

*U-jazdowski*

# ***Późna polskość***

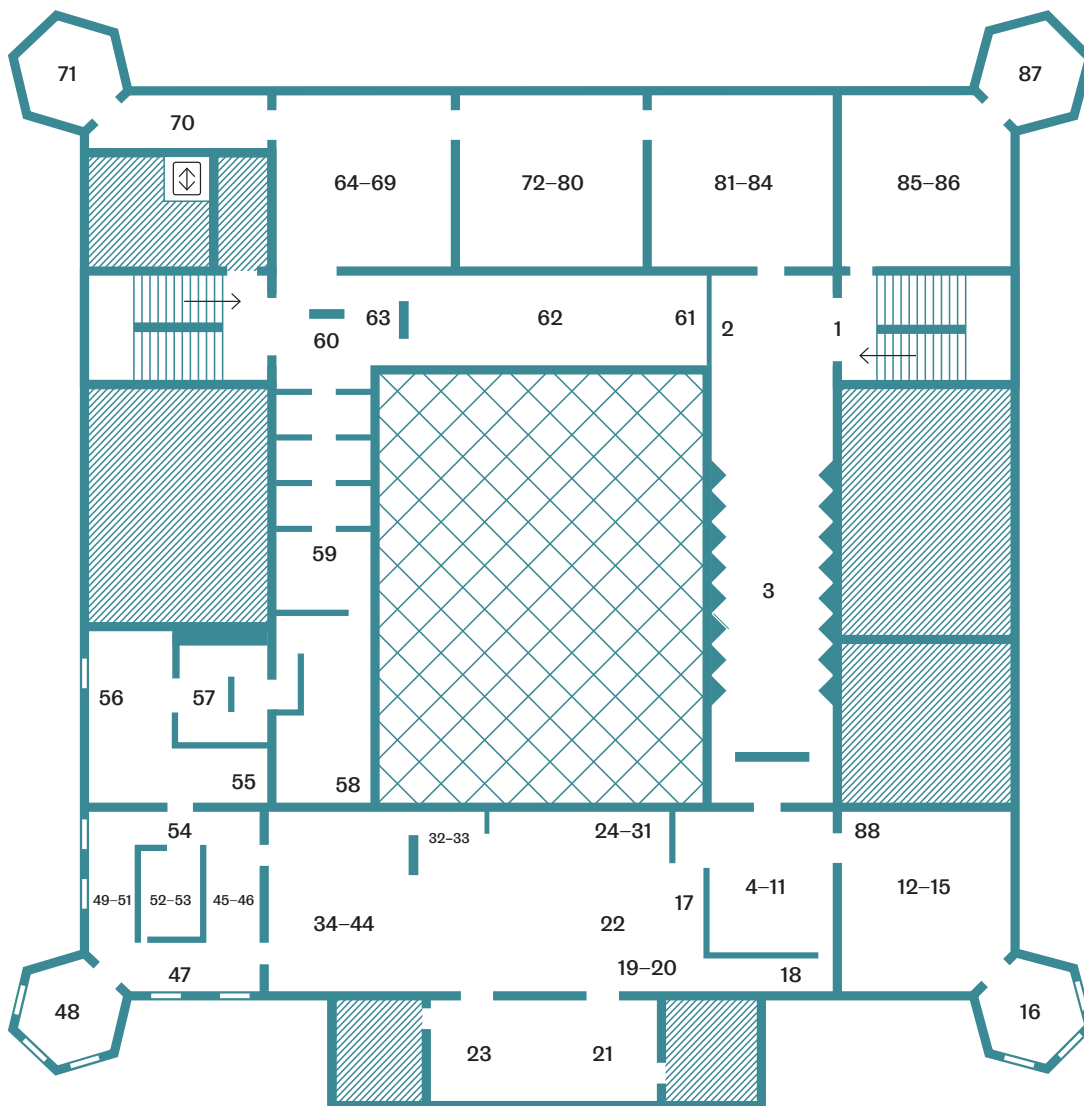
***Formy narodowej tożsamości  
po 1989 roku***

*(termin „późna polskość” został zapożyczony z tekstów Tomasza Kozaka)*



89

cysterna  
przed Zamkiem Ujazdowskim



**U–jazdowski**

31/03–06/08/2017

wystawa

# ***Późna polskość***

***Formy narodowej tożsamości  
po 1989 roku***

(termin „późna polskość” został zapożyczony z tekstów Tomasza Kozaka)

## **Udział biorą**

Jacek Adamas, Paweł Althamer, Yael Bartana, Anna Baumgart, Kuba Bąkowski, Krzysztof M. Bednarski, Karolina Breguła, Robert Brylewski, Michał Budny, Hubert Czerepok, Oskar Dawicki, Monika Drożyńska, Peter Fuss, Maurycy Gomulicki, Nicolas Groszpiere, Ewa Hevelke, Instytut Architektury, Michał Januszaniec, Mariusz Libel, Grupa Nowolipie, Grzegorz Klaman, Irena Kalicka, Kle Mens, Kaja Klimek, Tomasz Kozak, Kobas Laksa, Honorata Martin, Kuba Mikurda, Dorota Nieznalska, Igor Omulecki, Witek Orski, Joanna Ostrowska, Włodzimierz Pawlak, Katarzyna Przeważńska, Wojciech Puś, Karol Radziszewski, Paweł Rojek, Daniel Rycharski, Robert Rumas, Ewa Sadowska, Jadwiga Sawicka, Wilhelm Sasnal, Janek Simon, Jakub Skoczek, Maciej Stasiowski, Łukasz Surowiec, Paweł Susid, Weronika Szczawińska, Aga Szreder, Stanisław Szukalski, Stach Szumski, Michał Szłaga, Radek Szłaga, Joanna Świerczyńska, Monika Talarczyk-Gubała, Piotr Uklański, Zofia Waślicka, Krzysztof Wodiczko, Jakub Woynarowski, Julita Wójcik, Bartosz Zaskórski, Artur Żmijewski, Rafał Żwirek, Natalia Żychska

## **Dokumentacje spektakli i filmów**

Akademii Ruchu, Chóru Kobiet, Jerzego Grzegorzewskiego, Jerzego Jarockiego, Jana Klaty, Komuny Warszawa, Tadeusza Konwickiego, Waldemara Krzystka, Krystiana Lupy, Romana Polańskiego, Moniki Strzępki, Krzysztofa Warlikowskiego, Michała Zadary, Wojciecha Ziemińskiego

## **Autorzy koncepcji i kuratorzy projektu**

Ewa Gorządek i Stach Szabłowski

## **Kurator wystawowego eseju filmowego**

Jakub Majmurek

## **Kurator wystawowego eseju teatralnego**

Tomasz Płata

Autorzy wystawowego eseju o Stanisławie Szukalskim  
Maurycy Gomulicki i Jacek Staniszewski

Kurator programu dyskursywnego  
Konrad Schiller

Autor projektu aranżacji wystawy  
Krzysztof Skoczylas

Ideogram wystawy *Późna polskość*  
Mariusz Libel

Koordinacja wystawy  
Olga Kozirńska, Joanna Manecka, Anna Dąbrowa

Autorzy tekstów  
Ewa Gorządek, Jakub Majmurek, Tomasz Plata, Stach Szabłowski

Redakcja językowa i korekta  
Jan Koźbiel

Projekt graficzny  
Agnieszka Gietko

Opracowanie typograficzne przewodnika  
Arletta Wojtala

Przygotowanie druków na wystawie  
Piotr Woźniakiewicz

Promocja i kontakt z mediami  
Justyna Gill-Maćkiewicz, Magdalena Gorlas, Szymon Owsiański

Program edukacyjny  
Iga Fijałkowska, Joanna Rentowska

Realizacja wystawy  
Piotr Kowalski (kierownik), Adam Bubel, Maciej Dębek, Grzegorz Gajewski, Wojciech Kędzior, Marek Morawiec, Bartosz Pawłowski, Artur Skrzypczak, Paweł Słowik, Stanisław Wieczorek

Inwentaryzacja  
Barbara Sokołowska

Konserwacja  
Karolina Nowicka

Podziękowania za wypożyczenia prac składamy  
Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, Fundacji Galeria Foksal, Fundacji Profile, Galerii BWA Warszawa, Galerii Dawid Radziszewski, Galerii Leto, Galerii Raster, Instytutowi Architektury, Mazowieckiemu Centrum Sztuki Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu, Muzeum Narodowemu w Szczecinie, Muzeum Narodowemu w Warszawie, Muzeum Piłsudskiego w Sulejówku, Muzeum Współczesnemu we Wrocławiu, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, OMIT „Rozdroża” w Lublinie, Open Art Project, Prezydentowi Lechowi Wałęsie, Stowarzyszeniu Zachęta Sztuki Współczesnej w Szczecinie, Warmińsko-Mazurskiemu Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych w Olsztynie, kolekcjonerom prywatnym oraz wszystkim artystkom i artystom.

Podziękowania za pomoc w przygotowaniu prac na wystawę kierujemy do  
Glenna Braya i Archives Szukalski, prof. Lechośława Lameńskiego, Leszka Konarskiego, wielbego księdza proboszcza dr. hab. Roberta Kaczorowskiego z parafii pw. św. Mikołaja w Szemudzie, Natalii Kleina, Małgorzaty Lizius, Magdaleny Pionk, Teresy Waldowskiej, Dawida Gospodarka, Instytutu Teatralnego, Instytutu Fotografii Fort, Julii Petelskiej, Itamara Gova, Sarmena Beglaria-na z Biura Wystaw w Warszawie, dyrektora Galerii Labirynt w Lublinie Waldemara Tatarczuka, Dom EXPO i Global EXPO, Krzysztofa Pacewicza, drukarni Petit w Lublinie, Dawida Janickiego

ISBN  
978-83-65240-31-6

Wydawca  
Centrum Sztuki Współczesnej  
Zamek Ujazdowski  
Jazdów 2, 00-467 Warszawa  
www.u-ujazdowski.pl

#### Partnerzy



CENTRUM MYŚLI  
JANA PAWEŁA II

Instytucja Kultury  
m.st. Warszawy



NARODOWY  
INSTYTUT  
AUDIOWIZUALNY  
NINA

TIMP  
KULTURA

#### Partnerzy medialni

GAZETA  
wyborcza

wyborcza.pl  
WARSZAWA

co  
jest  
grane24

# Późna polskość.

## Formy narodowej tożsamości po 1989 roku

Projekt poświęcony jest formom, jakie przybiera współczesna polska tożsamość. Przestrzenią rozważań nad *późną polskością* jest wystawa, na którą składa się ponad setka prac i projektów kilkadziesiątu współczesnych twórców sztuk wizualnych, kina i teatru. Zarysowane na wystawie wątki opowieści o *późnej polskości* rozwijane będą w ramach towarzyszącego jej programu dyskusji, wykładów i projekcji.

