹⁴ *If it happened only once it's as if it never happened/Co się zdarzyło raz nie stało się nigdy*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Warszawa 2005. Zwraca uwagę

nej z ducha retrospektywy twórczości, z detalicznym opisem dokonania. Zamierzonym skutkiem była więc przede wszystkim promocja osoby (w anachronicznym stylu kultu artysty), a nie „sprawy”. Przyłączenie się do „Krytyki Politycznej” jest z kolei działaniem o charakterze wertykalnym, strategicznym wzmocnieniem się przez instytucjonalny, już istniejący, kolektor i głośnik, czyli działaniem wzmacniającym przez panujące struktury i w ich obrębie, a nie przez samodzielne podjęcie walki o prestiż, jak to zrobili „rastrowcy”. Ten zachowawczy, konserwatywny rys, najbliższy jest pomysłom Tadeusza Boruty. W jednym i drugim przypadku tłem jest tradycyjna męska tożsamość, potwierdzająca własną nadrzędność, egzekucję dominacji oraz wywiązania się z określonych powinności, stąd identyczny źródłosłów *vir* i *virtus*²¹⁵. Można powiedzieć, że wybitni artyści wpadli w pułapkę rygorystycznych norm „skostniałego terytorium”²¹⁶. Gdy jednak zostawimy na boku kwestie dotyczące posttotalitarnych efektów wywieranych na sztukę w kontekście strategii artystycznych (być „za a nawet przeciw” establishmentowi) i płci, a skupimy się na tych słowach manifestu, które odnoszą się do „sprawy”, to trzeba podkreślić, że tak silna deklaracja polityczna dokonała się w Polsce, w której kuratorzy boją się pokazywania niektórych artystów w galeriach państwowych, nauczanie historii sztuki nadal, jak przed półwieczem, kończy się na impresjonizmie, a muzea narodowe nie powierzają bynajmniej robienia wystaw swoich zbiorów Hansowi Haacke'owi. W istocie Żmijewski robi więc rzecz naturalną – przypomina o związkach sztuki z aktualną rzeczywistością i wyraziście opowiada się za lewicą. Jednak gdyby porównać lewicowość Dziadkiewicza i Żmijewskiego, okazałoby się, że ten pierwszy wysuwa radykalniejsze wnioski z faktu, że – jak ujęła to Zaha Hadid – „cywilizacja posługuje się strukturami architektonicznymi do tworzenia porządku społecznego”²¹⁷, dlatego publiczność jest umieszczona nie w konserwatywnym i porządkującym obszarze instytucji, ale po-

kuriozalnie długie tłumaczenie tytułu, zamiast po prostu *Once is never*.

²¹⁵ P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciwicz, Warszawa 2004, s. 63.

²¹⁶ P. Leszkowicz, *Sztuka a płeć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej*,

²¹⁷ Z. Hadid, *View of the World*, „Time Magazine”, 5 September 2004; por. też P. Healy, *Who's Afraid of Public Space?*, „Gazeta/Zeitung”, SFX: *Publiczność – Sponta-*

między jej „okiem” a spontanicznym aktywizmem uczestników. Jeśli zgodzimy się z kolei z Benjaminem, że współczesne myślenie jest korelatem współczesnych technologii, to zobaczymy, że zarówno horyzontalne strategie p2p, na które stawia Dziadkiewicz, jak i biotechnologiczne pomysły Żebrowskiej czy technologicznie zaawansowana i specyficznie umocowana na pograniczu ukraińsko-polskim twórczość Petera Style’a, czyli Piotra Wyrzykowskiego, jest niewątpliwie wyzwaniem rzuconym opresyjnej współczesności za pomocą współczesnych, a nie anachronicznych metod. Z kolei „oblicze ojca” jest skryte nie tylko za manifestami Żmijewskiego, Boruty czy Łodzi Kaliskiej, lecz także – co zauważyła Iza Kowalczyk – za cyborgiem Wiktorią Cukt, która choć równie piękna jak *celebrities* Andy’ego Warhola, nie ma nic wspólnego z feminizmem, gdyż nie tylko jest kobietą bez osobowości, stworzoną przez „ojców”, oraz głosem swoich wyborców, ale staje się „ekranem do wynajęcia”, a wola i wygląd Wiktorii może ulec zmianie przez arbitralną decyzję Centralnego Urzędu Kultury Technicznej²¹⁸. To z kolei wbrew pozytywnym deklaracjom oznacza, jak zauważyła Dorota Jarecka, wolę przejścia władzy przez grupkę programistów i jest w istocie związane z groźbą utraty demokracji, a nie – jak mieliśmy wierzyć – z jej poszerzaniem i pogłębianiem²¹⁹. Przywołując z kolei anglojęzyczny tekst Żebrowskiej w kontekście wyodrębnionych przez Pierre’a Bourdieu cnót negatywnych, na których proces socjalizacji skazuje kobiety, wymienia – abnegację, rezygnację oraz milczenie, zauważymy, że artystka zgadza się na taki kobiecy los. Zgoda na hermetyczność sztuki będzie więc czymś innym w przypadku Żebrowskiej i zgoła odmiennym w przypadku Dziadkiewicza, który nie działa „naturalnie” jak Żebrowska, ale rezygnuje z należnych mu przywilejów. W obrębie filozofii Petera Sloterdijka, który zainspirował koncepcje odnajdywania się i mieszkania w globalnym świecie Romana Dziadkiewicza, w inny sposób będzie realizowany posthumanizm niż

ne Öffentlichkeiten, Ausgabe/Edycja Oktober 2005, Westfälischer Kunstverein, Münster 2005 [druk ulotny w formie gazety].

²¹⁸ I. Kowalczyk, *Jolanta Kwaśniewska w krainie cyborgów*, „Magazyn Sztuki” 2004, nr 1 (29).

²¹⁹ D. Jarecka, *Sztuczna kobieta u steru władzy*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31/32.

w horyzoncie, który wytyczył Wyrzykowski czy Żebrowska. Warto dodać, że biograficzne czytanie manifestów zostało wyśmiane przez wspomnianą już „Łyżkę, czyli chilli”, gdyż każdy z jej członków stworzył dla siebie absurdalne, niespójne i nic nie wyjaśniające życiorysy, np. Wiesław Trzos vel Wiesław Donica był „represjonowany za zespawanie 3000 samochodów w korku ulicznym na Marszałkowskiej w Stolicy, odsiaduje w latach 1967–68 sześćioletni wyrok w zawieszaniu nad Wojewódzkim Okręgowym Zrzeszeniem Producentów Porcelitu im. Broniszewskiego”²²⁰.

Podsumowując, ze zgromadzonymi manifestami wykonałam dwie operacje: po pierwsze, autotematyczną, polegającą na kontekstualizacji manifestów w relacji do twórczości ich autorów i potraktowania ich jako element dzieła, oraz po drugie – to, co Andrzej Gwóźdź nazywa cyrkulacją, umieszczeniem manifestów w ich własnym sąsiedztwie. Dzięki pierwszej operacji objawiła się dysproporcja między wolą zmiany i mocą sprawczą, która wymaga różnorodnych strategii, niekoniecznie realizowanych konsekwentnie przez artystów. Uwidoczniły się nowe sensory manifestów, nie zawsze widoczne w czytaniu bez wspomnianego kontekstu. Z drugiej procedury wyłoniło się symulacyjne archiwum różnych grup dążących do zmian i wyrażających to przez różne deklaracje i postulaty; sprobowałyśmy to szczęśliwie możliwość zmian homogenicznych i byłoby wnioskiem optymistycznym. Pesymistyczny, wyłoniony z tych samych przesłanek, byłby jednak taki, że między grupami, aktywowanymi przez omówione manifesty, nie ma mowy o jakimś porozumieniu. Manifesty można zobaczyć jako wyraz pragnienia stwarzania sfer chronionych od dominującej władzy, jako wyraz solidarności w obliczu bezosobowych sił, dobrowolnej getoizacji i separacji, stwarzającej możliwość osiągnięcia konsensusu pozbawionego przemocy.

Dla części z artystów zmiany powinny przyjąć formę radykalnego cięcia, dla innych – płynnych zmian w procesie, jedni szukają nisz dla swej działalności, inni dążąc do ulokowania się w pozycji dominującej, przeprowadzają dyskredytujące operacje wobec

²²⁰ *Poszukiwacze zaginionej sztuki za wycieraczek, w: Letnia promocja artystów.*

przeciwników. W odczytaniu cyrkulacyjnym manifesty są więc niewątpliwie głównie polem bitwy, choć można znaleźć i takich, którzy – mówiąc metaforycznie – wolą „służbę zastępczą”. Pesymistycznym wnioskiem byłby też niewątpliwie fakt, że część manifestów jest upublicznionych w Polsce jedynie w wersji anglojęzycznej. Można to co prawda uznać, od biedy, za sukces lingwistyczny młodego pokolenia, jednak – jak mi się wydaje – chodzi raczej o nieprzychylną atmosferę do dyskusji i stojące za tym w głębi przekonanie, że nie ma w Polsce wolności słowa. Pierwsza grupa omawianych manifestów charakteryzowała się świadomością, że postulatyność dotyczy pewnych ideałów, do których należy wszak dążyć, ale które najprawdopodobniej nie zostaną w najbliższym czasie zrealizowane *in extenso*. Język pełnił tu jednocześnie manifestację poetyki, będąc naocznym dowodem spełnialności postulatów, co było pewnym paradoksem – bo zbudowanie wokół siebie świata językowej symulacji (fikcji) odsuwało konieczność urzeczywistnienia postulatów, a jednocześnie czyniło ambiwalentnym chęć porozumienia z odbiorcą. Dlatego, z pewnymi zastrzeżeniami, manifesty te można by nazwać „artystowskimi”, tak jak pojmował je Przemysław Czapliński²²¹. Piękne marzenie i „wołanie na puszczy” zdecydowanie odróżnia te teksty programowe od tekstów z dwóch pozostałych grup, które są częścią realnej strategii zmiany władzy, przy czym widać tu wyraźnie różnice między oddolnymi i rozproszonymi koncepcjami władzy z pracą u podstaw a takimi, które dążą do prowokacji i realnego konfliktu ze społeczeństwem, wychodząc z założenia, że pojawienie się zacyznu w debacie publicznej jest dla społeczeństwa stymulujące i korzystne. Utopia niezmediatyzowanego obiegu, postulującego śmierć krytyka, najwyraźniej przebija przez tekst Artura Żmijewskiego, który bliski jest tu postulatowi Brunona Jasieńskiego, by artyści sami pisali sobie recenzje. Żmijewski jest też o tyle najbliższy manifestu znawcy, według klasyfikacji Czaplińskiego, że krytycy z „Rastra” są – paradoksalnie – jednocześnie artystowskimi ekspertami. Można by ich też śmiało mianować synami Herostratesa (wydaje się, że to o nich pisał Irzykowski: „Jesteśmy młodzi! Jesteśmy nowi! – oto główny argu-

²²¹ P. Czapliński, dz. cyt.

ment. Po prostu szantaż młodością”²²², gdyby nie fakt, że są jednocześnie miłośnikami Warszawy. Charakterystyczna dla nich retoryka represyjna z epitetem, inwektywą i satyrą, została wzięta – jak się wydaje – ze strategii modernistyczno-awangardowej. Manifesty powyższe są też – jak to już zaznaczono – aktywną diagnozą dyskursu artystycznego w Polsce. Transplantacja sprzecznych i skrajnych idei, różnorodnych relacji sztuki i życia w obieg społeczny wzmacnia synkretyzm tzw. posthistorycznego świata, szczególnie ważny w krajach postkomunistycznych. Można więc śmiało powiedzieć, że manifesty te skutecznie demontują piekącą monokulturowość, przebija w nich też – jakby powiedział Sloterdijk – „dobry stary lewicowy radykalizm”, gdzie obok św. Franciszka stoi Marks i Deleuze, twierdząc – à propos zawołowanego przymierza ze świętymi, że kto dziś chce uprawiać naprawdę radykalną opozycję, musi mieć sprzymierzeńców nie tylko z tego świata²²³. Część artystów własne klęski inkorporowało już zresztą w swoje projekty, wierząc, że zwycięstwo duchowe poprzedza polityczne. Wydaje się dzisiaj jednak, że za opozycją niezwykle rzadko stoi wizja wspólnotowa (jest to zapewne w pewnej mierze spowodowane osławioną „jednością moralno-polityczną” okresu PRL-u), gdyż wszelka jedność jest uważana – z definicji – za opresyjną. Nic zatem dziwnego, że oprócz programowych deklaracji „płaskich” (tj. mężczyzn) z Łodzi Kaliskiej, większość chce płaski łąd opuścić lub – mimo wszystko – jakoś go przekopać i pofałdować.

²²² Tamże, s. 24.

²²³ *Against Gravity. Bettina Funcke Talks With Peter Sloterdijk*, “Bookforum”, February–March 2005.

Zakończenie

*Jeśli chcesz być marksistą, musisz zdać sobie sprawę,
że do końca lat osiemdziesiątych miliony ludzi
żyły pod przymusem w ustroju zbudowanym
w oparciu o nauczanie Marksa, a kiedy tylko przymus zniknął,
natychmiast ustrój ten porzucono – co o tym myślisz?**

Wielka zdobycz wolności – heterogeniczne pole sztuki nieobciążone szantażem właściwego biegu historii, posłannictwem i racjonalizacją sztuki – objawiło się w aurze niesnasek, oburzenia, a nawet procesów sądowych. Gdy w 1955 roku ludzie wychodzili z więzień, po 1989 wielu artystów żyło w strachu, że do więzienia trafią. Gdy pod koniec lat 50. najbardziej modna była eleganczka abstrakcja, na przełomie lat 80. i 90., gdy z komunistycznej zamrażarki wyszły sprawy i problemy trudne, wstydlive, budzące obrzydzenie i sprzeciw, sztuka stała się wątpliwa, podejrzana, żenująca. Wojciech Włodarczyk, pisząc o legacie polskich nowoczesnych, poddaje refleksji kwestię, „w jakiej mierze nowoczesność wpłynęła na formę zapatrzonego na tenże Zachód – by przywołać niezwykle trafne określenie Michała Głowińskiego – „socparnasizmu doby Gierka”¹. Inaczej niż moglibyśmy to sobie wyobrazić, wolność objawiała się przez sztukę niesmaczną, budzącą politowanie, bez gustu, wątpliwą, przez krytykę bezczelną i nieznającą autorytetów, ośmielającą się wyzłościwiać z profesorów Akademii! Co innego usunąć z posady, eleganczko i w rękawiczkach, uniemożliwić wyjazd zagraniczny czy otwarcie wystawy. Ale bezinteresownie wyrazić swoje zdanie, bez strachu? Na dodatek, nie zawsze najmądrzejsze? Wielu poczuło się rozczarowanych: to tak okropnie wygląda wolność? Nowe czasy po przełomie

* *O rzekomym upadku filozofii i społeczeństwie bez elity. Z profesorem Jackiem Hołwką, filozofem, rozmawia Damian Leszczyński, „Odra” 2010, nr 4.*

¹ W. Włodarczyk, „Nowoczesność” i jej granice, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987, s. 26.

opisał Jan Michalski: „Nie ma jednej wizji świata ani jednego punktu odniesienia. [...] Gdy fala liberalizmu zderzyła się z polskim tradycjonalizmem, świętującym jeszcze swój triumf z poprzedniej dekady, wywołało to zamieszanie, wyzwoliło napięcia, doprowadziło do nieporozumień”, a przestrzeń publiczna stawała się „placem targowym i agorą, na której mogą manifestować się wszelkie postawy. [...] Wiadomo jedno: model kultury jako narodowego *templum* odchodzi w przeszłość. Jego miejsce zajmuje otwarta agora idei”². Izabela Kowalczyk pisała z kolei o dekadzie lat 90., że przyniosła wyraźną polaryzację stanowisk artystycznych i krytycznych: „po jednej stronie stali obrońcy tradycji, po drugiej zwolennicy »nowego nieładu«. Oba obozy dzieliła przepaść języków, wzajemna niechęć, a w skrajnych wypadkach fanatyzm”³.

Kiedy zdecydowano się na przyjęcie informelu jako polskiej formuły nowoczesności w okresie odwilży, to – jak napisał słusznie Piotr Bernatowicz – patrząc z perspektywy zachodniej, „ten styl był już wówczas w odwrocie”⁴. Triumf modernizmu wiązał się też z neutralizacją awangardy⁵. Odkurzone niedawno przez Michała Pawła Haakego – przy innej okazji – określenie *juste milieu* jest być może właściwą oceną progresywnego potencjału abstrakcji bezforemnej drugiej połowy lat 50. w Polsce⁶. Jak pisał Bernatowicz, ideologiczna granica między figuracją a abstrakcją również wówczas się zdezaktualizowała. Powoli też „odwilżowy idiom” stał się tamą opóźniającą przemiany sztuki w stronę po-nowoczesności. Używając określenia Piotra Bernatowicza w stosunku do ambiwalentnej roli, jaką odegrała w swoim czasie recepcja Picassa w Polsce, można powiedzieć, że także informel stał się w rezultacie „osią tradycjonalistycznych re-

² J. Michalski, *Urywamy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak” 1998, nr 12.

³ I. Kowalczyk, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002, s. 71.

⁴ P. Bernatowicz, *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006, s. 369.

⁵ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 80.

⁶ M. P. Haake, *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008, od s. 49.

trospekcyj⁷. Koniec dominacji modernizmu w Polsce Bernatowicz wyznacza na rok 1970 i wiąże go ze zmianami politycznymi⁸. Inni badacze wydłużają proces i plasują schyłek modernizmu jeszcze na połowę lat 70.⁹ Tomasz Gryglewicz zwraca uwagę na periodyzację Jerzego Ludwińskiego, który wiąże schyłek modernizmu z latami 70., uznając symbolicznie za początek postmodernizmu festiwal Wro-70¹⁰. Niewątpliwie zmiana paradygmatu dokonywała się długo i nie bez walki wyznawców. W 1973 roku pojawia się prawdopodobnie – jak pisze Izabela Paluch – pierwsze nielegalne graffiti w przestrzeni miejskiej Warszawy – praca Włodzimierza Fruczka¹¹.

Konsensus odwilżowy zaproponował w sferze kultury „ostre cięcie” (by posłużyć się określeniem derridiańskim) i dychotomiczne wartościowanie „przed” i „po”. Taka binarna opozycja miała strukturę nieomal mityczną, uniemożliwiającą dyskusję. Paradoksalnie, prawdziwie fundamentalny zwrot, dokonany dzięki powstaniu Solidarności, upadkowi Związku Radzieckiego i runięciu muru berlińskiego dokonał się bez ostrego cięcia, szczególnie właśnie w Polsce nie wprowadzono radykalnych zmian na uczelniach artystycznych, w sferze lustracji czy dekomunizacji... Dlatego zmiany dokonywały się wolno, jednak nie bez paroksyzmów i zachłyśnięcia się wolnością; i to właśnie tak bulwersowało opinię publiczną. Przypomnę jeszcze, że wyrażona na początku tej książki – w rozdziale *Konsensus podwilżowy a negocjacje kryteriów wielkości artysty* – teza, że polska sztuka stała się sztuką PRL-u przez chęć bycia dokładnie taką samą sztuką jak na Zachodzie i stało się to właśnie przez modernistyczny konsensus podwilżowy, powinna teraz – po lekturze książki – zostać zrewidowana. Modernizm bowiem paradoksalnie umożli-

⁷ Tamże, s. 373.

⁸ Tamże, s. 404.

⁹ J. S. Wojciechowski, *Nowocześni i po-nowocześni*, w: *Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, Orońsko 1994, s. 64.

¹⁰ J. Ludwiński, *Epoka błękitu*, red. J. Hanusek, Kraków 2003; T. Gryglewicz, *Kraków i artyści. Teksty o malarzach i grafikach środowiska krakowskiego drugiej połowy wieku XX*, Kraków 2005, s. 166; tenże, *Trzeci modernizm*, „Folia Historiae Artium” 1995, t. 1, s. 127–133.

¹¹ I. Paluch, *Na szarym murze domu*, w: E. Dymna, M. Rutkiewicz, *Polski street art*, Warszawa 2010, s. 360.

liwił *per fas et nefas* swojego rodzaju poczucie rodzimości polskiej nowoczesności¹², dlatego zresztą być może nie został poddany radykalnej krytyce. By się jeszcze raz nad tą kwestią pochylić, przywołam lata 70., w których sztuka polska wyszła już daleko poza chęć bycia „taką samą”.

W 1971 roku Stefan Kisielewski przewidywał, że „Polska stanie się krajem normalniejszym o spłaszczonej elicie, bez owej dawnej grupy mesjanistycznej superinteligencji, za to z szerszą podstawą”¹³. Pozornie jedynie podobnie opisywał początek lat 70. Karol Estreicher, który również zauważał, iż miejskie warstwy inteligencji zostały wymieszane z ludowymi. Ale był on większym optymistą: „Te ostatnie mają instynktowne wyczucie sytuacji i instynktowny realizm. Mają cierpliwość, wytrwałość i trzeźwość. Oparte są o Kościół, który u nas, w tej chwili, spełnia doniosłą rolę ratowniczą”¹⁴. U Estreichera przebija solidarność narodowa wraz z przekonaniem, że społeczeństwo polskie nie pogodzi się z zależnością od Rosji i pozostanie mu „cicha, wytężona praca, którą w XIX wieku zwano organiczną, czyli organizacyjną”¹⁵.

O jakiej mesjanistycznej superinteligencji myślał natomiast Kisielewski? Kojarzę ją z postawą kierownika Galerii Foksal Wiesława Borowskiego i jego w istocie tragicznego gestu z połowy lat 70. sprzeciwu wobec młodych artystów, którzy co jakiś czas dokonywali prowokacji wobec tego miejsca o ustalonej renomie i prestiżu. Borowski należy bowiem do pokolenia, który konsensus odwilżowy i poszerzenie pola wolności rozumiał – jak to odczytuję – jako wzięcie odpowiedzialności za to, co będzie działo się w polu sztuki. Ten etyczny gest o wymiarze heroicznym miał wszakże ciemną stronę: walka o sztukę dobrej jakości oznaczała bowiem przekonanie, że oczywista jest wiedza, co jest dobrą, ambitną sztuką. Miarę goryczy kierownika przebrało w 1975 roku ustawienie w bramie galerii kamieni, które odgrodziły drogę do wnętrza, oraz przyczepienie złośliwych napisów do wystawionych w galerii dzieł. Prowokacji – *action direct*,

¹² Tezę tę, przypomnę, przeformułowałam za Miriam Hansen.

¹³ S. Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 594.

¹⁴ K. Estreicher, *Dziennik wypadków*, t. 4: 1967–1972, Kraków 2004, s. 545.

¹⁵ Tamże.

palimpsestowej nadbudowy na istniejącym modernistycznym dziele istniejącym w stanie wieczystej łaski, dokonał Paweł Freisler¹⁶. Artysta dosadnie zesublimował ulokowanie się galerii w boskiej sferze autonomii. Mglista analogia do grobu sztuki wywołała gniew.

Z nieznanych powodów wystąpienie to później zmarginalizowano – nic o nim nie można przeczytać w monumentalnej książce *Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal*¹⁷. Być może zdarzenie potraktowano jako nieistotne i bezprecedensowe w polskiej historii sztuki; być może nie chciano powtarzać polemiki, jaka po wydrukowaniu przez kierownika Galerii Foksal artykułu *Pseudoawangarda*, spowodowała długoletni podział polskiej sceny artystycznej. Wszakże we wspomnianej książce o Kantorze można było przeczytać krytykę wybitnego artysty młodych entuzjastów sztuki konceptualnej, tożsamy z tymi, których Wiesław Borowski wymienia w artykule *Pseudoawangarda*. Jak tłumaczył Grzegorz Dziamski, Kantorowi nie odpowiadał taki obrót sytuacji w sztuce konceptualnej, w której dzieło miało zniknąć. „W kontakcie z dziełem sztuki realność znika, staje się dziwna, absurdalna, jakby nierealna, przytłumiona przez to, co wyobrażone”¹⁸. Można powiedzieć, że u młodych twórców rzeczywistość nie tylko nie zniknęła, ale ukazując się coraz bardziej realna, poddawała się dosadnej analizie. Co więcej, choć Kantor zbliżył się do konceptualizmu – jak uważał Grzegorz Dziamski – zainspirowany tradycją Marcela Duchampa, Yves’a Kleina oraz sztuki gestu, a dochodząc do pozycji bliskich Danielowi Burenowi i krytyki instytucji, szybko wycofał się z tego. Jak pisze Dziamski: „Kantor bardzo szybko uświadomił sobie, że utrzymywanie takich pozycji w polskich warunkach nie ma większego sensu, że polscy artyści, szczególnie awangardowi, cierpią na niedostatek instytucjonalnego wsparcia, a nie na jego nadmiar, dlatego porzucił antyinstytucjonalną retory-

¹⁶ Pisze o tym Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009, s. 48, choć według Rondudy inna była sekwencja czasowa – kamienie były zemstą za artykuł *Pseudoawangarda*.

¹⁷ *Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal*, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska i A. Przywara, Warszawa 2000.

¹⁸ G. Dziamski, *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010, s. 216.

kę i w manifeście *Teatr śmierci* wycofał się na bardziej tradycyjne pozycje, co w dość dwuznacznym świetle postawiło jego wcześniejsze zainteresowania sztuką konceptualną¹⁹. Wracając do dawnych spraw, nie mam zamiaru przeciwstawiać „awangardy” „pseudoawangardzie”, ale ukazać z dość komfortowej pozycji dystansu czasowego hybrydyzację postaw wobec komunistycznego establishmentu. Poza wszystkim przecież wspomniane działania Pawła Freislera nie są odosobnione, można przytoczyć bardzo zabawne przykłady, wymierzone ironiczną psotą w najwybitniejszych luminarzy polskiej sztuki. Krakowski artysta Jacek Puget – „kaszlący rzeźbiarz”, czasami „pod wpływem”²⁰ – wspominał, jak pewnego dnia wraz z kolegami, wzięwszy spod Bramy Floriańskiej tablicę o zakazie zanieczyszczenia tego miejsca, udali się pod Pałac Sztuki w Krakowie – gdzie trwała wystawa jubileuszowa Towarzystwa „Sztuka”. Puget pisał:

Tam stanęliśmy w piramidę, ażeby wysoko nad bramą narysować węglem olbrzymie dwa zera. Klamki zadrutowano. Niosło mnie dwóch kolegów za nogi i za głowę, napiętego poziomo jak deska, a na brzuchu stał mi Kozak Stołbenko, grając na gitarze żałobnego marsza na pogrzeb starej sztuki. Nazajutrz „Głos Narodu” grzmiał na wandaliskie wybryki, tym gorsze, „że na czele pochodu widzieliśmy Jacka Pugeta, syna jednego z wybitnych członków i założycieli Towarzystwa”. Ale już tydzień potem pisał mi ojciec z Paryża: „Jacku, czytałem w *Głosie*, pozwól, że cię uściskam, cieszę się, że Kraków zawsze jest miastem, a nie dziurą”. To była pierwsza widowiskowa impreza Józefa Jaremy, początek uciechy *Cricot*, początek ruchu Kapistów i zagrzewka na lata pracy. Czemuśmy z ogniem poigrali? I miłość i sztuka zaczyna się od zabawy.

Czytając te krotkowile, sympatycznie jest się wszak też dowiedzieć, że zbuntowani młodzi artyści poszli w któryś z kolejnych dni do jednego z obrażonych tam artystów, do Wojciecha Weissa, a ten „życzliwy jak zawsze”, „przyjął nas z radością, ugościł pyszną herbatą i sło-

¹⁹ Tamże, s. 217.

²⁰ J. Günter, *Oczyrna beana*, w: *Cricot 2 lata 50. Tadeusz Kantor i początki Teatru Cricot 2 1955–1958*, Kraków 2008, s. 11.

nymi paluszkami”²¹. Tak działo się w Polsce przed wojną, po wojnie poczucie humoru jakoś dziwnie wyparowało. Reakcje na podobne psikusy w komunistycznej Warszawie równe były nieomal zamachowi stanu. Trawestując Ludwika Pugeta, należałoby powiedzieć, że komunistyczna Warszawa nie zawsze była miastem, za czasów PRL-u raczej zmieniła się w dziurę. Dnia 3 marca 1975 roku Wiesław Borowski w tygodniku „Kultura” opublikował tekst pt. *Pseudoawangarda*, w którym nie tyle przedstawił szelmy płatające figle, ile zdemaskował hołotę²². Według krytyka bowiem byli to marni artyści, łatwo się rozprzestrzeniający i zdobywający prestiż, który stawał się „dźwignią do kariery, awansu życiowego, drogą do uzyskania pozycji lub uczestnictwa w międzynarodowych (upadających zresztą) imprezach i instytucjach takich jak Biennale Młodych w Paryżu czy Stowarzyszenie AICA”. Działali „ze zdumiewającym tupetem, niefrasobliwością i niezrozumieniem”, drwiną, błazeństwem. Pseudoawangardę powinno się demaskować, twierdził krytyk, bo jest niebezpieczna: okrada awangardę i dezorientuje odbiorcę. „Bazuje na ignorancji, snobizmie i pospolitej mentalności. Nie znajduje absolutnie potwierdzenia w rozwoju sztuki i nie wychodzi ze źródeł sztuki, lecz ogranicza swoje działania bezpośrednio do sceny życiowej. [...] jest zawsze amoralna i aintelektualna. [...] Jest efemeryczna w znaczeniu najbardziej pospolitym i życiowym. Dlatego jakiegokolwiek z nią kontakty są nieprzyjemne”²³.

