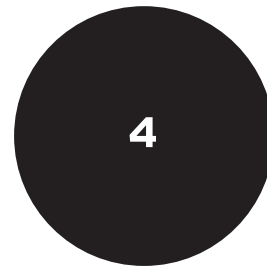




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Pustka w sercu kraju

autorka:

Ewa Borysiewicz

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 4 (2013)

odsyłacz:

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/146/211/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW

Ewa Borysiewicz

Pustka w sercu kraju

„W sercu kraju”. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

14 maja 2013 – 6 stycznia 2014

Czy to możliwe, żebyśmy rozmawiali? Nie, na pewno nie rozmawialiśmy, tylko stawialiśmy sobie czoło w milczeniu, kęs za kęsem przegryzając się przez czas, a nasze oczy – jego czarne i moje czarne, odziedziczone po nim – błędziły obojętnie po własnym polu widzenia.

J.M. Coetzee, *W sercu kraju*, 1977

Dworzec Centralny, Złote Tarasy, Intercontinental, „MUUU-ZEE-UM”. Do „serca kraju” zaprasza głos Anny Zaradny. Niematerialność tego powitania przypomina o tymczasowym charakterze budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, zamykającego właśnie kolejny konkurs na projekt architektoniczny stałej siedziby. Stan „tymczasowości” ma zakończyć się w 2020 roku. Wówczas zostanie wybrany autor projektu, zostaną pozyskane pozwolenia, inwestycja zakończona, budynek oddany do użytku, a muzeum oficjalnie (ponownie) otwarte. Na razie jednak MSN funkcjonuje w mało stabilnym kontekście.

Historia obietnic, oczekiwań i konfliktów artykułowanych w relacji MSN – miasto stołeczne Warszawa została zwizualizowana w *Burlakach* Pawła Althamera, pracy często przywoływanej przez krytyków jako alegoria obecnego statusu muzeum powołanego niespełna dziesięć lat temu. Na marginesie tego dzieła można zastanawiać się, czy ciągły konflikt i kryzys przyczyniają się do większej widoczności tej instytucji. „Wydarzenie – jak pisał Georges Perec – musi być podszyte skandalem, skazą, niebezpieczeństwem, jak gdyby życie nie mogło przejawiać się inaczej jak poprzez spektakularność, jak gdyby to, co wymowne i znaczące, zawsze musiało być anormalne: katastrofy naturalne, historyczne



Paweł Althamer, *Burlacy*, 2013, fot. Bartosz Stawiarski, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

wstrząsy, społeczne konflikty, polityczne skandale...¹. Niezależnie od przyczyny kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej widoczna jest z daleka, o czym świadczy chociażby wyrazista obecność w środowiskowej konstelacji nazw i nazwisk oraz frekwencja podczas wydarzeń z programu edukacyjno-badawczego prowadzonego przez zespół MSN, partnerów muzeum i zaproszonych gości.

Rok 2006 był „rokiem zero” zarówno dla Muzeum, jak i dla jego kolekcji. Jak zauważył Karol Sienkiewicz², na warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej – w odróżnieniu choćby od Muzeum Sztuki w Łodzi – nie spoczywa wymóg konfrontacji z tradycją czy historyczna odpowiedzialność. Brak konieczności oddania hołdu bądź spłacenia symbolicznego długu konkretnej formacji czy epoce artystycznej pozwala funkcjonować na równych prawach przedstawicielom rodzimej neoawangardy (tej z perspektywy zaproponowanej przez Łukasza Rondudę: Zbigniew Warpechowski, Wojciech Bruszewski, Wiktor Gutt, Waldemar Raniszewski, Paweł Kwiek, Teresa Murak, Ewa Partum i inni), rozpoznawalnym współczesnym polskim artystom oraz twórcom zagranicznym. Dodatkowo silna obecność sztuki (zarówno powojennej, jak i współczesnej) z tak zwanej Europy Środkowo-Wschodniej jest ważnym kontekstem dla prac polskich, zgodnie z postulatami wyrównania rangi sztuki reprezentantów Europy Wschodniej i Zachodniej.