Do nazwania aktualnej kondycji narodowej tożsamości kuratorzy posłużyli się wykutym przez artystę i eseistę Tomasza Kozaka terminem *późna polskość*. To polskość poddana ciśnieniu płynnej, późnej nowoczesności, polskość, która od 1989 roku konfrontuje się z wielowymiarową rzeczywistością globalną, polskość, która na własnej skórze wypróbuje różne scenariusze modernizacji. To także polskość, która nie do końca mieści się w starych formach, więc przymierza nowe, niepewna jednak, czy będzie w stanie wciąż rozpoznać w nich samą siebie. Jak pisze Kozak, to *polskość galopująca w zmięczeniu ku własnym granicom. Duch polski, z Hegłowską sową na ramieniu, cwałuje na Gombrowiczowskim koniu, dzierżąc szablę Kmicica. Ta emancypacyjna figura symbolizuje pęd ku nowej formie samowiedzy.*

Kluczem do *Późnej polskości* użytym w projekcie jest kategoria formy. Jakie kształty przybiera współcześnie doświadczenie polskości? Jaką reprezentację znajduje? Za jakimi obrazami, symbolami, figurami i narracjami się kryje? Odpowiedzi na te pytania kuratorzy szukali w różnych dziedzinach sztuki, bo to artyści nadają konkretną postać zbiorowej wyobraźni, również narodowej. Zaprosiliśmy twórców różnych pokoleń.

Są wśród nich klasycy współczesności, jak Krzysztof Wodiczko czy Krzysztof Bednarski. Są artyści, którzy jak Artur Żmijewski, Paweł Althamer, Oskar Dawicki czy Wilhelm Sasnal po 1989 roku redefiniowali polską scenę sztuki. Są też artyści, którzy debiutowali w ostatnich latach, by wymienić Honoratę Martin, Daniela Rycharskiego, Stacha Szumskiego czy Katarzynę Przewańską. Będziemy więc przyglądać się polskości z bardzo różnorodnych, indywidualnych perspektyw artystów; dzięki temu zobaczymy wielowymiarowość fenomenu narodowej tożsamości, który jest rozważany jako kwestia polityczna, ale również egzystencjalna, osobista, mitologiczna, a nawet czysto estetyczna.

Punktem wyjścia wystawy jest twórczość Stanisława Szukalskiego (1893—1987), niezwykłego rzeźbiarza, malarza, rysownika, projektanta i teoretyka, przywódcy Szczepu Rogate Serce. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości w 1918 roku ten obdarzony wizjonerską siłą wyobraźni artysta podjął się utopijnego zadania radykalnego zaprojektowania narodowego imaginarium. Wobec nowego otwarcia polskości w latach 20. XX wieku Szukalski stawiał pytanie o możliwość stworzenia dla tożsamości narodowej zupełnie nowej formy. Powracamy do tego pytania współcześnie, szukając na nie odpowiedzi w kulturze wizualnej i praktykach artystów po kolejnym nowym otwarciu, które przyniósł rok 1989.

Twórczość Szukalskiego, ukazana we współczesnej interpretacji Maurycego Gomulickiego i Jacka Staniszewskiego, jest wprowadzeniem do narracji wystawy, w której formy polskości, różnorodne, a nawet wykluczające się nawzajem, współistnieją w przestrzeni współczesnej tożsamości narodowej. Szukaliśmy kluczowych figur, postaci, zdarzeń i obrazów, które organizują obecnie polską wyobraźnię. Lech Wałęsa, Jan Paweł II, powstanie warszawskie, katastrofa smoleńska,

spór o mit Solidarności, spór o pamięć Holocaustu – to tylko niektóre węzłowe punkty, które rozpoznaliśmy jako te, wokół których krystalizuje się dyskurs narodowej tożsamości – i które mają jednocześnie moc animowania debaty. Śledzimy, jak współczesna polska sztuka przeżywa krytycznie dziedzictwo nowoczesności i spuściznę romantyzmu. Interesowały nas dyskursy, które niosą ze sobą obietnicę nowego spojrzenia na polskość, wyjścia poza ustalone w przeszłości paradygmaty. Takim dyskursem jest rewizja spojrzenia na polską tożsamość, którą przynosi przepracowywanie długo wypieranego świadectwa o chłopskich korzeniach naszego społeczeństwa. Takim dyskursem jest także teoria postkolonialna, w świetle której ciekawej reinterpretacji ulegają takie podstawowe dla polskiej świadomości narodowej pojęcia, jak zabory, demokracja, Kresy, czy współczesne wysiłki zaadaptowania do lokalnych warunków zachodniego, liberalnego wzorca kulturowego. Przyglądamy się także wariantom polskości niemożliwych, polskościom fantazmatycznym, tropikalnym, wyobrażonym; podążając tropem artystów, staramy się dotrzeć do granic pojęcia narodowej tożsamości. Szczególną uwagę poświęciliśmy postawom krytycznym, artystom, którzy zamiast reprodukcować istniejące formy narodowej tożsamości, kwestionują je, sprawdzają ich aktualność i wytrzymałość na ciśnienie współczesności, wchodzą z polsnością w dialog, a nawet spór, zadają polskości pytania. Niektóre z nich są trudne, ale nie da się poznać odpowiedzi, nie zadając pytań.

Integralną częścią wystawy są dwa eseje wizualne.

Pierwszy z nich, przygotowany przez filmoznawcę, krytyka i publicystę Jakuba Majmurka, podejmuje problematykę późnej polskości z perspektywy kina. Zrealizowana w formie kinematograficznej instalacji opowieść podzielna jest na sześć rozdziałów: nowy realizm kapitalistyczny, wykluczenie, globalizm, korzenie, gender, przestrzeń. Narracja

drugiego eseju, którego autorem jest teatrolog i kurator Tomasz Plata, organizowana jest przez zestawienie prac artystów sztuk wizualnych z kilkunastoma fragmentami przedstawień najwybitniejszych polskich reżyserów aktywnych po 1989 roku – od Jerzego Jarockiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Wojciecha Krukowskiego, przez Krystiana Lupe, Krzysztofa Warlikowskiego, Monikę Strzępkę, Jana Klatę, Michała Zadarę, po Martę Górnicką i Wojtkę Ziemilskiego.

Wystawa wzbogacona będzie również o dyskusje, do których zaproszono specjalistów reprezentujących jak najszersze spektrum postaw badawczych i światopoglądowych: od redaktorów krakowskiego miesięcznika „Pressje” po filmoznawcę Jakuba Majmurka; od prof. Andrzeja Nowaka czy prof. Andrzeja Szczerskiego, przez badaczkę polityki pamięci dr Marię Kobielską czy zajmującego się kulturą wsi dr. Michała Łuczewskiego, po krytyka sztuki Jakuba Banasiaka czy śledzącą procesy społeczno-ekonomiczne w sztuce kuratorkę Anetę Rostkowską.

Przewodnik zawiera rekomendowaną kolejność zwiedzania wystawy oraz opisy prac.

## 1 Hubert Czerepok

*Nigdy nie będziesz Polakiem* (2008)  
neon

Jednym z wielu obszarów zainteresowania Huberta Czerepoka jest krytyczna analiza zachowań ksenofobicznych i ich funkcjonowanie w polskim społeczeństwie. Praca jest reakcją artysty na transparent kibiców Jagiellonii Białostok z napisem „Roger, nigdy nie będziesz Polakiem”, wywieszony na stadionie podczas meczu z warszawską Legią. Adresatem tego obraźliwego hasła był piłkarz Legii, Roger Guerreiro, posiadający polskie obywatelstwo.

Czerepok włączył w kształty liter napisu symbol Polski Walczącej i znak krzyża celtyckiego, które to emblematy pojawiają się na koszulkach i flagach uczestników manifestacji organizowanych w Polsce przez członków i sympatyków rosnących w siłę skrajnie nacjonalistycznych ruchów, takich jak ONR i Młodzież Wszechpolska, wspieranych otwarcie także przez środowiska kibolskie. Zawłaszczenie symboliki Powstania Warszawskiego przez ugrupowania skrajnej prawicy i neofaszystów, którzy identyfikują się ze znakiem krzyża celtyckiego, traktowanego jako alternatywa dla hitlerowskiej swastyki, wydaje się w Polsce w najlepszym razie okrutnym chichotem historii.

## 2 Lawa

reż. Tadeusz Konwicki (1989)  
dzięki uprzejmości SF ZEBRA

Po ponad dwóch dekadach od słynnego przedstawienia Kazimierza Dejmka, ważnego nie tylko w kategoriach artystycznych, ale również politycznych (marzec 68), Gustaw Holoubek

wrócił do *Dziadów*, a przede wszystkim do *Wielkiej Improwizacji*. Filmowa adaptacja Mickiewiczowskiego dramatu w reżyserii Tadeusza Konwickiego sprowokowała Marię Janion do sformułowania słynnej tezy o kresie dominacji paradygmatu romantycznego w polskiej kulturze. Dziś wiemy, że teza była słabo uzasadniona i przesadzona, ale na przełomie lat 80. i 90. zrobiła w rodzimym obiegu intelektualnym ogromną karierę. Nie sposób ją przecenić, tak jak sam film Konwickiego. W 1989 *Lawę* przyjęto z mieszanymi uczuciami, oglądały ją głównie wycieczki szkolne, nie ulega jednak wątpliwości, że była śmiałą próbą ogarnięcia spadku całego XX wieku widzianego przez pryzmat doświadczenia polskiego romantyzmu. Niby romantyzm w *Lawie* umierał, ale umierał bardzo spektakularnie. By się o tym przekonać, wystarczyło spojrzeć na hipnotyzującego Holoubka.

## 3 Sala Stanisława Szukalskiego

Aranżacja  
Maurycy Gomulicki  
Teksty  
Jacek Staniszewski

## 4 Grzegorz Klaman

*Orzeł czarny* (2015)  
guma

Artysta pracujący w idiomie sztuki krytycznej od lat dokonuje operacji na tkance symboli narodowych. Jest autorem m.in. pracy *Flaga dla III RP* (2001), w której do białoczerwonej tkaniny dodał czarny pasek.

*Orzeł czarny* to przekształcenie oryginalnej kolorystyki głównego elementu narodowego godła w jej negatyw, tak jakby biel szlachetnego ptaka szerniała lub uległa zwęgleniu. Transformacji uległa też forma – orzeł Klamana odkształcił się tak, że stał się amorficzny, płynny, sprawia

wrażenie, jakby zatracił stabilność, a tym samym swoją rozpoznawalność i godność państwowego znaku.

## 5 Paweł Althamer

*Pacanów* (2017)  
technika własna

## 6 Michał Szlaga

dokumentacja akcji artystycznej

*Koziołek Pawła Althamera*

Brasilia (2011)

dzięki uprzejmości Open Art Projects

*Wszystkie mądre polskie kozy,  
– By je zliczyć nie mam siły!  
Na naradę się zebrały  
I rzecz taką uchwałyły.  
„W sławnym mieście Pacanowie,  
Tacy sprytni są kowale,  
Że umieją podkuć kozy,  
By chodziły w pełnej chwale.  
Przeto koza albo kozioł,  
Jakaś bardzo mądra głowa,  
Aby podkuć się na próbę,  
Musi pójść do Pacanowa.  
A gdy wróci ten wędrowiec,  
Już podkuty, ale zdrowy,  
Wszystkie kozy się dowiedzą,  
Czy to dobrze mieć podkowy”.*

Tak zaczyna się saga przygód Koziołka Matołka, bohatera bajki stworzonej w 1933 przez Kornela Makuszyńskiego. Koziołek, polski Kandyd, *po szerokim szuka światła tego, co jest bardzo blisko* – czyli mitycznego Pacanowa, miejsca, w którym jego tożsamość mogłaby osiągnąć pełnię.