Zwróćmy uwagę na słowa „okrada” oraz „dezorientuje” – są one kluczowe dla zrozumienia, że Freisler i jego koledzy posłużyli się strategią postmodernistyczną. Figura trickstera (szachraja, łobuza, przechery, hultaja) jako typowa dla progresywnych strategii neoawangardowych podważających porządek dominującej kultury oparty na stabilnych liniach autorytetów oraz „humanistycznych reanimacjach”²⁴.

²¹ J. Puget, *O teatrze artystów Cricot*, w: *Henryk Wiciński (1908–1943)*, Poznań 2003, s. 44–45.

²² Pisałam o tym: A. Markowska, *Kontekst jako budulec dzieła*, w: *Przestrzeń sztuki: obrazy-słowa-komentarze*, red. M. Popczyk, Katowice 2005.

²³ W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” z 23 marca 1975 r.

²⁴ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 229.

Nie ma wątpliwości, że dla warszawskich tricksterów Galeria Foksal była symbolem dominującej kultury. Także dla rodzącego się ruchu feministycznego (Ewa Partum) musiała być wzorcowym przykładem patriarchalnej instytucji. Ażeby bowiem mieć wystawę na Foksal, można było co prawda być kobietą, ale jedynie pod warunkiem, że było się żoną Tadeusza Kantora. Niestety, mimo że w komunizmie bardzo mocno podkreślano wspólną własność, bigamia była karana. Jak pisał Grzegorz Działowski, kierownik Galerii zwrócił się przeciwko sztuce konceptualnej rozkwitającej w rodzących się w Polsce wówczas galeriach autorskich. Poznański badacz powtarza ponadto za Grzegorzem Sztabińskim, że młody ruch z pewnością nie chciał kontynuować etosu awangardy, rozumianego jako konieczność autonomii, postępu i nowatorstwa, a szukał możliwości powiązania działalności artystycznej z określonym kontekstem społecznym, na co przykładów dostarczała sztuka socjologiczna i feministyczna²⁵.

Czym charakteryzuje się zły artysta podszywający się pod artystę awangardowego, zdaniem Borowskiego? Przede wszystkim działał w masie. Wspierający wystąpienie Borowskiego Tadeusz Kantor pisał o tłumie „artystów komandosów, kombatantów ulicznych, artystów-interwentów, artystów-listonoszy, epistologów, domokrażców, kuglarzy ulicznych, właścicieli Biur i Agencji”²⁶. Borowski wypowiadał się po prostu w imieniu mesjanistycznej superinteligencji, która przeniknęła wiedzę o rozwoju historii. Nawet nie przyszło mu do głowy, by zamiast rzucać gromy, ugościć pyszną herbatą, „wzruszyć i oczarować”, by Freisler, tak jak przed wojną Jarema, „dziękował mu jak szczerzy, dobry chłopiec”²⁷. Kierownik z trudem funkcjonującej w realnym komunizmie galerii sztuki, ciągle zagrożonej zamknięciem, nie mógł sobie pozwolić ani na gościnność, ani na poczucie humoru. Nie potrzebował też pluralistycznego odbiorcy, gdyż to właśnie powstająca w autorskich galeriach sztuka odwoływa-

²⁵ G. Działowski, dz. cyt., s. 209; G. Sztabiński, *Zrozumieć sztukę polską lat siedemdziesiątych*, w: *My dzisiaj. O sztuce pokolenia lat siedemdziesiątych*, red. E. Hornowska, Poznań 1993, s. 29–30.

²⁶ *Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal*, s. 57. Jest to fragment tekstu Kantora z 1975 roku.

²⁷ J. Puget, dz. cyt., s. 45.

ła się do konkretnych grup odbiorców, mniejszości poszukujących alternatywnych stylów życia, a także mniejszości seksualnych i powstawały wspólne akcje społeczne realizowane z odbiorcami (nazywanymi przez Andrzeja Kostołowskiego prosumentami) – które wspominał niedawno Dziamski: „Rezultatem wejścia sztuki w zróżnicowane konteksty społeczne stała się wieloalternatywność sztuki, spluralizowana sieć dialogizujących ze sobą wspólnot”²⁸.

O kompromitacji idei partycypacji w kontekście Galerii Foksal pisała zresztą Anka Ptaszkowska, związana z Foksałem: „Co do kwestii jakości i oceny – Galeria Foksal tylko raz pozwoliła sobie je wyeliminować, próbując otworzyć się na anarchiczną partycypację, która podważała status dzieła sztuki, i ogłaszając w 1970 roku tzw. *Nowy regulamin*, który zresztą nigdy nie wszedł w życie, ale stał się końcem współpracy założycieli Galerii”²⁹.

Trzeba wszakże przyznać, że niepokoje Wiesława Borowskiego nieobce były innym krytykom i artystom. „Protest przeciwko nadprodukcji bełkotu ideologicznego i bubli artystycznych” wyrażała na przykład jeszcze w 1971 roku Wanda Gołkowska, podczas pleneru w Opolnie Zdrój³⁰. Przybrał on jednak formę artystyczną *Dezaprobatora* (w 1972 roku pokazanym w galerii Demarco w Edynburgu – jako ogromna szpula z nanizanym i rozwijanym tekstem manifestu), a nie formę postulatów biurokratycznych. Gołkowska wyrażała dezaprobatę, czyniąc ją częścią swojego projektu artystycznego. Borowski wyrażał niezgodę, chcąc uczynić ją częścią projektu establishmentowej polityki. Grzegorz Dziamski również zwraca uwagę, że nie tylko Kantor i Borowski nie byli zachwyceni tym, co przyniosła z sobą sztuka konceptualna, a co wiązała z zalewem łatwizną i atrofią prawdziwych wartości i jako dowód przytacza z kolei wypo-

²⁸ G. Dziamski, dz. cyt., s. 210.

²⁹ *Partycypacja. Rozmawiają Joanna Mytkowska, Grzegorz Kowalski i Artur Żmijewski*, w: *Momenty zwrotne w polityce i sztuce: 1968–1989*, red. C. Bishop, M. Dziekańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2009, s. 394.

³⁰ *Plener Ziemia Zgorzelecka. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, red. W. Gołkowska, Opolno Zdrój 1971.

wieź wrocławskiego kolegi Gołkowskiej – Zdzisława Jurkiewicza³¹. Jak mówił Mariusz Tchorek, jeden ze współzałożycieli Foksal, który najwcześniej z nią się rozstał: „»Sztuka awangardowa« do roku 1989 w Polsce zawsze była od tego, żeby pokazać Zachodowi, że w Polsce mimo wszystko jest wolność i spontaniczność”³². Za bycie skutecznym czy bycie częścią establishmentowej polityki (tu nigdy nie będzie chyba zgody wśród historyków) cena okazała się dosyć spora, bo nie tylko odeszli z Galerii koledzy (Mariusz Tchorek, Anka Ptaszkowska), którzy w rezultacie wyjechali na emigrację („zapłaciłam emigracją, której – jakkolwiek byłaby kosztowna – nie żałuję”)³³. Jednak być może najwięcej zapłacił sam Wiesław Borowski w imię trwania instytucji: „wieloletnimi, ciężkimi upokorzeniami, których Kantor mu nie szczędził, oraz czysto ludzkim rozrachunkiem z rolą, jaką w tych zdarzeniach [rozpadzie kolektywu – przyp. A. M.] odegrał”³⁴.

Charakterystyczna w polityce Foksalu była na przykład początkowa obietnica zrobienia w Galerii w 1968 roku wystawy młodych artystów z grupy Neo-Neo-Neo, a następnie wycofanie się z danego słowa. Kim byli artyści z Neo-Neo-Neo – Jan Dobkowski i Jerzy Ryszard („Jurry”) Zieliński? O ostatnim z nich – który sam przedstawiał się jako „Jurry-Polska B” – Jan Michalski pisał jako o „największym kozaku artystycznej Warszawy”: „Na tle dekady lat 70. postawa Jurry’ego wykazuje podobieństwa do antysystemowej partyzantki miejskiej na Zachodzie. Niesie hasła polityczne, mistyczne, ekologiczne oraz radykalną krytykę spokojnego sumienia”³⁵. Po latach wycofanie się z wystawy *guerilleros* Wiesław Borowski tłumaczył atmosferą po wydarzeniach marca i maja 1968 roku oraz Balu w Za-

³¹ G. Dziamski, dz. cyt., s. 236; Z. Jurkiewicz, *Przeciw sztuce, przeciw niesztuce*, Wrocław 1971.

³² *Rozmowa Joanny Mytkowskiej z Mariuszem Tchorkiem*, w: A. Ptaszkowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk 2010, s. 222.

³³ *Rozmowy Emmanuela Zwenglera z Anką Ptaszkowską*, wrzesień–listopad 2003, w: tamże, s. 37.

³⁴ Tamże.

³⁵ J. Michalski, *Jurry-partyzant*, w: *Jurry powrót artysty*, Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński (1943–1980), Kraków 2010, s. 62.

lesiu (w którym zresztą Neo-Neo-Neo uczestniczyli jako młodzi aspiranci): „A potem entuzjazm nam opadł [...]. Z naszego powodu wystawa Neo-Neo-Neo nie doszła na Foksal do skutku. [...] Oni na pewno liczyli na tę wystawę. Nam entuzjazm opadł. Za dużo było wydarzeń. I to zostało wyrzucone, wyparte. Może miało wpływ to, że zrobili jakąś burdę w Zalesiu? Myśmy mieli władzę – mogliśmy zrobić im wystawę lub nie. Ta władza nie była egzekwowana w sposób formalny. Ale oni mieli żal. Nic na to nie poradzę”³⁶.

Co musiało stać się między „opadnięciem entuzjazmu” w roku 1968 a kontratakiem na Galerię Współczesną (wymienioną w artykule *Pseudoawangarda* jako miejsce żenujących rytuałów), która przejęła zresztą neo-neo-neo? Z pewnością zaszło dużo nieprzyjemnych zdarzeń. Przypomnijmy, że nastąpiły też poważne tarcia wewnątrz Galerii. Dnia 17 września 1970 roku Anka Ptaszkowska w *Listie pożegnalnym do grupy Foksal* pisała ostro, iż według niej „galeria nie jest już galerią awangardy. [...] Jest zbyt zdemoralizowana brakiem zagrożenia tu w Polsce czymś, co byłoby naprawdę radykalne”. Zwracała ponadto uwagę na „eliminację nieposłusznych”, która rozpoczęła się usunięciem Mariusza Tchorka, i z niesmakiem pisała o instytucjonalizacji Galerii, która pozostaje nieodłącznym atrybutem walki o uzyskanie i utrzymanie władzy. Negatywnie oceniała postawę Wiesława Borowskiego, który zdecydował się na pracę w systemie opartym na „biurokratycznym prestiżu”³⁷. Ale nie tylko cierpkie i gorzkie wydarzenia czekały Foksal w latach 70., wszak były to czasy nowego entuzjazmu doby Edwarda Gierka. Michalski tak ocenia te czasy: „W PRL artyści nie zajmowali się polityką (pisze o tym Tomasz Gryglewicz w książce *Sztuka w okresie PRL-u* z 1999). Przywileje socjalne, którymi ich obsypywano, zwłaszcza w czasach Gierka, skutecznie odchęcały od tematów politycznych – artyści tego czasu zamknięci byli w kręgu własnych, cechowych problemów”³⁸.

³⁶ Tamże, s. 75–76.

³⁷ A. Ptaszkowska, *List pożegnalny do grupy Foksal*, w: *taż, Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, od s. 242.

³⁸ J. Michalski, *Jurry-partyzant*, s. 60. W przywołanym cytacie chodzi o książkę *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Kraków 1999.

Borowskiemu na artykuł *Pseudoawangarda* odpowiedział w „Kulturze” z 11 maja 1975 roku Jan Stanisław Wojciechowski i Andrzej Lachowicz. Wojciechowski w tekście pt. *Uczestniczyć i rozumieć* wypowiedział się przeciw moralizowaniu i racjonalizacji, pisząc o potrzebie penetracji życia, uczestnictwie w nim TERAZ, dodając słuszenie: „Każdy program, chociażby najbardziej enigmatyczny, określa i zamyka strefę penetracji”³⁹. Sztuka nie może zatem być egzemplifikacją jakichkolwiek idei, gdyż jej zadaniem jest otwieranie się na nowe idee, szacunek dla myślenia otwartego. Z kolei Lachowicz w artykule pt. *Retroawangarda* napisał m.in.: „Wiesław Borowski przypomina mi Zulusa, któremu podsunęto do oglądania zdjęcie fotograficzne. Nie znając podstaw gramatyki, próbuje wnioskować o zapisie, który co innego znaczy. I tutaj ważna uwaga: nie mam nic przeciwko Zulusom, a będąc zwolennikiem roztropnych metod współczesnej ekologii, pozostawiłbym ich na poziomie cywilizacji zbieracko-łowickiej. Stanowią oni bowiem żywą »skamielinę«, do której możemy odnosić naszą cywilizację z jej wysoko sformalizowanymi systemami intelektualnymi we wszystkich dziedzinach aktywności człowieka, a więc w nauce, technice, sztuce, produkcji, itd.”⁴⁰

W dniu 22 czerwca 1975 roku Wiesław Borowski napisał w „Kulturze” artykuł *W odpowiedzi odpowiedziom* i wówczas dowiedzieliśmy się wreszcie, dlaczego pseudoawangardzie należała się reprimenda. Stało się tak z powodu „chwytów chuligańskich”, np. zablokowania „wielkimi kamieniami wejścia do Galerii Foksal”, nalepienia „obraźliwych kartek na obrazach”. Był to zresztą ciąg większej sekwencji zaczepek, jaką młodzi artyści kierowali w stronę Foksalu. Oprócz Pawła Freislera („Oznajmiam, że jawnie i potajemnie, we wszelkich dowolnie wybranych sytuacjach uprawiam sztukę intrygi (*intrigue art*)”)⁴¹, w złośliwych psikusach wyróżniali się jeszcze Andrzej Partum, Janusz Karcz i Anastazy Wiśniewski. Jak się wydaje, nie przekraczały one w żaden sposób rodzaju zaczepek, które młodzi krakowscy artyści okresu międzywojnia kierowali w stronę zasłużonych

³⁹ J. S. Wojciechowski, *Uczestniczyć i rozumieć*, „Kultura”, 11 maja 1975, por. też: S. Morawski, *Sztuka i anarchizm*, „Teksty” 1975, nr 2 (20).

⁴⁰ A. Lachowicz, *Retroawangarda*, „Kultura”, 11 maja 1975.

⁴¹ P. Freisler, *Komunikat*, „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972, nr 4.

artystów młodopolskich. A to Andrzej Partum narysował szachową tablicę, w której dawał *Mat dla Galerii Foksal*, a to Janusz Karcz występował z projektem *Próba izolacji wtórnej* (wysyłając przesyłkę zawierającą „cztery elementy zaizolowanej myśli do powtórnej izolacji w żywym archiwum galerii foksal”, natomiast „piąty element zostaje przesłany do laboratorium sztuki w elblągu, gdzie niestety nie będzie mógł być zaizolowany”)⁴², a to Freisler wykonywał jakąś intrygę, gdyż plotka i legenda były dla niego idealnymi sposobami przekazywania idei. Czasami narysował też złośliwy rysunek, na przykład prostokąt z kropką określoną jako „witamina C”, który dedykował z pozdrowieniami „Wisławowi Borowskiemu”, przy czym w przedrzeźnianiu imienia chodziło artyście o nawiązanie do zwrotu „zawracania kijkiem Wisły”, co wiązało się z oceną działalności Borowskiego⁴³. W trzecim numerze „Notatnika Robotnika Sztuki” pojawiła się dosadna konstatacja komentująca izolacjonizm Galerii Foksal: „Kwoka grzejąca w gnieździe własny kuper, nie może uznawać i popierać cieplarnianych wylęgarni, gdyż grozi jej to pójściem na rosół w kostkach”⁴⁴. Taka plebejska dosadność w czasach, gdy sztukę obdarzono misją antysowieckiej „kwestii smaku” musiała notabene być szczególnie drażniąca. Freisler specjalnie drażnił artystów z Foksal, gdy prowadził otwartą w 1972 roku galerię przy Krakowskim Przedmieściu 24. Jednak drażnienie, przekomarzanie, nigdy nie wiązało się z chęcią przejęcia pełnej władzy i przywództwa nad awangardą z przekonaniem, że wie się wszystko o przyszłym biegu historii.

Niechętny zarówno Galerii Foksal, jak i artystycznym eksperymentom krytyk Andrzej Osęka napisał, komentując artykuł *Pseudoawangarda*, że choć zgadza się z wieloma ocenami tam zawartymi, to jednak „lista osób do rozwałki jest zbyt duża. Znalazłem na niej paru artystów, których traktuję – nazwijmy to – z zaciekawieniem.

⁴² J. Karcz, *Próba izolacji wtórnej*, „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972, nr 3. Zachowano pisownię oryginalną.

⁴³ Ł. Ronduda, *Polska awangarda lat 70.* w „Notatniku Robotnika Sztuki”, w: „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972–1973, red. J. Denisuk, Elbląg 2008, s. 47.

⁴⁴ „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972, nr 3.

Szkoda by mi ich było⁴⁵. Co charakterystyczne, autor – definiujący siebie jako należący do pokolenia „Arsenału”, manifestującego przywiązanie do nowej sztuki po przymusowym realizmie socjalistycznym – zwraca uwagę, że frazeologia Borowskiego przypomina kategoriyczne epitety z tamtych lat (np. na socjologię mówiono „łże-nauka”). Osęka pisał bowiem: „Ci, którzy stosują tego rodzaju określenia, automatycznie podają się za strażników prawdy, zawartej w danym słowie po odjęciu »pseudo« lub »łże«: nauka, awangarda. Niemilo zwłaszcza, jeśli oskarżyciel głośno boleje nad tym, że zło pleni się bezkarnie, czyli: przydałaby się żelazna miotła, by nią usunąć wszystkie te paskudztwa utrudniające marsz ku⁴⁶. Potwierdzenie, skąd pochodzi typ określeń z dyskutowanego tu artykułu w warszawskiej „Kulturze”, można znaleźć – jak się wydaje – przy okazji omawiania radzieckiej prasy w „Kulturze” paryskiej w 1971 roku: „*Kommunist* poddał ostrej krytyce tych wszystkich, którzy próbują zapoznać obywateli sowieckich z »współczesną zachodnią pseudo-kulturą«⁴⁷.

Piotr Piotrowski podkreślał ostatnio z pewnym rozczarowaniem, że Foksal był nieczuły „na to, co dzieje się za oknem Galerii Foksal”, chociaż można by od nich wymagać „jakiegoś gestu solidarności z rodzącymi się procesami sprzeciwu, jakiejś próby materialnego, a więc realnego podważenia Ideologicznego Aparatu Państwa, rzeczywistego zaangażowania [...], a nie wikłania się w polemikę z pseudoawangardą⁴⁸. Dodawał jednak natychmiast, że o ile ze środowiska Foksalu nie wyszła żadna próba „przedyskutowania własnej pozycji w strukturze Ideologicznego Aparatu Państwa lat siedemdziesiątych”, to tym bardziej „nie podjęto jej w środowisku ówczesnych i obecnych adwersarzy galerii⁴⁹. To ważne zdanie (szczególnie wobec wcześniejszych opinii autora i ich ewolucji od

⁴⁵ A. Osęka, *Duch walki o monopole*, w: tenże, *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków 1976, s. 259.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ A. Kruczek, *W sowieckiej prasie*, „Kultura”, Paryż 1971, nr 3 (282), s. 111.

⁴⁸ P. Piotrowski, *Agorafilia. Szuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010, s. 94–95.

⁴⁹ Tamże, s. 97.

czasów *Dekady*)⁵⁰ należałoby nieco zniuansować. Po pierwsze, przedyskutowanie pozycji w strukturze Ideologicznego Aparatu Państwa lat 70. chyba jednak miało miejsce, skoro właśnie z tego powodu doszło w grupie do rozłamu, a sam Wiesław Borowski, który pozostał w Foksal, wierzył szczerze, że – jak pisał w 1971 roku – zlikwidować „sztuczny mariaż między sztuką a istniejącym systemem instytucji artystycznych» byłoby czymś sztucznym, ponieważ »nie jesteśmy związani z tym systemem i nie mamy wobec niego kompleksów«⁵¹. Anka Ptaszkowska o eliminacji współzałożycieli wyraziła się kiedyś zresztą bardzo drastycznie jako o „czystce”, określając Mariusza Tchorka, który pierwszy opuścił Galerię, jako „ofiara pierwszej czystki”⁵². Był nią także, według niej, na przykład Krzysztof Niemczyk, „wewnętrzny dysydent”⁵³ i oczywiście niebezpieczny trickster. Natomiast w kontekście m.in. własnych pomysłów na rozwój Foksal oceniała to, co stało się z Galerią równie radykalnie: „Galeria Foksal nie stała się miejscem przepływu, ale petryfikacji informacji, a to jest dość duża różnica”⁵⁴. W tzw. *Nowym regulaminie współpracy z Galerią Foksal*, pisany zresztą z Wiesławem Borowskim, który później wycofał się z niego, można było przeczytać m.in.: „obecnie kwestionujemy GALERIĘ – w całej jej dotychczasowej strukturze”. Po drugie, wracając do oceny Piotra Piotrowskiego, strategii parodii i wielość praktyk adwersarzy Foksalu niewątpliwie podważały porządek dominującej kultury i jej autorytety. Wreszcie, Piotrowski uważa wręcz za żenującą polemikę ze stanowiskiem, iż tekst Wiesława Borowskiego mógł mieć realny wpływ na „niecne i haniebne praktyki państwa”, gdyż urzędnicza decyzja na przykład o nieprzyznaniu paszportu nie musiała szukać żadnych uzasadnień. To oczywiście prawda, mowa nie jest tożsama z działaniem i trudno znamienitego

⁵⁰ P. Piotrowski, *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991.

⁵¹ Wiesław Borowski: *List z Warszawy o Galerii Foksal PSP* (1971), w: A. Ptaszkowska, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, s. 250.

⁵² *Rozmowy Emmanuela Zwenglera z Anką Ptaszkowską*, w: tamże, s. 37.

⁵³ A. Ptaszkowska, *Krzysztof Niemczyk a Foksal*, w: tamże, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, s. 166.

⁵⁴ Tamże, *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, s. 250 i 268.

autora i kuratora, któremu po prostu puściły nerwy, tak niecznie po-
sądzać. Ale w tekście *Pseudoawangarda* Borowski pisze na przykład
o nieuzasadnionych aspiracjach przynależności do AICA... Przynależ-
ność w PRL-u ułatwiała sporo. Jak wspominał bardzo konkretnie
Dobkowski: „zaczęli nam rzucać kłody pod nogi. Nie chcieli nas
przyjąć do ZPAP – na 20 głosów ja miałem dwa, Jurek [Zieliński –
przyp. A. M.] może trochę więcej. A dla nas, z prowincji, to było bar-
dzo ważne – na przykład, jak już skończyliśmy studia, nie mogliśmy
zameldować się w Warszawie. Wtedy, jak się nie było w ZPAP, to się
było na marginesie”⁵⁵. Z kolei wymieniona w artykule *Pseudoawan-
garda* Natalia LL wspomni po latach o sporym negatywnym wpły-
wie publikacji na jej życie. „Choć dziś już się o to nie gniewa, Nata-
lia LL mówi, że ten artykuł dużo napsuł w jej życiu. Przez wiele lat
»Sztuki konsumpcyjnej« nie mogła w Polsce pokazać”⁵⁶. Borowski
w tekście *Pseudoawangarda* pisał oczywiście o konfiturach ze znac-
nie wyższej półki, wyjaśniając z dezaprobatą, że – jak pamiętamy –
dźwignią do kariery, awansu życiowego, drogą do uzyskania pozycji
lub uczestnictwa w międzynarodowych imprezach jest członkostwo
w stowarzyszeniu AICA. W polskiej sekcji za PRL-u pilnie strzeżo-
no, by nabór nie odbywał się na zasadach zwykłego potwierdzenia
uprawiania zawodu, a prestiżowego awansu. Co zaś do wpływu me-
diów na różne decyzje, to według oceny niektórych krytyków był on
duży już po upadku komunizmu. Aneta Szyłak pisała w 1997 roku
o wycofywaniu dotacji, używaniu wpływów, by zablokować wystawę
itd.: „istnieją wymierne konsekwencje społeczne presji wywieranej
na artystów przez media”⁵⁷. Zastanawiając się z kolei nad rolą kryty-
ka, należałoby jeszcze dodać opinię Piotra Juszkiewicza o znacznym
udziale krytyka w produkcji dzieła, a nie jedynie w pośrednictwie
między artystą a publicznością⁵⁸.

⁵⁵ *Jury powrót artysty*, s. 76.

⁵⁶ D. Jarecka, *Wybuch cenzora*, „Wysokie Obcasy” 2011, nr 8 (611), s. 21–22. W dal-
szej części artykułu czytamy: „Ogromnie się jednak zdziwiła, gdy wyjechała za
granicę” (s. 21).

⁵⁷ A. Szyłak, *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*, „Exit” 1997, nr 3.

⁵⁸ P. Juszkiewicz [b.t.], w: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*,
s. 102.

Piotrowski przyznaje wszak jednocześnie – bo przecież pamięta tamte czasy – że artykuł „stanowił element taktyczny w strategii funkcjonowania Foksalu na polskiej scenie artystycznej, konkurencji i wykluczania innych podmiotów z tej sceny”⁵⁹. To taktyka odmienna od powojennej; istniała wówczas niepisana zasada nieatakowania przeciwników z szeroko rozumianej sztuki progresywnej; Tadeusz Kantor mógł na przykład zżymać się na protekcjonalizm Władysława Strzemińskiego, ale nie przyszłoby mu do głowy w 1948 roku, przy okazji organizacji Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, wzywać do marginalizacji łódzkiego awangardzisty⁶⁰. Piotrowski przestrzega natomiast, by nie przywiązywać wagi do niebawale „zmistyfikowanego przez kolejne pokolenia artykułu Wiesława Borowskiego”, a jednocześnie przyznaje, że określa się go „swoistym paradygmatem wykluczenia środowisk artystycznych konkurujących z galerią Foksal”⁶¹. Zastanowienia wymaga zatem, czy miarą tego, „co dzieje się za oknami Galerii Foksal”, jest tylko świat wielkiej polityki lub środowisko progresywnych artystów o nieco innych poglądach na sztukę? Piotrowski wskazuje ponadto na wewnętrzne tarcia w Galerii, które miały wpływ na ostateczną jej taktykę – marginalizowanie wątków artystycznych związanych z obecnością Henryka Stażewskiego, Anki Ptaszkowskiej i Mariusza Tchorka. A – to chyba dość ważna uwaga Anki Ptaszkowskiej – nikt „w otoczeniu Stażewskiego nie dążył do władzy. [...] Stażewski miał egalitarną koncepcję sztuki i świata, jego praktyka życiowa była nią całkowicie prześlągnięta”⁶².

⁵⁹ Tamże, s. 97.

⁶⁰ Nawiasem mówiąc, nie znalazłabym w sobie tyle pewności siebie, by Kantoro-
wi wyrzucić „niesławne przyjęcie najwyższego odznaczenia PRL za „wybitne
osiągnięcia kulturalne»” (P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postko-
munistycznej Europie*, s. 97), gdyż zrobił to przynajmniej otwarcie i znakomicie,
zdając sobie sprawę z ryzyka gry, którą prowadził; w tym samym czasie działa-
ło w Krakowie i w samej Grupie Krakowskiej wielu artystów – donosicieli, upra-
wiających swój proceder w trybie niejawnym, o których historyk nie wspomina.

⁶¹ Tamże, s. 142.

⁶² A. Ptaszkowska, *Kilka sekretów ciągłości i tymczasowości: – od artystów, którzy
żyli w tym miejscu – dla tych, którzy tu są*, w: *Awangarda w bloku*, red. G. Świ-
tek, Warszawa 2009, s. 165.