Kuratorzy wystawy „W sercu kraju” proponują widzom zignorowanie geografii, hierarchii i chronologii (jedynym przewodnikiem jest alfabet³, według którego uporządkowano opisy prac w towarzyszącej wystawie książeczce). Sugerują raczej spacer przez mozaikę form i idei – bez wskazywania jedynej właściwej ścieżki (interpretacji i zwiedzania wystawy). Budowanie kolekcji podług logiki wielkich narracji zakładających celowy postęp nie sprawdza się w sytuacji niedopowiedzenia i niestabilności. Może dlatego wystawą nie rządzą czas, historia i kanon. „W sercu kraju” przestrzeń przypomina raczej „zaświaty artystów”⁴ Agnieszki Polskiej – beczasową, umowną scenerię, w której dochodzi do niemożliwych spotkań i dialogów.

Jak wspominałam, widz porusza się po wystawie bez przewodnika w postaci chronologii czy geografii. Dzięki takiej decyzji „W sercu kraju” oferuje zestawienia dość odważne i momentami zaskakujące. Za przykład może posłużyć sąsiedztwo prac Teresy Tyszkiewicz oraz wideo i fotografii Laurel Nakadate. W *Ziarnie* (1980)

Tyszkiewicz afabularne zestawienie postaci artystki z rekwizytami kojarzonymi z dostatkiem, nadmiarem czy luksusem sprawia, że ciało zostaje zredukowane do materii pozbawionej formy i wyraźnego konturu. Anarchiczne kombinacje niemal abstrakcyjnych kadrów przedstawiających materię o różnej strukturze i konsystencji (ziarno, pierze, tkanina etc.) funkcjonują jako metafora poszukiwania granic i miejsca na linii rozpiętej między kulturą a naturą. Praca ta interpretowana była jako jeden z pierwszych polskich portretów kobiecej *jouissance* (bezinteresownej, nieukierunkowanej rozkoszy), bądź kielkującej od końca lat siedemdziesiątych kultury konsumpcyjnej. Tymczasem na wystawie „W sercu kraju” dzieło temu towarzyszy, ironiczny wobec możliwej lektury feministycznej, *Tygrys Szczęściarz* Nakadate. Ten cykl fotografii jest świadectwem transakcji – amerykańska artystka poprosiła nieznanym mężczyzną o przyjrzenie się jej portretowym fotografiom, na których pozuje na popkulturową seksbombę; wcześniej jednak musieli oni zanurzyć palce w granatowym tuszu. Nakadate „umożliwia akt voyeuryzmu w zamian za odciski palców pożądliwie oglądających fotografie mężczyzn”⁵, w inteligentny sposób niuansując dialektykę uprzedmiotowienia i upodmiotowienia – *Tygrys Szczęściarz* nie jest prostym odwróceniem ról obserwującego i obserwowanego, ale ich przemieszaniem.

Zestawienie prac Nakadate i Tyszkiewicz nie musi wynikać jedynie z ich oczywistych feministycznych konotacji. Feminizm niekoniecznie stanowi punkt docelowy, lecz raczej punkt wyjścia odczytania – decyzja o umieszczeniu prac w takiej konfiguracji nie każe widzowi interpretować ich wyłącznie w kategoriach sztuki feministycznej. W przypadku obu prac najważniejszym problemem mogą stać się taktylne właściwości materii: dotyk, spójność, integralność (zarówno dzieła sztuki, jak i ciała), charakterystyczne dla prac skupionych na analizie medium, a nie kontekstu – w tym przypadku społeczno-kulturowego.

Jaskrawe skonstrastowanie dwóch tak różnych poetyk sprawia, że to zestawienie Tyszkiewicz i Nakadate może służyć za emblemat strategii kuratorskiej zastosowanej w prezentacji kolekcji MSN – takich momentów na wystawie jest co najmniej kilka: zapis performansu *Europa* (1976) Akademii Ruchu obok dokumentacji pracy *W niedalekiej przyszłości. Warszawa* (2008) Sharon Hayes czy *Filmikowanie* Białoszewskiego zestawione z filmem Kena Jacobsa i Jacka Smitha (*The Whirled*, 1964). Oba filmy (Białoszewskiego oraz Jacobsa i Smitha) są zarazem astrukturalnym, formalnym ćwiczeniem i zapisem działań na granicy sztuk

wizualnych i teatru. Brak przywiązania do kwestii geografii i chronologii generuje zarówno nowe odczytania prac, jak i – paradoksalnie – dookreśla istotne położenie polskiej sztuki w globalnym kontekście. Co więcej, tego typu kompilatorska strategia chroni przed pokusą produkcji trudnych do obronienia genealogii i awansów.