Koziołek, na przygodach którego wychowały się pokolenia Polaków, w swoim biało-czerwonym kostiumie jawi się jako figura polskości naiwnej, ale poszukującej. Bohatera Makuszyńskiego poszukiwania te wiedą najczęściej na manowce; pozornie im dłużej Koziołek zdąża do Pacanowa, tym bardziej zdaje się od niego oddalać – zbliża się jednak do samowiedzy.

Paweł Althamer od kilku lat wciela się w tę ikoniczną postać. We własnoręcznie sporządzonym kostiumie Koziołka Matołka, prostodusznego tułacza, artysta odbywa bliskie i dalekie podróże, od najbliższego otoczenia po wioski Dogonów w Mali. Niektóre z tych wypraw zdokumentował fotograf Michał Szlaga. Na jego zdjęciach widzimy Althamera–Koziołka konfrontującego się z nowoczesnością ucieleśnioną przez futurystyczną architekturę Niemeyera w stolicy Brazylii, ale również wśród ruin Stoczni Gdańskiej, symbolu Solidarności, który zmienił się w emblemat kosztów polskiej transformacji.

## 7 Kuba Bąkowski

*Studium godła z koroną* (2010)

pleksi, elektronika, lampa stroboskopowa,  
mikrokontroler, programowanie

## 8 Michał Budny

*Bez tytułu (Granice)* (2006)

taśma papierowa  
z kolekcji Piotra Bazyłko

## 9 Oskar Dawicki

*To nie jest flaga* (2014)

fototapeta  
dzięki uprzejmości galerii Raster

## 10 Ewa Sadowska

*Białe nad czerwonym* (2012)

video, 50'

W filmie Sadowskiej oglądamy reprodukcję klasycznego dzieła nurtu *color field painting*, pracą Marka Rothki *White Over Red* z 1957 roku. Artystka śpiewa formalistyczny opis obrazu na melodię polskiego hymnu narodowego. Uniesiony znaną na pamięć melodią (polski) widz może ulec pokusie projektowania narodowej treści na abstrakcyjne formy obrazu Rothki.



Autonomia języka sztuki, do której tak przywiązany był amerykański malarz, okazuje się postulatem utopijnym. Abstrakcją jest jednak również, a może nawet przede wszystkim, pojęcie narodowej tożsamości. Abstrakcja polskości szuka swojej postaci w konkretnych formach – melodiach, barwach, emblematkach. W tym sensie kwestia tożsamości staje się zagadnieniem par excellence artystycznym – formalistyczną kwestią estetyki, reprezentacji i wizualności.

## 11 Paweł Susid

*Bez tytułu (Nuda)* (2007)  
akryl na płótnie

Paweł Susid wypracował własny wizualno-werbalny język, za pomocą którego formułuje komentarz do rzeczywistości. Istotą jego malarstwa jest krótki tekst połączony z oszczędną formą plastyczną, materiał, który artysta organizuje w komunikat zdyscyplinowany geometrią ram płótna. „Obrazosłowa” Susida celnie, zawsze z dystansem puentują nasze przyzwyczajenia lub przywary, prowadzą błyskotliwą grę z kontekstami i serwują odbiorcy czasami dosadną lub ironiczną, a czasami poetycką i filozoficzną refleksję.

## 12 Nicolas Groszpiere

*Smyk* (2016)  
fotografia

Nicolas Groszpiere od kilkunastu lat fotografuje architekturę, szczególnym zainteresowaniem darząc tę w socmodernistycznym wydaniu. W powszechnej świadomości na budownictwie z tego okresu (dotyczy to zwłaszcza obiektów użyteczności publicznej) spoczywa odium ideologicznej niechęci, związanej z komunizmem i epoką PRL. Z wieloma reprezentantami tego niechcianego dziedzictwa rozprawiano się zatem bez skrupułów jeszcze w latach 90., robiąc miejsce developerom na nowe inwestycje. Dopiero w ostatnich latach, głównie w po-

koleniu dzisiejszych 30-latków, ogromna spuścizna polskiego socmodernizmu staje się przedmiotem dyskusji o wspólnotowej pamięci i tożsamości. Temat ten jest również wyjątkowo często podejmowany przez współczesnych polskich twórców.

Zaprojektowany przez Zbigniewa Ihnatowicza i Jerzego Romańskiego Centralny Dom Towarowy (CDT) zwany Smykiem to obiekt wyjątkowy. Wznoszony w latach 1949–52, dosłownie wśród morza ruin, był wcieleniem idei wielkomiejskiego modernizmu. Krytykowany w momencie powstania z pozycji panującej już wówczas doktryny socrealistycznej, był jednym z nielicznych w Warszawie funkcjonalistycznych obiektów w tamtym okresie. Przetrwiał pożar w 1975 roku, ale dwa lata temu (2014) został niemal w całości rozebrany (poza żelbetowym szkieletem fasady) przez inwestora, który deklaruje, że odtworzy wygląd CD-T-u sprzed sześćdziesięciu lat. Groszpiere sfotografował fasadę Smyka, na której developer prezentuje wizualizację przyszłego wcielenia budynku, jego zmodernizowaną kopię, pozbawioną jednak aury autentyczności.

## 13 Nicolas Groszpiere

*Phoenix* (2016)  
książka, fotografie

Praca *Phoenix* to unikatowa książka, która przedstawia swoją destrukcję i która niczym legendarny ptak powstaje na nowo z własnych popiołów.

## 14 Nicolas Groszpiere

*Bunkier* (2014/17)  
fotografie w skrzynce metalowej, 4 kartki papierowe oprawione wideo

Bunkier kojarzy się z zagrożeniem i/lub z instynktem przetrwania. Może być również metaforą przeszłości, w której jesteśmy poniekąd uwięzieni. Nicolas Groszpiere metodycznie

sfotografował wszystkie przedmioty znajdujące się w nuklearnym schronie z okresu zimnej wojny, położonym na obrzeżach Warszawy i pozostawionym od czasów budowy w nienaruszonym stanie. Bunkier miał zapewnić przetrwanie oddziałowi obrony cywilnej w razie nuklearnego lub chemicznego ataku. Powstało 100 fotografii wykonanych w konwencji packshotta, przedstawiających poszczególne przedmioty i materiały zgromadzone w bunkrze, m.in. maski gazowe, telefony, kombinizony, hełmy, naszywki, odczynniki chemiczne, medykamenty i druki informacyjno-instruktażowe. Odbitki zostały ponumerowane i opisane na odwrocie, tworząc dokumentację zbioru, który można by określić jako „100 niezbędnych rzeczy potrzebnych człowiekowi, aby przeżyć atak nuklearny”. Zdjęcia włożono do metalowego pojemnika, hermetycznie zamknięto i zabezpieczono. GrosPierre sporządził również dokładny spis wszystkich sfotografowanych przedmiotów.

<sup>14</sup> Szczelnie zamknięty pojemnik z utrwaloną na fotografiach zawartością bunkra przywodzi na myśl mityczną puszkę Pandory – ukryty w nim mocą artystycznego gestu zestaw do przetrwania nuklearnego ataku symbolizuje też wszelkie lęki, zagrożenia i złą energię tamtych czasów, przeszłości, o której ludzkość stara się zapomnieć.

## 15 Witek Orski

*Odnowa* (2017)  
instalacja fotograficzna

Klasyk polskiej fotografii krajobrazowej Jan Bułhak był zapalonym piewcą tego gatunku w wydaniu patriotycznym, wręcz nacjonalistycznym. Tworząc w niezwykle burzliwym okresie, używał fotografii krajobrazowej jako narzędzia jednoznacznie politycznego – jego zdjęcia „ojczystych” widoków były mocnym patriotycznym głosem w sprawie zmieniających się w tym okresie granic Polski. Polska Bułhaka obejmowała

i Kresy Wschodnie, i tzw. ziemie odzyskane na Zachodzie, na północy otwierała się szeroko na morze, zaś na południu zajmowała możliwie rozległe pasma górskie. W wydanej w 1938 roku książce-manifeście *Fotografia Ojczysta* przedstawił swoją filozofię tworzenia fotografii ku czci ojczyzny i w służbie narodu. Opisywał też metody, sposoby i techniki składające się na etos fotografa ojczystego. Do najbardziej absurdalnych wskazówek należała sugestia, aby fotografować chmury nad Polską tak, by zdjęcia ukazywały ich domniemaną szczególną nadwiślańską specyfikę. Dobrym epitafium tej farsy jest fakt, że wznawiając *Fotografię Ojczystą* w 1950 roku, Bułhak zastąpił utrzymane w endecko-romantycznym duchu zdjęcia łąk, wsi czy wileńskich cmentarzy fotograficznymi laurkami dla osiągnięć przemysłowych Rzeczypospolitej Ludowej oraz czynów zbrojnych Armii Czerwonej. W tekście „lud pracujący” bezszelestnie zastąpił „naród”.

<sup>15</sup> *Odnowa* jest z jednej strony ironiczną krytyką koncepcji fotografii (i sztuki w ogóle) tworzonej ku czci narodu, z drugiej zaś chmurną refleksją nad tym, co w okresie potransformacyjnym uczyniono z polskim krajobrazem, poddając go modułowej unifikacji (m.in. prefabrykatami w stylu kostki Bauma), segregacji przestrzeni za pomocą płotów, paneli akustycznych, barier, ogrodzeń oraz przetwarzaniem widoku i architektury w potencjalną przestrzeń reklamową i nośniki banerów. Odnawiana pod pochmurnym niebem i w zgodzie z logiką dzikiego kapitalizmu Polska zasługuje na taką właśnie pocztówkę. (Witek Orski)

## 16 Michał Szłaga

*Polska* (2004/2017)  
fotografie  
dzięki uprzejmości Instytutu Fotografii Fort

Czy da się sfotografować Polskę? Przymierzając się do tego zadania, Michał Szłaga nie stworzył żadnych z góry przyjętych

założeń. Nastawił się na to, co rozpozna intuicyjnie jako przejawy i manifestacje współczesnej polskości. Zdjęcia, które złożyły się na liczące dziś kilka tysięcy fotografii archiwum, Szlaga gromadził przez ponad dziesięć lat podczas prywatnych i zawodowych podróży po kraju. Fotografował „Polskę” miniaturowym analogowym aparatem Olympus mju II, sprzętem amatorskim, ale cieszącym się swoistym kultem wśród zawodowców jako narzędzie szybkiego reagowania.