Jak słusznie zauważył Jan Stanisław Wojciechowski, polemika w „Kulturze” rozpoczęta tekstem Wiesława Borowskiego *Pseudoawangarda* „werbalizuje, upublicznia owo przejście od nowoczesności do po-nowoczesności, robi to oczywiście z pozycji nowoczesnych”⁶³. Podział artystów na awangardę i pseudoawangardę, jaki zaproponował publicznie Borowski w 1975 roku, mimo że werbalizował oczywistą zmianę, stał się jednym z trwalszych podziałów w naszej sztuce przez autopozycjonowanie się modernizmu jako strategii oporu wobec komunizmu; korzenie takie tkwią oczywiście w hipokryzji konsensusu odwilżowego, w którym dokonała się rzecz dość ambiwalentna – artyści konsensusowi doszli do wniosku, że są wybrańcami narodu, nie tylko mogącymi, ale wręcz mającymi obowiązek podejmować za innych zbawcze decyzje dotyczące sztuki. Ten misjonarski elitaryzm zaprawiony patriarchalizmem i protekcjonalizmem (paradoksalnie – jak pamiętamy – mający swe korzenie w etycznym i heroicznym wzięciu odpowiedzialności), uniemożliwił widzenie pola sztuki w ramach agonizmu i traktował tych, którzy próbowali podważać konsensus, jako wichrzycieli. Dlatego słusznie dodaje Wojciechowski, że scena krytyki polskiej była zdominowana „raczej przez »nowoczesnych« o dość wąskiej jeszcze wtedy skali kategorii analitycznych”⁶⁴. Ponadto zwracano też już słusznie uwagę na socrealistyczną traumę, stojącą u podstaw niegościnnosci wobec interwencji. Łukasz Ronduda podkreślał dążenie do autonomizacji i neutralizacji dzieła krytyków skupionych wokół Galerii Foksal: „Wszystkie inne możliwe relacje dzieła do rzeczywistości uznawali za konformizm wiodący nieuchronnie do powstawania nowych wersji socrealizmu, oznaczających dla nich zawsze rewers nowoczesności”⁶⁵. Na tym tle Ronduda zwracał uwagę na korzenie założonej w 1966 roku Galerii Foksal „ze względu na życiorysy jej założycieli (lubelska Grupa »Zamek«) tkwią w postsocrealistycznej odwilży, toteż pamięć traumy odwilży była tam bardzo żywa. Trauma ta nie dotknęła jednak młodych artystów wchodzących w pole sztuki lat 70.,

⁶³ J. S. Wojciechowski, dz. cyt., s. 64.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Ł. Ronduda, *Sztuka polska lat 70.*, s. 10.

czym można tłumaczyć ich jawny flirt z poetykami realistycznymi i rzeczywistością⁶⁶. Okazało się wszakże, że „pseudoawangarda” jest żywotną tradycją sztuki polskiej. Zbigniew Libera, „uczeń” pseudoawangardowego Jana Świdzińskiego, skrajnie sformułuje swoje stanowisko, pisząc o bezpiecznej awangardzie i sztuce eskapistycznej, która była na rękę władzom komunistycznym, aby mogły powiedzieć, że u nas też jest sztuka nowoczesna. Dodawał, że to nie socrealizm był najbardziej szkodliwy dla naszej sztuki, tylko ta opcja, którą wyznawały warszawska Galeria Foksal i Grupa Krakowska (pisałam o tym w rozdziale poświęconym Wróblewskiemu). Taka postawa Libery stała się przedmiotem krytyki, przede wszystkim za utrwalanie zmystyfikowanej dychotomii „awangardy i pseudoawangardy”, ale także z powodu, że odwołując się do konceptualizmu, Libera paradoksalnie

utrwał pewien fantazmat konceptualizmu: jako twórczości społecznie indyferentnej, esencjalistycznej, stawiającej w centrum postępowania artystycznego dematerializację. Nie dostrzegał tkwiących w konceptualizmie sprzeczności i antagonizmów, jak również innych, stworzonych od końca lat 60. konkurencyjnych wobec Kosutha, mocno upolitycznionych jego wersji (m.in. Victor Burgin, Daniel Buren, Hans Haacke, Art & Language). Również tworząc alternatywną historię sztuki, Libera, choć budował sytuację ironiczną, nieświadomie powtarzał gest wszystkich totalizujących narracji historycznych – wykluczanie i przemilczanie. Wprowadzając nowych mistrzów, Libera nie wskazywał na wymiar fikcji każdej (również swojej) narracji historycznej, nie testował jej retorycznych pewników⁶⁷.

Dlatego ostatecznie autorka powyższych słów – Luiza Nader – uważa, że praca Libery *Mistrzowie i Pozytywy* (wprowadzająca „pseudoawangardowców” w przestrzeń fikcyjnych edycji „Gazety Wyborczej”) zamyka się na doświadczenie innego, podlegając niezamierzonej „amplifikacji”⁶⁸.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009, s. 33.

⁶⁸ Tamże.

Oczywiście pytanie, czy wykluczanie, czy wskazywanie wykluczeń zamyka się na doświadczenie innego, pozostaje w takim kontekście czysto retoryczne; tak jak raczej zabawne jest podejrzwanie Libeę o stabilizację własnego autorytetu; dokonywał przecież celowo złych odczytań, dyseminując je w nigdy niekończącym się procesie otwartego dzieła, z którego sam spektakularnie (i zabawnie) zniknął. Wreszcie, w dychotomię złej i dobrej sztuki wprowadzał artystów poza binarnym układem. Piotr Piotrowski przyznawał ostatnio, że „w kontekście dopominania się o obecność tradycji anarchicznej w historii polskiej sztuki, głos Zbigniewa Libery wydaje się bardzo ważny”⁶⁹. Moim celem w niniejszym tekście jest wszakże co innego: pytanie o optykę karceralną – dlaczego według mesjanistycznej superinteligencji pogarda należy się tym, co nie mają władzy. Zżymał się nieco na mnie Mieczysław Porębski za sformułowanie kompleksu (traumy) więźnia, wyrzucając: „Tak, po skończonej wojnie byliśmy w pojałtańskiej Europie więźniami i – nie za wszelką cenę, ale jednak – robiliśmy wszystko, żeby tego nie przyjmować do wiadomości. Nie bardzo wiedząc, czy jest to łudzenie despoty, czy jednak samych siebie (nie my pierwsi. Mieliśmy, i to jakich!, poprzedników)”⁷⁰. Dziś dużo bardziej rozumiem, przeciw czemu była skierowana taktyka krakowskiego krytyka i historyka sztuki (notabene ze znaczącym warszawskim epizodem). Jak sądzę, świetnie to wyraził Sławomir Mrozek, pisząc, że martyrologia,

którą tak podstawiamy wszystkim pod nos, powinna być zakazana [...]. Znaczenie bicia nieciekawe, nic z niego nie można się nauczyć. [...] Poczucie wstydu, że byliśmy bici, usiłujemy sobie załatać między sobą sztucznie: przedstawiając znoszenie i bezsilność jako zasługę. [...] Ale to nie ma żadnej wartości poza kręgiem osobiście zainteresowanych w tym wstydzie. [...] Niestety, jesteśmy narodem niewolników z własnej winy. Bardzo to kochamy. Te wieki udawania, że lubimy tę

⁶⁹ P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, s. 143.

⁷⁰ M. Porębski, *Dziś, to znaczy kiedy?*, w: *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002, s. 12.

cnotę, zrobiły z nas prawie masochistów. [...] Niewolnikiem można nie być, tylko nim być przestając⁷¹.

Chcę zatem ukazać, jak w latach 70. autentyczne zatroskanie, wzięcie odpowiedzialności, odraza wobec bezsilności, chęć wolnego tworzenia w zniewolonych warunkach, zmieniają się diabolicznie w pragnienie nieograniczonego monopolu, a także sprawowania kontroli nad interpretacją, której jest się wyłącznym depozytariuszem. Ta tradycja modernizmu – chęci mówienia w imieniu innych w ramach wskazywania prawomocnych dróg – choć wielokrotnie wyśmiana, wciąż powraca w naszym kraju, w którym poszukiwanie autorytetów wydaje się czasem istotniejsze niż poszukiwanie wolności. Całkiem niedawno wywołało to kolejne nieporozumienie; znowu ironiczne podejście wobec Galerii Foksal zostało potraktowane z całą, śmiertelną powagą i patosem. Rafał Jakubowicz zdecydował się bowiem – po zaproponowaniu Galerii, z którą współpracował od 2004 roku, mając tam dwie wystawy: „Forma” (2004) i „Mittel Weiß” (2005) – pokazać tam powiększoną do gigantycznych rozmiarów skrzynkę, która mieściła archiwum artysty w teźże galerii, którą ma każdy wystawiający tam twórca. Archiwum, wydawałoby się „naturalna” część wyposażenia Galerii (zresztą skrzynki zaprojektował sam Krzysztof Wodiczko), stało się w okresie dyskusji o lustracji i donosach niezmiernie politycznym elementem instytucji. Skrzynki z nazwiskami nie wyglądają dzisiaj dla nas „neutralnie”. Ówczesny dyrektor Foksalu – Jaromir Jedliński, odmówił artyście i nie zdecydował się na wystawienie zaproponowanej pracy. Co jednak dziwniejsze, praca znalazłszy nowego kuratora (Ewę Mikiń) i nowe miejsce ekspozycji (Zamek Ujazdowski), również ostatecznie nie została zrealizowana (zaproszenie wydrukowano na 9 kwietnia 2009 roku) ze względu na protesty byłego dyrektora Galerii Foksal – Wiesława Borowskiego, którym uległ dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski – Wojciech Krukowski. „Dlaczego Wiesław Borowski i Jaromir Jedliński nie chcą dopuścić do prezentacji projektu podejmującego krytyczną analizę działalności

⁷¹ S. Mrozek, *Dziennik 1962–1969*, Kraków 2010, s. 211–212.

publicznej galerii?” – pytał retorycznie Piotr Bernatowicz w „Arteonie”⁷². Borowski utrzymywał, że wystawa Jakubowicza stanowiłaby naruszenie praw autorskich Galerii Foksal oraz Krzysztofa Wodiczki, który w 1973 roku archiwum zaprojektował. Jednak w rozmowie dla „Gazety Wyborczej” podawał dodatkowe argumenty: „Jakubowicz czerpie z archiwum Galerii Foksal istotne elementy. To jest za łatwe, wolałbym, żeby zrobił swoją własną pracę. Archiwum Galerii Foksal jest całością i jest legendą. Jakubowicz podpisuje się pod cudzym pomysłem”⁷³. W postulacie „swojej własnej pracy” pobrzmiewa niestety – jak się wydaje – echo elitarnej autonomii sztuki czasów PRL-u. Iza Kowalczyk na swoim blogu „strasznasztuka2” wyjaśniała natomiast: „Jakubowicz chciał, jak sądzę, pokazać jak prywatna historia (jego jako artysty, który wystawiał w Galerii Foksal) przecina się z historią miejsca oraz jaka jest wzajemna relacja pomiędzy nimi. Jego wystawa miała być więc rodzajem »przepisania historii«”. Kowalczyk wyjaśnia, ponadto, że artysta chciał problematyzować pojęcie archiwum, zadać pytanie, „na ile ta historia rzutuje na współczesność, jaki ma wpływ na aktualnie odbywające się w tym miejscu wystawy”, oraz „jak historia jest konstruowana, jak jest wykorzystywana ideologicznie, a także w jaki sposób w jej obszar wkrada się fikcja”. Następnie autorka dodaje: „Chodzi też o to, by postawić pytania, kto używa historii, kto i w jaki sposób ją wykorzystuje, kto próbuje nadać jej kształt, a więc kto i w jaki sposób nią zarządza. Z tym również wiąże się pytanie, kto ma do niej dostęp. Kto ma dostęp do archiwów, teczek i... skrzynek? I w jaki sposób prywatne historie, które tam się pojawiają, są zawłaszczane, ideologizowane, wykorzystywane, przerabiane według aktualnych potrzeb władzy. Te kwestie pokazały dyskusje wokół teczek oraz IPN-u. Dziwnym trafem, problem skrzynek z Galerii Foksal zaczyna się z tym wszystkim kojarzyć”⁷⁴.

⁷² P. Bernatowicz, *Cenzura w samym Centrum Sztuki Współczesnej*, „Arteon” http://www.arteon.pl/forum.php?id_note=106 (dostęp: 05.05.2011); szczegółowy opis na stronie „Indeks 73” http://www.indeks73.pl/pl_aktualnosci_20_619.php.

⁷³ D. Jarecka, *Feralna skrzynka z Foksal*, „Gazeta Wyborcza” z 20 kwietnia 2009 r.

⁷⁴ I. Kowalczyk, *Jakubowicz oceniany, albo czy artysta ma prawo do własnej skrzynki?*, <http://strasznasztuka.blox.pl/2009/04/Jakubowicz-ocenywany-albo-czy-artysta-ma-prawo.html> (dostęp: 05.05.2011).

Po raz kolejny w Galerii Foksal nie ma miejsca na poczucie humoru i na tricksterskie interwencje.

Freisler z kolegami przeciwstawił oficjalnej sztuce działania od-dolne, *action direct*, ukazujące życie niezależne od reguł sankcjonowanych przez państwo komunistyczne, w imię wolności. Dlatego – jak już o tym kiedyś pisałam – można widzieć w kamieniach w Galerii sprzeciw wobec sztuki galeryjno-muzealnej, uważanej za martwą, nierodzącą poczucia wspólnoty ludzi, a raczej elitarny izolacjonizm. W 1975 roku w Foksal zetknęły się dwie koncepcje sztuki: nie tylko modernistyczna i postmodernistyczna, ale także marksistowska, zakładająca niezniszczalność wartości tworzonych przez sztukę autonomiczną, i anarchistyczną, w wersji proudhonowskiej, która wierzyła w sztukę powszechną, co prawda daleką od doskonałości profesjonalnych artystów, ale za to przenikniętą ideą wspólnotową, gdzie wszyscy powinni stać się artystami i przyczyniać się do organizowania zabaw publicznych⁷⁵. Nie bez powodu krytyka działań Galerii Foksal odbywała się na łamach powstającego nieoficjalnie, w piśmie „niezależnym”, „stricte drugoobiegowym”⁷⁶ – „Notatniku Robotnika Sztuki”. Wraz z Galerią EL, również – jak pismo – prowadzoną przez Gerarda Kwiatkowskiego, chodziło w obu przedsięwzięciach, zgodnie ze sformułowaniem Jarosława Denisiuka, o dywersyfikowanie scentralizowanego układu w instytucjonalnej sztuce polskiej tamtego okresu⁷⁷. Nie bez powodu też numer pierwszy „Notatnika Robotnika Sztuki”⁷⁸ na pierwszej stronie zawierał tekst *Laboratorium Sztuk – Galeria EL*, w którym pojawiło się znamienne stwierdzenie: „nie ponizamy”, w towarzystwie innych kategori-cznych stwierdzeń: „nie ograniczamy [...], nie wybieramy, nie wychowujemy, nie uczymy”. Nie tylko więc zakwestionowanie relacji władzy, ale niezgoda na replikację jej zasad, z naczelną zasadą silnego autorytetu, stało się tak ważną kontrpropozycją wobec foksalo-

⁷⁵ A. Markowska, dz. cyt.

⁷⁶ Określenia Jarosława Denisiuka w: *Co notował robotnik sztuki?*, w: „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972–1973, s. 28.

⁷⁷ Tamże, s. 19.

⁷⁸ „Notatnik Robotnika Sztuki” nr 1, *Laboratorium Sztuki Galeria EL*, Elbląg, wrzesień–grudzień 1972.

wej kontrpropozycji wobec władzy. Dla Proudhona, postulującego ograniczenie roli geniusza, realizacją radosnej twórczości było raczej wspólne odśpiewanie pieśni rewolucyjnej w celi więzienia niż ustalanie tekstu pieśni z zarządcą karceru⁷⁹. Wersja jej przeciwna zamieniła się łatwo w dyktaturę i autorytaryzm, czego dobitnym przykładem jest artykuł w „Kulturze”. Przyczepianie karteczek na obrazach wybitnego twórcy (Tadeusza Kantora) miało zapewne coś infantylnego, lecz ta dziecięcość ewokowała działalność bez odgórných dyrektyw. Zmusiła intelektualistów i artystów z Galerii Foksal do pracy fizycznej – odsunięcia ciężkich kamieni, ukazując im bardzo konkretnie wyższość określonych czynności nad refleksją, która służyła bałwochwalcemu adorowaniu własnej produkcji. W tle takiego antyoligarchicznego działania można więc odczytać ideę, że tylko praca fizyczna może uzdrowić ten rodzaj anachronicznego buntu, jaki reprezentowała według „pseudoawangardy” Galeria Foksal i jej artyści: buntu w społecznej pustce, za to w ścisłej korespondencji z establishmentem.

Przypomina to jeden z grzechów pierworodnych awangardy: wytyczanie prawomocnych dróg. Protekcyjnalizm był typowy dla myślenia modernistycznego. Gdy jednak wziąć za dobrą monetę stwierdzenie Anki Ptaszkowskiej, że decyzja o przynależności do awangardy „nie ma nic wspólnego ze strategią awansu społecznego, z formalizmem administracyjnym”, to odsłoniłibyśmy chyba pole wewnętrznych tarć w kolektywie związanym z galerią. Ptaszkowska uważała bowiem, że awangarda ideowo „sytuuje się poza wszelką hierarchią życiową. Obalenie hierarchii na wszystkich poziomach sztuki i życia było i jest jedną z zasadniczych aspiracji awangardy”⁸⁰. Wydaje się, że w zakreślonej powyżej perspektywie zabrakło przedrostka „pseudo”; to przecież jej aspiracją było obalenie hierarchii. Tym bardziej że Ptaszkowska dodawała, iż uczestnictwo w awangardzie „nie ma nic wspólnego z dążeniem do prestiżu. Przeciwnie, wystawia ona delikwenta na wszelkie ryzyko bycia w opozycji, w walce

⁷⁹ O różnych odmianach anarchizmu w sztuce zob. S. Morawski, dz. cyt.

⁸⁰ A. Ptaszkowska, *Kilka sekretów ciągłości i tymczasowości: – od artystów, którzy żyli w tym miejscu – dla tych, którzy tu są*, s. 168.

lub na marginesie⁸¹. Clement Greenberg pisał: „modernizm powołany został przez nowe i potężne zagrożenia dla estetycznych standardów, jakie ujawniły się w połowie XIX wieku”, nastąpiło wówczas „pomieszanie standardów i poziomów”, co stało się prawdziwym zagrożeniem pochodzącym – zdaniem Greenberga – głównie ze strony nowej klasy średniej. Odtąd „modernizm jest trwałym działaniem próbującym sobie radzić z tym zagrożeniem”⁸², a jego podstawowym zadaniem jest pilnowanie standardów i jakości. Język podkreślający zagrożenie i walkę o jakość, tak bliski Greenbergowi, jest w istocie bardzo bliski Borowskiemu; ich wspólnym mianownikiem jest organizacja kolektywu wobec strachu i zagrożenia. Owocność porównania można też wykazać, zestawiając omawiany tu artykuł *Pseudoawangarda* z greenbergowskim *Antyawangarda* (1971), w którym zagrożenie płynie z pop-artu, assemblage’u („Notatnik Robotnika Sztuki” notabene redagowany był metodą asemblingową – techniką składkową, negującą rozstrzygającą moc autorytetu, o charakterze samoorganizującym)⁸³, pop-artu, a także od Marcela Duchampa, a predylekcja do tworzenia antynomii powoduje, że autor odróżnia prawdziwą awangardę od awangardyzmu, tutaj zaś „to, co szokujące, skandalizujące i wstrząsające, mistyfikujące i żenujące zostało zaakceptowane jako cel sam w sobie”⁸⁴. W rezultacie – znowu trzeba bronić elitarnej sztuki i dawać odpór wszystkiemu, co jest pseudo-sztuką lub podsztuką. Odpowiedzią w narzuceniu innym swojego gustu pod presją, że ktoś okaże się mieć estetykę rosyjskiego chłopca (to najgorszy epitet z innego eseju Greenberga, *Awangarda i kicz*), mógł być tylko bunt: choć Greenberg pozostał wielkim krytykiem, i jego zasług nikt nie podważa (to samo należałoby podkreślić, jeśli chodzi o Borowskiego), to jednak jego język został bardzo mocno zrewidowany przez następne pokolenie. W Europie ślady po autorytaryzmie i protekcjonalizmie w polu sztuki zniknęły jako trwała

⁸¹ Tamże.

⁸² C. Greenberg, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski i M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006, s. 78.

⁸³ Ł. Ronduda, *Polska awangarda artystyczna lat 70. w „Notatniku Robotnika Sztuki”*, s. 37.

⁸⁴ C. Greenberg, dz. cyt., s. 33.

zdobycz 1968 roku. Kiedy Gilles Deleuze mówi, że „to jedna ze zdobyczy Maja'68 – ludzie mówią we własnym imieniu”⁸⁵, to dotyczy to całego obszaru kultury. Jeśli w PRL-u ślady chęci mówienia w imieniu innych znajdziemy i po tej dacie, to oczywiście wynika to z zupełnie innej sytuacji polityczno-społecznej oraz socrealistycznej traumy. Konsensus z władzą był przecież bardzo kruchy i trudno się dziwić, że traktowano go jak rację stanu.

Wiesław Borowski wystąpił w imieniu mesjanistycznej superinteligencji, której odpowiadał modernistyczny konsensus poodwilżowy, „pseudoawangarda” podjęła natomiast rewizję modernizmu, gdyż w ich ocenie w polskiej mutacji peerelowskiej modernizm miał niejednokrotnie totalitarną skazę. Dlatego artyści Galerii Foksal byli uważani za osoby o statusie artystów oficjalnych. Po dobrej stronie sztuki awangardowej Borowski wymienia zresztą głównie artystów zagranicznych (On Kawara, Boltanski, Reuterswärdt, Warhol, Kosuth, Ben⁸⁶) i jednego polskiego – Tadeusza Kantora; po stronie marnych jest cała armia polskich artystów – Janusz Haka, J. Kiernicki, Zdzisław Sosnowski, Ewa Partum, Andrzej Partum, Paweł Duda, Tadeusz Piechura, Anastazy Wiśniewski, Zbigniew Dłubak, Natalia i Andrzej Lachowiczowie, Tomasz Kawiak, Marian Konieczny, Józef Robakowski, Elżbieta i Emil Cieślarowie, Jan Wojciechowski, Zbigniew Warpechowski, Paweł Freisler, Przemysław Kwiek, Michał Bogucki oraz przyjeżdżający do Polski Francuz Pierre Alain Hubert. Miejscem żenujących małpiarskich rytuałów była przede wszystkim warszawska galeria „Współczesna” oraz „Labirynt” w Lublinie, Borowski nie wspomina natomiast o Repassage'u, z którym było związanych wielu z wymienionych przez niego „pseudoartystów”. Grzegorz Kowalski, współpracujący właśnie z Repasagem, wspominał po latach o Galerii Foksal: „trzeba też wziąć pod uwagę to, jak była ona postrzegana przez ludzi z zewnątrz. Ja też tam byłem i też wyszedłem stamtąd zupełnie świadomie. Miałem nieznośnie poczucie sekciarstwa tego środowiska”⁸⁷. Potwierdzała to zresztą sama Anka Ptaszkowska,

⁸⁵ G. Deleuze, *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007, s. 97.

⁸⁶ Chodzi o francuskiego artystę Bena Vautriera (ur. w 1935 roku).

⁸⁷ *Dyskusja wokół tekstów Marii Matuszkiewicz i Karola Sienkiewicza, Anki Ptaszkowskiej oraz Rachel Haidu*, w: *Awangarda w bloku*, s. 223.

odpowiadając Kowalskiemu: „Masz zupełną rację, mówiąc o coraz bardziej ekskluzywnym charakterze i o nieznośnej wyższości, z jaką spotykano się w Galerii Foksal”⁸⁸. Natomiast Grzegorz Dziamski w książce *Przełom konceptualny* przytacza ironiczne uwagi Géza Pernecky’ego o *Żywym Archiwum* Foksalu w kontekście projektu *Net (Sieć)* Jarosława Kozłowskiego i Andrzeja Kostołowskiego. Padają tu porównania Foksalu do Akropolu, niedostępnych wyżyn, wnętrza – do architektury de Stijl i jej sterylności, a listy adresowej galerii do *crème de la crème* polskiej i zachodniej awangardy. Pernecky pisał, że Galeria Foksal była „skrajnie arystokratyczna” w swoich wyborach, ale późniejsze wydarzenia dowiodły, iż to „antyselekcyjne podejście było słuszne”⁸⁹.

Historia sztuki stanęła początkowo po stronie „awangardy”, czyli po stronie zwycięzców, charakteryzujących się dobrym smakiem oraz „humanistycznymi wartościami”. O tym, że dopiero lata 90. stały się zwycięstwem idei „pseudoawangardy”, po latach 80. – dekadzie antytotitarnej kontestacji – pisał Kazimierz Piotrowski. Widział to bardzo dosadnie w fakcie pojawienia się „pseudoawangardowych skandali, prowokacji i podstępów”, przeciwstawionych dosadnie „sklerozakonnemu porządkowi i bezpieczeństwu” Foksalu⁹⁰. Nieodwołujący się bezpośrednio do „pseudoawangardowców” Łukasz Gorczyca także był zachwycony faktem, że w latach 90. „wszystko to, co dzieje się poza murami galerii, jest na tyle absorbujące (transformacja ustrojowa przynosi nam wiele zaskoczeń każdego dnia), że właściwie to, co galeryjne, nie ma już żadnych szans”⁹¹. Dodawał również, że demaskatorski charakter sztuki artyści wzbogacają sianiem poznawczego niepokoju, a roznoszony przez nich wirus

⁸⁸ Tamże.

⁸⁹ G. Dziamski, dz. cyt., s. 205; G. Pernecky, *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968–1988*, Köln 1993, s. 55.

⁹⁰ O zwycięstwie pseudoawangardy pisał Kazimierz Piotrowski w odniesieniu do lat 90., por. K. Piotrowski, *Zwycięstwo pseudoawangardy – socjomorficzne aspekty sztuki i krytyki lat 90.*, w: *Sztuka lat 90.*, red. H. Gajewska, Orońsko 2003, s. 21.

⁹¹ Ł. Gorczyca, *Wirus anarchii i nadziei. Krótko o sztuce lat 90. i wynikających z niej widoków na przyszłość*, w: tamże, s. 72.

anarchii „ujawnia słabe punkty systemu, żeruje na nich i destrukuje system”, a ponadto uczy patrzeć inaczej na rzeczywistość, odsłaniając luki pełniące funkcje wentyli bezpieczeństwa i gwarantując przetrwanie w dobrym zdrowiu. Dlatego ów artystyczny wirus (notabene atrybut trickstera) Gorczyca uznaje za „podtrzymujący życie”⁹². Póki jednak strategię odmiennej konfrontacji z rzeczywistością staną się w Polsce oczywiste, pseudoawangardziści wyjechali z kraju: Tomek Kawiak, Zdzisław Sosnowski oraz Elżbieta i Emil Cieślariowie do Francji (Emil Cieślak urodził się zresztą w Rougemont-le-Château), Paweł Freisler do Szwecji, Ewa Partum do Niemiec; lub zaszyli się na prowincji: czy to w Sandomierzu (Zbigniew Warpechowski), Jastrowiu (Anastazy Wiśniewski) czy w Łodzi (Józef Robakowski). W rozproszeniu i poza stołecznym centrum nie mieli żadnych szans w walce o prestiż; nie takie zresztą były ich zamierzenia. Choć „pseudoawangardowców” udało się uciszyć, pojawili się później inni artyści, zaczepiający jeśli nie samą Galerię, to Tadeusza Kantora. Andrzej Partum, jak zwracał uwagę Łukasz Ronduda, zintensyfikował „napadanie” Galerii po tekście *Pseudoawangarda*, a tytuł jednej z rozsyłek Biura Poezji – *Pogarda* – wydaje się w nakreślonym tu horyzoncie szczególnie znamienne. Także Freisler w *Teatrze Hildegarda* wysmiewał się z „prawdziwej” awangardy. Przedrzeźnianie Tadeusza Kantora przez grupę Łódź Kaliska należało wręcz do rytuału. W wydanym na 10-lecie Łodzi Kaliskiej katalogu *Łódź Kaliska Performens und Teater*⁹³ opisano na przykład przegrodzenie ulicy w Darłowie czarną wstęgą (1979), zdające się nawiązywać do *Linii podziału* (1965) Tadeusza Kantora, ale jej rezultatem nie było uporządkowanie świata, lecz skrępowanie grupy osób i „walenie jej po dupach”. Słynne strzelanie z korkowca do Tadeusza Kantora przed warszawską Zachętą przez Jacka Kryszkowskiego⁹⁴, związanego z Łodzią Kaliską i tzw. kulturą zrzuty, to kolejny etap zaczepiania wybitnego artysty. Jak skomentował te działania Adam Rzepecki, jeden z uczestników ruchu: „Łódź Kaliska odnosiła się przede wszystkim

⁹² Tamże, s. 74.

⁹³ *Łódź Kaliska g.t. Performens und Teater*, Wrocław 1989.

⁹⁴ Inne miejsce łączone ze strzelaniem do korkowca, to warszawska Stodoła.

do nieuczciwości sztuki zastanej wokół, szczególnie tej, którą niektórzy nazywali »awangardową«⁹⁵. I co jeszcze ważne, dodawał, iż kolektywowi Łódź Kaliska „PRL nie był wcale potrzebny”.