„W sercu kraju” pokazano ponad 150 dzieł. Próba wyłonienia dominującej problematyki nie wydaje się zatem zasadna. Mimo to, w znacznej części prac podjęto dyskusję z zastanym porządkiem – historycznym, społecznym, artystycznym. Tak jest w przypadku filmu *Ciągłość Omera Fasta* (2012), w którym jesteśmy świadkami trzech wersji tego samego spotkania: młody żołnierz wraca z Afganistanu, prosto w objęcia stęsknionych rodziców. W każdym z wariantów powrót ma odmienny przebieg, a twarz chłopaka wygląda inaczej. Linearna narracja nie wytrzymuje ciężaru doświadczenia wojny/przemocy, dlatego rwie się i kluczy – próba obiektywnego uchwycenia zdarzenia kończy się niepowodzeniem, a forma (jako rama bądź medium) zawodzi.

W *Kabaretowych krucjatach* (2012) Waela Shawky’ego, pracy zrealizowanej w konwencji teatru marionetek, próba podważenia autorytetu dominujących narracji przybiera postać innej (lub pomijanej dotychczas) wersji historii, której głosu udziela egipski artysta. Mamy tu do czynienia z odwróceniem bliskiej nam perspektywy – dzieje krucjat zostają opowiedziane z punktu widzenia obcego europejskiemu odbiorcy: po pierwsze, za pomocą tekstu powstałego na podstawie relacji kronikarzy arabskich; po drugie, za pomocą przedmiotów. Zabytkowe lalki i współczesne marionetki odgrywają bądź relacjonują epizody z wypraw ciągnących w kierunku Jerozolimy w XI i XII wieku. Krucjaty Shawky’ego dowodzą, że pozornie niepoważna, wręcz dziecinna konwencja może być bardziej trafnym, bardziej wymownym narzędziem relacjonowania historii Innego niż niejeden akademicki projekt rewidujący historię.

Podobnie działa praca Teresy Margolles, *127 ciał* (2006), która na świadków historii powołuje przedmioty. W minimalistycznej instalacji zbudowanej ze szwów zdjętych z ciał ofiar przemocy ulicznej w stolicy Meksyku rzędy sznurów zostały rozpięte wzdłuż szerokiej ściany. W najbardziej oczywistym odczytaniu praca jest



Zbigniew Warpechowski, *Azja*,
1989/2013, fot. Bartosz Stawiarski,
dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki
Nowoczesnej w Warszawie

wizualizacją niezgody na przemoc – lecz może być również interpretowana jako głos w kwestii generowania znaczeń, a konkretnie napięcia między słowem a przedmiotem, konfrontacji obiektu i opisu (dopiero po lekturze podpisu objaśniającego kontekst pracy Margolles przestajemy patrzeć na to dzieło jak na kompozycję czysto estetyczną). Na przeciwległej ścianie powieszono prace z cyklu *Eurydyki* Brachy L. Ettinger (1994-1996, 2001-2006). Obrazy te powstały w wyniku przetworzenia archiwalnych fotografii dokumentujących traumę drugiej wojny światowej. Po raz kolejny historyczna narracja wystawia na próbę medium: przedstawione na płótnach twarze są niemożliwe do zidentyfikowania, uchwycone w obrazach sytuacje – nieczytelne (a przez to, podobnie jak przywołany w tytule mit, otrzymują status archetypów). Cieleśność przywołana przez kolorystykę i fakturę *Eurydyk* Ettinger jest uderzającym kontrastem dla minimalistycznej stylistyki śmierci w pracach Margolles.