*Polska* jest projektem paradoksalnym: encyklopedycznym w swoim rozmachu i wielowątkowości, a jednocześnie skrajnie subiektywnym i fragmentarycznym, opartym na instynktownych reakcjach fotografa na polskie sytuacje, które pojawiły się na jego drodze. Obraz tytułowej *Polski* pojawia się między wierszami tych sytuacji; to wizerunek sklejonny z pejzaży, uchwyconych w migawkowym zdjęciu zachowań, miejsc, rzeczy, znaków. Obraz kraju pośpiesznej modernizacji, w którym nakładają się różne formy, często sprzeczne ze sobą nawzajem – formy, które umieszczone w polskiej przestrzeni, zaczynają żyć własnym życiem. Podczas podróży przez kraj, którą odbywamy za pośrednictwem zdjęć Szlaga, trudno opędzić się od myśli, że istotą tego, co przedstawia artysta, jest wypadkowa wyobrażeń i powziętych w Polsce projektów, a także ich rezultatów – i rzeczywistości.

## 17 Yael Bartana

### *Ruch Żydowskiego Odrodzenia w Polsce*

(2008–2017)

Filmowa trylogia Yael Bartany...*i zadziwi się Europa* to ćwiczenie z dziedziny wyobraźni politycznej, fikcja dotycząca za jednym zamachem wrażliwych punktów na ciele dwóch tożsamości narodowych, polskiej i izraelskiej. Nieprzypadkowo w 2011 roku Bartana była pierwszą międzynarodową artystką,

która – z tym właśnie projektem – reprezentowała Polskę na Biennale w Wenecji.

Projekt otwiera nakręcony w 2008 roku film *Mary Koszmary*. Bohater tej pracy, w którego wcielił się intelektualny lider nowej polskiej lewicy Sławomir Sierakowski, wygłasza mowę, w której wzywa do powrotu do kraju trzy miliony polskich Żydów zamordowanych w czasie Holocaustu. Dwie następne części trylogii Bartana poświęca na rozwijanie narracji z gatunku political fiction – spekulowanie, co stałoby się, gdyby utopijny apel Sierowskiego spotykał się z odzewem.

Artystka powołała w trylogii do życia fikcyjny Ruch Odrodzenia Żydowskiego w Polsce – swego rodzaju syjonizm à rebours, nastawiony na reemigrację, powrót do diaspory. Ten koncept podważa podstawowe założenie tworzące ideologiczny fundament społeczeństwa izraelskiego. Jednocześnie aktualizuje pytanie o rolę obecności / nieobecności mniejszości żydowskiej w społeczeństwie polskim. Żyd był najbliższym Innym, wobec którego definiowana była nowoczesna polska tożsamość i dyskutowane jej granice. Czy można być sobą bez Innego? Co dzieje się ze wspólnotą, w której tradycyjny Inny staje wielkim Nieobecnym? Bartana pracuje z tymi pytaniami, inscenizując na polu fikcji to, co w rzeczywistości jest w oczywisty sposób niemożliwe: swoiste odwrócenie biegu historii, odwrócenie tego, co nieodwracalne. Filmowy Ruch Żydowskiego Odrodzenia w Polsce stawia sobie nieosiągalne cele, ale dotyka realnych problemów. Choć taka organizacja w sensie politycznym nie istnieje, to posiada swój emblemat, wydaje manifesty, urządza kongresy i dyskusje. Bartana traktuje Ruch jako platformę krytycznego przepracowywania idei, laboratorium wyobrażeń. Artystka wychodzi przy tym z założenia, że pewne obszary rzeczywistości dostępne są tylko wtedy, jeżeli poddać je sile oddziaływania fikcji, co możliwe jest

jedynie w laboratoryjnych warunkach artystyczno-politycznej spekulacji.

## 18 Oskar Dawicki

### *Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście*

(2009)

napis ołówkiem na kartce papieru

kolekcja prywatna

depozyt Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Pamięć o Holokauście była za czasów PRL wypierana w obszar milczenia i zbiorowej podświadomości, stając się przyczyną symptomów przypominających narodową nerwicę. Z tym większą siłą pytanie o to, jak pamiętać Zagładę, powróciło po 1989, stając się jednym z katalizatorów dyskusji na temat potencjalnych rewizji polskiej tożsamości. Jaką rolę odgrywamy w tej pamięci? Sprawiedliwych wśród narodów świata? Bezsilnych świadków Zagłady? Obojętnych świadków? Współodpowiedzialnych? Otwarcie dyskusji na ten temat dotknęło wyjątkowo wrażliwego punktu polskiej tożsamości. Jednym z fundamentów konstruktu tradycyjnej polskości jest bowiem pojęcie męczeństwa, utożsamianie się z rolą ofiary, która może ponieść klęskę, ulec przemocy, ale odnosi jednocześnie moralne zwycięstwo. Tymczasem z Holokaustu polskość nie wyszła moralnie bez szwanku. Próba zmieszczenia tego faktu w ramach polskości wymagała zmiany jej symbolicznych ram, czego nie da się zrobić bezboleśnie.

Artyści włączyli się w przepracowywanie tego problemu jeszcze w latach 90. Pamięć Holokaustu jako dyskurs mający moc zmieniania polskiego pola symbolicznego stała się jednym z wielkich tematów sztuki po 1989 roku. Obfitość wypowiedzi na ten temat wiązała się z jednocześnie z ryzykiem jego banalizacji i instrumentalnego wykorzystania. W dyskusję włączył się w końcu również Oskar Dawicki, czyniąc to na swój paradoksalny i ironiczny sposób. Od-

ręcznie napisany przez niego tekst „Nigdy nie zrobiłem pracy o Holokauście” można czytać jako gest oporu artysty przed przyjęciem narzucanych mu obowiązków, takich na przykład jak udział w narodowych debatach czy tworzenie prac na dyżurne tematy. Jednocześnie Dawicki, na przekór złożonej przez siebie deklaracji, dotyka na swój sposób problemu, którego chciałby uniknąć – i którego uniknąć do końca się nie da.

## 19 Dorota Nieznalska

### *Jestem Polakiem, więc mam obowiązki polskie...*

z serii *Kult pamięci!* (2013/14)

instalacja: fotografie, obiekt (żyto, drewno, dzianina)

Praca odnosi się bezpośrednio do historii rodziny Doroty Nieznalskiej i jej pokrewieństwa od strony ojca z Romanem Dmowskim. Jako tytuł posłużył artystce fragment cytatu z pism głównego ideologa polskiego nacjonalizmu. Na zdjęciach zostały zdokumentowane dwie interwencje artystki: 11/11/2013 na cmentarzu Bródnowskim w Warszawie przy grobie rodzinnym przodka, Romana Dmowskiego, oraz 04/11/2013 r. w Sopocie, przy grobie prababki Rozalii z domu Dmowskiej. W dniu Święta Niepodległości artystka zgoliła włosy na modłę narodowców i pojechała do Warszawy, by złożyć na grobie Dmowskiego wieniec spleciony z polskiego żyta i ozdobiony białą-czerwoną kokardą z tytułowym cytatem.

Dorota Nieznalska przez kilka lat dokumentowała i poddawała w swoich pracach krytyce przejawy mowy nienawiści w przestrzeni publicznej. Jednym z obszarów jej zainteresowania były pojawiające się w środowisku kiboli i ultrasów hasła o agresywnym wydźwięku rasistowskim czy antysemitycznym. Retoryka wypowiedzi pseudokibiców, wpisująca się w zjawisko przemocy symbolicznej, jest pokrewna na-

cjonalistycznym postawom manifestowanym przez ugrupowania skrajnej prawicy. Artystka wskazuje na społeczne mechanizmy tworzenia się warunków, w których rodzi się mowa nienawiści i staje się zjawiskiem występującym powszechnie, nie tylko na stadionach, ale też w świecie polityki.

## 20 Paweł Susid

*Bez tytułu* (*Naród zasłania człowieka*)

(2005/2009)

akryl na płótnie

## 21 Grzegorz Klamana

*Przezroczyści* (2010)

rzeźba z poliestrowej żywicy, światło UV, biała tkanina  
własność artysty, depozyt w Muzeum Narodowym w Szczecinie

Głównym elementem pracy jest rzeźba z przezrzystej żywicy przedstawiająca Lecha Wałęsę. Estetyka rzeźby odwołuje się do kanonu stylu socrealistycznego, w jakim przedstawiano robotników. Pomieszczenie wypełnia ultrafioletowe światło, odbijające się od białej tkaniny, na której stoi figura. Unie możliwia to widzowi wyostrenie spojrzenia, a przezroczyści plastik dematerializuje się, tworząc oniryczną, nierzeczywistą atmosferę wokół Wałęsy. Aby lepiej się mu przyjrzeć, trzeba podeptać nieskazitelnie białą draperię. Praca Klamana powstała w okresie gwałtownych ataków na Lecha Wałęsę, oskarżanego o współpracę ze Służbą Bezpieczeństwa. Przezrzystość, transparentność materii, z jakiej wykonana jest postać legendarnego przywódcy Solidarności sugeruje konieczność przeświecenia go na wskroś w celu dotarcia do prawdy. Klamana wydaje się sceptyczny wobec przekonania, że można poznać całą prawdę o przeszłości. Oświetlony *Przezroczyści* paradoksalnie staje się nietransparentny. Jak napisał w monografii Klamana flamandzki krytyk Dieter Roelstraete: „Przed-

miotem zainteresowania Klamana jest nie tyle Wałęsa jako człowiek czy nawet jego rzeczywisty wkład w zmiany, (...) ile symboliczny «Wałęsa» jako miejsce historiograficznej kontekstacji, jako stacja badawcza, z której może być kontrolowane opisywanie i przepisywanie historii politycznej”.

## 22 Jakub Woynarowski oraz Instytut Architektury

Dorota Jędruch, Marta Karpińska,

Dorota Leśniak-Rychlak, Michał Wiśniewski

*Figury niemożliwe* (2014)

z kolekcji Muzeum Józefa Piłsudskiego w Sulejówku

Pierwsza prezentacja *Figur niemożliwych* miała miejsce na wystawie pod tym samym tytułem w Pawilonie Polskim w ramach 14. Międzynarodowego Biennale Architektury w Wenecji w 2014 roku. (Wystawa została wyprodukowana przez Zachętę Narodową Galeriję Sztuki).

W Zamku Ujazdowskim eksponowany jest główny element projektu: zrealizowana w skali 1:1 replika baldachimu nad wejścia do krypty marszałka Józefa Piłsudskiego na Wawelu. Oryginalny baldachim powstał w 1937 roku wg projektu Adolfa Szyszko-Bohusza.

Projekt *Figury niemożliwe* był odpowiedzią na hasło sformułowane przez Rema Koolhaasa, kuratora Międzynarodowej Wystawy Architektury w Wenecji w 2014 roku: „Fundamenty. Absorbowanie nowoczesności 1914—2014”. Skomplikowany proces przyswajania modernizmu w kontekście lokalnych tożsamości analizowany jest przez twórców *Figur niemożliwych* na przykładzie realizacji architektonicznej baldachimu wawelskiego, który miał na celu upamiętnienie marszałka Piłsudskiego. Jego ostateczny kształt, zaprojektowany przez Szyszko-Bohusza, zawiera w sobie znaczącą niespójność. Dolna, historyzująca część baldachimu, wykonana została ze spoliów, symbolicznie odnoszących się do państw uczestniczących w zaborach: granitowego cokołu pomnika Bismarcka z Poznania, prze-

topionych austriackich armat oraz jaspisowych kolumn z warszawskiej cerkwi Aleksandra Newskiego. Wieńczy ją opatrzona łaćmińską inskrypcją płyta, przynależna już do języka form modernistycznych. Prostokątna płyta połączona jest z dolną częścią baldachimu niewielkimi metalowymi kulami, przymocowanymi do kapiteli kolumn.