Jak już na to zwracałam uwagę, historyczne źródła polskiego protekcjonalizmu tkwią oczywiście głębiej niż w PRL-u⁹⁶. Przywołana koncepcja wartości jako kontekstu karceralnego, gdzie nie ma miejsca na gościnność, jest mechanizmem, w którym drugorzędne jest, czy pseudoawangarda zostanie wykluczona (Borowski) czy Zulusi (Lachowicz). Ważne jest, że zespół wyznawanych wartości niesie z sobą cień antywartości i wykluczeń, a wraz z nim edukację dla pogardy. Termin *enseignement du mépris* (nauczanie pogardy)⁹⁷ pomaga rozważyć możliwość zaistnienia jednocześnie najszczytniejszych ideałów i najwstydlivszych wartości (używany jest np. do wyjaśniania współwystępowania chrześcijaństwa z antysemityzmem). Językoznawcy zwracają uwagę, że źródła takiego strasznego cienia w wyznawaniu wartości najwyższych tkwią w samym języku, który bynajmniej nie jest niewinnym i transparentnym medium, ale współtworzy zdarzenia i stany rzeczy, organizuje rzeczywistość. Władanie językiem o określonej logice wiąże się więc z ukrytymi niekiedy, ale bardzo precyzyjnymi klasyfikacjami. Można przyjąć, że znaczenia wypowiedzi Borowskiego mieszczą się w podjętej przez niego grze językowej awangardy, a nie poza nią; że jego klasyfikacje nie pełniły funkcji referencjalnej, tylko wypełniały się w zamkniętym dyskursie awangardowym. Denotacja jego tekstu może być zatem związana nie z szukaniem prawdy, ale z nakazowymi regułami innej gry językowej, chociażby na przykład liberalnej w duchu Rorty'ego, która pyta, czy dany dyskurs nie przyczynia się do cierpienia. Wystąpienie Wiesława Borowskiego można więc widzieć jako nieuniknione zdarzenie językowe w podjętej przez autora grze. W antyantropocentrycznej interpretacji to wobec tego nie Borowski, ale dyskurs awangardowy doprowadził do pogardy, skoro przyjmujemy pierwotność

⁹⁵ A. Rzepecki [b.t.], *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, s. 82.

⁹⁶ A. Markowska, dz. cyt.

⁹⁷ Tytuł *L'enseignement du mépris* (1962) użyty w książce historyka Jules'a Isaaca, by ujawnić antysemityzm w pozornie neutralnych narracjach chrześcijańskich, w celu zbliżenia żydów i chrześcijan.

dyskursu wobec poszczególnych wypowiedzi (większa pogarda dla wicherzycieli niż instytucjonalnie umocowanych urzędników jest też pochodną dyskursu marksistowskiego). Można zatem powiedzieć, że to dyskurs był powodem napisania artykułu pt. *Pseudoawangarda*. I oczywiście było, że musiał zawierać cienisty *enseignement du mépris* awangardowego światopoglądu. O pseudoawangardowych artystach Borowski pisał: „Ich tępy rozmach i sprytny kamuflaż dokonuje się w atmosferze całkowitej bezkarności. Bezkarność ta jest nie tylko konsekwencją karygodnego braku systematycznie prowadzonej weryfikacji wartości, braku nieodzownego filtra opinii krytycznej na terenie naszej sztuki”⁹⁸.

Judith Butler, pisząc niedawno o raniących słowach, które mają za cel poniżyć i zlekceważyć, zauważa, że choć krzywda językowa potrafi działać jak fizyczne zranienie, to jednocześnie przez bycie wyzwanym w społecznym rytuale, powoduje, iż podmiot aktywizuje się i może budzić podmiot do działania⁹⁹. Działanie artykułu *Pseudoawangarda* można uznać albo za równoważne z krzywdzącym postępowaniem (Butler nazywa to ujęciem illokucyjnym), albo za wywołujące niekonieczne efekty (to jest ujęcie perlokucyjne – za takim, jak pamiętamy, opowiadał się Piotr Piotrowski). Illokucyjny charakter krzywdzącej mowy, zakładając nieuchronne spełnienie jej negatywnych skutków, stosowany jest najczęściej (Butler odwołuje się do przykładów amerykańskich) w przypadkach obrazowego przedstawienia seksualności, co często sprzyja reakcyjnej polityce. Natomiast perlokucyjne ujęcie krzywdzącej mowy (gdy mowa nie jest identyczna ze swoim skutkiem) częstsze jest na przykład w przypadku mowy rasistowskiej. Różne ujęcie raniących słów niesie za sobą z jednej strony różne koncepcje cenzury i z drugiej – różne wersje rozumienia normatywności. W tym kontekście Butler podważa koncepcję skuteczności Pierre’a Bourdieu, zależną jakoby od prawomocności władzy, która sprawia, że język działa. Butler wątpi bowiem (i jest to być może także nasz *casus*), czy mamy pewną metodę od-

⁹⁸ W. Borowski, dz. cyt.

⁹⁹ J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010.

różniania między uzurpacją a rzeczywistym autorytetem. Co więcej, Butler uważa, iż „Bourdieu nieopatrznie wyklucza możliwość sprawczości wychodzącej z marginesów władzy”¹⁰⁰. Przypuszcza, że opaczne przywłaszczenie lub wywłaszczenie performatywu może się okazać jedyną możliwością obnażenia dominujących form autorytetu i związanych z nim wykluczeń. A choć przeciw cenzurze Butler zauważa, że zamiast oczyścić traumatyczną resztkę, należy ją raczej przepracować i kierować biegiem jej powtórzeń, to jednocześnie autorka opowiada się przeciw liberalnej zdolności odnoszenia się do raniących terminów, „tak, jakby się je tylko wzmiankowało, a nie używało, może przyczynić się do ich lekceważenia”¹⁰¹.

Artykuł *Pseudoawangarda* można rozważać w kontekście sformułowanej przez Andrzeja Turowskiego koncepcji tzw. polskiej ideozy, przesyconej ideologią przestrzeni PRL-u – presji dominujących strategii politycznych, oddziałujących na indywidualne wybory, a przyjmujących wówczas formę racji stanu, konieczności historycznej, powszechnej zgody czy słusznego celu¹⁰². Być może w *Polskiej ideozie* pobrzmiewa też autorefleksja nad własnym udziałem autora w programie i działalności Foksalu. Gdyż krytyk ten – który związał się z Foksałem po odejściu Anki Ptaszkowskiej – nie miał wówczas poczucia wewnętrznego konfliktu, tym bardziej że nie był skłócony z samą Ptaszkowską i utrzymywał z nią kontakty także w czasie jej późniejszej, paryskiej działalności. Co zaskakujące (szczególnie w przyjętej przeze mnie perspektywie agonizmu), Turowski uważa wręcz, że nie trzeba przedstawiać Galerii Foksal jako zbudowanej na konflikcie. To, co wszak było dla niego i dla Wiesława Borowskiego bardzo ważne, to jak się wyraził: „Mnie interesowała ciągłość Galerii Foksal”¹⁰³. To była właśnie powszechna zgoda i słuszny cel – i trudno tego nie rozumieć. Staram się tutaj pokazać tragizm tej sytuacji i marzeń o trwaniu, zamiast ferowania nieuprawnionych wyroków wobec wybitnych postaci. Pragnę wyraźnie podkreślić osobiste stanowisko: nie ośmieliłabym się nigdy wyrzucić Tadeuszowi Kanto-

¹⁰⁰ Tamże, s. 180.

¹⁰¹ Tamże, s. 49.

¹⁰² A. Turowski, *Polska ideozia*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, s. 31.

¹⁰³ *Dyskusja*, w: *Awangarda w bloku*, s. 222.

rowi na przykład „niesławnego przyjęcia najwyższego oznaczenia PRL [...] w początkach stanu wojennego w 1982 roku, co niewątpliwie legitymowało reżim”¹⁰⁴ – jak to zrobił ostatnio Piotr Piotrowski. Przede wszystkim dlatego, że jako historyk sztuki, nie oczekuję od artystów heroizmu jako normy, nie mam też uprawnień by go mierzyć, ale także dlatego, że Kantor był osobą o wyjątkowej wprost odwadze, o wielkich, niezmiernych zasługach dla sztuki polskiej. Takim był też oczywiście Wiesław Borowski. „Pseudoawangardowcy” nie walczyli z byle kim – bo takiej walki w ogóle nie warto chyba podejmować. Walczyli z największymi i z tymi, którzy umieli zwyciężać mimo wszystko, odrzucając zdecydowanie ambiwalentną moralnie – na dłuższą metę – pozycję ofiary. Czy trzeba odbierać komuś wielkość, by podjąć z nim walkę? Sądzę, że wręcz przeciwnie. Amerykańska historia sztuki doceniła na przykład wielkość Michaela Frieda i jego argumenty przeciw sztuce minimal, choć *minimal art* okazał się ważnym krokiem w sztuce amerykańskiej. Ten pełen szacunku pluralizm i słuchanie argumentów różnych stron przy jednoczesnym niespłaszczaniu konfliktów i niemarginalizowaniu opozycji to droga, którą – mam nadzieję – pójdzie nasza historia sztuki, uporaawszy się z okresem PRL-u.

Niemniej uważam artykuł *Pseudoawangarda* za anachroniczną próbę wskrzeszenia odwilżowego konsensusu z władzą; próbę na krótką metę wygraną, ale w dłuższej perspektywie nastąpiło oczywiście rozbicie całościowej wizji z jej konstytutywną niegościnnością, przekonaniem o konieczności kontroli, sprawowania władzy, wadze hierarchii i centrum oraz „właściwej” interpretacji. „Pseudoawangardowcy” postawili na innowacje techniczne, a nie na duchowe odrodzenie, dokonując – jakby powiedział Walter Benjamin za Brechtem – „przefunkcjonowania”, preferując, zamiast zaopatrywania aparatu produkcyjnego, jego zmianę. Po latach Ptaszkowska przyznawała zresztą, że „w kręgu Galerii Foksal i teatru Cricot 2 końca lat sześćdziesiątych artystycznej wartości fotografii nie brano pod

¹⁰⁴ P. Piotrowski, *Agorafilia. Sztuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, s. 97–98.

uwagę”¹⁰⁵. „Pseudoawangardowcy” postawili też na partycypację zamiast higienicznego dystansu, na rozproszenie, zabawę i przypadek. Konsensus odwilżowy, z naciskiem na tradycyjną pozycję artysty geniusza, depozytora duchowych wartości, dowiódł, że komunistyczny establishment był gotowy przyswoić sobie zarówno rewolucyjne tematy, jak i formy, bez podważania w najmniejszym stopniu własnej egzystencji¹⁰⁶. Pokażna część twórczości poodwilżowej nie pełniła innej funkcji społecznej – używając raz jeszcze sformułowania Benjaminina – jak „wyławianie z istniejącej sytuacji politycznej coraz to nowych efektów, które mogłyby dostarczyć publiczności rozrywki”¹⁰⁷. Celem konsensusu odwilżowego było raczej stwarzanie iluzji niż odkrywanie rzeczywistości, zmuszenie do zajęcia wobec niej stanowiska. Nieco metaforycznie można by powiedzieć, że ceną kompromisu, który okazał się nazbyt opresyjny już w latach 70., był zakaz śmiechu. Przede wszystkim nie kpiono z samych siebie, co może tylko pozornie wydać się dziwne – wszak, co starałam się udowodnić – przyjmowano strategie paralelne do strategii establishmentowych, wierząc, że skoro robimy to „my”, musi być to *eo ipso* lepsze. Nie było też wówczas mowy o solidarności, gdyż artysta wolał autorytarny ideologiczny protektorat, paralelny – choć paradoksalnie przeciwny protekcjonalizmowi komunistycznego państwa.

¹⁰⁵ A. Ptaszkowska, *Miejsce fotografii na Foksal*, w: *taż, Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, s. 181.

¹⁰⁶ Por. W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski i J. Sikorski, Poznań 1975, s. 55.

¹⁰⁷ *Tamże*.

Bibliografia

- Abrams M. H., *Jak to się robi z tekstami*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2003, nr 9/10.
- Adler D., *Down and Dirty: Art History as Desublimation*, „Art Journal” 1998, Vol. 57, No. 2.
- Against Gravity. Bettina Funcke Talks With Peter Sloterdijk*, „Bookforum”, February–March 2005.
- Art in Theory 1900–1990*, ed. Ch. Harrison & P. Wood, Oxford UK & Cambridge USA 1992.
- Artaud A., *Skończyć z Sądem Bożym*, przeł. B. Banasiak, „Pismo” 1988, nr 10.
- Artysta musi działać bez strachu* [wywiad z P. Althamerem przeprowadził Ł. Gałęcki], „Dziennik” z 16 lipca 2008 r.
- Auther E., *Classification and Its Consequences: The Case of “Fiber Art”*, „American Art” 2002, vol. 16, no. 3.
- Awangarda w bloku*, red. G. Świtek, Warszawa 2009.
- Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
- Bal M., *Reading “Rembrandt”. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991.
- Balas E., *Object-Sculpture, Base and Assemblage in the Art of Constantin Brancusi*, „Art Journal” 1978, vol. 38, no. 1.
- Baraniewski W., „Obiekt z realnego życia”. O gobelinie „Życie Warszawy” Magdaleny Abakanowicz, on-line „Obieg” (dostęp: 15.12.2006).
- Baraniewski W., *Okolice odwilży*, w: *Rzeźba polska 1944–1984*, [red. katalogu B. Danecka i in.], Poznań 1984.
- Baraniewski W., *Okolice odwilży*, w: *Wokół rzeźby współczesnej*, „Zeszyty Naukowe” 1987, z. 1/19, s. 53.
- Baranowski W., *Wobec realizmu socjalistycznego*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987.
- Baranowa A., *Samoczynny powód*, „Dekada Literacka” 1991, nr 36.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Bärmann M., *Jean Fautrier: The Birth of Art from the Spirit of Revolt*, w: *Jean Fautrier en el centenario de su nacimiento*, Fundación Bancaja 1998.

- Bataille G., *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Warszawa 1998.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999.
- Baudrillard J., *Rozmowy przed końcem*, rozmawia P. Petit, przeł. R. Lis, Warszawa 2001.
- Beauvoir S. de, *The Ethics of Ambiguity*, przeł. B. Frechtman, New York 1948, <http://www.webster.edu/~corbetre/philosophy/existentialism/debeauvoir/ambiguity> (dostęp: 22.02.2005).
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975.
- Berberyusz E., *Alfabet Giedroycia*, „Tygodnik Powszechny” z 13 listopada 1994 r.
- Bereś J., *J.B. a Grupa*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932–2008*, Kraków 2008.
- Bereś J., *O awangardzie w Polsce i w Krakowie*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. 7, Kraków 1992.
- Bereś J., *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków 2002.
- Bernatowicz P., *Cenzura w samym Centrum Sztuki Współczesnej*, „Arteon” http://www.arteon.pl/forum.php?id_note=106 (dostęp: 05.05.2011).
- Bernatowicz P., *Picasso za żelazną kurtyną. Recepcja artysty i jego sztuki w krajach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1970*, Kraków 2006.
- Bezrobocie z punktu widzenia gospodarstw domowych. Raport przygotowany na podstawie Badania Aktywności Ekonomicznej Ludności*, listopad 1992, sierpień 1993.
- Blum H., *Henryk Wiciński (1908–1943)*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. 1, Kraków 1992.
- Blum H., *Maria Jarema. Życie i twórczość 1908–1958*, Kraków 1965.
- Blum H., *Na marginesie zbiorowej wystawy Wojciecha Weissa*, „Przegląd Artystyczny” 1963, nr 3 (13).
- Blum H., *Wystawa młodych plastyków*, w: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, red. J. Chrobak, cz. 1, Kraków 1990.
- Bogucki J., *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1988.
- Bogucki J., *Teresa Rudowicz*, „Przegląd Artystyczny” 1958, nr 3.
- Bogucki J., *Z powodu krakowskiej wystawy „nowoczesnych”*, „Życie Literackie” 1955, nr 50 (203).
- Bois Y. A., Krauss R., *Formless: A User's Guide*, New York 1998.
- Borowski W., *Pseudoawangarda*, „Kultura” z 23 marca 1975 r.
- Bourdieu P., *Męska dominacja*, przeł. L. Kopiciewicz, Warszawa 2004.
- Bown M. C., *Socialist Realist Painting*, New Haven–London 1998.
- Brenson M., *Magdalena Abakanowicz i nowoczesna rzeźba*, „Konteksty” 2006, nr 3/4.

- Bunsch F., *Pogmatwane początki*, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesięt lat później*, Kraków 1998.
- Bursa A., *Stare szaty króla*, „Od A do Z” 1955, nr 44 (249).
- Butler J., *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Warszawa 2010.
- Butt G., *Between You and Me. Queer Disclosures in the New York Art World 1948–1963*, Durham–London 2005.
- Caprile L., *Jorn en Italie*, w: *La planète Jorn. Asger Jorn 1914–1973*, red. L. Gervereau, P.-H. Parsy, Strasbourg 2001.
- Chalumeau J.-L., *Historia sztuki współczesnej*, przeł. A. Wojdanowska, Warszawa 2007.
- Christov-Bakargiev C., *Alberto Burri – The Surface at Risk*, w: *Burri 1915–1995 Retrospective*, „Palazzo delle Esposizioni Roma 9”, November 1996–15. January 1997.
- Chrobaczyński J., *Postawy, zachowania, nastroje. Społeczeństwo Krakowa wobec wojny i okupacji 1939–1945*, Kraków 1993.
- Chrzanowski T., *Grupa Krakowska*, w: *VIII Wystawa Grupy Krakowskiej*, Kraków Galeria Krzysztofory, czerwiec 1967.
- Chrzanowski T., *Z krakowskich wystaw*, „Tygodnik Powszechny” z 2 października 1960 r.
- Cichocki S., „*Sztuka strzelania do niewidzialnego celu*” (o pismach, krytykach i krytyce artystycznej w Polsce), „Czas Kultury” 2005, nr 2.
- Ciesielska J., *CUKT: w trosce o świadomość młodzieży*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 22 (2).
- Clair J., *De Immundo. Apofatyeczność i apokatastaza w dzisiejszej sztuce*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2008.
- Co robi łączniczka. Książka o książce*, red. S. Cichocki, Bytom 2006.
- Co słycać*, Warszawa 1989.
- Colpitt F., *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, “Art Lies. A Contemporary Art Quarterly” 2007, Issue 54, tekst dostępny na stronie <http://www.artlies.org/article.php?id=1487&issue=54&s=0> (dostęp: 02.05.2010).
- Cooke S. J., *Jean Dubuffet’s Caricature Portraits*, w: *Jean Dubuffet 1943–1963. Paintings, Sculptures, Assemblages*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. 1993.
- Cotter H., *The Art of Feminism as It First Took Shape*, “The New York Times” 2007, March 9.
- Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztofory w latach 1971–1980*, red. J. Chrobak, Kraków 1991.

- Crimp D., *On the Museum's Ruins*, w: Robert Rauschenberg, ed. by B. W. Joseph, London 2002.
- Czapliński P., *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997.
- Czartoryska U., *Transgression. On the Message of Alina Szapocznikow's Art*, w: Alina Szapocznikow 1926–1973, red. Z. Gołubiew i J. Chrzanowska-Pieńkos, Warsaw 1998.
- Czerni K., *Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992.
- Czerni K., *Sztuka dyskretna – malarstwo Jadwigi Maziańskiej w Pałacu Sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 49.
- Czerwiński M., *Dwugłós o wystawie krakowskiej*, „Przegląd Kulturalny” z 22 grudnia 1955–4 stycznia 1956.
- Czy ironia tragiczna nas opuściła? Z prof. Marią Janion rozmawia Ewa Berberyusz, „Tygodnik Powszechny” z 17 września 1995 r.
- Danto A. C., *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton 1997.
- De ma fenêtre. Des artistes et leurs territoires* [katalog], École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 2004.
- Deleuze G., *Negocjacje 1972–1990*, przeł. M. Herer, Wrocław 2007.
- Denisiuk J., *Co notował robotnik sztuki?*, w: *Notatnik Robotnika Sztuki 1972–1973*, red. J. Denisiuk, Elbląg 2008.
- Derrida J., *Biała mitologia. Metafora w tekście filozoficznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 3.
- Derrida J., *Ostrogi. Style Nietzschego*, przeł. B. Banasiak, Gdańsk 1997.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- Derrida J., *Szyb i piramida*, w: *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002.
- Derrida J., *Χώρα/Chora*, przeł. M. Gołębowska, Warszawa 1999.
- Do dziś pozostałem mnichem. Rozmowa z Jerzym Nowosielskim*, rozmawiała K. Bik-Pikoń, „Gazeta Wyborcza” z 22 stycznia 1993 r.
- Domańska E., *Autofikcja Joanny Bator*, „Teksty drugie” 2003, nr 2/3.
- Douglas Crimp *on Tilted Arch*, w: T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, Cambridge, Mass. 2000.
- Dowcip polityczny 1989–1992*, zeb., oprac. i zilustrował Sz. Zadurski, Lublin 1992.
- Drohojowska-Philp H., *Pussy Power*, artykuł datowany na 23 marca 2007 r., dostępny na <http://www.artnet.de/magazine/pussy-power/> (dostęp: 02.05.2010).
- Dubuffet J., *Art brut* (pierwodruk w: *Art brut. Prospectus et tout écrits suivants*, Paris 1947), przeł. J. Lisowski, w: *4x Paryż. Paris en quatre temps*, red. U. Czartoryska, S. Zadora, Warszawa 1986.

- Dubuffet J., *O sztukę nieobrobioną*, w: G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*, teksty wybrali i omówili R. Caillois i in., Paryż 1967.
- Dutkiewicz J. E., „Sztuka”, „Przegląd Artystyczny” 1951, nr 4.
- Dziadkiewicz R., Sowa J., *An Epidemic of Illusion. The Triumph of Liberalism and Difficulties That Face Critical Thinking In Poland*, w: Fundacja 36,6, *The Workshop of Thinking* [druk ulotny].
- Dziamski G., *Dekonstrukcja nowoczesnej estetyki (Derrida)*, w: tenże, *Post-modernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996.
- Dziamski G., *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000.
- Dziamski G., *Przełom conceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*, Poznań 2010.
- Estreicher K., *Dziennik wypadków*, t. 4: 1967–1972, Kraków 2004.
- Europejskie manifesty kina. Antologia*, wyb., wstęp i oprac. A. Gwóźdź, Warszawa 2002.
- Filipowicz K., *Mówilem o niej...*, w: Maria Jarema (*wspomnienia i komentarze*), Kraków 1992.
- Filipowicz K., *Notatki z lat 1948–1958*, w: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, cz. 1, Kraków 1990.
- Firek M., *Ładnizm*, „2+3D” 2004, nr 11.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, wstęp i red. nauk. P. Zawojski, „Folia Academiae” 2004.
- Foks D., Libera Z., *Co robi łączniczka*, Katowice 2005.
- Foster H., *Obscene, Abject, Traumatic*, “October” 1996, vol. 78.
- Foster H., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Massachusetts 1996 (wyd. polskie: H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2011).
- Foster H., *Prosthetic Gods*, London 2004.
- Foster H., *What’s Neo about a Neo-Avant-Garde?*, “October” 1994, vol. 70.
- Foster H., Buchloh B., Krauss R. i in., *The Politics of the Signifier II: A Conversation on the “Informe” and the Abject*, “October” 1994, vol. 6.
- Freisler P., *Komunikat*, „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972, nr 4.
- Galy-Carles H., *Maria Stangret ou le pessimisme fondamental*, w: *Maria Stangret. Peintures*, Centre d’Arts Contemporains-Orléans, Galerie de France-Paris, Galerie du Centre d’Arts Contemporains 21 septembre–31 octobre 1991.
- Germer S., *Haacke, Broodthaers, Beuys*, “October” 1988, vol. 45.
- Gorczyca Ł., *Gra o sztukę*, „Znak” 1998, nr 12 (grudzień).

- Gorczyca Ł., *Wirus anarchii i nadziei. Krótko o sztuce lat 90. i wynikających z niej widoków na przyszłość*, w: *Sztuka lat 90.*, red. H. Gajewska, Orońsko 2003.
- Greenberg C., *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Kraków 2006.
- Grupa Krakowska. *Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. 9, Kraków 1992.
- Gryglewicz T., *Kraków i artyści. Teksty o malarzach i grafikach środowiska krakowskiego drugiej połowy wieku XX*, Kraków 2005.
- Gryglewicz T., *Trzeci modernizm*, „Folia Historiae Artium” 1995, t. 1.
- Grzyb R., *Z berlińskiego dziennika*, w: *Ryszard Grzyb, „Dziki lud sądzi że nie ma życia bez wojny”* [katalog], Muzeum Śląskie Katowice 2006.
- Grzywacz Z., *Memlary i inne teksty przy życiu i sztuce*, wyb., ułożył i oprac. T. Nyczek, Kraków 2009.
- Guilly R., *Wols*, przeł. J. Lisowski (pierwodruk tekstu ukazał się w katalogu wystawy Wolsa w Galerii René Drouin, Paryż 1947), w: *4x Paryż. Paris en quatre temps*, red. U. Czartoryska, S. Zadora, Warszawa 1986.
- Günter J., *Oczyrna beana*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932–2008*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008.
- Gutowski M., *Jerzy Kałucki*, „Poezja” 1971, nr 1.
- Gutowski M., *Wiadomości plastyczne. Grupa Krakowska*, „Dziennik Polski” z 18 listopada 1968 r.
- Gutowski M., *Wystawa w Krzysztoforskich piwnicach*, „Dziennik Polski” z 29–30 czerwca 1958 r.
- Guzek Ł., *Łódź Biennale – pierwsze biennale w Polsce*, internetowe pismo „Spam”, archiwum, z datą 06.10.2004.
- Guzek Ł., *O czym jest wystawa „Boys”?*, w: archiwum internetowego pisma „Spam” [http://www.spam.art.pl/parts/artinfo/old_artinfo/arch_artinfo.php?section_arch=artinfo_full&suborder=30&nrdat=\[58\]+11.07.2005](http://www.spam.art.pl/parts/artinfo/old_artinfo/arch_artinfo.php?section_arch=artinfo_full&suborder=30&nrdat=[58]+11.07.2005) (dostęp: 29.06.2009).
- Haake M. P., *Henry Moore i historia rzeźby europejskiej*, „Arteon” nr 6 (122), czerwiec 2010.
- Haake M. P., *Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności*, Kraków 2008.
- Hadid Z., *View of the World*, “Time Magazine”, 5 September 2004.
- Hanusek J., *Młot na egzystencjalistów*, „Czas Krakowski” z 16–17 marca 1991 r. [recenzja z wystawy M. Pinińskiej-Bereś w Galerii Teatru Stu].
- Hanusek J., *Podróż do krainy postmalarstwa*, „Gazeta Wyborcza” z 31 marca 1993 r.
- Hanusek J., *Wyrzeźbić powietrze*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. 10, Kraków 1992.

- Healy P., *Who's Afraid of Public Space?*, „Gazeta/Zeitung“, *SFX:Publiczność – Spontane Öffentlichkeiten, Ausgabe/Edycja Oktober 2005*, Westfälischer Kunstverein, Münster 2005 [druk ulotny w formie gazety].
- Herbert Z., *Jesienny salon nowoczesnych*, „Tygodnik Powszechny” z 15 grudnia 1957 r.
- Hergot F., *Jorn entre nous*, w: *La planète Jorn. Asger Jorn 1914–1973*, red. L. Gervereau, P.-H. Parsy, Strasbourg 2001.
- Hermansdorfer M., *Magdalena Abakanowicz*, Wrocław 2005.
- Hniedziewicz M., *Surrealizm, intuicja, biologia*, „Magazyn Kulturalny” 1978, nr 3 (27).
- Horkheimer M., Adorno T. W., *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- Hussakowska M., Sobieraj M., *Sztuka po roku 1945. Krotki zarys ważniejszych faktów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1977.
- Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London–New York 1987.
- If It Happened Only Once It's As If It Never Happened/Co się zdarzyło raz nie stało się nigdy*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki Warszawa 2005.
- Inhibition*, red. R. Dziadkiewicz, E. Tatar, Kraków 2006.
- Inglot J., *The Figurative Sculpture of Magdalena Abakanowicz. Bodies, Environments and Myths*, University of California Press 2004.
- Irigaray L., *Ciało w ciało z matką*, przeł. A. Araszkiewicz, Kraków 2000.
- Iwaszkiewicz J., *Dzienniki 1911–1955*, oprac. A. i R. Papiescy, Warszawa 2007.
- Jachimecki Z., *Moniuszko*, Warszawa 1983.
- Jacob M. J., *Flos vitae: The Flowers of Magdalena Abakanowicz*, w: M. Abakanowicz, *Drawings*, New York 1999.
- Jakubowska A., *Portret wielokrotny dzieła Aliny Szapocznikow*, Poznań 2008.
- Janion M., *Solidarność wielki zbiorowy obowiązek kobiet. Wykład inaugurujący kongres kobiet 20–21 czerwca*, „Gazeta Wyborcza” z 27–28 czerwca 2009 r.
- Janson H. W., *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Warszawa 1993.
- Jarecka D., *Biennale bez prowokacji*, „Gazeta Wyborcza” z 6 października 2006 r.
- Jarecka D., *Feralna skrzynka z Foksal*, „Gazeta Wyborcza” z 20 kwietnia 2009 r.
- Jarecka D., *Sztuczna kobieta u steru władzy*, „Kwartalnik Filmowy” 2000, nr 31/32.
- Jarecka D., *Wybuch cenzora*, „Wysokie Obcasy” 2011, nr 8 (611).
- Jarecka D., *Znikający artysta*, „Gazeta Wyborcza” z 26–27 lutego 2005 r.
- Jedliński J., *Wbrew wydziedziczeniu*, artykuł dostępny on-line <http://odra.okis.pl/article.php/53> (dostęp: 04.05.2010).