Jeżeli wierzyć ironicznemu komentarzowi Cezarego Bodzianowskiego (krytycznego zarówno wobec skuteczności działań artystycznych, jak i instytucjonalnych), to „jaka sztuka dziś, taka Polska jutro”. Diagnoza wyłaniająca się z proponowanego przez kuratorów MSN zestawu prac nie wróży nic dobrego – „W sercu kraju” jest raportem z permanentnego kryzysu (identyfikacja jego źródła i skutków: kryzysu społecznego, ekonomicznego, artystycznego, zmienia się w zależności od kontekstu prac). Gdyby wziąć pod uwagę czas powstania dzieł z kolekcji, kryzys ten nie jest nowy (najstarsze dzieło w kolekcji to *Muzeum*, akwarela Andrzeja Wróblewskiego z 1956 roku; najmłodsze prace pochodzą z lat 2012–2013). Warto przywołać tu dyskusję Maurizio Lazzarato z Kerstin Stakemeier i Sarah Rifky na temat „nie-możliwości *new dealu*”, opublikowaną w numerze *Texte zur Kunst* poświęconym sztuce globalnej i auto-historyzacji „starej Europy” dokonywanej na potrzeby globalnej ekonomii. Lazzarato nazywa obecny stan kryzysowy „trwającym prawie pół wieku brakiem stabilizacji”:

Żyjemy w stanie trwałego kryzysu od czterdziestu lat. Kryzys przestał być drugą stroną medalu zwanego wzrostem. Doświadczamy jedynie wahań jego nasilenia, które stało się bardziej dotkliwe po 2008 roku, a hasła „wyjścia z kryzysu” czy „przywrócenia tempa wzrostu” nie są niczym więcej niż kolejną zmianą tego nasilenia. Poruszamy się nieustannie w obrębie następujących po sobie stanów kryzysowych: od kryzysu finansowego, ekologicznego po kryzys demograficzny, żywnościowy itd.⁶.

W odpowiedzi na uwagę Lazzarato Sarah Rifky opisuje charakterystyczną dla współczesnej kultury reakcję, jaką jest skupienie się na współczesności, zaangażowanie w *t u i t e r a z*. „W sytuacji kryzysu nie ma rozwiązań, nie ma celów, są tylko początki”⁷.

„Zadaniem kolekcji muzeum jest wypełnić pustkę w sercu” – ambicją MSN jest przededefiniowanie współczesności, zaangażowanie się to *t u i t e r a z*. „Wypełnianie pustki” nie odbywa się jednak wyłącznie za sprawą udostępnienia publiczności historii zaniedbywanych, wykluczonych czy negujących pewien kanon, ale także w wyniku przepisania historii już dostępnej. Strategię tego rodzaju opisywał już Clement Greenberg, zabierając głos w kwestii rewizjonistycznych ambicji modernizmu:

Modernizm wykazał jedynie, że choć przeszłość słusznie doceniała tych mistrzów, to opierała się często w swych ocenach na nieistotnych lub z gruntu fałszywych podstawach [...] Przede wszystkim jednak, modernizm określił się przez nacisk na odnowienie standardów i realizował to przez bardziej krytyczne i mniej nabożne podejście do przeszłości, którą chciał uczynić prawdziwie »nowoczesną«. Cenił przeszłość w nowy sposób, a doceniając i podziwiając przeszłość, skłaniał się coraz bardziej do rywalizowania, a nie biernego naśladowania przeszłości”⁸.

Można również (wobec licznych prac kwestionujących siłę medium w „dobie cyfrowej reprodukcji”) pomyśleć o MSN jak o dopracowanym w każdym szczególe modernistycznym *Gesamtkunstwerk* (patrz: neonowa identyfikacja wizualna, typografia, usadowienie w budynku z lat siedemdziesiątych czy wreszcie metaforyka, sugerująca funkcjonowanie w „pustym miejscu”). Wrażenie to potęguje niemal świątynna aranżacja sali audytorium oraz obecność pracy *Moglibyśmy być wszystkim, czym chcieliśmy być* (2011) Ruth Ewan. Zaproponowanie tak zdecydowanie nowej tarczy zegarowej (tu czas liczy się według podziału dziesiętnego; minuta składa się ze stu sekund, godzina ze stu minut, a doba trwa dziesięć godzin) podaje w wątpliwość niezmienność idei z pozoru nienaruszalnych (czas, historia, a co za tym idzie – terażniejszość). W sąsiedztwie pracy Ewan uwydatnia się weryfikacyjny zamiar odbywających się w audytorium konferencji naukowych i wykładów – rzecz szczególnie widoczna w kontekście niedawnych konferencji poświęconych Andrzejowi Wróblewskiemu i Oskarowi Hansenowi. Celem

sympozjów (ogólnie rzecz biorąc) była próba zrewidowania, ponownego określenia miejsca tych artystów w tzw. globalnej historii sztuki: czy to za sprawą wpisania ich w nią na nowo, czy też przeformułowania konfiguracji, w której znajdują się obecnie.