Replika baldachimu, tytułowa figura niemożliwa, różni się od wawelskiego oryginału oddzieleniem przykrywającej całość płyty od dolnej części, tak że sprawia ona wrażenie unoszenia się w powietrzu. Powstała w wyniku tej artystycznej interwencji szczelina między dwoma porządkami estetycznymi, tym nawiązującym do form historycznych i tym modernistycznym, wskazuje na nieprzystawalność nowoczesnej formy do tradycyjnej treści, a także podkreśla wewnętrzne „pęknięcie” między konserwatywną fantazją o przeszłości, a nowoczesnym kostiumem, w który została ona przyobleczona.

## 23 Peter Fuss

### *Santo Subito* (2007/2017)

żywica, wideo

Pod pseudonimem Peter Fuss kryje się trójmiejski artysta streetartowy, który konsekwentnie nie ujawnia publicznie swojej tożsamości. W przyjętej strategii artystycznej posługuje się metodami sztuki krytycznej, wykorzystując kody pojawiające się w polskiej sferze publicznej, za pomocą których zwraca uwagę na niepokojące tendencje utrwalane w powszechnej świadomości.

W prezentowanej pracy Peter Fuss przygląda się sposobom funkcjonowania w Polsce wizerunku Jana Pawła II w formie oficjalnych, stawianych w całym kraju pomników oraz kiczowatych gadżetów z jego podobizną, oferowanych w szerokim asortymencie przez tzw. papa-biznes. Ogromny popyt na papieskie dewocjonaalia generuje odpowiednio

dużą podaż tego typu asortymentu, dostępnego na bazarach i w sanktuariach jak Polska długa i szeroka. Wśród wyprodukowanych głównie w Chinach „pamiątek” można znaleźć m.in. pokraczne statuetki, ścienne zegary, napastrki i zapalniczki.

Obu kolekcjom skatalogowanych wizerunków papieskich towarzyszy sygnowana przez Fussa seria papieży-krasnali ogrodowych, wykonanych z formy odlewniczej i pomalowanych przez artystę.

## 24 Igor Omulecki

### *Maria Janion* (2002)

wydruk, pleksi

Romantyzm w Polsce wykroczył daleko poza historyczne ramy prądu w sztuce i filozofii, w których zamknął się w wielu innych kulturach europejskich. Stał się paradygmatem organizującym nowoczesną polską tożsamość, która do dziś przenikana jest przez wyobrażenia i pojęcia mające swe korzenie w romantyzmie. Współczesne odczytanie tych wyobrażeń pozostaje jednym z kluczy do zrozumienia polskości. W tym dziele nie do przecenienia jest rola, jaką odgrywa profesor Maria Janion. W swoich krytycznych analizach romantyzmu uczona dostarczyła bezcennych narzędzi do interpretacji fantazmatów i przekonań, z których zbudowana jest nasza tożsamość. Dyskusja o aktualnej kondycji polskości jest niemożliwa bez wejścia w krąg romantycznych wyobrażeń, ale nie jest możliwa również bez myśli Janion, które pozwalają z tego zakłętego kręgu się wydostać i spojrzeć nań z dystansu.

## 25 Monika Drożyńska

### *Prywatka* (2016)

haft ręczny na tkaninie

Kultura versus natura, teoria i opresja versus kosmos i miłość.

Artystka zestawia sferę teoretyczną i językową, wymyśloną dla zarządzania światem i ludźmi, z życiem oraz energią świata. Praca wyhaftowana w formie girlandy znanej z prywatek domowych łączy w semiotyczną jedność fragmenty polskiego hymnu, zestawione z powszechnie znaną ikonografią symboli narodowych, Unii Europejskiej, ruchów narodowych oraz wizerunki kwiatów i roślin, które zajmowały ważne miejsce w symbolice pogańskiej.

## 26 Jadwiga Sawicka

### *Gorzka lewica, słodka prawica* (2017)

lightboxy, wydruki na papierze

Sawicka stosuje swoisty recykling słów: wybiera pojedyncze słowa lub urywki zdań zaczerpnięte z gazet, reklam, mediów elektronicznych, i malując je na obrazach lub powielając w formie wydruków, nakierowuje na nie uwagę widza. W efekcie udaje się jej przywrócić wyjąłowym słowom emocje, jakie ze sobą niosą, a także nadać im materialność i wyrazistość wizualną przynależną rzeczom. Artystka określiła tę praktykę jako „poszukiwanie formy w celu skomentowania emocji”.

Impulsem do powstania tej pracy była *Mała apokalipsa* Tadeusza Konwickiego, w której pojawiają się sformułowania „gorzkie lewo, słodkie prawo”. Fraza ta, ujęta bardziej dobitnie w kontekście politycznego i światopoglądowego nazywania, została tu połączona z wrażeniami zmysłowymi smaku, czymś pozaracjonalnym, ale niosącym ocenę moralną, podlegającą jednak przewrotnym reinterpretacjom.

Lightboxom towarzyszy tło miejskich pejzaży. Ich estetyka jest przypadkowa, niepodlegająca kategoriom moralnym czy politycznym.

## 27 Artur Żmijewski

### *Demokracje* (2008)

wideo HD, 4h, 37'

dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal

*Demokracje* to obszerna kolekcja krótkich dokumentów.

Każdy z nich jest zapisem innej formy polityczności praktykowanej i manifestowanej w przestrzeni publicznej. Żmijewski kieruje obiektyw swojej kamery na rytuał świeckiego państwowego pogrzebu, manifestacje związków zawodowych, zamieszki, rekonstrukcje historyczne inscenizowane na ulicach miasta, procesje religijne. Przygląda się tym wydarzeniom „chłodnym okiem”: nie komentuje ich, nie zajmuje stanowiska w ideologicznych, politycznych i społecznych sporach, których jest świadkiem. Interesuje go raczej sama estetyka zgromadzeń, kolory transparentów, retoryka przemówień, choreografia pochodów, scenariusze rytuałów i konfliktów – czysta forma polityczności w jej różnorodnych przejawach.

W pełnej wersji *Demokracji* mieszczą się dokumenty nakręcone w różnych krajach (m.in. w Izraelu, Niemczech, Irlandii, Belgii); w prezentacji projektu w ramach *Późnej polskości* ograniczyliśmy się do polskich przypadków udokumentowanych przez artystę.

## 28 Jacek Adamas

### *Bez tytułu* (2011)

technika mieszana

W 2009 roku Adamas wziął udział w spektakularnej akcji Pawła Althamera *Wspólna sprawa*, która była elementem obchodów XX rocznicy wyborów 04/06/1989 roku, daty symbolizującej koniec komunizmu w Polsce i powstanie wolnego, demokratycznego państwa. Althamer zaprosił swoich sąsiadów z bloku na warszawskim Bródnie na wycieczkę złotym samolotem do Brukseli. Wszyscy uczestnicy przebrani byli w złote kombinezony, a ich zdjęcie zrobione na płycie brukselskiego

lotniska pojawiło się na okładce „Artforum”, prestiżowego pisma o sztuce. Jacek Adamas, przyjaciel Althamera i jego kolega ze słynnej Kowalni, od lat występuje z pozycji krytyka Polski okresu transformacji i neoliberalnego kapitalizmu, opowiadając się po stronie tych, którzy stali się ofiarami przemian ekonomiczno-społecznych, jakie rozpoczęły się po 1989 roku.

Kiedy do Adamasa trafił egzemplarz „Artforum” ze złotym boeingiem na okładce, artysta dokleił na tylnej okładce magazynu zdjęcie wraku prezydenckiego tupolewa, który rozbił się pod Smoleńskiem. Rozłożone okładkami do góry „Artforum” stało się po interwencji Adamasa wypowiedzią o wyrażnie oskarżycielskim tonie. Samo zestawienie obu fotografii jest symbolicznym przywołaniem dwóch obrazów Polski: tej celebrującej sukces III RP i tej drugiej, dla której transformacja okazała się tragiczna w skutkach.

## 26 29 Włodzimierz Pawlak

*Samolot* (2011)

olej na płótnie  
z kolekcji prywatnej

Obraz został pokazany w 2012 roku na wystawie indywidualnej Włodzimierza Pawlaka *Anatomia samolotu*. Impulsem dla całej serii prezentowanych tam abstrakcyjnych płócien była katastrofa smoleńska z 10/04/2010 roku. Pawlak nawiązuje do tragicznego wydarzenia w nieoczywisty sposób, za pomocą intelektualnej analizy i formalnych zabiegów na płaszczyźnie płótna, wychodząc od najprostszego kształtu – papierowego samolociku szybującego w przestrzeni. Mocna forma znaku i użycie przez malarza narodowej symboliki czyni tę wypowiedź komentarzem do katastrofy, ale nie zamyka pola interpretacji. W jego pracach pojawiają się nieodmiennie dwa powiązane ze sobą i stanowiące swoje dopełnienie wątki – egzystencjalny i badający teorię obrazu.

## 30 Artur Żmijewski

*Katastrofa* (2010)

wideo HD, 57'08"

Z perspektywy czasu widać, że katastrofa smoleńska była punktem zwrotnym w historii przemian współczesnego polskiego pola symbolicznego. Tragedia, w której zginęło blisko stu przedstawicieli najwyższych elit z prezydentem kraju na czele przemodelowała scenę polityczną. Przed wszystkim jednak katastrofa nie zmieściła się w liberalnym, postpolitycznym języku, którym opowiadana była dominująca narracja na temat rzeczywistości w Polsce po 1989 roku. Do pracy nad nadaniem katastrofie sensu i wyrażenia szoku, jaki wywołała, zaprzęgnięto zatem teorie spiskowe i historiozoficzne spekulacje, przywołano na pomoc anachroniczne wyobrażenia i figury.

Artur Żmijewski uchwycił w swoim filmie początek tej przemiany. Artysta już w pierwszych dniach po katastrofie ruszył z kamerą na ulice Warszawy. Dokumentował na gorąco sposoby, w jakie społeczeństwo reagowało na traumę w przestrzeni publicznej: manifestacje, czuwania, wspólne modlitwy. Interpretacja katastrofy szybko stała się przedmiotem politycznego sporu, ale Żmijewski nie zajmuje w nim stanowiska. Zachowuje do obserwowanych wydarzeń dystans, uważnie przygląda się rytuałom, przysłuchuje językowi, którym ludzie mówią o katastrofie, rejestruje wykonywanie się form przeżywania wstrząsającego zbiorowego doświadczenia.