- Jerzy Truszkowski Re- *Cibachromes of 1984–1998*, Samara Art Museum, Russian Federation September 30th to November 15th, 1998 [katalog w współpracy z Galerią Arsenał, Białystok]
- Jones A., *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis–London 1998.
- Joseph W., *Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue*, "October" 1997, vol. 81.
- Jurkiewicz E., *Szkice z pamięci. Zapiski, wspomnienia, listy*, Kraków 2009.
- Jurkiewicz Z., *Przeciw sztuce, przeciw niesztuce*, Wrocław 1971.
- Jurry powrót artysty, Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński (1943–1980), Kraków 2010.
- Juszczak W., *Młody Weiss*, Warszawa 1979.
- Juskiewicz P., *Od rozkoszy historiozofii do „gry w nic”. Polska krytyka artystyczna czasu odwilży*, Poznań 2005.
- Kantor T., „Kurka wodna” St. I. Witkiewicza, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. 7, Kraków 1992.
- Karcz J., *Próba izolacji wtórnej*, „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972, nr 3.
- Kempny M., *Antropologia bez dogmatów – teoria społeczna bez iluzji*, Warszawa 1994.
- Kępińska A., *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Warszawa 1981.
- Kielak D., *Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*, Warszawa 2007.
- Kiepuszewski Ł., *Pollock w horyzoncie*, w: *Historia sztuki po Derridzie*, red. Ł. Kiepuszewski, Poznań 2006.
- Kisielewski S., *Dzienniki*, Warszawa 1996.
- Kitliński T., *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristeovej*, Kraków 2001.
- Kitowska-Łysiak M., *Inkarnacje Androgyna*, „Rzeźba Polska” 1996–1997, t. 8.
- Klossowski P., *Msza Georges’a Bataille’a*, w: G. Bataille, *Ksiądz C.*, przeł. K. Jarosz, Warszawa 1998.
- Kluszczynski R. W., *Pierwsza dekada wolności. Uwagi na temat sztuki polskiej lat 90.*, w: *Sztuka lat 90.*, red. H. Gajewska, Orońsko 2003.
- Kobieta o kobiecie*, red. A. Smalcerz, Bielsko-Biała 1996.
- Koczanowicz L., *Polityka czasu. Dynamika tożsamości w postkomunistycznej Polsce*, Wrocław 2008.
- Kolekcjonowanie świata. Jadwiga Maziarska. Listy i szkice*, red. B. Piwowarska, Warszawa 2005.
- Kołakowski L., *Główne nurt marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*, Londyn 1988.
- Kosiński R., *Głowy podwawelskie. Tadeusz Kantor*, „Życie Literackie” 1962, nr 24 (542).

- Kossowski Ł., *Wojciech Weiss*, Kraków 2002.
- Kostołowski A., *Uwagi o malarstwie Jadwigi Maziarskiej*, w: *Jadwiga Maziarzka*, Kraków 1991.
- Kotula A., Krakowski P., *Malarstwo, rzeźba, architektura: wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, Warszawa 1972.
- Kowalczyk I., *Aliny Szapocznikow oswajanie abjectu*, http://www.obieg.pl/artmix/artmix12_04.php (dostęp: 22.07.2009).
- Kowalczyk I., *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Warszawa 2002.
- Kowalczyk I., *Co się dzieje na scenie współczesnej sztuki w Polsce?*, „Magazyn Sztuki” 2001, nr 26.
- Kowalczyk I., *Jakubowicz oceniany, albo czy artysta ma prawo do własnej skrzynki?*, <http://strasznaszuka.blox.pl/2009/04/Jakubowicz-ocenyrowany-albo-czy-artysta-ma-prawo.html> (dostęp: 05.05.2011).
- Kowalczyk I., *Jolanta Kwaśniewska w krainie cyborgów*, „Magazyn Sztuki” 2004, nr 1 (29).
- Kowalczyk I., *Polityczna apolityczność i bezcielesne ciała a przypadek Aliny Szapocznikow*, w: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Gryglewicz i A. Szczerki, Kraków 1999.
- Kowalczyk I., *Pozytywne? Wystawa Zbigniewa Libery Mistrzowie i Pozytywy w Atlasie Sztuki w Łodzi 13.02–4.04.2004*, www.artmix.free.art.pl (dostęp: 25.05.2009).
- Kowska B., *Maria Pinińska-Bereś*, Chełm 1988.
- Kowska B., *Polska awangarda malarska 1945–1980: szanse i mity*, Warszawa 1988 (rozszerzone wyd. 2).
- Kowski G., *Uwagi z marginesu*, w: *Wokół rzeźby współczesnej*, „Zeszyty Naukowe” 1987, z. 1/19.
- Kozłowski M., *Nowoczesny horoskop*, „Tygodnik Powszechny” z 7 stycznia 1990 r.
- Krajewski M., *Cześć artystom Polski Ludowej walczącym o pokój dla ludzkości i o socjalizm w naszej ojczyźnie*, „Przegląd Artystyczny” 1950, nr 5/6.
- Krakowski P., *Trzydziestopięciolecie Grupy Krakowskiej*, za: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. 11, Kraków 1992.
- Krauss R., *“Informe” Without Conclusion*, “October” 1996, vol. 78.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M. P. Markowski i R. Ryziński, Kraków 2007.
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Kraków 2007.
- Kristeva J., Malcomson S. L., *Foreign Body*, “Transition” 1993, no. 59.
- Król A., *Geneza environment w sztuce polskiej*, w: *Rzeźba polska 1944–1984. Galeria BWA „Arsenał”*, red. katalogu B. Danecka i in., Poznań 1984.
- Kruczek A., *W sowieckiej prasie*, „Kultura”, Paryż 1971, nr 3 (282).
- Krzysztofowicz-Kozakowska S., *Hanna Rudzka-Cybis*, Kraków 2007.

- Kundera M., *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie”, Paryż 1983, nr 5.
- Kydryński J., *Cricot 2 we Florencji*, „Dziennik Polski” 1980, nr 9.
- Lacayo R., *What Women Have Done to Art*, “Time” 2007, March 22.
- Lachowski M., *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u*, Lublin 2006.
- Lasota M., *Wychowałem się na rapie i horrorach – rozmowa z Tomaszem Mrozem o sztuce współczesnej, polityce i źródłach twórczej energii*, „Obieg”, maj 2007.
- Legutko R., *Koniec Zachodu. Huntington kontra Fukuyama*, „Wprost” 2005, nr 5.
- Lenica J., *Zagadnienia plastyczne „Wystawy Ziemi Odzyskanych”*, „Odrodzenie” 1948, nr 37.
- Leszkowicz P., *Helen Chadwick. Ikonografia podmiotowości*, Kraków 2001.
- Leszkowicz P., *Szczęśliwy powrót polskiego modernizmu?!*, „Magazyn Sztuki” 2001, nr 26.
- Leszkowicz P., *Sztuka a pleć. Szkic o współczesnej sztuce polskiej*, „Magazyn Sztuki” 1999, nr 22.
- Leśniakowska M., *Polska historia sztuki i nacjonalizm*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny i P. Paszkiewicz, Warszawa 1998.
- Letnia promocja artystów. Pop elita. Nowa klasa polskiej sztuki* [katalog], Dyskont Artystyczny Bunkier Sztuki Kraków 31.05.–17.06.2001.
- Lipka K., *Grzegorza Bednarskiego Figur-racje*, w: *Figury i figuracje*, red. M. Kitowska-Łysiak i in., Warszawa 2006.
- List Janiny Kraupe do Lilii Krasickiej z 29 listopada 1948 roku, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, Kraków 1998.
- Ludwiński J., *Epoka błękitu*, red. J. Hanusek, Kraków 2003.
- Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, oprac. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009.
- Ławniczakowa A., *Wstęp. Sylwetka artystyczna Wojciecha Weissa*, w: *Wojciech Weiss 1975–1950. Wystawa monograficzna. Muzeum Narodowe w Poznaniu*, Poznań 1977.
- Łepkowski A., *Malarstwo, które zmusza do myślenia*, „Tygodnik Powszechny” z 18 grudnia 1955 r.
- Łódź *Kaliska g.t. Performens und Teater*, Wrocław 1989.
- Magdalena Abakanowicz, red. W. Krukowski i in., Warszawa 1995.
- Maharaj S., *Arachne’s Gere: Towards Inter-Cultural Studies in Textiles*, “Journal of Design History” 1991, vol. 4, no. 2.
- Majewska A., *Sztuka inna – sztuka ta sama*, Warszawa 1974.

- Majewski P., *Malarstwo materii w Polsce jako formuła „nowoczesności”*, Lublin 2006.
- Małkowska M., *Gdzie jest Pani dom?*, „Rzeczpospolita” z 11 kwietnia 2001 r.
- Marciniak J., *Lata 90. Czas hipokryzji czy czas szczerości*, „Znak” 1998, nr 12 (grudzień).
- Marek Kijewski – *Drzę więc cały gdy mogę was ozłocić*, red. E. Gorządek, Warszawa 2008.
- Maria Jarema [katalog], Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofora Kraków, grudzień 1988–styczeń 1989.
- Markowska A., *Dezodorant a postmodernizm*, „Odra” 2008, nr 12.
- Markowska A., *Kontekst jako budulec dzieła*, w: *Przestrzeń sztuki: obrazy-słowa-komentarze*, red. M. Popczyk, Katowice 2005.
- Markowska A., *Nowa historia najnowszej sztuki polskiej – „Sztuka w Polsce 1945–2005”* Andy Rottenberg, Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego „Quart” 2006, nr 1 (1).
- Markowska A., *O muzeum bez rewerencji, ale z miłością. Otwarcie Galerii Sztuki XX wieku w Krakowie*, „Odra” 2006, nr 3.
- Markowska A., *Pięć dołów w ziemi i spore wykopki*, „Quart” 2008, nr 1 (7).
- Markowska A., *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem a doświadczeniem*, Kraków–Cieszyn 2000.
- Markowska A., *Wielkie teraz, czyli o sztuce*, w: *Odwilż. Sztuka ok. 1956*, red. P. Piotrowski, Muzeum Narodowe, Poznań 1996.
- Matuszewski K., *Gratias agimus tibi, Marquis!*, w: D. A. F. Sade, *Sto dwadzieścia dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, przeł. B. Banasiak i K. Matuszewski, Kraków 2002.
- Mazur A., *Sztuka cenniejsza niż budynek*, artykuł zamieszczony na internetowej stronie „Obiegu” 13.01.2009 (dostęp: 05.05.2010).
- McCullagh J., *The Tightrope Walker: An Expressionist Image*, „The Art Bulletin” 1984, vol. 66, no. 4.
- Melot M., McWilliam N., *Daumier and Art History: Aesthetic Judgement/Political Judgement*, „Oxford Art Journal”, vol. 11, no. 1 (1988).
- Miasta w Polsce*, Główny Urząd Statystyczny, Warszawa 1994.
- Michalski J., *Jurry-partyzant*, w: *Jurry powrót artysty, Jerzy Ryszard „Jurry” Zieliński (1943–1980)*, Kraków 2010.
- Michalski J., *Urywamy się na wolność (i transformujemy)*, „Znak” 1998, nr 12.
- Michna W., Gulbicka B., Chmielewska B., *Raport o tendencjach zmian oraz o stanie żywienia społeczeństwa w latach 1980–1991*, Warszawa 1992.

- Milofsky L., *Magdalena Abakanowicz (an Art Essay)*, "Feminist Studies" 1987, vol. 13, no. 2
- Mirosław Bałka, *Rampa* [katalog], Łódź 1994.
- Momenty zwrotne w polityce i sztuce: 1968–1989*, red. C. Bishop, M. Dziewańska, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2009.
- Monkiewicz D., *Artaud w autobusie. Praktyczna metafizyka Ryszarda Grzyba*, w: Ryszard Grzyb, „Dziki lud sądzi że nie ma życia bez wojny” [katalog], Katowice 2006.
- Monkiewicz D., *Jacek Markiewicz, Postmodernista egzystencjalny*, „Obieg” 1992.
- Morawski S., *Sztuka i anarchizm*, „Teksty” 1975, nr 2 (20).
- Morgan R. C., *Eccentric Abstraction and Postminimalism*, w: tenże, *The End of the Art World*, New York 1998.
- Morris R., *The Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories (or Interruptions)*, w: *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Massachusetts 1995.
- Mouffe Ch., Deutsche R., Joseph B. W., *Every Form of Art Has a Political Dimension*, „Grey Room” 2001, no. 2.
- Mrożek S., *Dziennik 1962–1969*, Kraków 2010.
- Muzeum Narodowe we Wrocławiu*, red. M. Hermansdorfer, Wrocław 2008.
- Nader L., *Konceptualizm w PRL*, Warszawa 2009.
- Nicoletta J., *Review [untitled]*, „Woman’s Art Journal” 1997, vol. 18, no. 1.
- Nietzsche F., *Tako rzecze Zaratustra: książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Poznań 1995.
- Nochlin L., *Dlaczego nie było wielkich artystek?*, przeł. B. Limanowska, „Unigender” 2007, nr 1 (3).
- Nowak L. R., *Krakowski eskapizm, czyli powojenna awangarda*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały z lat 1932–2008*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008.
- Nowosielski J., *Droga prawdy*, „Kierunki” 1958, nr 50 (132).
- O Biennale. Rozmowa z Marią Jarema*, „Życie Literackie” z 3 sierpnia 1958 r. (dodatek „Plastyka”, nr 24).
- O rzekomym upadku filozofii i społeczeństwie bez elity. Z profesorem Jackiem Hołówką, filozofem, rozmawia Damian Leszczyński*, „Odra” 2010, nr 4.
- Olszewski A., *Co zostanie z polskiej sztuki – fakty i wiedza o nich*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, Warszawa 1987.
- Osborne P., *Painting Negation: Gerhard Richter’s Negatives*, „October”, vol. 62 (Autumn), 1992.
- Oseka A., *Duch walki o monopole*, w: tenże, *Sztuka z dnia na dzień*, Kraków 1976.
- Oseka A., *Jaremianka, taszyzm, Kantor*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 51/52.

- Oskar Dawicki. *Dziesięciolecie malarstwa* [katalog], red. M. Ujma, Kraków 2005.
- Otwinowski S., *Felieton krakowski. O abstrakcjonistach, koniach, nagrodach i pomnikach*, „Świat” 1956, nr 3.
- Paluch I., *Na szarym murze domu*, w: E. Dymna, M. Rutkiewicz, *Polski street art*, Warszawa 2010.
- Panek T., *Zmiany w sferze ubóstwa w Polsce w okresie transformacji gospodarczej*, „Z Prac Zakładu Badań Statystyczno-Ekonomicznych”, z. 218, Warszawa 1994.
- Parsy P.-H., *Asger Jorn, l'engagement en l'éveil permanent*, w: *La planète Jorn. Asger Jorn 1914–1973*, red. L. Gervereau, P.-H. Parsy, Strasbourg 2001.
- Paulhan J., *A propos krytyki artystycznej* (pierwodruk w: „Les Temps Modernes” nr 13 z października 1947 r.), przeł. J. Lisowski, w: *4x Paryż. Paris en quatre temps*, red. U. Czartoryska, S. Zadora, Warszawa 1986.
- Paweł Althamer *zachęca*, Warszawa 2005.
- Perneckzy G., *The Magazine Network. The Trends of Alternative Art in the Light of Their Periodicals 1968–1988*, Köln 1993.
- Picon G., *Panorama myśli współczesnej*, teksty wybrali i omówili R. Caillois i in., Paryż 1967.
- Piotrowski K., *Marek Kijewski (w czarnej skrzynce)*, „Sztuka.pl” 2008, nr 10.
- Piotrowski K., *New pop – new deal – aktualna doktryna Łodzi Kaliskiej*, w: *Signal Bo – Nastawnia* [katalog], Katowice 2005.
- Piotrowski K., *Zbigniew Libera: sztuka i mediokracja*, „Exit” 2004, nr 2 (58).
- Piotrowski K., *Zwycięstwo pseudoawangardy – socjomorficzne aspekty sztuki i krytyki lat 90.*, w: *Sztuka lat 90.*, red. H. Gajewska, Orońsko 2003.
- Piotrowski P., *Agorafilia. Szuka i demokracja w postkomunistycznej Europie*, Poznań 2010.
- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty: sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Poznań 2005.
- Piotrowski P., *Dekada. O syndromie lat siedemdziesiątych, kulturze artystycznej, krytyce, sztuce – wybiórczo i subiektywnie*, Poznań 1991.
- Piotrowski P., *Traumatofilia i traumatofobia. Nowe muzea w Nowej Europie*, w: *Momenty zwrotne w polityce i sztuce: 1968–1989*, red. C. Bishop, M. Dziekańska, Warszawa 2009.
- Piotrowski P., *Zbigniew Libera: anarchia i krytyka*, w: *Zbigniew Libera, prace z lat 1982–2008*, red. D. Monkiewicz, Warszawa 2009.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po roku 1945*, Poznań 1999.

- Planque J., *A Reminiscence*, w: *Jean Dubuffet 1943–1963. Paintings, Sculptures, Assemblages*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. 1993.
- Plener Ziemia Zgorzelecka. Nauka i sztuka w procesie ochrony naturalnego środowiska człowieka*, red. W. Gołkowska, Opolno Zdrój 1971.
- Porębski M., *Dwugłos o wystawie krakowskiej*, „Przegląd Kulturalny” z 22 grudnia 1955–4 stycznia 1956.
- Porębski M., *Dziś to znaczy kiedy?*, w: *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002.
- Porębski M., *Ku sztuce nowoczesnej*, w: *W kręgu lat czterdziestych*, red. J. Chrobak, cz. 2, Kraków 1991.
- Porębski M., *W trzydziestolecie*, w: *Maria Jarema* [katalog], Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Galeria Krzysztofora Kraków, grudzień 1988–styczeń 1989.
- Poziom wydatków na prace naukowe w Polsce i wybranych krajach*, „Z Prac Zakładu Badań Statystyczno-Ekonomicznych”, z. 2, Warszawa 1992.
- Problem polega na słowie „feminizm”*, „artmix”, nr 1, kwiecień–sierpień 2001, na stronie: http://free.art.pl/artmix/archiw_1/rozm_sm.html (dostęp: 02.05.2010).
- Protokoły posiedzeń Rady Profesorów ASP w Krakowie 1945–1950, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, A 138.
- Przestrzeń sztuki: obrazy-słowa-komentarze*, red. M. Popczyk, Katowice 2005.
- Ptaszkowska A., *Kilka sekretów ciągłości i tymczasowości: – od artystów, którzy żyli w tym miejscu – dla tych, którzy tu są*, w: *Awangarda w bloku*, red. G. Świtek, Warszawa 2009.
- Ptaszkowska A., *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*, Gdańsk 2010.
- Puget J., *O teatrze artystów Cricot*, w: *Henryk Wiciński (1908–1943)*, Poznań 2003.
- „Przy artyście nikt nie jest bezpieczny”. *Ze Zbigniewem Liberą rozmawia Katarzyna Bielas i Dorota Jarecka*, „Gazeta Wyborcza” („Duży Format”), 9 lutego 2004.
- Przyboś J., *O Marii Jaremie*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 46 (324).
- Rakowski M. F., *Dzienniki polityczne 1958–1962*, Warszawa 1998.
- Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. J. Banasiak, Warszawa 2009.
- Revolucje pożerają ojców: z prof. Zygmuntem Baumanem rozmawiają Ewa Nowakowska i Jacek Poprzeczko*, „Polityka” 1993, nr 16.
- Revenge on Realism. The Fictitious Moment in Current Polish Art*, Krinzinger Projekte, Wien 2005 [katalog].

- Robakowski J., Wyznanie pseudoawangardzisty, <http://www.robakowski.net/> (dostęp: 10.05.2011).
- Ronduda Ł., *Duchowość żenuje. Urządzenia kondycyjne. Rzecz o życiu i twórczości Zbigniewa Libery w latach 1981–2005*, „Obieg” 2006, nr 1 (73).
- Ronduda Ł., *Łęk przed wpływem. Rzecz o sztuce Andrzeja Partuma w dekadzie lat 70.*, <http://www.obieg.pl/text/07121801p.php> (dostęp: 23.07.2009).
- Ronduda Ł., *Polska awangarda lat 70.* w: „Notatniku Robotnika Sztuki”, w: „Notatnik Robotnika Sztuki” 1972–1973, red. J. Denisiuk, Elbląg 2008.
- Ronduda Ł., *Sztuka polska lat 70. Awangarda*, Warszawa 2009.
- Rorty R., *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W. J. Popowski, Warszawa 1996.
- Roscoe J., Hight C., *Faking it. Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester 2001.
- Rose B., *Magdalena Abakanowicz*, New York 1994.
- Rozmowa-wywiad radiowy Wojciecha Weissa z Heleną Wielowieyską-Ratkowską, w: *Szkicownik Wojciecha Weissa*, Kraków 1976.
- Rubersz M., *Palimpsest Muzeum*, „Sekcja Magazyn Artystyczny”, luty 2008.
- Rubiś J., *Warszawianki – legenda powojennej Krakowa*, „Echo Krakowa” z 24–27 grudnia 1987 r.
- Rumas R., *O Marku Kijewskim, jego sztuce i wystawie „Drzę więc cały, gdy mogę was ozłocić”*, <http://www.obieg.pl/teksty/4642> z datą 31.10.2008.
- Rzeczywistość się penetruje* [W. Bockenheimer rozmawia z P. Jarodzkiem], „BruLion” 1991, nr 16.
- Salomon-Godeau A., *Male Trouble: a Crisis in Representation*, New York 1997.
- Sartre J.-P., *Palce i nie-palce*, przeł. E. Bąkowska (pierwotnie tekst ukazał się w katalogu wystawy Wolsa w Galerii Jolas, Paris 1965), w: *4x Paryż. Paris en quatre temps*, red. U. Czartoryska, S. Zadora, Warszawa 1986.
- Sartre J.-P., *W poszukiwaniu absolutu*, przeł. J. Lisowski (pierwotnie tekst wydrukowany w: „Les Temps Modernes” 1948, nr 28, I.), w: *4x Paryż. Paris en quatre temps*, red. U. Czartoryska, S. Zadora, Warszawa 1986.
- Schjedahl P., *1942 and After: Jean Dubuffet in His Century*, w: *Jean Dubuffet 1943–1963. Paintings, Sculptures, Assemblages*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C. 1993.
- Schjedahl P., *Polskie haiku*, w: *Mirosław Bałka*, Warszawa 1993.
- Schütz E., *Wprowadzenie*, w: *Kultura techniki. Studia i szkice*, przeł. I. i S. Selmer, Poznań 2001.
- Sterling Ch., *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. J. Pollakówna i W. Dłuski, Warszawa 1998.
- Szczepański J. J., *Historyjki*, Czytelnik, Warszawa 1990.

- Szczerski A., *Colonial/Post-Colonial Central Europe – History vs. Geography*, w: *Anxiety of Influence. Bachelors, Brides and a Family Romance* [katalog], ed. A. Budak, Stadtgalerie Bern 2004.
- Sztabiński G., *Zrozumieć sztukę polską lat siedemdziesiątych*, w: *My dzisiaj. O sztuce pokolenia lat siedemdziesiątych*, red. E. Hornowska, Poznań 1993.
- Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Kraków 1999.
- Szylak A., *Relacja z dyskusji o moralności sztuki w Polsce*, „Exit” 1997, nr 3.
- Seibel A., *Bataille and Fautrier: Toward the Freedom of the Impossible*, w: *Jean Fautrier en el centenario de su nacimiento*, Fundación Bancaja 1998.
- Seider I., *Byty ze światła i klocków lego*, „Życie Warszawy” z 30 października 2008 r.
- Sienkiewicz J. W., *Polskie galerie sztuki w Londynie w drugiej połowie XX wieku*, Lublin–Londyn 2003.
- Skrzynecki P., *Z sal wystawowych. Jaremianka w Krzysztoforach*, „Echo Krakowa” z 2 grudnia 1966 r.
- Słowniczek trudniejszych wyrazów*, „Raster” 1997 (listopad), nr 5.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Warszawa 1986.
- Stażewski H., *Zawsze w awangardzie*, „Kierunki” 1958, nr 50 (132).
- Stern J., *Od Kałusza do Krakowa*, w: *Jonasz Stern*, Kraków 1989.
- Stoichita V. I., *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2001.
- Storr R., *Modern Art Despite Modernism*, New York 2000.
- Stróżewski W., *Powrót przedmiotów. Impresje o sztuce Marka Piaseckiego*, „Tygodnik Powszechny” z 21 lipca 1966 r.
- Suchan J., *Polityczna historia apolityczności Grupy Krakowskiej*, w: *Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Kraków 1999.
- Sztuka w okresie PRL-u. Metody i przedmiot badań*, red. T. Gryglewicz, A. Szczerski, Kraków 1999.
- Ślizińska M., *Komentarz do artykułu Adama Mazura „Sztuka cenniejsza niż budynek”*, „Obieg” on-line, od 28.01.2009 (dostęp: 05.05.2010).
- Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal*, red. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 2000.
- Tapta, *Soft Sculpture: Textiles in Architectural Space*, “Leonardo”, vol. 18, no. 3 (1985).
- Tchórzewski J., *O wystawie nowoczesnych*, w: *I Wystawa Sztuki Nowoczesnej pięćdziesiąt lat później*, Kraków 1998.
- Tchórzewski J., *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946–1957*, Kraków 2006.
- Tekstylija bis. Słownik młodej polskiej kultury*, red. P. Marecki, Kraków 2006.
- Toniak E., *Olbrzymki. Kobiety i socrealizm*, Kraków 2008.

- Tożsamość. Jerzy Koszałka, Urszula Śliz, Krzysztof Wałaszek, Renata Bryjanowska, Przemek Pintał, Marek Sienkiewicz [katalog], kurator U. Śliz, Wrocław 2006.
- Truszkowski J., *Artyści radykalni*, Bielsko-Biała 2004.
- Truszkowski J., *Wielki rewizjonista Kwiec*, „Raster” (26.01.2004).
- Turowski A., *Paraliżujące spotkanie*, w: *Jadwiga Maziarska. Atlas Wyobrażonego*, red. B. Piwowska, Warszawa 2009.
- Turowski A., *Polska idea*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987.
- Ujma M., *Herezje*. „Pomiędzy”, „artmix”, kwiecień–sierpień 2001, nr 1.
- Verspohl F. J., „*To see means to close one’s eye’s*”, w: *Wols*, Galerie Karsten Greve, Köln–Paris–Milano 1998.
- Ward F., *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity*, “October” 1995, vol. 73.
- Warpechowski Z., *Grupa Krakowska*, w: *Grupa Krakowska. Dokumenty i materiały*, red. J. Chrobak, cz. 10, Kraków 1992.
- Weiss R., *Wojciech Weiss/ Ecce Homo*, w: *Wyprawa w 20-lecie* [katalog wystawy], Kraków 2008.
- Weiss R., *Wojciech Weiss: kalendarium życia i twórczości*, w: *Ten krakowski Japończyk: Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa*, red. nauk. A. Król, red. E. Ryżewska, przeł. J. Juruś, Kraków 2008.
- Welchman J. C., Graw I., Vidler A., *Mike Kelley*, London 1999.
- Wicherkiewicz M., *Łeb i instynkt*, „Art&Business” 2008, nr 11.
- Williams E., *My Life in Flux-and Vice Verca*, Stuttgart–London 1991.
- Włodarczyk W., *Kiedy zaczęło się „dzisiaj”?*, w: *Sztuka dzisiaj*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2002.
- Włodarczyk W., *„Nowoczesność” i jej granice*, w: *Sztuka polska po 1945 roku*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1987.
- Włodarczyk W., *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986 (Kraków 1991).
- Wojciech Kossak. *Listy do żony i przyjaciół (1883–1942)*, t. 2: *Lata 1908–1942*, red. K. Olszański, Kraków 1985.
- Wojciech Weiss. *Teczka akt osobowych*, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, nr arch. 31.
- Wojciechowski A., *Polskie malarstwo współczesne. Kierunki. Programy. Dzieła*, Warszawa 1977.
- Wojciechowski J. S., *Nowocześni i po-nowocześni*, w: *Idee sztuki lat 60. oraz inne sesje, seminaria i wystawy Centrum Rzeźby Polskiej*, Orońsko 1994.
- Wolff J., *Kształt piękna*, Warszawa 1973.