„Nowoczesność” w formie zaproponowanej przez zespół MSN przywodzi na myśl definicję Fredrica Jamesona przywołaną przez Jana Sowę w toku rozważań nad relacją centrum – peryferie⁹. Jameson rozróżnia dwa elementy, które składają się na „nowoczesność”: modernizację (działanie w sferze materialno-gospodarczej) i modernizm (usiłowania podejmowane w obszarze społeczno-kulturowym); za realizację każdego z tych wymiarów odpowiedzialne są inne instytucje. Zacytowany na wstępie fragment książki J.M. Coetzeego i wspomniane w nim „milczenie i konfrontacja” służyc mogą za metaforę dzisiejszego układu tych dwóch elementów. Ich obecna relacja nie jest dla MSN najszczęśliwsza – sceptycyzm wobec sztuki współczesnej utrzymuje się na stałym poziomie, a budowa muzeum nie wydaje się – śmiało można powiedzieć, że nie jest – traktowana przez Urząd m.st. Warszawy jako priorytet. Kontekst, w jakim przyszło funkcjonować MSN, przypomina surową scenierię książki Coetzeego: podobnie jak tam, i tu, „w sercu kraju ziele pustką”.

Pustka jednak to przestrzeń, która nieustannie domaga się wypełnienia, bez względu na otaczające warunki. Wypełnić ją można archeologicznym wysiłkiem, badaniem rodzimego kontekstu i dystrybucją wiedzy wśród publiczności polskiej i zagranicznej. Nad zaspokojeniem tego braku Muzeum nieustannie pracuje – trudno jednak jest być gospodarzem w nie swoim domu.



Roman Stańczak, *Regał*, 1996, fot. Bartosz Stawiarski, dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Przypisy

- 1 Georges Perec, *Przybliżenia czego?*, w: *Rzeczy wspólne*, katalog wystawy, Art Stations Foundation, Poznań 2013 [brak paginacji].
- 2 Karol Sienkiewicz, *Jeszcze będzie normalnie*, „Dwutygodnik.com” 2013, nr 109, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/4570-jeszcze-bedzie-przepieknienie.html>, dostęp 22 lutego 2014.
- 3 Wystawę zamknął performans o tym samym tytule (Paulina Ołowska, *Alfabet*,

2005-2013). Dokumentacja: <http://artmuseum.pl/pl/doc/alfabet>, dostęp 8 marca 2014.

4 Chodzi o pracę *Future Days* (2013): „Wspólny, niekończący się pobyt w zaświatach daje wieczną okazję do spotkań i dyskusji artystom, którzy nie mogli spotkać się za życia. Dopiero w niebie tacy twórcy i teoretycy jak Włodzimierz Borowski i Jerzy Ludwiński mają okazję wymienić poglądy z, na przykład, Charlotte Posenenske czy Paulem Thekiem”. Cyt. za: Piotr Pękala, *Spojrzenia 2013. Zaćmienie ziemi. Rozmowa z Agnieszką Polską*, „Magazyn SZUM”, <http://magazynszum.pl/rozmowy/spojrzenia-2013-zacmienie-ziemi-rozmowa-z-agnieszka-polska>, dostęp 8 marca 2014.

5 *Przewodnik po wystawie „W sercu kraju”. Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2012, s. 88.

6 Maurizio Lazzarato, Kerstin Stakemeier, Sarah Rifky, *No New Deal*, „Texte zur Kunst”, zeszyt 91, s. 83-100.

7 Ibidem, s. 86.

8 Clement Greenberg, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, Universitas, Kraków 2006, s. 54, 74.

9 Jan Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011, s. 529.