## 31 Paweł Susid

*Bez tytułu (Rocznice, jeśli je naciągać lub przykracać, przestają się nadawać do noszenia)* (2009)

akryl na płótnie



## 32 Karol Radziszewski

### *Fag Fighters* (2007–2016)

kolaże dzięki uprzejmości galerii BWA Warszawa

video z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

Fag Fighters to fikcyjna bojówka gejowska powołana do życia przez Karola Radziszewskiego w cyklu prac realizowanych w różnych mediach i różnych sceneriach. Fag Fighters przemierzają ulice miast, znacząc swoje terytorium graffiti, siejąc postrach wśród heteryków i dopuszczając się aktów przemocy, także seksualnej. Ich znakiem rozpoznawczym są różowe kominiarki. W filmie *Fag Fighters: prolog* Radziszewski wyjaśnia genezę tego emblematu. Kominiarki dla członków gangu utkała babcia artysty, znająca zresztą artystyczne zamysły wnuka jedynie w ogólnym zarysie. To jedna z wielu prac Karola Radziszewskiego rozgrywających się na styku dwóch porządków społecznych: związków rodzinnych i kultury gejowskiej. Te porządki trudno ze sobą zsynchronizować, a przecież artysta należy do obu.

Spór o prawa, miejsce i widzialność osób LGBT w życiu publicznym stał się jednym z najważniejszych wątków debaty na temat zmian i poszerzenia granic tradycyjnej polskiej tożsamości. Radziszewski włączył się w tę dyskusję, sięgając po głęboko wyryte w tej tożsamości figury wojowników, buntowników, partyzantów. Uczynił to jednak w sposób przewrotny. Fag Fighters ucieleśniają bowiem obecny w konserwatywnym dyskursie lęk przed homoseksualistami jako elementem wywrotowym, podważającym tradycyjny patriarchalny porządek społeczny. Radziszewski przewrotnie spełnia czarne sny homofobów, w których emancypacyjne postulaty środowisk LGBT wiodą do katastroficznej wizji przyszłości: oto homoseksualiści przejmują kontrolę nad przestrzenią publiczną i zaprowadzają w niej swoje nieheteronormatywne porządki. W narracji Radziszewskie-

go następuje nieoczekiwana zamiana ról: prześladowani zaczynają prześladować, zastraszani – straszyć. Artysta niczym haker przejmując kontrolę nad językiem i fantazmatami swoich antagonistów. Ironiczny zamysł nie osłabia emancypacyjnej siły przedsięwzięcia. Stworzenie Fag Fighters i przedstawianie ich działalności za pomocą dosadnego, wręcz brutalnego obrazowania jest również aktem niezgody artysty na reprodukcję wizerunku geja przystosowanego do heteronormatywnych oczekiwań większości. Radziszewski z premedytacją zawodzi te oczekiwania na całej linii. Najchętniej bowiem akceptujemy Innego, kiedy przestaje być inny i zaczyna przypominać nas. Artysta nie godzi się na taki kompromis.

## 33 Igor Omulecki

### *Rycerz* (2003)

wydruk archiwalny

Intensywne i emocjonalne przeżywanie narracji historycznych odgrywa w budowaniu polskiej tożsamości rolę, której znaczenie trudno przecenić. W polskiej świadomości przeszłość jest nieustannie projektowana na teraźniejszość, zdarzenia czasu obecnego zaś odczytywane za pomocą kluczy pochodzących z przeszłości. Jedną z form wyrazu tej fascynacji jest bujnie rozwijający się w Polsce po 1989 roku ruch kostiumowych rekonstrukcji historycznych. W 2003 Igor Omulecki sfotografował uczestnika jednego z takich wydarzeń – rycerza w pełnej zbroi, biorącego udział w inscenizacji bitwy pod Grunwaldem. Postać zakutego w stal wojownika uchwycona jest z dala od bitewnego zgiełku, w momencie melancholijnej zadumy. Nie wiemy, o czym myśli średniowieczny „rycerz” wydobyty blaskiem flesza z półmroku XXI-wiecznego polskiego lasu. Jego anachroniczna obecność w teraźniejszości jest jednak ciekawym punktem wyjścia do rozważań zarówno nad teatralizacją

historii, sposobami, w jakie uczestniczymy w zbiorowej przeszłości, jak i o długim trwaniu figur, które odporne na upływ czasu, wciąż mają moc organizowania naszej wyobraźni.

### 34 Robert Rumas

#### *Roztocze JP II* (2006)

fotografia kolorowa na aluminium, farba ftalowa, film DVD, 7 h  
z kolekcji Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Fotografia przedstawia powiększenie odpustowej figurki papieża Jana Pawła II, pokrytej warstwą kurzu i efektem interwencji artysty już bezpośrednio na odbitce: starannego plamkowania płaszczyzny zdjęcia (odwrócony proces stosowany w konserwacji zdjęć, wykorzystywany w celu odtworzenia niezachowanych płaszczyzn koloru). Akcja, w czasie której Rumas przeprowadził kilkugodzinną transmisję z tego procesu, odbyła się w 2006 roku w Toruniu. Pierwotna, niezrealizowana wersja tej pracy miała być interaktywna, zakładała użycie techniki wideo – instalacja reagowałaby na zbliżanie się widza do ekranu, powiększając obraz figurki aż do momentu ukazania się struktury kurzu.

Nagromadzenie roztoczy i kurzu, tego fizycznego ciała czasu, na gipsowym posątku nie godzi w autorytet przedstawionej postaci. Zanikanie rozpoznawalności czczonego obiektu pod wpływem naturalnego procesu niszczenia materii wskazuje na wyższość odwoływania się do głębokiego rozumienia powinności związanych z wiarą i religią nad prostym kultem świętych wizerunków.

### 35 Wilhelm Sasnal

#### *Obrazy* (2013–16)

olej na płótnie

Wilhelm Sasnal wpisał swoją twórczość w międzynarodowy obieg sztuki, uczynił to jednak bez rozpuszczania własnej tożsamości w uniwersalnym doświadczeniu. Przeciwnie, malarz

uniwersalizuje raczej osobiste doświadczenia, wśród których znajduje się również uczestnictwo w polskości. Na przestrzeni lat Sasnal wielokrotnie odnosił się zatem do polskiej historii, do ważnych dla narodowej tożsamości figur, ale również do polskiej przestrzeni manifestującej się pod postacią pejzażu. Malarz wpisuje się przy tym w ten nurt rozważań nad polskością, w którym narodowa tożsamość jest problemem do krytycznego przepracowania, a nie monolitem wyobrażeń przeznaczonym do reprodukcji i utrwalania przez artystę.

Prace, które Sasnal wybrał na wystawę, składają się na antologię motywów powiązanych subtelnyymi nićmi skojarzeń i odwołujących się do różnych poziomów imaginarium *późnej polskości*, od anachronicznego sposobu przeżywania historii w terażniejszości, przez religię, po lęk przed obcością, który staje się negatywnym, ale mocnym spoiwem narodowej tożsamości.

### 36 Katarzyna Przezwańska

#### *Bez tytułu* (2014)

makieta, technika mieszana  
dzięki uprzejmości galerii Dawid Radziszewski

Artystka zainteresowała się estetyką i jakością przestrzeni polskiego parlamentu, wychodząc z założenia, że otoczenie, w którym pracują polscy politycy, ma wpływ na podejmowane przez nich decyzje. Przeprowadziła konsultacje z posłami, przeanalizowała sytuację budynku Sejmu pod różnymi kątami i zaproponowała nowy, zrewitalizowany projekt Sali Posiedzeń. Jego materialną formą jest prezentowana makieta, wykonana we współpracy z architektami z pracowni WWAA oraz plastykami Leszkiem i Maciejem Jasińskimi.

Przezwańska wzięła pod uwagę opinie posłów narzekających m.in. na niewygodne fotele, fatalne powietrze, brzydkie wykładziny czy niedobre oświetlenie. Wprowadziła do wnętrza żywą roślinność, wyznaczyła miejsca posłom zgod-

nie z kluczem geograficznym, nie politycznym, a przede wszystkim zaproponowała zupełnie nową, energetyczną kolorystykę, która ma sprzyjać dobremu samopoczuciu osób podejmujących najważniejsze decyzje w państwie. Autorka pracy jest przekonana, że sztuka może mieć moc sprawczą, a odpowiednio dobrana kolorystyka wywiera wpływ na funkcjonowanie człowieka i jego emocje. Makietą Sejmu zachęca do stworzenia elitom politycznym lepszych warunków pracy poprzez podniesienie jakości estetycznej miejsca związanego z ich działalnością.

### 37 Janek Simon

#### *Polyethnics* (2016–2017)

wydruk z polilaktydu (PLA) i politereftalanu etylenu (PET)  
na drukarce 3D domowej roboty  
dzięki uprzejmości galerii Raster

Figury z cyklu *Polyethnics* są kontynuacją eksperymentów artysty z drukiem 3D. Simon pracuje na własnej konstrukcji sprzęcie do takiego druku – maszynie, dzięki której „słowo staje się ciałem”, a wyobrażenia zyskują materialną postać. W tym wypadku punktem wyjścia była figura „prawdziwego Polaka”. Szukając wizerunku takiej postaci, Simon doszedł do wniosku, że można go skonstruować jedynie z sekwencji warstw. Postaci powstają zatem, podobnie jak narodowa tożsamość, według określonego skryptu, ten mieści w sobie jednak wiele różnych kodów kulturowych. Rezultatem nie jest wizerunek o „czystym” i integralnym charakterze, lecz, przeciwnie, figury zbudowane na zasadzie kolażu.

### 38 Oskar Dawicki

#### *Bagnet na broń* (2005)

DVD, 1'  
dzięki uprzejmości galerii Raster

*Za tę dłoń podniesioną na Polskę – kula w łeb – woła* Oskar Dawicki. W filmie występuje dorosły artysta, który przemawia

jednak głosem dziecka. Ten głos należy do samego Dawickiego sprzed lat, małego chłopca, który deklamuje patriotyczny wiersz Władysława Broniewskiego *Bagnet na broń*. W ustach małego dziecka deklaracje o bezwarunkowej gotowości przelewania krwi (swojej i wrogów) za ojczyznę brzmią szokująco. Pozostają przy tym głęboko wryte w zbiorowej i indywidualnej świadomości każdego, kto dyskursu narodowej tożsamości uczony był od dzieciństwa, zanim jeszcze umiał w pełni zrozumieć znaczenie krwawych i groźnych słów, które powtarzał.