- Zabel A., *Man Ray and The Machine*, "Smithsonian Studies in American Art" 1989, vol. 3, no. 4
- Zbigniew Libera. *Work from 1984–2004. Essays by Ł. Ronduda. The University of Michigan School of Art & Design and Center for Russian & East European Studies* [katalog].
- Zgółkowa H., Zgółka T., Szymoniak K., *Słownictwo polskich tekstów rockowych. Listy frekwencyjne*, Poznań 1991.
- Zieliński J. A., *Etos arsenalowy*, w: „Arsenal” 1955. *Przełom, epizod, kontynuacja*, red. L. Jodliński, Katowice 2010.
- Žižek S., *Droga do atomowej wzniosłości*, przeł. J. Kutyla, w: *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2007.
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. J. Margański, Warszawa 2003.
- Žmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne. Przychodzi sztuka do polityki*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.

Nota bibliograficzna

Część rozdziałów ukazała się wcześniej jako osobne artykuły. Zostały one przejrane, uzupełnione i częściowo zmienione. Dotyczy to następujących tekstów:

1. *Orfickie transkrypcje granicy. Późne gwasze Andrzeja Wróblewskiego*, w: *Andrzej Wróblewski*, red. J. Kordjak-Piotrowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.
2. *Nic nie jest takie, jak się wydaje*, w: *Jadwiga Maziarska. Atlas Wyobrażonego*, red. B. Piwowarska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.
3. *Aura „domowego wypieku” i poczucie obcości. Paradoksy w twórczości Marka Piaseckiego*, w: *Marek Piasecki. Fragile* [katalog], Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. J. Kordjak-Piotrowska, Warszawa 2008.
4. *Znikająca figura*, w: *Figury i figuracje*, red. M. Kitowska-Łysiak i in., Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2006.
5. *Kanon a różnica: artyści stawiają pytania kolekcjom publicznym*, w: *Nowoczesność kolekcji*, red. T. F. de Rosset, A. Kluczevska-Wójcik, K. Lewandowska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
6. *Czytanie obrazów, oglądanie obrazów a pożytki z historii*, w: *Historia sztuki po Derridzie*, red. Ł. Kiepuszewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
7. *Szablonowy świat: surfing, scanning, sampling*, w: *Obrazy i obrazowanie w dobie mediów elektronicznych*, red. V. Sajkiewicz, Katowice 2010.
8. *Manifesty artystyczne po 1989*, w: *Dzieje krytyki artystycznej i myśli o sztuce*, materiały z II Konferencji Naukowej Sztuki Nowoczesnej w Toruniu w 2007 roku, red. M. Geron, J. Malinowski, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2009.
9. *Artystki Grupy Krakowskiej*, w: *Jestem artystką, we wszystkim, co niepotrzebne. Kobiety i sztuka około 1960*, red. E. Toniał, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2010.

Summary

Two Turning Points: Polish Art After 1955 and 1989

Two turning points in post-war Polish art are related to political rather than artistic events: the first (1955) relates to the political thaw after Stalin's death, the second (1989) is associated with the fall of Communism. The aim of this book is to show that these two turning points were linked with a different character of changes in the field of art, the first was connected with a univocal consensus, and the second – a pluralistic agonism. The agonism was of course by no means the invention of artists making their debuts after the fall of Communism. In stark contrast to the immediate post-war years, after the period of Socialist realism (1949–1955) the free flow of ideas on the art scene was obstructed and exchanged for consensus. Universal palinody and the removal of any shameful trace of cultural Sovietization after Socialist realism in Poland imperceptibly became a kind of moral blackmail: mentioning any artist as involved in previous art practices meant to discredit him. The past was not a laughing matter and self-mockery was ruled out by a sense of honor. Such an attitude towards history as universal amnesia did not encourage any discussions but enabled art to begin again from the mythical point zero. The trauma caused by Socialist realism meant that the style of high modernism during the thaw became – obviously contrary to the intention of artists – paradoxically both a camouflage for the regime operating in velvet gloves and a symptom of Colonialism. Wojciech Włodarczyk convincingly states, while interpreting the situation around 1955, that by then an October syndrome had been formed, i.e. a system of values in which agreement was arrived at to follow the new government and its rules. Such unanimity did not, of course, exist immediately after the war, when one could clearly distinguish between the creators and the opponents of the new political system.

After 1955 the government was interested in presenting its legitimacy through the visual arts. The widespread agreement between the political and cultural worlds, and the decision to choose the *informel* abstraction as the new Polish formula of modernity, appealed to many artists after the trauma of socialist realism, enabling them – by mediating between different ways of conceiving modernity – to express generational, historical experience and recreate a “true” Polish vernacular while also voicing the aspirations of the

regime. Therefore modernism in Poland was not dismantled as occurred in the late 50s in the USA and Western Europe. Its natural erosion, which could be observed at the end of the 1940s, was contained and it was modernism which became a refreshed showcase of power in Poland. Thus, modernity took over the tradition of the avant-garde but did so in a watered-down fashion; although it continued ideas of a civilizational and social mission, it strengthened the political neutrality of an art work. Persuading Polish artists to paint images inspired by French *tachist* art (metaphorically speaking – “speaking French”) and thus expressing joy that Stalin had died, actually turned out to be extremely effective, but an incredibly perverse way to build generational identity.

After 1989 agonism became a real challenge, because it taught us all how to use a language in which difference is a value not to be ignored. It was only after dismantling the old system that it began to be possible to distinguish numerous meritorious strategies in the field of art in the official space. It was a great achievement of the democratic changes in Poland to learn that there is no free art without questioning norms, scandal and provocation, instability or surprise. Recognizing the process of dismantling the system as a long one, the period around 1989 is agreed to definitely have a symbolic character, and changes followed quickly, starting with universal enthusiasm in 1980, when the Independent Self-Governing Trade Union “Solidarity” was formed. So, although 1989 must be regarded as symbolic, it is hard to agree with the views which assume that after regaining independence nothing changed in Polish art.

While in the first part concerning the thaw questions were asked about the reasons for exclusion, which art was marginalized, which antagonistic tensions were pushed aside, then in the second part, associated with the art after independence, the focus was on the return of repressed artists in a free Poland, on breaking the existing hegemony and on pluralism as alternative visions of art. This pluralism is often associated with a conceptual breakthrough in Poland which took place in the 1970s, but then had to remain on the sidelines of official artistic life. It may seem funny and ironic, but ostentatious bad taste and kitsch could arise in the mainstream only after 1989: because this is also the price of freedom. While camp appeared in Western art at the beginning of the 1960s through such people as Robert Rauschenberg, who joined the mainstream in the aura of novelty, at that time in Marxist Poland – most probably under the influence of the Frankfurt School – camp was a synonym for unambitious mediocre art. And therefore, when at the turn of the 1950s and 1960s the masterly style was undermined in the West, along with Robert Rauschenberg’s art gay identity

themes and camp art were introduced into the mainstream, transcendence replaced immanence, “proper” interpretations imposed by cold-war cultural policy supersede so called misreading which did not follow establishment’s expectations, so in the bombastic and pretentious “libertarian” modernist discourse, which was slow to die out in Poland, the subject remained the heterosexual artist-hero, who lived in an enigmatic outer world, inaccessible to the profane. In the West banal elements of the external world were included in art because the artist did not suggest that his imagination was composed of something else, “higher” and therefore used the kit, a combination of common objects, in Poland the artist remained a priest surrounded by a mystical aura. The resoluteness with which the West said goodbye to modernism, was replaced in Poland by the opposite effect: sanctioning the cult of the modernist artist-genius, who knows where the society should be going, seeks a clear hierarchy and has strictly delineated targets, since he must be consistent (play and chance even if they appear in the vocabulary of artists of that time, had to be under supervision). In a communist country instead of irony, images provided viewers with a portion of metaphysics and with a master code arousing awe, holding them at bay.

While on the other side of the Iron Curtain transcendent and spiritual values were negated in progressive art and various types of heroic play dismissed as serving to legitimize an ideological position, in Poland during the thaw all of this was considered an art. In the West there was an aversion to heroic scale, decisions taken in suffering, historical narration, valuable artifacts, “intelligent” structures, and an interesting visual experience as purely aesthetic was rejected. The authors distanced themselves from authoritarianism, “lifting” the viewer, popular culture and kitsch were not assumed as threats; the artists were also reluctant to induce feelings of believers; Robert Rauschenberg’s assertion that meaning belongs to the viewer was not acceptable in a country where one authority (an establishment imposing Soviet-type Socialist realism) was opposed to another one (neo-colonial modernism from Paris) but neither allowed free expression. In this particular aspect, modernism with its conservative and reactionary face supported the regime and the artist’s authority – similarly to political leaders authority – needed to be worshipped rather than undermined. Let us recall the words of the artist Grzegorz Kowalski on modernism – “It was a double alibi – for power and for artists.” Although they represented opposed hierarchies, the mechanism remained similar: it was the mechanism of obedience.

In the postwar history of Polish art there were hardly any women artists at first. Dramatic evidence of the exclusion of women from the field of

art may be the debates of the professors of the Academy of Fine Arts in Cracow at their first meeting after the war in 1945. When faced with the candidacy of Hanna Rudzka-Cybis, even considering huge war losses and the departures of many artists, the panel deliberated whether it was worth introducing a woman into the all-male collective.

The first part of this book begins with questions about cultural patterns and influences raised in the chapter *Why not Dubuffet and Bataille, Jorn and Debord ...?* One can wonder why Polish artists chose to trust science and culture, and not recognize that the Second World War had finally broken faith in the so-called great cultural achievement, which had not spared the world from the worst of crimes. Obviously this “humanism” may be related to the cultural hunger in the country whose capital had been bombed and destroyed by the Nazis and was sentenced to nonexistence. But this diagnosis of the cultural deficit in Poland should be supplemented with questions – what caused post-war Polish art to become closed to cultural diversity, to jokes, to suspicion of authority, why was the centre of authority so important, and with it the preference for ready made solutions. Dubuffet’s omission is obvious: not only did he participate with his art in urgent social debates (e.g. on collaboration), but he also had no sense of superiority, or contempt, or – the stone heart of the victim. Jorn’s omission is also evident: he was convinced of the educational character of the absurd and irrationalism, and was far from perceiving art as an activity appeasing ambitions and prestige.

In the chapter *Post-Thaw Consensus and Negotiations of Criteria of the Artist’s Greatness* the author asks why Jadwiga Maziarska (1913–2003) is not a famous Polish artist today, and why the work of Andrzej Wróblewski (1927–1957) was completely neglected during the period of thaw. In the first case, the criteria of “thaw” criticism made it impossible to notice an artist who used photographs, withdrew from the production of unique forms unconnected with external reality, did not paint, or at least treated painting with ambivalence, and used despised female techniques (application), and did not look for a cohesive style – a master signature, and in addition, who was a woman. In the second case the marginalization stemmed from the belief that art was not a way to compensate for Poland’s *civilizational backwardness*. In addition, Wróblewski stubbornly spoke about the experience of war trauma and blunt miserable reality. He did not participate in this universal amnesia (a palinode), in which what existed previously should be regarded as null and as unworthy.

The chapter *Nothing Is Quite What It Seems To Be* is an analysis of the works of Jadwiga Maziarska in the context of the painterly experiments of Gerhard Richter, nineteen years her junior. The chapter *Wojciech Weiss’*

Readmission to the Academy concerns the battles of one of the eminent Polish artists – Wojciech Weiss (1875–1950) – to gain reinstatement at the Academy of Fine Arts. The authority used the criterion of age to make the artist redundant, and he used the criterion of his workshop to prove that he could masterfully paint a Socialist-realist picture. Although Weiss finally returned to work at the Academy not only in recognition of his artistic achievements (unfortunately he could not enjoy it, because he died soon after); he was restored rather for his ability to act in accord with the prevailing standards. And communicative emptiness was a characteristic feature of the times in which Weiss lived. *Orphic Transcriptions of the Border. On the Late Gouaches by Andrzej Wróblewski (1927–1957)* analyses a recurring theme of Wróblewski's art: cutting a body (beheading, cutting a body into parts), describing the situation of a multilingual artist, who uses the idiom of Socialist-realism, in both its Soviet form and its Mexican redaction and modernism.

The chapter *The Aura of the "Homemade" and a Sense of Alienation. Paradoxes of Marek Piasecki's works* shows how, in the works of Piasecki from the 1950s and 1960s, the post-thaw process began. It was a process of "the disappearance of an author", his reluctance to think in terms of medium and replacing it with site-specific experience in a long temporal narrative, which was not favourable to a "moment of grace" and metaphysical leap, and – thus – the process of destroying modernism began.

Abakanowicz and "Informel Once Again" is a reflection on the language of high modernism, which the artist was equipped with in Poland, so different from the American reception – living, fun, non-academic. This high-flown elite language of Polish criticism was ultimately the reason why, after a period of Communism, Abakanowicz's art became a synonym for academicism in Poland. The chapter *The Women Artists of the Cracow Group* discusses, from the perspective of its few female members, a collective of artists, which, after 1957, became an exclusive club and informal academy of modern art. Women artists could be associated with the Cracow Group mainly in two ways: as members of an old pre-war group – so by continuing the tradition of Avant-Garde veterans – or as present day wives of male members of the Group.

The second part of the book *The Invasion of the Agonistic Artists* begins with a chapter *A Short History or How It Was When It Was Not Known How It Would Be* and is devoted to the language of daily newspapers after the ending of censorship. The author assumes that ordinary language does not camouflage political opposites so much as the academic. The break with academic language, however, is short-lived, because although the tumult

and agonism of the 1990s – the so called “new disorder” – is evoked, it introduces an element of glaring inconsistency into the narrative, and above all, it surrounds colloquial language with a romantic aura which creates even more traps. The change that occurred after 1989 perfectly captures not only the complicated learned language, but also a popular joke about how the various Polish communist leaders behaved in crisis situations: when the train stopped and the locomotive engineer refused to drive further Bolesław Bierut ordered for the driver to be shot and replaced. Władysław Gomułka tried to negotiate with the train driver. And Edward Gierek gave the command: “let’s draw the curtains and pretend that we’re moving”. In the second part of the book there is the story of what happened when we stopped pretending. Or about the art which emerged from the ivory tower.

The chapter *Outburst of Abjection After the Decline of Communism in Poland; Kristeva’s Abjection As a Tool For Examining Art* deals with the reasons for the popularity of strategies using abjection in art after the dismantling of the old system in the works of Przemysław Kwiek, Barbara Konopka, Tomasz Mróz, Ryszard Grzyb, Grzegorz Truszkowski, Oskar Dawicki and others. In the chapter *The Reading of Derrida, Viewing Images and Profiting from History* the possibility of using Jacques Derrida’s concepts for the analysis of various works of art is considered, including three photomontages – *With the Mother, With the Devil and With the Angels* – from *Relieving Oneself* (1995) by Alicja Żebrowska and the installation entitled *Interval* by Paulina Orłowska and Mathilde Rosier (2003).

The chapter *Terrible Invectives. Critical Language, “Raster” and the Potential for Changes* discusses a new kind of language, characterized by its bluntness, how it was introduced in the field of Polish art on the pages of the irregularly-published artzine “Raster”, which was founded in 1995 by history of art students from the University of Warsaw – Łukasz Gorczyca, a novelist and Michał Kaczynski, a poet. An undoubted merit of “Raster” was its shake-up of the rigid hierarchy of artists based upon state owned institutions; the language of “Raster” was no longer a subject to censorship and it also did try effectively to reject self-censorship. In Poland, the unfettered ability of the powerless to abuse the authorities turned out to be a completely new and liberating experience, changing the balance of forces in the art scene.

The chapter *A Disappearing Figure* focuses on the work of Oskar Dawicki (b. 1971) and Zbigniew Libera (b. 1959), showing the reasons for the disappearance of a strong role for the artist. While Dawicki decides that the language used by modernist artists has been exhausted, Libera argues that the hetero-normative male subject has to die humiliated and ridiculed

as the manufacturer of death and lies. *Battle Scenes a Posteriori* refers to the works of two artists – Jerzy Kosalka (b. 1955) and Zbigniew Libera, who are particularly keen on visualizing the suppression of the older generation and its legacy of fear and shame. Kosalka and Libera in their revisions of history make former concealments visible as components of the contemporary discourse of identity. *Stereotyped World: Surfing, Scanning, Sampling* focuses on the analysis of the *Zombie (Equestrian Portrait of Andy Warhol)* by Marek Kijewski (1955–2007), to show the shift of the visual paradigm and the duality of the linguistic code of the art work: on the one hand opening outwards onto the Western commercial world, the acceptance of visual mass media and its overproduction of images, which – on the other hand – stores the memories of the old world with its tales and myths, which seemed to be true because we believed in them.

The chapter *A Canon and Difference: Artists Ask Questions About Public Collections* poses a question about the condition of the Polish institutional critique and the role played in it by so-called artists-as-ethnographers. The conclusions are not very encouraging: there was no tendency in Polish museum interventions to unmask museum manipulations, which hid and naturalised the middle class intellectual. Polish museums did not produce critical publicity which would question the promotional items in the institution. The fondest dream is “a hit list” rather than creating a critical viewer. Civil rights, feminism, multiculturalism, queer politics, the unmasking of corporate investment, the problem of the maintenance of traditional art forms through collections and their narratives are absent from museum discourse. Probably the lack of strong cultural institutions in Poland results in a serious lack of institutional critique.

The chapter *Artistic Manifestos of Recent Years, or How to Leave Flatland* is a preliminary attempt to discern the issues of the manifestos written by post-communist Polish artists.

At the end of the book, in *The Epilogue*, author focuses on the art of the 1970s in between two turning points because it shows how, in the “Gierek” period, there could not be any legitimisation or recognition of opposite positions; the opposition was simply an enemy who did not have full rights. During that period the authorities tried to avoid direct confrontation (administrative decisions such as passport confiscation, dismissal from work, a ban on publishing were restrictive enough). However, the so-called pragmatists from the 1970s (KwiekKulik, members of the Workshop of the Film Form, Krzysztof Wodiczko, Zbigniew Dłubak) broke this harmonious and seamless whole, in which artists had worked in the People’s Republic since the time of thaw at the cost of being locked in an ivory tower. Because

it was they who moved away from such values as autonomy, neutrality, essentialism, making art radically less sacred, so we can say that they prepared the ground for events in the early 1990s. On the one hand, they introduced an atmosphere devoid of metaphysical assumptions to the art scene of the People's Republic and on the other hand – this “anti-sublime” art was organized by a grassroots organization, which became apparent later in the 1980s and 1990s. Finally, the pragmatists' aim was to activate and gain audience's participation, social communication, which was often provocative. The pragmatists were also involved in art which can be described as “engaged” – a term that, as we know, was particularly hated by the thaw generation as clearly associated with the nightmare of the activity of Socialist realism. Pragmatists of the 1970s were involved in reality, exactly in the same way as the artists after the fall of Communism.

In *The Epilogue* the focus is also on the article *Pseudoawangarda* [*Pseudo Avant-Garde*] by Wiesław Borowski (the head of the Foksal Gallery), which was published on 3 March 1975 in the weekly *Kultura*. As Borowski's paper made public the transition from modernity to post-modernity, and did it from the position of being modernist, it is a good starting point to show the erosion of consensus of 1955 and a strong need to create agonistic space, which has been characteristic since 1989. Wiesław Borowski decided to fight progressive artists other than those exhibiting in the Foksal Gallery in the pages of an official magazine of a rather dubious reputation, to preserve the status of the only legitimate avant-garde. It remains a paradox that a good number of young artists who made their debuts in the 1970s regarded this prominent gallery of international reputation as having the ambivalent status of the official gallery. The article *Pseudo Avant-Garde* discrediting the progressive fellow-artists proved to be an anachronistic attempt to resurrect artists' “thaw” consensus with the government. It turned out that in the communist state there had been no solidarity of the artists, because some of them preferred to replicate the patterns of authoritarian power placing themselves in a privileged and pro-monopoly position. Although the Foksal Gallery opposed the communist state it adopted some of its tactics and values.

In summary, the first part of the book considers the times which were ruled by censorship, and therefore the use of contemporary sources had to be especially sensitive to what was excluded. Thus the question arises, what must have been unspeakable to preserve the status quo, and what orders of discourse were produced so that such invisibility and unspeakability occurred. Getting the answer was easier over time; a reflection that something was the norm came quicker. In the second part of the book the narrator had

neither the comfort of distance in time nor the worry about the exclusions of censorship. Her concern was rather to find a proper language which is academic but at the same time does not break with the colloquial speech and diversity of art strategies, because it seems obvious that different language made visible different kinds of art and life. And it was the existence of a mysterious elevated language (making many situations invisible) which was characteristic of the concept of art autonomy so important in the era of Communism.

Indeks osobowy

- A
- Abakanowicz Magdalena 18, 181–
–207, 256, 304, 312
- Abbott Edwin 395, 397
- Abrams Meyer H. 286, 300
- Adler Daniel 272
- Adorno Theodor W. 321
- Afrodyta, grecka bogini miłości
290
- Akteon, postać z mitologii
greckiej 149
- Albers Anni 196, 204
- Althamer Paweł 323–324, 377
- Amaral Olga de 188
- Amer Ghada 186
- Amestris, żona Kserksesa I, króla
Persji 148
- Andre Carl 196, 360
- Andrzejewski Jerzy 69
- Angélique Pierre zob. Bataille
Georges
- Antoni Janine 195
- Antypiuk Beata 309
- Apollin, grecki bóg sztuki
i poezji 150
- Appel Karel 67
- Arachne, postać z mitologii
greckiej 182, 205
- Araszkiewicz Agata 151
- Ariusz 291
- Artaud Antonin 276
- Asbolus, postać z mitologii
greckiej 368
- Asher Michael 373
- Ashton Dora 176
- Atanazy św. 291
- Atena, grecka bogini mądrości,
pokoju i słusznej wojny 182, 205
- Auad Tonico Lemos 204
- Auther Elissa 188
- Axentowicz Teodor 120–121
- B
- Bachtin Mihail Mihajłovič 237
- Bacon Francis 38, 55, 67, 132
- Bakke Monika 269
- Bal Mieke 103, 176, 291
- Balas Edith 172–173
- Balcerowicz Leszek 239–241
- Balewicz Stanisław 211–212, 217–
–218, 228–229
- Bałka Mirosław 181, 253, 323, 360
- Bamber Judie 186
- Banasiak Bogdan 276, 289, 293
- Banasiak Jakub 305
- Banksy 386
- Baran Tracey 186
- Baraniewski Waldemar 8–9, 12, 18,
20, 67, 69, 83, 134, 149, 182–
–183, 198–203, 303
- Baranowa Anna 95–96, 222
- Bärmann Matthias 55
- Barry Robert 384
- Barthes Roland 100, 105, 151, 170–
–172, 263
- Bartusova Maria 204

- Bataille Georges (Pierre Angélique)
37, 42-43, 48-51, 59, 76, 193,
262, 267, 272, 293-294
- Bator Joanna 259
- Baudrillard Jean 252-253
- Bauman Zygmunt 237-238
- Baumgarten Lothar 374, 392
- Baumgarth Christa 398
- Bazaine Jean 38
- Bąkowska Eligia 52
- Beauvoir Simone de 299
- Becher Bernd 177
- Becher Hilla 177
- Becker Nancy 186
- Bednarski Grzegorz 400
- Beethoven Ludwig van 48, 424-
-425, 429, 446
- Beliczyński Jan 250
- Bellmar Hans 176, 186
- Benjamin Walter 411, 446-447
- Benoit Pierre 41
- Bentham Jeremy 389
- Benton Thomas H. 88
- Berberyusz Ewa 252, 257
- Berent Waclaw 195
- Bereś Bettina 383
- Bereś Jerzy 96, 105, 202, 210, 212,
213, 215, 216, 220, 225-227,
256, 312
- Berg Maks 345
- Bernatowicz Piotr 162, 416-417,
436
- Beth B 186
- Beuys Joseph 76, 190, 202-203,
207, 360, 369, 373
- Bębenek Andrzej 318
- Bhatt Jyoti 37
- Białoszewski Miron 8
- Bidlo Mike 186
- Bielas Katarzyna 158
- Bielez Magdalena 309
- Bieniasz Maciej 164
- Bieńkowski Aleksander 234
- Bieńkowski Dariusz 61
- Bierut Bolesław 257
- Bik-Pikoń Katarzyna 213
- Bilich Charles 308
- Bishop Claire 124, 423
- Björk 386
- Blum Helena 68, 76, 93, 120, 122,
124, 131, 213-214, 216-217,
219, 227, 385
- Bober Andrzej 291
- Bočková Klára 204
- Bockenheimer Wojciech 26
- Boczniewicz Mira 388
- Bodnar Izabella 249
- Body Bob zob. Morris Robert
- Bogacka Agata 262
- Bogucka Maria 209, 211
- Bogucki Janusz 8, 12, 91, 167, 209,
211, 221, 223
- Bogucki Michał 440
- Bogusz Marian 140
- Bois Yve-Alain 76, 272
- Bolesław Chrobry 125
- Boltanski Christian 222, 311, 440
- Borowski Mateusz 421
- Borowski Wiesław 84, 101-102,
418-419, 421-432, 435-
-436, 439-440, 443-446
- Borowski Włodzimierz 324
- Boruta Tadeusz 394-395, 400-402,
410-411
- Bosso Bogusław 234
- Botticelli Sandro 289
- Bourdieu Pierre 18, 69, 401, 410-
-411, 444-445
- Bourgeois Louise 183, 186, 188,
193-194, 196, 207, 219, 360

- Bown Matthew Cullerne 9
Boznańska Olga 219, 227, 249, 381, 385
Brancusi Constantin 172–173, 178, 202–203
Brandt Józef 121
Branicka Monika 381, 387
Braun Andrzej 256
Brecht Bertolt 446
Brenson Michael 193, 200, 202–203
Breton And 55
Breżniew Leonid 199
Brinker Robert 186
Broll Urszula 210
Broodthaers Marcel 373–374, 389
Bruller Jean zob. Vercors
Bryjanowska Renata 345
Brzozowski Tadeusz 59, 107, 109
Buchloh Benjamin 194, 262
Buczek Barbara 212
Budak Adam 349
Bujnowska Anna 167
Bujnowski Rafał 405
Bunsch Franciszek 117–118
Buren Daniel 373–374, 419, 433
Burgin Victor 433
Burri Alberto 37, 38, 57, 206–207
Bursa Andrzej 221
Bush George W. 353–354
Butler Connie 183
Butler Judith 32, 262, 444–445
Butt Gavin 88
Buyko Halina 219
Byars James Lee 204
- C**
Cage John 192, 196
Caillois Roland 39
Calet Henri 41
Caprile Luciano 40
Caravaggio (wł. Michelangelo Merisi da Caravaggio) 129
Cartier-Bresson Henri 172
Cassou Jean 41, 225
Cattelan Maurizio 392
Cerber, postać z mitologii greckiej 160
César Baldaccini 169, 366
Cézanne Paul 98–99, 127, 300
Chadwick Helen 262, 269
Chalumeau Jean-Luc 176
Chave Anne C. 186
Che Guevara Ernesto (wł. Ernesto Rafael Guevara de la Serna) 346–347, 350
Chęłmoński Józef 121, 159
Chicago Judy 186–187, 205
Chlanda Marek 312
Chmielewska Barbara 243
Chołoniewski Marek 212
Christo (wł. Christo Vladimirov Javacheff) 195
Christov-Bakargiev Carolyn 37, 206–207
Chrobaczyński Jacek 126
Chrobak Józef 98, 117, 119, 209, 210, 211
Chruszczow Nikita Siergiejewicz 65
Chrzanowska-Pieńkos Jolanta 10
Chrzanowski Tadeusz 209, 220–221, 223
Cichocki Sebastian 332, 351
Ciesielska Jolanta 265, 408
Cieślár Elżbieta 440, 442
Cieślár Emil 440, 442
Cieślewicz Roman 317
Cingria Charles-Albert 41
Clair Jean 169–170, 178, 264
Cole Carol 186
Colleoni Bartolomeo 366

- Colpitt Frances 185
 Connor Maureen 186
 Constantine Mildred 188
 Cooke Susan J. 40–42
 Corinne Tee 186
 Cornell Joseph 176
 Cotter Holland 185
 Courbet Gustave 186
 Creischer Alice 204
 Crimp Douglas 179, 319
 Currin John 186
 Cybis Jan 133
 Cyceron 147
 Cyllarus, postać z mitologii greckiej 368
 Cymer Anna 399
 Czajkowski Stanisław 121, 132–133
 Czapliński Przemysław 393, 413
 Czapski Józef 120
 Czartoryska Urszula 10, 39
 Czelkowska Wanda 210, 222
 Czerepok Hubert 378, 385–386, 391
 Czerni Krystyna 67, 126, 129, 133, 135, 164, 222
 Czerwiński Marcin 213, 220
 Czyż Henryk 211
 Czyżewski Tytus 119
- D**
- Dabija Gréty 52
 Dadlez Stanisław 21
 Damasiewicz Witold 67
 Danecka Bronisława 19, 149
 Danto Arthur Coleman 283
 Dańda Józef 62
 Dariusz I Wielki, władca perski 148
 Daumier Honoré 123–124
 David Enrico 204
 Davis Sarah 186
 Dawicki Oskar 25, 266, 273, 279–281, 321–331, 333, 334–336, 338, 379
 Dąbrowski Waldemar 309
 Debord Guy 37, 46, 59
 Dee James 186
 Defeo Jay 186
 Delacroix Eugène 123
 Deleuze Gilles 414, 440
 Delvoye Wim 262
 Denisiuk Jarosław 427, 437
 Derrida Jacques 78, 280, 283–295, 298–301
 Deutsche Rosalyn 261
 Dębicki Stanisław 128
 Diana, rzymska bogini łowów i przyrody 150
 Diebenkorn Richard 67
 Dine Jim 186
 Dion Mark 373
 Dionizos, grecki bóg wina 148, 150
 Dłubak Zbigniew 25, 63, 440
 Dłuski Wiktor 330
 Dobkowski Jan 424, 430
 Dohman Leo 186
 Domańska Ewa 259
 Dotremont Christian 38
 Drohojowska-Philp Hunter 186
 Du Gard Roger Martin 118
 Dubuffet Jean 7, 37, 38–45, 47–48, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 67, 76, 85, 87
 Duchamp Marcel 47, 76, 78, 106, 109, 169, 186, 374, 419, 439
 Duda Paweł 440
 Dugger John 204
 Dunham Carroll 186
 Dunikowski Xawery 21, 114, 127, 140, 212, 361
 Duszeńko Franciszek 359

- Dutkiewicz Józef E. 120–122
 Dwurnik Pola 304
 Dylan Bob (wł. Robert Allen Zimmerman) 366
 Dymna Elżbieta 417
 Dziadek Adam 288
 Dziadkiewicz Roman 378, 384, 389, 394, 401–404, 406, 410–411
 Dziamski Grzegorz 14, 16, 31, 59, 79, 84, 283, 419, 422–424, 439, 441
 Dziewańska Marta 124, 423
 Dziędziara Jan 66
 Dźwigaj Czesław 309
- E**
 Edberg Stefan 248
 Eibisch Eugeniusz 113–116, 118, 127–128, 132–133
 Eisenstein Siergiej Michajłowicz 104
 Éluard Paul 42
 Emin Tracy 186
 Ensler Eve 186
 Estreicher Karol 119, 418
 Europa, postać z mitologii greckiej 205
 Eurydyka, postać z mitologii greckiej, żona Orfeusza 148, 150–151, 153–155, 160, 166
 Evans India 186
 Evans John 186
 Export Valie 186
- F**
 Falski Maciej 260
 Fałat Julian 115, 120, 241
 Fangor Wojciech 28, 134
 Fautrier Jean (Jean Perdu) 37, 48–49, 55, 57
 Fedkowicz Jerzy 113, 114, 116, 118, 132
 Fedra, postać z mitologii greckiej 292
 Festinger Leon 27
 Fiałkowski Stanisław 210
 Filipowicz Aleksander 77
 Filipowicz Kornel 117, 142, 215
 Finkelpearl Tom 319
 Firek Marek 405
 Firlej Elżbieta 252
 Florenski Pavel 364
 Flusser Vilém 110
 Foks Dariusz 351
 Fontana Lucio 57
 Forman Robert 186
 Foster Hal 100, 106, 193, 260–263, 268, 273–274, 280, 305–307, 317, 373, 375–376, 391, 421
 Fougeron André 10, 92
 Franciszek z Asyżu św. 400, 414
 Fraser Andrea 373, 376
 Frechtman Bernard 299
 Frei Luca 204
 Freisler Paweł 419–422, 426–427, 437, 440, 442
 Freud Sigmund 76, 153, 228
 Fried Michael 446
 Friedrich Caspar David 291
 Fruczek Włodzimierz 417
 Frycz Karol 21, 114
 Fukuyama Francis 238
 Funcke Bettina 414
 Fuss Peter 318
- G**
 Gaja, w mitologii greckiej Ziemia-Matka 290
 Gajewska Halina 30, 268, 441
 Gall Neil 186
 Galy-Carles Henri 222
 Gałęcki Łukasz 377
 Gałęzowski Józef 21, 114–115

- Garrett John 354
 Geldzaher Henry 305
 Germer Stefan 373
 Gervereau Laurent 37
 Giacometti Alberto 45, 55
 Giedroyc Jerzy 162, 256
 Gierek Edward 198–199, 257, 415, 425
 Gierowski Stefan 26–28
 Gierymski Aleksander 121, 138, 159–160
 Gilje Kathleen 186
 Gioni Massimiliano 377
 Glinkowski Robert 388
 Głowiński Michał 415
 Gołasz Wiesław 71
 Gołębiewska Maria 295
 Gołkowska Wanda 423–424
 Gołubiew Zofia 10
 Gombrowicz Witold 311
 Gomułka Władysław 62, 63, 64, 65, 66, 71, 134, 162, 165, 167–168, 199, 257
 Gorczyca Łukasz 28, 201–202, 271, 303, 314–315, 383, 404–405, 441–442
 Gorczyca Mirosław 245
 Gorządek Ewa 361
 Gostomski Zbigniew 80–81
 Gowda Sheela 204
 Goya y Lucientes Francisco José 123, 127
 Górna Katarzyna 289, 324
 Grabowski Rafał 407
 Graham Dan 375
 Grau-Garriga Josep 188
 Graves Robert 150
 Graw Isabelle 337
 Greenberg Clement 42, 59, 60, 61, 162, 439
 Grimm Jacob Ludwig Carl 270
 Grimm Wilhelm Karl 270
 Grosholtz Marie zob. Tussaud Marie
 Grossen Françoise 188
 Grossman Nancy 186
 Grotowski Jerzy 88
 Grottger Artur 159, 334
 Gryglewicz Tomasz 68, 270, 417, 425
 Grzyb Ryszard 273, 275–276
 Grzybowska Maria 219
 Grzywacz Zbylut 58, 164
 Guevara de la Serna Ernesto Rafael zob. Che Guevara Ernesto
 Guilly René 52
 Gulbicka Bożena 243
 Günter Jan 210, 217, 420
 Gutowski Maciej 209, 220–221
 Guzek Łukasz 219, 381, 389–390, 407
 Gwóźdź Andrzej 394–395, 412
- H**
- Haacke Hans 373–375, 392, 410, 433
 Haake Michał Paweł 189, 416
 Hadid Zaha 410
 Haftmann Werner 52–53
 Haidu Rachel 440
 Haka Janusz 440
 Hammer Barbara 186
 Hammer Seweryn 148
 Hammond Jane 186
 Hansen Miriam 65, 418
 Hansen Oskar 13
 Hanusek Jerzy 61, 212, 221, 223, 417
 Haring Keith 305, 316
 Harrison Charles 286
 Hasior Władysław 27, 170, 316, 360
 Hatoum Mona 186

- Hayter Stanley William 186
 Healy Patrick 410
 Heckel Erich 195
 Hedemann Oskar 49
 Heerde Wilhelm 126
 Heidegger Martin 284–286
 Helena Trojańska, postać
 z mitologii greckiej 182
 Helios, grecki bóg słońca 150
 Heller Michaił (Adam Kruczek) 428
 Hempel Stanisław 345
 Herbert Zbigniew 130, 214, 216
 Herbin Auguste 38
 Herer Michał 440
 Hergot Fabrice 38
 Hermansdorfer Mariusz 188, 198
 Herodot 147–148, 154
 Herostrates 413
 Hess Thomas B. 42
 Hesse Eva 183, 190, 195–196, 207
 Hickenlooper George 365
 Hicks Sheila 187–188
 Hight Craig 350
 Hitchcock Alfred 195
 Hniedziewicz Magdalena 222
 Hockney David 369
 Hogarth William 123
 Holbein Hans 172
 Hołówka Jacek 415
 Hopliński Jan 21, 114, 126
 Hopper Edward 127
 Horkheimer Max 321
 Horno-Popławski Stanisław 132
 Hrankowska Teresa 10, 83, 415
 Hubert Pierre Alain 440
 Huebler Douglas 375
 Hultberg John 67
 Humphrey David 186
 Huntington Samuel P. 238
 Husajn Saddam 355
 Hussakowska Maria 73
 Hutcheon Linda 350, 357
- I**
- Inglot Joanna 194, 205
 Intafrenes, satrapa w Sardes,
 dowódca wojsk perskich 148
 Irigaray Luce 151
 Irzykowski Karol 413
 Isaac Jules 443
 Iwaszkiewicz Jarosław 37, 64
- J**
- Jabłońska Elżbieta 378, 383, 388,
 390
 Jabłoński Antoni 383
 Jachimecki Zdzisław 285
 Jacob Mary Jane 186
 Jaeschke Marian 132
 Jagger Mick 366
 Jakubowicz Rafał 435–436
 Jakubowska Agata 176, 270, 323–
 –324, 383
 Jan od Krzyża św. 50
 Jan Paweł II, papież 308
 Janiak Marek 397–399
 Janicki Lech 219
 Janicki Waław 219
 Janicka Ewa 219
 Janicka Jolanta 219
 Janion Maria 224–225, 227, 228,
 252
 Janson Horst W. 185
 Jarecka Dorota 158, 323, 389, 411,
 430, 436
 Jarema Józef 420, 422
 Jarema Maria (Jaremianka) 18, 20,
 68–69, 76–78, 91–92, 93, 97,
 213–215, 217, 219
 Jaremianka zob. Jarema Maria

- Jarnuszkiewicz Jerzy 13, 203, 360
 Jarnuszkiewicz Krystyn 203
 Jarocki Władysław 21, 113, 114–
 –118, 121, 126
 Jarodzki Paweł 25–26, 341
 Jaroński Wiesław 245
 Jarosz Andrzej 364
 Jarosz Krzysztof 293
 Jarzyna Grzegorz 292
 Jasiński Bruno 413
 Javacheff Christo Vladimirov
 zob. Christo
 Jedliński Jaromir 201, 435
 Jeleński Konstanty A. 90
 Jellenta Cezary 361
 Jezus Chrystus 284
 Jodliński Leszek 66
 Jones Amelia 11, 23
 Jończyk Julian 225
 Joostens Paul 186
 Jorn Asger 37, 38, 40, 45, 46–47, 59
 Joseph Branden W. 179, 192, 261
 Joseph Pamela 186
 Jouhandeau Marcel 41
 Judd Donald 66, 102
 Jurkiewicz Ewa 211
 Jurkiewicz Małgorzata 419
 Jurkiewicz Zdzisław 424
 Jurkowski Robert 407
 Juruś Jerzy 125
 Juszcak Wiesław 127, 134–136,
 139, 143, 182
 Juszkiewicz Piotr 18, 28–29, 157, 430
- K**
 Kaczyński Michał 201–202, 271,
 303–304, 314–315, 404–405
 Kałucki Jerzy 211, 220
 Kamocki Stanisław 21, 126
 Kane Sarah 292
 Kantor Tadeusz 12, 28, 37, 47–48,
 49, 59, 60, 75, 80, 81, 85, 91,
 104, 106, 107, 109, 158, 163–
 –164, 175, 210–211, 213, 215,
 217, 218, 219, 222–223, 225,
 227–229, 312, 386, 419, 420,
 422–424, 431, 438, 440, 442,
 445–446
 Kaprow Allan 192, 196
 Karcz Janusz 426–427
 Kaszpirowski Anatolij 251
 Kawara On 440
 Kawiak Tomasz 440, 442
 Kelley Mike 262, 267, 337
 Kelly Mary 262
 Kempny Marian 284
 Kendrick Mel 186
 Kennedy Onassis Jacqueline 366
 Kepes György 174
 Kędra Władysław 311
 Kępińska Alicja 90, 327
 Kiefer Anselm 362
 Kielak Dorota 359
 Kiepuszewski Łukasz 76
 Kiernicki J. 440
 Kierzkowski Bronisław 85
 Kijewski Marek 279, 359–370
 Kiljańska Alicja 219
 Kirchner Ernst Ludwig 195
 Kisielewski Stefan 67, 71, 92, 199,
 310–311, 418
 Kitliński Tomasz 269
 Kitowska-Lysiak Małgorzata 182,
 189, 200, 203, 400
 Klamán Grzegorz 359, 378, 383,
 388–389, 391
 Klee Paul 54
 Klein Yves 128, 169, 419
 Kley Elisabeth 186
 Kliszko Zenon 226

- Klossowski Pierre 292–294
Kluszczyński Ryszard W. 30
Kobro Katarzyna 18
Kobuszewski Jan 70
Kobzdej Aleksander 85, 132, 134–135
Kocur zob. Malinowska Małgorzata
Koczanowicz Leszek 11, 162
Kolberg Oskar 392
Kolbowski Silvia 373
Kołakowski Leszek 322, 336
Kołodrubiec Janusz 278
Konart Tomasz 278
Koniczny Marian 82, 440
Konopka Barbara 266, 279
Konstantyn I Wielki, cesarz rzymski 353
Konstantynów Dariusz 74
Koons Jeff 186
Kopciewicz Lucyna 69, 410
Kosałka Jerzy 270, 339–341, 343–346, 348–352, 356–357
Kosiński Ryszard 210
Kossak Wojciech 92, 127–128
Kossowski Łukasz 129–132, 137, 139
Kostabi Mark 186
Kostołowski Andrzej 98, 423, 441
Kosuth Joseph 275, 389, 440, 433
Koterski Marek 246–247
Kotsis Aleksander 138
Kotula Adam 66, 220
Kowalczyk Anna 198
Kowalczyk Izabela 30, 33, 96, 137, 269, 277, 347, 411, 416, 436
Kowalewska Leokadia 251
Kowska Anna 37
Kowska Bożena 18–19, 57–58, 67–68, 92, 222
Kowski Grzegorz 17, 23, 277, 360, 423, 440
Kowski Tomasz 385
Kowarski Felicjan Szczęsny 134, 140
Kozdrowski Artur 407
Kozłowski Jarosław 61, 86, 441
Kozłowski Maciej 237
Kozyra Katarzyna 270, 277, 289, 324
Krajewska Helena 132
Krajewski Juliusz 132
Krajewski Michał 135
Krakowska Ewa 210
Krakowski Piotr 66, 216, 226–227, 229
Krasicka Maria 128, 210, 223
Kraupe-Świdarska Janina 128, 209–210, 222, 223
Krauss Rosalind 76, 110, 194, 267, 272, 306
Krenz Igor 379
Kristeva Julia 193, 259–281
Kronos, w mitologii greckiej najmłodszy syn Uranosa i Gai 290
Król Anna 19, 125
Kruczek Adam zob. Heller Michaił
Kruczek Marian 170
Kruger Barbara 184, 307, 318
Krukowski Wojciech 187, 435
Kryszkowski Jacek 442
Krzysztofowicz-Kozakowska S. 119–120, 129
Kserkses I, król perski 148
Kubicki Stanisław 22
Kubota Shigeo 186
Kucz Jan 203, 360
Kujawski Jerzy 211
Kulik Zofia 25, 58, 59–60, 269, 323
Kulisiewicz Tadeusz 140
Kundera Milan 239
Kunz Włodzimierz 67
Kurant Agnieszka 384
Kurka Piotr 309

- Kuryłek Dominik 378, 381–382,
 386–387, 392
 Kuśmirowski Robert 262, 323, 378,
 389
 Kutyła Julian 271
 Kwaśniewska Barbara 210
 Kwaśniewska Jolanta 411
 Kwaśniewski Aleksander 162, 309
 Kwiatkowski Gerard 437
 Kwiek Przemysław 25, 265, 383, 440
 Kwietniewska Małgorzata 283
 Kydryński Juliusz 219
- L**
- Lacan Jacques 260, 343
 Lacayo Richard 185
 Lachowicz Andrzej 84, 426, 440,
 443
 Lachowicz Natalia 440
 Lachowski Marcin 24, 26, 81
 Lafontaine Mari-Jo 204
 Larsen Jack Lenor 188
 Lasota Michał 274
 Laszczka Konstanty 120–121
 Lawler Louise 373
 Le Va Barry 196
 Lebenstein Jan 75
 Legutko Ryszard 238
 Lejman Dominik 323
 Lenica Jan 140
 Lenin Włodzimierz (wł. Władimir
 Iljicz Uljanow) 233, 234, 336
 Lentz Stanisław 134
 Leonard Zoe 186
 Leonardo da Vinci (wł. Leonardo
 di ser Piero da Vinci) 227
 Leszczyński Damian 415
 Leszkowicz Paweł 269, 278, 315,
 317, 406, 410
 Leśniakowska Marta 74
- Levine Sherrie 186
 Libera Zbigniew 22, 25–26, 28, 141,
 158, 160, 268, 321, 323–324,
 333–336, 338, 339, 344, 346–
 –354, 356–357, 363, 391, 433–
 –434
 Limanowska Barbara 21, 83
 Limbour Georges 41
 Linke Bronisław Wojciech 140
 Lipka Krzysztof 400
 Lippard Lucy 196
 Lipszyc Adam 286
 Lis Renata 252
 Lisiewicz Małgorzata 256
 Lisowski Jerzy 39, 45, 52
 Lissitzky El 374–375
 Liszka Katarzyna 11, 162
 Liwiusz 290
 Logina Zenta 204
 Lozano Lee 186
 Ludwiński Jerzy 61, 86, 111, 167,
 169–172, 175–176, 178, 324,
 417
- Ł**
- Łapicki Andrzej 70
 Ławniczakowa Agnieszka 137
 Łepkowski Andrzej 214
 Łomnicki Tadeusz 69
 Łopuszyński Zygmunt 132
 Łubniewicz Albin 132
 Łubowski Paweł 103
 Łukasiewicz Małgorzata 321
 Łukomski Józef 203
- M**
- Maccheroni Henri 186
 Maciejasz Anna 212
 Maciejowski Marcin 405
 Macke August 195

- Macuga Goshka 204–205
Madoz Chema 186
Magala Sławomir 171
Magritte René 186
Maharaj Sarat 205
Majewska Barbara 38, 42, 48, 54
Majewski Piotr 75, 85, 89–90
Makarczyński Tadeusz 59
Makowski Tadeusz 249
Malanga Gerard 186
Malcomson Scott L. 260
Malczewski Jacek 120, 140, 364,
367, 381, 386, 389
Malewicz Kazimierz 254
Malina Jerzy 115
Malinowska Małgorzata (Kocur)
362–363, 366, 370
Małkowska Monika 197
Maniecki Jacek 110
Manessier Alfred 38
Manzoni Alessandro 76
Mapplethorpe Robert 186
Marciniak Janusz 189
Marczyński Adam 107, 109
Marecki Piotr 303
Margański Janusz 288, 343
Mariën Marcel 186
Marinetti Filippo Tommaso 398
Markiewicz Henryk 367
Markiewicz Jacek 273, 276–277
Markowska Anna 44, 99, 264, 421,
437, 443
Markowski Michał Paweł 275, 384
Marks Karol 414, 415
Masson André 92, 186
Matejko Jan 120, 159, 241, 351, 389
Matisse Pierre 39
Matisse Sophie 186
Matty-Clark Gordon 76
Matuszewski Krzysztof 293
Matuszkiewicz Maria 440
Maziarska Jadwiga 13, 18, 50, 57–
61, 64–65, 66, 71–72, 83, 91,
95–112, 181–182, 209–210,
216, 219–224, 227, 259, 281
Mazowiecki Tadeusz 241
Mazur Adam 202, 314
Mazur Paweł Paulus 407
McCullagh Janice 195
McWilliam Neil 123
Medea, postać z mitologii
greckiej 292
Meduza, postać z mitologii
greckiej 149
Mehoffer Józef 120–121, 126
Melot Michel 123
Mendieta Ana 186
Michalski Jan 47–48, 189, 276, 416,
424–425
Michał Anioł (wł. Michelangelo di
Lodovico Buonarroti Simoni)
123, 402
Michna Waldemar 243
Mikina Ewa 435
Mikulski Kazimierz 222
Miller John 262
Miller Sienna 365
Milofsky Lesli 187
Miró Joan 42
Mitchell Allyson 186
Mitoraj Igor 189, 202, 309
Mizota Sharon 186
Młynarski Wojciech 238
Modzelewski Jarosław 157
Moholy-Nagy László 174, 176
Monchaux Cathy de 186
Mondrian Piet 98–100, 381
Monet Claude 106
Moniuszko Stanisław 283, 285–
286, 301

- Monkiewicz Dorota 22, 276
 Moore Henry 189
 Morawski Stefan 426, 438
 Morgan Robert C. 196
 Morris Robert (Body Bob) 80–82,
 190–193, 196, 207
 Moss Kate 365
 Mouffe Chantal 261
 Mrożek Sławomir 434
 Mróz Antonina 218
 Mróz Tomasz 273–275
 Muniz Vik 186
 Muter Mela 129, 249
 Mutu Wangechi 186
 Myjak Adam 305
 Mytkowska Joanna 295, 419, 423, 424
- N**
- Nacht Artur 120
 Nader Luiza 433
 Naęcz Halima 23
 Namuth Hans 77
 Narcisse Clairvius 368
 Narcyz, postać z mitologii greckiej
 149–150
 Nauman Bruce 196
 Naumann Francis M. 186
 Nessos, postać z mitologii
 greckiej 368
 Newman Barnett 385
 Nicoletta Julie 200–201
 Niedziółko Wojciech 379
 Niegoda Jacek 407
 Niemczyk Krzysztof 429
 Niesiołowski Tymon 132
 Nietzsche Friedrich 195, 289, 292,
 294
 Nieuwenhuys Constant 38
 Nieznalska Dorota 309, 324, 397
 Nilsson Gladys 186
- Niobe, postać z mitologii greckiej 152
 Nochlin Linda 20, 83, 131
 Nolan David 186
 Nottingham Walter G. 188
 Nowak Leopold René 228
 Nowakowska Ewa 238
 Nowakowski Piotr 173
 Nowicka Hanna 378, 388
 Nowosielski Jerzy 59, 107, 109,
 212–213, 215, 381
 Nyczek Tadeusz 58
- O**
- Oberländer Marek 72, 75
 Obrąpalska Fortunata 63
 Ochab Maryna 43, 169
 Odyseusz (Odys), postać z mitologii
 greckiej 318, 321, 337
 Oiticica Hélio 204
 Olbrychski Daniel 304
 Oldenburg Claes 190, 305
 Olszański Kazimierz 128
 Olszewski Andrzej 221
 Ołowska Paulina 288, 295, 297, 299
 Orfeusz, postać z mitologii
 greckiej 148, 150–151, 153–
 –155, 160, 166
 Orłowski Hubert 447
 Ortega y Gasset José 205
 Osborne Peter 101–102, 105
 Osęka Andrzej 214, 427–428
 Ostolski Adam 32, 444
 Otwinowski Stefan 18, 221
 Oursler Tony 369
 Owidiusz 150, 290
 Oz Amos 337
- P**
- Paik Nam June 43
 Paluch Izabela 417

- Pan, starożytny grecki bóg 367
Panek Jerzy 88
Panek Tomasz 244
Pankiewicz Józef 21, 120
Papieska Agnieszka 37
Papieski Robert 37
Parsy Paul-Hervé 37, 46
Partum Andrzej 275, 378, 426–427,
440, 442
Partum Ewa 422, 440, 442
Pasieczny Robert 74
Paszkiwicz Piotr 74
Patel Jeram 37
Pater Walter Horatio 42
Paulhan Jean 39, 41, 42
Pautsch Fryderyk 21, 114–115,
117–118, 125, 126
Pawlikowska-Jasnorzewska
Maria 130
Pawłowski Andrzej 220
Pazyfae, grecka bogini księżycy 292
Pearce Guy 367
Peirce Charles Sanders 100, 106
Pejić Bojana 203
Penelopa, postać z mitologii
greckiej 182
Perdu Jean zob. Fautrier Jean
Perneczky Géza 441
Petit Philippe 252
Petroniusz 292
Piasecki Marek 167–179
Picasso Pablo 42, 47, 55, 163, 186,
205, 365, 367, 416
Picon Gaëtan 39, 56
Piechura Tadesz 440
Piene Chloe 186
Pieniążek Paweł 288
Pieńkowski Ignacy 21, 114–115,
118, 129
Pierzgalski Ireneusz 210
Pigmalion, postać z mitologii
greckiej 178
Pignon Edouard 92
Pinińska-Bereś Maria 212, 222,
223, 226, 386
Pintal Przemek 345
Piotrowski Kazimierz 268, 359,
399–400, 441
Piotrowski Piotr 8, 10–11, 22–23,
30–31, 32, 44, 59, 63–64, 65,
72, 74, 86, 97, 101, 124, 157,
161–165, 176, 253–254, 269–
–270, 321–322, 324, 416, 428–
–429, 431, 434, 444, 446
Pisarek Danuta 132
Pitrus Andrzej 406
Piwowska Barbara 58, 60, 61, 98,
222, 259
Planque Jean 7
Plucińska Monika 219
Polifem, postać z mitologii greckiej
318, 321, 337
Poliński Aleksander 285
Pollakówna Joanna 330
Pollock Jackson 8, 47, 75–76, 77,
78, 80, 81, 85, 88, 89, 191–193,
271
Ponge Francis 41, 55
Poniatowski Józef 366
Popczyk Maria 421
Popek Adam 406
Popowski Waclaw Jan 343
Poprzeczko Jacek 238
Poprzeczka Maria 28, 434
Porębski Mieczysław 18, 28, 67, 76,
78, 91–92, 97, 119, 126, 129–
–130, 133, 135, 211, 220, 389–
–390, 434
Posejdon, grecki bóg mórz,
żeglarzy i rybaków 321

- Potocka Maria Anna 326–327
 Poznański Izrael 388
 Poznański Stanisław 132
 Prince Richard 186
 Prinzhorn Hans 39
 Prometeusz, postać z mitologii greckiej 322
 Pronaszko Zbigniew 21, 114–116, 118–120, 133, 385
 Proudhon Pierre-Joseph 438
 Przybora Jeremi 71
 Przyboś Julian 214
 Przybyszewski Stanisław 139
 Przywara Andrzej 295, 419
 Pstrowski Wincenty 140
 Ptaszkowska Anna 47–48, 423, 424, 425, 429, 431, 438, 440, 445–446
 Puget Jacek 117, 420
 Puget Ludwik 421
 Pustoła Magdalena 382
- Q**
 Quignard Pascal 150
- R**
 Radnicki Zygmunt 114, 118, 132–133
 Rafael Santi 44
 Rafałowski Aleksander 116
 Rajkowska Joanna 378, 382, 391–392
 Rakowski Mieczysław F. 62, 64, 65, 71
 Ranalli Daniel 186
 Ratcliffe Oona 186
 Rauschenberg Robert 14–15, 23, 38, 76, 79, 179
 Ravarra Patricia 188
 Ray Man 174–176, 186
 Reinhardt Jasia 201
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 106, 290, 291
 Resich-Modlińska Alicja 249
 Restany Pierre 169, 175–176, 206
 Reuterswärdt Carl Fredrik 440
 Richter Gerhard 101–103, 105, 110, 223–224
 Robaard Joke 204
 Robakowski Józef 58–60, 79–80, 81, 84–85, 440, 442
 Rodczenko Aleksander 106, 374
 Rodin Auguste 202–203
 Rodziński Stanisław 401
 Ronduda Łukasz 14, 24–25, 73, 87, 275, 347, 353, 378, 419, 427, 432, 439, 442
 Rorty Richard 284, 343, 443
 Roscoe Jane 350
 Rose Barbara 200–202
 Rosenstein Erna 97, 107–108, 209–210, 219, 220, 222, 226, 227
 Rosier Mathilde 295, 297, 299
 Rottenberg Andy 65
 Roudiez Leon Samuel 261
 Rubersz Maria 389–390
 Rubiś Jadwiga 219
 Rudowicz Teresa 75, 209–210, 221, 223
 Rudzka-Cybis Hanna 21, 114, 116, 118–119, 128, 385
 Rumas Robert 266, 361–362
 Ruscha Ed 375
 Ruskin John 205
 Ruszczyć Ferdynand 120
 Rutkiewicz Marcin 417
 Rutkowski Krzysztof 150
 Rybkowski Jan 70
 Rypson Piotr 363
 Ryszka Adolf 203