### 39 Daniel Rycharski

#### *Brama na 150. rocznicę*

#### *zniesienia pańszczyzny* (2014)

obiekt spawany

Prowincjonalna metaloplastyka, żywe kolory, właściwe dla sztuki ludowej, oraz forma bramy triumfalnej zaczerpnięta z wysokiego porządku architektury reprezentacyjnej – pracę Daniela Rycharskiego można uznać za hybrydę charakterystyczną dla polskiej kultury, z jej praktyką dokonywania swobodnych interpretacji i adaptowania uniwersalnych wzorców do lokalnych wyobrażeń. Zdarzenie, które upamiętnia brama – zniesienie pańszczyzny na znajdujących się pod zaborem rosyjskim ziemiach polskich – jest odległe w czasie. Mimo to w ostatnich latach znajduje się znów w polu żywego zainteresowania badaczy i odgrywa ważną rolę w najnowszej refleksji nad polską tożsamością. Długofalowe konsekwencje pańszczyzny – przeniesione w czasy nowoczesne feudalne relacje i podziały klasowe, swego rodzaju skolonizowanie większości własnego społeczeństwa przez polskie elity – stały się dla takich badaczy jak Jan Sowa czy Andrzej Leder przedmiotami reinterpretacji wiodących do rewizji spojrzenia na polskość współczesną. W tym sensie zdarzenie, któremu artysta po-

święcił bramę, ma charakter aktualny, podobnie jak wyzwanie przepracowania chłopskiego pochodzenia, w polskim społeczeństwie powszechnego i jednocześnie długo wypieranego na margines głównej narracji narodowej tożsamości. Daniel Rycharski wpisuje się w ten dyskurs, ale ze szczególnej pozycji insidera, który nie musi „odkrywać korzeni”, ponieważ nigdy się od nich nie odciął. Jako artysta wychowany, ale również wciąż działający na wsi, Rycharski jest zainteresowany współczesną kulturą chłopską. Komentując *Bramę*, artysta przyznał, że pamięć pańszczyzny nie jest problemem, którym na co dzień żyje wieś. Budując pracę, która oryginalnie stanęła w Kurówku, rodzinnej miejscowości Rycharskiego, artysta przyjął, jak sam to ujął, „miejski punkt widzenia” na rzeczywistość wsi.

#### 40 Daniel Rycharski

*Krzyż* (2017)  
obiekt

Daniel Rycharski zbudował drewniany, zdobiony symbolicznym ornamentem krzyż. Materiał do jego sporządzenia pochodzi z lasu, w którym dwie młode osoby popełniły samobójstwo. Krzyż zrobiony jest drzewa, na którym powiesiła się jedna z nich.

Wśród samobójców utrzymuje się nadreprezentacja osób LGBTQ; w Polsce odsetek ten spadał na początku XXI wieku, ale od kilku lat znowu rośnie. Homofobia, lęk przed odrzuceniem i agresją ze strony otoczenia stawia osoby nieheteronormatywne w grupie podwyższonego ryzyka. Szczególnie trudna jest sytuacja mieszkających na prowincji młodych ludzi, którzy nie mogą znaleźć oparcia w lokalnych środowiskach LGBTQ.

Daniel Rycharski odnosi się do tego problemu, używając języka symboli chrześcijańskich, wiary, w której wyrósł zarówno

on sam, jak i znakomita większość mieszkańców Polski, nie wyłączając oczywiście osób nieheteronormatywnych. Zbudowany przez artystę krzyż, który jest znakiem męczeństwa, ale jednocześnie przewyciężenia śmierci, powstał z myślą wykorzystania go podczas ekumenicznej Drogi Krzyżowej. Dyskusja nad jej organizacją toczy się w łonie Wiary i Tęczy, środowiska LGBTQ, którego aktywnym uczestnikiem jest również sam Rycharski. Wiara i Tęcza skupia osoby, które nie godzą się z odmawianiem osobom nieheteronormatywnym obecności w życiu publicznym, nie wyłączając miejsca w Kościele i uczestnictwa w chrześcijańskiej duchowości.

#### 41 Paweł Althamer, Robert Brylewski, Aga Szreder, Joanna Świerczyńska, Zofia Waślicka, Artur Żmijewski, Rafał Żwirek, Natalia Żychska

*Hommage dla Lecha Wałęsy* (2016)  
akryl i pastel na płótnie

Postać Lecha Wałęsa pozostaje obecna na przecięciu kluczowych mitów, sporów i narracji współczesnej polskości. Dyskusja na temat kondycji polskiej wspólnoty narodowej wcześniej czy później doprowadza do sporów o ocenę roli, jaką odegrał legendarny przywódca Solidarności. Bohater narodowy? Bohater ludowy? Zdrajca? Człowiek, który obalił komunizm? Działacz związkowy, który pchnął ludzi pracy w Polsce w dżunglę dzikiego kapitalizmu? W 2016 roku miała miejsce kolejna odsłona tego sporu. Z prywatnego archiwum dawnego szefa PRL-owskiej służby bezpieczeństwa wypląły dokumenty, w świetle których Wałęsa w młodości był tajnym współpracownikiem policji politycznej. Adwersarze byłego prezydenta rozpoczęli ofensywę; nie tylko starali się zdekonstruować mit Wałęsy, ale jednocześnie zrewidować interpretację najnowszej historii Polski.

Atakowany Wałęsa doczekał się wielu głosów wsparcia. Jednym z nich był gest artystów z kręgu grupy Nowolipie oraz ich przyjaciół. Twórcy namalowali alegoryczny obraz – hołd dla historycznego lidera Solidarności. Następnie zawieźli dzieło do Gdańska i przekazali je w darze samemu Lechowi Wałęsie; obraz znalazł miejsce w biurze prezydenta w Europejskim Centrum Solidarności. Stworzenie i przekazanie obrazu było nie tylko aktem wsparcia dla polityka w trudnych chwilach, ale również świadomym wyborem artystów, którzy zajęli stanowisko w politycznym sporze, podpisując się pod wartościami ucieleśnianymi przez Lecha Wałęsę.

## 42 Karol Radziszewski

### *O mocnym chłopaku* (2016)

akryl na płótnie

dzięki uprzejmości galerii BWA Warszawa

<sup>36</sup> Obraz powstał na kanwie researchu do projektu „pany chłopcy chłopcy pany”, w którym wziął udział Karol Radziszewski. Przedsięwzięcie, zorganizowane przez BWA Sokół w Nowym Sączu i kuratorowane przez Magdę Ujmę oraz Wojciecha Szymańskiego, zrealizowane zostało na terenie Sądeckiego Parku Etnograficznego. Ten ogromny skansen stał się ramą dla rozważań nad obrazem wsi w polskiej kulturze współczesnej.

Pierwowzorem obrazu *O mocnym chłopaku* jest znaleziona w zbiorach skansenu edukacyjno-propagandowa plansza z czasów komunistycznych. Tablica nakreślona została anonimową, ale kompetentną ręką artysty lub artystki, osoby, która ewidentnie przerobiła gruntownie lekcje prowadzonych przed II wojną światową poszukiwań polskiego stylu narodowego. Przedstawienie ilustruje konflikty klasowe na wsi za pomocą baśniowej przypowieści, luźno opartej na opowiadaniu Czechowa. Bohaterem historii jest młody chłop, który najmuje się do pracy u dziedzica; wynagrodze-

niem za robotę ma być prawo do wymierzenia szlachcicowi solidnego prztyczka. Dziedzic usiłuje przechytrzyć chłopą, wysyłając go, dosłownie, do diabła, młody bohater wychodzi jednak cało z opresji i zgłasza się wreszcie po zapłatę za swoją pańszczyznę – akt klasowej przemocy o jednoznacznie rewolucyjnym, wywrotowym charakterze.

Karol Radziszewski zdecydował się przenieść to przedstawienie z obszaru historycznej propagandy na pole współczesnej sztuki. Stworzył własną, choć wierną malarską interpretację opowieści *O mocnym chłopaku*, zauważając przy tym, jak historyczny konflikt klasowy obecnie aktualizuje się w świetle rewizji poglądów na temat znaczenia, jakie nieprzepracowana trauma pańszczyzny i fakt długiego wyparcia chłopskich korzeni mają dla kondycji społecznej współczesnych Polaków.

## 43 Robert Rumas

### *Alokacja* (2007)

fotografia barwna

własność artysty, depozyt w Muzeum Współczesnym Wrocław

## 44 Paweł Susid

### *Transparent (Postęp jest za nami)* (2016)

akryl na płótnie

## 45 Radek Szłaga

### *Obrazy* (2014–2016)

olej na płótnie

dzięki uprzejmości artysty i galerii LETO

Obraz polskości to jeden z tematów regularnie powracających w twórczości Radka Szłagi. Artysta traktuje malarstwo jako pole eksperymentu z tym obrazem. Nakłada zatem na polskość kolejne filtry osobistych doświadczeń, lektur, skojarzeń. Wprowadza w genotyp polskiej tożsamości patogeny obcości, wywołujące nieprzewidziane mutacje. Do nowych, potencjalnie możliwych granic polskości dociera poprzez postaci balan-

sujące na granicach różnych kultur, jak polsko-amerykański terrorysta Ted Kaczynski czy polsko-brytyjski pisarz Joseph Conrad, moralista „złotego wieku” epoki kolonialnej, autor *Jądra ciemności*. Szłaga krzyżuje więc w swoich pracach wizerunki górali z przedstawieniami Afroamerykanów, buduje alternatywne kartografie, szuka obrazu polskości postkolonialnej, afrykańskiej, tropikalnej, kongijskiej, leżącej na pustyni, w dżungli, w jądrze ciemności. Kreolizacja, bastardyzacja i hybrydyzacja to podstawowe metody w programie badawczym Szłagi, który wychodzi z założenia, że aby poznać granice tożsamości, zarówno zbiorowej, jak i własnej, trzeba je najpierw przekroczyć.

#### 46 Wilhelm Sasnal

*Polska Izrael* (2000)

olej na płótnie  
kolekcja prywatna

#### 47 Janek Simon

*Rok polski na Madagaskarze* (2006/2017)

instalacja  
dzięki uprzejmości galerii Raster

Operacja, którą Janek Simon przeprowadził w 2006 roku na Madagaskarze, była formą krytycznej refleksji nad polityką promocji kultury polskiej za granicą i jednocześnie ćwiczeniem z geografii polskiej wyobraźni politycznej.

XXI wiek przyniósł ofensywę polskiej dyplomacji kulturalnej, realizowanej przez takie publiczne agendy jak Instytut Adama Mickiewicza, którego firmowym produktem stały się „sezony polskie” w różnych krajach (Rok polski we Francji, Niemczech itd.). Simon, przedrzeźniając dyskurs narodowej ekspansji artystycznej, zorganizował w pojedynkę nieautoryzowany przez żadne oficjalne czynniki rok polski na Madagaskarze. Głównym (i zarazem praktycznie

jedynym) wydarzeniem tego „sezonu” była wystawa sztuki współczesnej. Simon do udziału w niej zaprosił znajomych artystów z krajów Europy Środkowej; prace przywiózł na afrykańską wyspę w bagażu osobistym. Na Madagaskarze działał w szarej strefie niedomówienia, czy pracuje we własnym imieniu, czy też reprezentuje kulturę narodową.

Miejsce realizacji przedsięwzięcia Simon wybrał oczywiście nieprzypadkowo. Odległy Madagaskar zajmuje w geografii polskiej wyobraźni politycznej szczególną pozycję. W XVIII wieku awanturnik, zesłaniec i obieżyświat Maurycy Beniowski kolonizował najpierw wyspę na zlecenie Francji, a potem usiłował obwołać się jej cesarzem. W latach 20. i 30 XX wieku Madagaskar stał się z kolei przedmiotem kolonialnych fantazji, a nawet konkretnych planów snutych w Polsce, która sama dopiero co wyzwoliła się z quasi-kolonialnej zależności do swoich potężnych sąsiadów.