- Ryziński Remigiusz 275
Ryżewska Ewa 125
Rzepecki Adam 442–443
Rzepiński Czesław 114, 116, 133
Rzepka Joanna 327
- S**
- Sade Donatien Alphonse François de
76, 293–295
Sadurski Szczepan 241
Saint-Phalle Niki de 186, 360, 366
Salomon-Godeau A. 323
Samant Mohan 37
Sambolec Duba 204
Sandauer Artur 108
Santibanez Katia 186
Sarcevic Bojan 204
Sartre Jean-Paul 41, 45, 52, 53–54,
272, 299
Sasnal Wilhelm 271, 405, 409
Saul Peter 186
Savage Naomi 186
Sawicka Jadwiga 270
Schaeffer Bogusław 212
Schapiro Meyer 284–285
Schiele Egon 186
Schjedahl Peter 40, 42, 43, 55, 253–
–254
Schleiermacher Friedrich D. 288–
–289, 294
Schneemann Carolee 186
Schneider Erich 53
Schöllhammer Georg 87
Schor Mira 186
Schultze Alfred 53
Schultze Eva z Battmannów 53
Schultze-Battman Alfred Otto
Wolfgang zob. Wols
Schultze-Battman Helmut 52
Schütz Erhard 335
Schwitters Kurt 172, 176
Sedgwick Edie 365–366
Seghers Pierre 39
Segre Michelle 186
Seibel Castor 49
Seider Igor 364
Sekimachi Kay 188
Sellmer Izabela 335
Sellmer Sven 335
Selz Peter 42
Serra Richard 80, 81, 362
Serrano Andres 262
Shakespeare William (William
Szekspir) 172, 233, 290, 365
Shannon Tom 186
Sherman Cindy 186, 262
Showcroft Barbara 188
Shuster Joe 9
Sichulski Kazimierz 21
Siedlecka-Kotula Ewa 211
Siegelaub Seth 204
Siemiradzki Henryk 121
Siena James 186
Sienkiewicz Jan Wiktor 23
Sienkiewicz Karol 440
Sienkiewicz Marek 345
Sikorski Tomasz 132
Sikorski Janusz 447
Simmons Laurie 186
Šimotová Adriena 204
Singier Gustave 38
Siudmak Wojciech 202
Skapski Łukasz 379
Skolimowski Jerzy 69
Skotnicka-Illasiewicz Elżbieta 246
Skrzynecki Piotr 214
Sloterdijk Peter 402, 411, 414
Smalcerz Agata 185, 266
Smith Kiki 186, 262
Smithson Robert 76, 362, 374–375

- Sobczyk Marek 309
 Sobieraj Małgorzata 73
 Sobocki Leszek 164
 Solanas Valerie 395–396, 398
 Sołtan Jerzy 13
 Sonnier Keith 196
 Sontag Susan 15, 171–172
 Sosnowska Monika 288, 298–299
 Sosnowski Zdzisław 440, 442
 Soto Jesús Rafael 92
 Soulages Pierre 75
 Soutine Chaim 118
 Sowa Jan 403
 Speed Julie 186
 Spero Nancy 185–186
 Spoerri Daniel 169
 Srzednicki Konrad 21, 114
 Stachalska Maryla 384
 Stalin Józef 65, 165, 166, 197, 209
 Stangret-Kantor Maria 210–211, 222
 Stanisławski Jan 120–121
 Stanisławski Ryszard 190
 Starmach Andrzej 61, 96
 Starn Doug 176–177
 Starn Mike 176–177
 Starowieyski Franciszek 132
 Starzyński Juliusz 15
 Stasiowski Piotr 341
 Stażewski Henryk 214–215, 431
 Stepanova Varvara 204
 Sterling Charles 330
 Stern Jonasz 38, 92, 107, 109, 212, 213–214, 215, 222
 Stoichita Victor I. 173
 Storr Robert 127, 131
 Stróżewski Władysław 167, 169–172, 178
 Strumiłło Andrzej 134
 Struth Thomas 381
 Strzeмиński Władysław 91, 216, 431
 Style Peter 411
 Stypułkowska Krystyna 69–70
 Suchan Jarosław 68, 89–90
 Sugiera Małgorzata 421
 Swaminathan Jagdish 37
 Szapocznikow Alina 10, 72, 175, 181, 183, 189, 197–198, 203, 269–270, 370
 Szczepański Jan Józef 212
 Szczepański Stanisław 115
 Szczerski Andrzej 68, 270, 349, 425
 Szczyrbała Marian 120
 Szeemann Harald 392
 Szekspir William zob. Shakespeare William
 Szewczyk Andrzej 312
 Szpineter Maria 212
 Sztabiński Grzegorz 422
 Sztwiertnia Grzegorz 378, 380–381, 386, 388
 Szwalbe Stanisław 119
 Szyłak Aneta 378, 384, 388–389, 392, 402–403, 430
 Szymczyk Adam 295, 309
 Szymoniak Krzysztof 248
- Ś**
 Śliz Urszula 345
 Ślizińska Milada 202
 Śpik-Dziamska Maria 59, 439
 Świca Marek 96
 Świdorski Jan 223
 Świdziński Jan 433
 Świetlicki Marcin 154
 Świtel Gabriela 431
- T**
 Tal Coata 92
 Tamayo Rufino 67
 Tannert Christoph 254

- Tapiés Antonio 37, 57
 Tapta zob. Wierusz-Kowalski Maria
 Tarabuła Marta 223
 Taranczewski Waclaw 115, 118
 Tarasewicz Leon 386
 Tarasin Jan 177–178
 Tasarski Jerzy 398
 Tatar Ewa 378, 381–382, 386, 392, 403
 Tawney Lenore 187–188
 Tchorek Mariusz 424–425, 429, 431
 Tchórzewski Jerzy 117–119
 Terlecki Olgierd 229
 Tetmajer Włodzimierz 121
 Thanatos, postać z mitologii greckiej 364
 Thorvaldsen Bertel 366
 Tinguely Jean 169
 Tito Josip Broz 308
 Titus-Carmel Gérard 292, 293, 300
 Tobey Marek 111
 Tomaszewski Christian 388
 Tomaszewski Henryk 17–18
 Tomczyk Józef 405
 Tompkins Betty 186
 Toniak Ewa 85
 Tordoir Narcisse 204
 Trockel Rosemarie 204
 Truskowski Jerzy 265, 273, 275, 277–279
 Trznadel Jacek 170
 Trzupek Jan 219
 Tsuchiya Kiyoshi 186
 Tur Ryszard 309
 Turowski Andrzej 61, 81, 445
 Tussaud Marie (wł. Marie Grosholtz) 351
 Tuymans Luc 103–104
 Tweddle John 186
 Tyszkiewicz Beata 70
 Tyszkiewicz Teresa 210
- U**
 Ujma Magdalena 97–98, 270, 326, 354, 403
 Uklański Piotr 304
 Unierzyński Józef 137
 Uranos, postać z mitologii greckiej 290
 Urban Jerzy 95
 Urbanowicz Bohdan 140–141
 Urbanowicz Danuta 210, 223
 Urbanowicz Witold 210
 Urbański Andrzej 388
- V**
 Valadez Marcel Andin 353
 van Gogh Vincent 284–287, 300, 359
 Vásquez de la Horra Sandra 186
 Vautrier Ben 440
 Velazquez Diego (wł. Diego Rodriguez de Silva y Velázquez) 106, 205
 Vercorse (wł. Jean Bruller) 41
 Verrochio Andrea del 366
 Verspohl Franz-Joachim 53–54
 Vevers Tabitha 186
 Vidler Anthony 337
 Vogel Douglas 186
- W**
 Wajda Andrzej 69, 351
 Walczak Norbert 269
 Waltoś Jacek 164, 203
 Wałaszek Krzysztof 342, 345
 Ward Frazer 374–375, 378
 Warhol Andy 66, 76, 225–226, 363–370, 411, 440

- Warpechowski Zbigniew 25, 215,
 386, 440, 442
 Warzecha Marian 209
 Wasowski Jerzy 71
 Waśko Ryszard 389
 Waśkowski Waclaw 132
 Watts Robert 186
 Weiss Irena z Silberbergów 126, 137
 Weiss Renata 125–126, 130
 Weiss Stanisław 137
 Weiss Wojciech 21, 93, 113–144,
 386, 420
 Welchman John C. 337
 Wells Herbert George 350
 Wenus (Wenera), rzymska bogini
 miłości 289–290
 Wicherkiewicz Magdalena 362
 Wicińska Janina 217
 Wiciński Henryk 117, 216, 421
 Wielowieyska-Ratkowska Helena
 119, 129, 130–132
 Wierusz-Kowalski Alfred 121, 249
 Wierusz-Kowalski Maria (Tapta)
 204
 Wilk Marek 210
 Wilke Hannah 186–187
 Williams Christopher 373
 Williams Emmett 251
 Wilson Fred 373–376
 Winckelmann Johann Joachim 136
 Winters Terry 186
 Wiśniewski Alfred 132
 Wiśniewski Anastazy 426, 440, 442
 Wit Stwosz 227
 Witkiewicz Stanisław 121, 159, 351
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 210,
 217, 249
 Wittgenstein Ludwig 389
 Wittig Edward 21
 Włodarczyk Wojciech 10, 12–13,
 15–16, 29–30, 32, 138, 141–
 –143, 415
 Włodarski Marek 132
 Wnuk Marian 132
 Wodiczko Krzysztof 25, 435–436
 Wojciechowski Aleksander 18,
 117–118, 140
 Wojciechowski Jan Stanisław 203,
 417, 426, 431, 440
 Wojdanowska Anna 177
 Wojtkiewicz Witold 93
 Wojtyczko Ludwik 126
 Wolff Jerzy 159–160
 Wollny Zofia zob. Wollny Zorka
 Wollny Zorka (wł. Zofia Wollny)
 384, 387–389
 Wols (wł. Alfred Otto Wolfgang
 Schultze-Battman) 51–55, 75,
 81
 Wood Beatrice 186
 Wood Paul 286
 Wójcicki Piotr 276
 Wójcik Julita 324, 359, 388, 406
 Wróblewski Andrzej 18, 64, 65, 66–
 –68, 71–72, 91, 109, 119, 134,
 140, 141, 145–166, 313, 334,
 386, 433
 Wyczółkowski Leon 120
 Wyka Kazimierz 122
 Wyrzykowski Piotr 395, 406–407,
 411–412
 Wysocka Karolina 389
 Wyspiański Stanisław 120–121,
 351, 381
- Y**
 Yoko Ono 186

Z

Zabel Barbara 175
Zadora Stanislas 39
Zalewski Sergiusz 118
Zawojski Piotr 110
Zegadłowicz Emil 384
Zeisler Claire 188
Zgółka Tadeusz 248
Zgólkowa Halina 248
Ziarkiewicz Ryszard 406
Zielińska Ewa 211–212
Zielińska Joanna 270, 354
Zieliński Jacek Antoni 66, 72, 75
Zieliński Jerzy Ryszard „Jurry” 424,
430
Zieliński Krystyn 210
Zimbardo Philip 409

Zimmerman Robert Allen zob.
Dylan Bob
Zwengler Emmanuel 48, 424, 429

Ž

Žižek Slavoj 271, 343

Ż

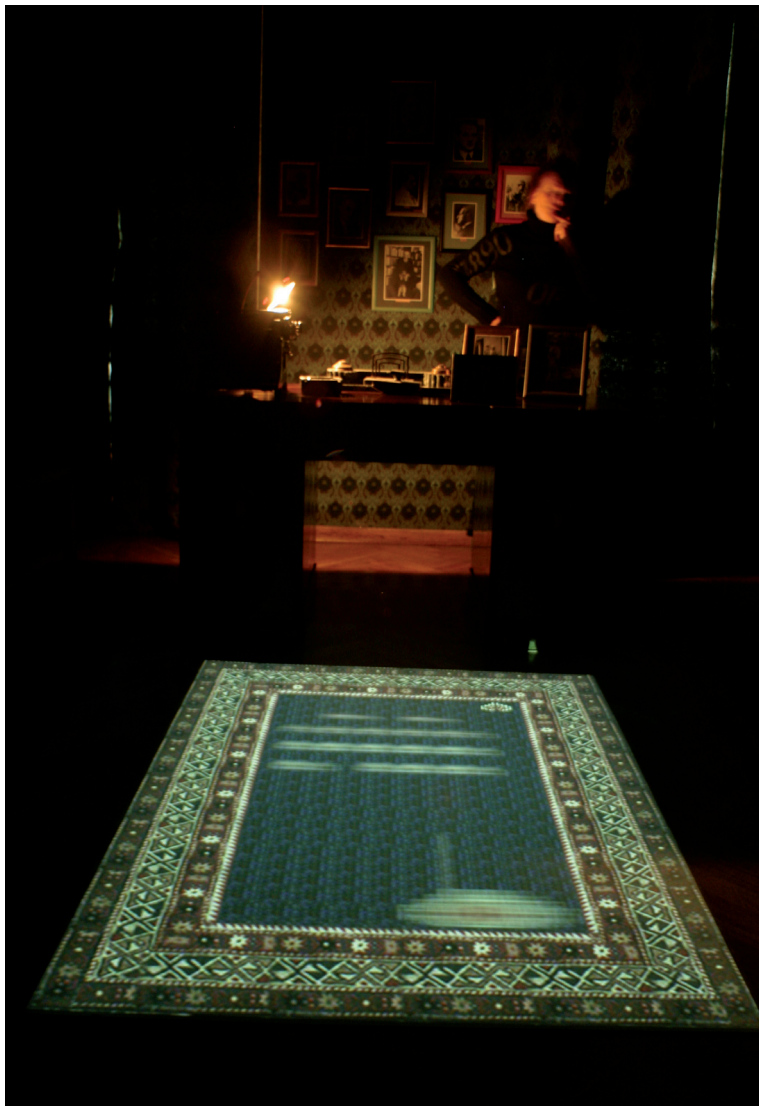
Żebrowska Alicja 269–270, 288–
–294, 299, 324, 386, 394–397,
400–401, 411–412
Żeleński Tadeusz (Boy) 367
Żeromski Stefan 71
Żmijewski Artur 289, 323–324,
393–395, 400, 408–411, 413,
423



Il. 1. Grzegorz Klaman, *Kolekcja łowiecka*, na wystawie „Palimpsest Muzeum”, Muzeum Historii Łodzi, 2004, dzięki uprzejmości Instytutu Wyspa (Gdańsk) i Anety Szyłak



Il. 2. Hanna Nowicka, *Nie dotykać*, na wystawie „Palimpsest Muzeum”, Muzeum Historii Łodzi, 2004, dzięki uprzejmości Instytutu Wyspa (Gdańsk) i Anety Szyłak



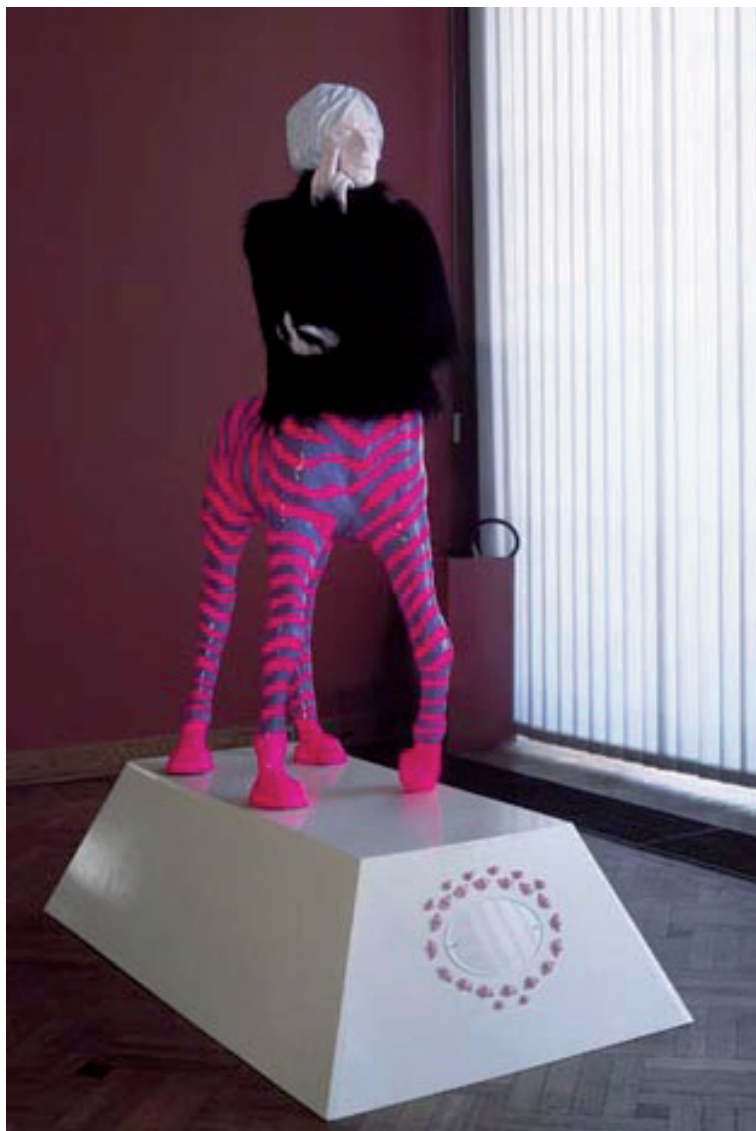
Il. 3. Janek Simon, *Carpet Invaders*, na wystawie „Palimpsest Muzeum”, Muzeum Historii Łodzi, 2004, dzięki uprzejmości Instytutu Wyspa (Gdańsk) i Anety Szyłak



Il. 4. Christian Tomaszewski i Marek Glinkowski na wystawie „Palimpsest Muzeum”, Muzeum Historii Łodzi, 2004, dzięki uprzejmości Instytutu Wyspa (Gdańsk) i Anety Szyłak



Il. 5. Marek Glinkowski, *Saloniki artystyczne*, wystawa „Palimpsest Muzeum”, Muzeum Historii Łodzi, 2004, dzięki uprzejmości Instytutu Wyspa (Gdańsk) i Anety Szyłak



Il. 6. Marek Kijewski, *Zombie (Portret Konny Andy'ego Warhola)*, 1998.
Dzięki uprzejmości galerii Art New Media, Warszawa



Il. 7. Marek Kijewski, *Duch nieświęty*, 1997–1998. Dzięki uprzejmości galerii Art New Media, Warszawa



Il. 8. Oskar Dawicki, *Aleja Gwiazd*, dzięki uprzejmości artysty



Il. 9. Oskar Dawicki, *Aleja Gwiazd*, dzięki uprzejmości artysty



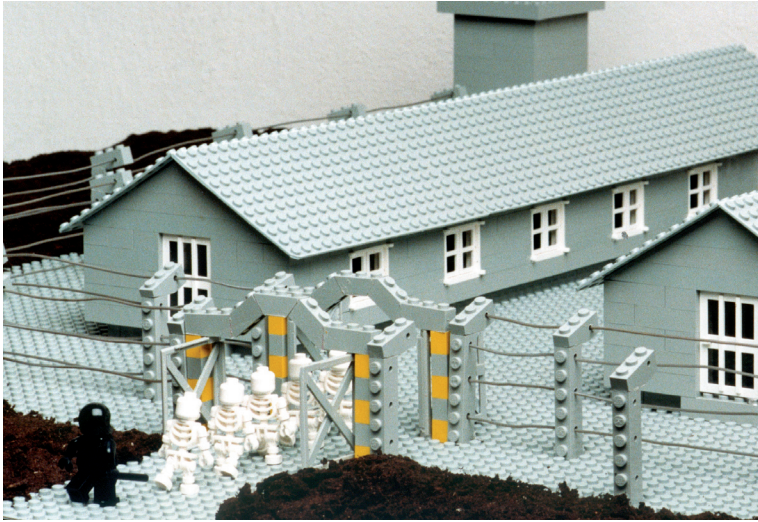
Il. 10. Oskar Dawicki, *Aleja Gwiazd*, dzięki uprzejmości artysty



Il. 11. Alicja Żebrowska, *Tajemnica patrzy*, 1995, fotografia barwna, dzięki uprzejmości artystki



Il. 12. Robert Kuśmirowski, *Eksperymentalne Studio Anatomiczne*, dzięki uprzejmości Galerii Białej, Lublin 2005; autor fotografii: Jan Gryka



Il. 13. Zbigniew Libera, *LEGO. Obóz koncentracyjny*, 1996, dzięki uprzejmości Galerii Raster



Il. 14. Jerzy Koszałka, *Plan Bitwy pod Kłobuckiem*, 1986, dzięki uprzejmości artysty



Il. 15. Edward Dwurnik, *Panowie chłopcy* (Łukasz Gorczyca i Michał Kaczyński), 2001, dzięki uprzejmości Galerii Raster

PROGRAM MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainaugurowała publikację serii Monografie FNP, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- * wysokim poziomem naukowym,
- * odkrywczością założeń i wagą wyników,
- * oryginalnością ujęcia,
- * integralnością tematyki i formy,
- * interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii Monografie FNP oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym. Prace należy składać w Fundacji w dwóch egzemplarzach (wydruk oraz wersja elektroniczna), wraz z wypełnionym wnioskiem.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej www.fnp.org.pl/monografie w formule Open Access.

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

**www.fnp.org.pl
www.fnp.org.pl/monografie**



**DOTYCHCZAS W SERII
MONOGRAFIE FNP
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

1995

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Soin**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.
Powstanie nieklasycznej historiografii*

1996

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie a
przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*

1997

Zbigniew Bokszański, *Stereotypy a kultura*

Andrzej Dziubiński, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

Jan Hartman, *Heurystyka filozoficzna*

Jacek Leociak, *Tekst wobec Zagłady*
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

Sławomir Mazurek, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

Jacek Migasiński, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

Tomasz Mikocki, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna... Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

Ryszard Nycz, *Język modernizmu.*
Prolegomena historycznoliterackie

Łucja Okulicz-Kozaryn, *Dzieje Prusów*

Józef Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

Lucylla Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

Joanna Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły.*
Tybetańskie koncepcje soteriologiczne

Szymon Wróbel, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

Jacek Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne*
Mistrza Wincentego Kadłubka

Jan Doktor, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

Alina Motycka, *Nauka a nieświadomość.*
Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia



Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*

Ryszard Zajączkowski, „*Głos prawdy i sumienie*”. *Kościół w pismach Cypriana Norwida*

Piotr Żbikowski, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”
Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej w latach 1793–1805

1999

Łukasz Chimiak, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim 1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

Henryk Domański, *Prestiż*

Marcin Kula, *Anatomia rewolucji narodowej (Boliwia w XX wieku)*

Wojciech Tomasiak, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

Michał Tymowski, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

Andrzej Wierzbicki, *Historiografia polska doby romantyzmu*

Grzegorz Wołowicz, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

2000

Hanna Bojar, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie III Rzeczypospolitej Polskiej*

Bogusława Budrowska, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny w życiu kobiety*

Katarzyna Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

Anna Engelking, *Klątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

Agnieszka Fulińska, *Naśladowanie i twórczość. Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy*
Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*

Gerard Labuda, *Święty Wojciech.*
Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier

Lech Leciejewicz, *Nowa postać świata.*
Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej

Paweł Rodak, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

Wojciech Sady, *Spór o racjonalność naukową.*
Od Poincarégo do Laudana

Danuta Sosnowska, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

Tomasz Stryjek, *Ukraińska idea narodowa*
okresu międzywojennego

Przemysław Urbańczyk, *Władza i polityka*
we wczesnym średniowieczu

Magdalena Zowczak, *Biblia ludowa.*
Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej

2001

Andrzej Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

Iwona Massaka, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

Maciej Soin, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

Wojciech Szczerba, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*
wczesnochrześcijańskiej

2002

Henryk Domański, *Polska klasa średnia*

Magdalena Heydel, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

Kazimierz Kondrat, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*

Teresa Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*
Krzysztof Lewalski, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim*
wobec Żydów w latach 1855–1915

Stanisław Łojek, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

Tomasz Małyшек, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania*
o psychoanalizie

Marek Nalepa, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”
Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej

Zbigniew Nerczuk, *Sztuka a prawda.*
Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem

Ewa Nowak-Juchacz, *Autonomia jako zasada etyczności.*
Kant, Fichte, Hegel

Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i Nikt.*
Wprowadzenie do lektury Heideggera

Barbara Szmigielska, *Marzenia senne dzieci*

2003

Wojciech Brojer, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*
Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie

Małgorzata Czarnocka, *Podmiot poznania a nauka*

Adam Fitas, *Głos z labiryntu.*
O pismach Karola Ludwika Konińskiego

Maciej Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

Jan Krasicki, *Bóg, człowiek i zło.*
Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa

Antoni Mączak, *Nierówna przyjaźń.*
Układy klientalne w perspektywie historycznej

2004

Jan Doktor, *Początki chasydyzmu polskiego*

Przemysław Gut, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki.*

Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku

Agnieszka Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

Katarzyna Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*

Franciszek Longchamps de Bérier, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

Maciej Mycielski, *„Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli”.*

Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej

Krzysztof Nawotka, *Aleksander Wielki*

Dorota Pietrzyk-Reeves, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

Współczesna debata i jej źródła

Jan Pisuliński, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

Radosław Sojak, *Paradoks antropologiczny.*

Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa

Tomasz Szlendak, *Supermarketyzacja.*

Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej

Przemysław Urbańczyk, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

Andrzej Dziubiński, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

Magdalena Górską, *Polonia – Respublica – Patria.*

Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku



Roman Michałowski, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

Jerzy Rohoziński, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

Krzysztof Skwierczyński, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

2006

Nikodem Bończa Tomaszewski, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

Sławomir Buryła, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

Zbigniew Kloch, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

Sebastian Tomasz Kołodziejczyk, *Granice pojęciowe metafizyki*

Rafał Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

Józef Piórczyński, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

Maciej Płaza, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

Małgorzata Puchalska-Wasył, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

Justyna Straczuk, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

Stanisław Zapaśnik, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

Katarzyna Filutowska, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

Jakub Kloc-Konkołowicz, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

Barbara Krawcovicz, *William James. Pragmatyzm i religia*

Paweł Majewski, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

Teresa Michałowska, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

Małgorzata Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

Aneta Pieniądz, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

Wojciech Tomasik, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

Piotr Żbikowski, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiętki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

Halina Manikowska, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

Maciej Potz, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

Beata Śniecikowska, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*



Przemysław Urbańczyk, *Trudne początki Polski*

2009

Weronika Chańska, *Nieszczęsny dar życia.*

Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej

Jacek Gądecki, *Za murami.*

Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce

Maciej Gorczyński, *Prace u podstaw.*

Polska teoria literatury w latach 1913–1939

Krzysztof Jaskułowski, *Nacjonalizm bez narodów.*

Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych

Justyna Kowalska-Leder, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy
dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

Stanisław Łojek, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce
i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy
(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

Robert Poczobut, *Między redukcją a emergencją.*

Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym

Artur Przybysławski, *Buddyjska filozofia pustki*

Tadeusz Szubka, *Filozofia analityczna.*

Koncepcje, metody, ograniczenia

Tomasz Tiuryn, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

Marcin Trzęsiok, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*

Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego

Adam Workowski, *Ontologiczne podstawy posiadania*

Paweł Żmudzi, *Władca i wojownicy.*

*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej
historiografii Polski i Rusi*

2010

Piotr Celiński, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*

Anna Dziedzic, *Antropologia filozoficzna*
Edwarda Abramowskiego

Piotr Filipkowski, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*
obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych

Krzysztof Hubaczek, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*
w filozofii analitycznej

Monika Małek, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*
Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera

Ireneusz Piekarski, *Z ciemności.*
O twórczości Juliana Strykowskiego

Marek Słoń, *Miasta podwójne i wielokrotne*
w średniowiecznej Europie

Jan Wasiewicz, *Oblicza nicości.*
Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku

2011

Wojciech Bałus, *Gotyk bez Boga?*
W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku

Natalia Bloch, *Urodzeni uchodźcy.*
Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków
w Indiach

Mirosława Buchholtz, *Henry James i sztuka auto/biografii*

Paweł Gancarczyk, *Muzyka wobec rewolucji druku.*
Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku

Bartosz Kuźniarz, *Goodbye Mr. Postmodernism.*
Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy

Monika Murawska, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*
Fenomenologia ciała Michela Henry'ego



Roman Murawski, *Filozofia matematyki i logiki
w Polsce międzywojennej*

Andrzej Wypustek, *Bogowie, herosi i wybrańcy:
studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach
nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

Radosław Zenderowski, *Religia a tożsamość narodowa
i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej.
Między etniczycacją religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

Dorota Zygmuntowicz, *Praktyka polityczna.
Od „Państwa” do „Praw” Platona*

2012

Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz, *Ewolucje teorii.
Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

Paweł Załęski, *Spółczesność obywatelskie:
projekt neoliberalny*

W PRZYGOTOWANIU

Łukasz Afeltowicz, *Laboratoria, instrumenty
i kolektywy badawcze: praktyka naukowa w perspektywie
usytuowanego i rozproszonego poznania*

Anna Engelking, *Kolchoźnicy. Antropologiczne studium
tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

Janusz Grygieńć, *„Wola powszechna” w nowożytnej i współczesnej
myśli politycznej*

Michał Łuczewski, *Wieczny naród. Naród i religia w Żmiejce.
Wprowadzenie do integralnej teorii narodu*

Łukasz Niesiołowski-Spanò, *Dziedzictwo Goliata.
Filistyni i Hebrajczycy: studium wzajemnych wpływów, trwałości
kulturowej oraz relacji międzykulturowych*



Grzegorz Pac, *Rola społeczna żon i córek w dynastii piastowskiej
do połowy XII wieku. Studium porównawcze*

Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności.
Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

Tadeusz Szubka, *Neopragmatyzm*

Krzysztof Wójtowicz, *Argumentacja, dowód, prawda
w matematyce*