W projekcie Simona afrykańska wyspa okazuje się miejscem, w którym dyskurs postkolonialny i dyskurs polskiej tożsamości, pozornie od siebie odległe, splatają się na gruncie współczesnej polityki kulturalnej.

#### 48 Karol Radziszewski

*Kaplica* (2017)

instalacja

*Ceremonia* (2016)

wideo, dokumentacja performansu zrealizowanego w ramach festiwalu Sui Generis, kuratorzy: Eugenio Viola i Angel Moya Garcia, produkcja: Associazione Culturale Dello Scompiglio

Ryszard Kisiel

fotografie z cyklu *Indianka-szamanka* (1985/1986)

W twórczości Karola Radziszewskiego ważną rolę odgrywa rekonstrukcja queerowego wątku w historii polskiej kultury. W procesie przywracania tej nieopowiedzianej, „wyklętej” historii Radziszewski łączy innowacyjnie różne strategie. Klasyczną metodologię badacza pracującego z archiwami, doku-

mentami i świadectwami *oral history* przeplata ze środkami artystycznymi: filmem dokumentalnym i mockumentem, performatywną rekonstrukcją i reenactmentem. Artysta przekracza ramy tradycyjnej historiografii, aktualizując ją na obszarze współczesności jako żywe doświadczenie.

Historia polskiej kultury queerowej nigdy nie była przy tym dla Radziszewskiego osobnym epizodem mieszczącym się w zamkniętych geograficzno-narodowych ramach. Przeciwnie, jednym z kluczowych elementów strategii artysty jest wplatanie przedmiotów jego badań w złożoną sieć międzynarodowych kontekstów, poszukiwania bliskich (np. środkowoeuropejskich), ale również dalekich i nieoczywistych skojarzeń, odpowiedników i analogii.

Takim synkretycznym miejscem, w którym spletają się pochodzące z różnych źródeł wątki jest *Kaplica*. Radziszewski pokazuje w niej zapis performansu–rytuału, który odbył w 2016 roku we Włoszech w ramach kuratorowanego przez Eugenia Violę i Angela Moya Gracię festiwalu Sui Generis. Ceremonialny strój, ozdoby i falliczny makijaż artysty przywołują postać Ryszarda Kisiela – animatora kultury gejowskiej w późnym PRL, wydawcy „Filo”, pierwszego w komunistycznej Europie Środkowej queerowego zine’a oraz bohatera jednego z projektów badawczych Radziszewskiego. Podczas *Ceremonii* we Włoszech artysta odtworzył stylizację „Indianki–szamanki”, którą Kisiel stworzył w czasie jednej z podziemnych queero-wych performatywno-fotograficznych sesji w połowie lat 80.

Formuła ceremonii, w której Radziszewski wciela się w postać Kisiela, inspirowana jest rytuałami candomblé. Z afro-brazylijskiego panteonu pochodzi umieszczona na ołtarzyku figura Marii Padihli – przedstawianej wśród róż patronki prostytutek i osób transpłciowych.

W synkretycznych kultach afro-brazylijskich duchowość jest zinstytucjonalizowana w o wiele mniejszym stopniu niż w tra-

dycji polskiej, w której ta sfera życia została niemal bez reszty zmonopolizowana przez Kościół katolicki. Artysta zbliża dwie pozornie odległe od siebie rzeczywistości. Mosty między nimi buduje nie tylko ze skądinąd ciekawych analogii między formami ekspresji nienormatywnych tożsamości a formami oddolnej, niezinstytucjonalizowanej duchowości, lecz również z namysłu nad interpretacyjnymi możliwościami, które otwiera przeniesienie dyskursu w zupełnie inny system kulturowych, geograficznych, a nawet metafizycznych współrzędnych.

## 49 Irena Kalicka

*fotografie z serii Koń jaki jest, każdy widzi oraz Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba* (2015–2016)

dzięki uprzejmości Fundacji Profile

*Koń jaki jest, każdy widzi, Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*. Oto dwie z niezliczonych mądrości, jakie znaleźć można w *Nowych Atenach* księdza Benedykta Chmielowskiego. Wydane w połowie XVIII wieku dzieło uznawane za pierwszą polską encyklopedię, jest próbą objaśnienia świata z sarmackiego punktu widzenia. Irena Kalicka nawiązuje do tego tekstu w swoich inscenizowanych fotografiach. Sprawdza, jak XVIII-wieczne przeświadczenia, przesady, resentymenty i frazy, anachroniczne, ale wciąż głęboko wyryte w narodowej świadomości, zabrzmią, kiedy przepuści się je przez filtry współczesnej kultury popularnej, dyskursów genderowych i aktualnych form polskości.

## 50 Piotr Uklański

*Bez tytułu (Jan Paweł II)* (2004)

fotografia barwna ed. 5 + 1AP

z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

W 2004 roku Uklański reprezentował sztukę polską na Biennale w São Paulo. Przedstawił tam monumentalną fotografię

z podobizną Jan Pawła II utworzoną z ludzkich ciał sfotografowanych z lotu ptaka. Do zdjęcia pozowało artyście kilka tysięcy żołnierzy brazylijskich, ustawionych na scenie o konturach w kształcie głowy papieża. Oprócz wersji wielkoformatowej praca istnieje też w edycji fotografii o mniejszym formacie.

„Stworzyłem portret papieża przy pomocy wojska, z udziałem przedstawicieli różnych ras. (...) Dla mnie ta praca ma przesłanie pokojowe” – mówił artysta.

## 51 Stach Szumski

*Wizualizacja pomnika osiedlowego*

*Światowida* (2016)

*Metroseksualny husarz* (2016)

*Zadruga Podhale* (2016)

pirografie

Stach Szumski należy do artystów, którzy chętnie przemierzają kręte ścieżki współczesnego polskiego imaginarij. Dokąd wiodą jednak te drogi? Do podmiejskiego centrum chińskich towarów importowanych? W stronę pachnących „kuchniami świata” orientalnych fast foodów? Ku nowym metroseksualnym wcieleniom prawdziwych Polaków z centrów wielkich miast? Czy raczej ku wielkiej słowiańskiej przeszłości, odkrywanej na kartach powieści fantasy i odbijanej w zgiełku bitew kostiumowych rekonstrukcji historycznych? Polskość będzie hybrydą – albo nie będzie jej wcale, zdaje się mówić artysta, przykładając rękę do owej hybrydyzacji w czasach, w których nacjonalizacja kebabu jest od dawna faktem dokonany.

Szumski podchodzi zatem do rodzącej się na naszych oczach nowej rodzimości z dezynwolturą postgraficjarza, który spray może śmiało wymienić na swojski warsztat pracy pirografa albo stawiać w wirtualnej przestrzeni neopogańskie totemy Światowida, którego wszystkie cztery oblicza należą do tego samego nadczłowieka, króla sterydów i siłowni z blokowiska;

u stóp herosa warują zwrócone na cztery strony świata obronne amstaffy.

## 52 Bartosz Zaskórski

*Wsie* (2015–2016)

video słuchowisko

Wieś zajmuje szczególną pozycję w fantazmatycznej geografii polskiej tożsamości. Jest miejscem pochodzenia znakomitej większości polskiego społeczeństwa i jednocześnie miejscem wypartym; jego obraz przesłania nieprzepracowana do końca historia wyzysku, poniżenia i przemocy, wyrzuty sumienia polskich elit i projektowane przez owe elity wyobrażenia „większości”. W obliczu trudności ze zmierzeniem się z rzeczywistością i historią wsi wymyśla się ją wciąż na nowo.

Bartosz Zaskórski w swoich badaniach nad wsiami nie podejmuje próby wydostania się poza krąg wyobrażeń. Przeciwnie, to właśnie wyobrażenia czyni polem swoich poszukiwań. W serii wideosłuchowisk wciela się w rolę etnografa, nieuczestniczącego obserwatora, który opisuje dziesięć miejscowości oraz zwyczaje ich mieszkańców. Posługujący się niesprecyzowaną i zmyśloną metodologią badacz dostarcza wiedzy, która jest tyleż konkretna, co fragmentaryczna. Wieś zaś okazuje się nie tyle realnym miejscem, ile przedmiotem badań terenowych – figurą odizolowanej przestrzeni, której rzeczywistość definiowana jest przez fiksjację i monomanię lokalnej, zamkniętej społeczności.

## 53 Honorata Martin

*Wyjście w Polskę* (2013)

instalacja multimedialna

z kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

„Zgubiłam się we własnym kraju” – mówi Honorata Martin w filmie dokumentującym *Wyjście w Polskę*. Latem 2013 roku artystka zabrała psa, wyszła ze swojego mieszkania w Gdań-



sku i wyruszyła na południe. Pokonywała na piechotę około 30 kilometrów dziennie; marsz zakończył się ostatecznie we Wrocławiu. *Wyjście w Polskę* okazało się wyprawą rozgrywaną jednocześnie na różnych poziomach. Było podróżą do nieznanego kraju, który ogląda się na co dzień jako rozmazany obraz za szybą pędzącego samochodu lub pociągu. Było tym rodzajem wyprawy, w którym podróżniczka mierzy się przede wszystkim z samą sobą – z własnymi wyobrażeniami, lękami i samotnością. *Wyjście w Polskę* polegało także, a może przede wszystkim, na skonfrontowaniu się z obcością. Martin wędrowała przez kraj, który nominalnie uznać może za własny. Czy jednak rzeczywiście jest w nim u siebie, na swoim miejscu? Jak daleko może sięgać utożsamienie się jednostki z różnymi przestrzeniami i społecznościami, objętymi abstrakcyjnym pojęciem, takim jak Polska? Już parę kilometrów za granicami Gdańska artystka znalazła się poza siecią więzi społecznych, w których na co dzień funkcjonuje, w nieoczywistej roli ni to turystki, ni to pielgrzymki, ni to włóczęgi – w roli Obcej.

Rezultatem podróży jest film oraz zbiór rysunków, notatek, fotografii i materiałów wideo układających się w rodzaj atlasu osobistego doświadczenia Polski.

## 54 Paweł Susid

*Bez tytułu (Góry: Łysa i Jasna)* (2014)  
akryl na płótnie

## 55 Kle Mens

*Pieta* (2016)  
video, 4'25"

zdjęcia: Barbara Kaja Kaniewska; stylizacja: Hanna Podraza; produkcja: Agnieszka Dziedzic, Koi Studio; koprodukcja: Jasna Sprawa Studio; muzyka: Ariel Ramirez, Misa Criolla, UCLA University Chorus; dyrygentka: Rebecca Lord  
nagranie z telefonu komórkowego 3' 24"

Kle Mens (Klementyna Stępniewska) zrealizowała film, w którym wykorzystuje popularny motyw z ikonografii chrześcijańskiej – Pietę. Jest to przedstawienie Matki Boskiej trzymającej na kolanach martwego Chrystusa, a zarazem uniwersalna przypowieść o bólu. Artystka intencjonalnie odwołuje się w swojej pracy do sfery *sacrum*, osadzając ją we współczesnej stylizacji (rekwizyty odnoszące się do sportowej rywalizacji).

Łacińskie pojęcie *pietas* odnosi się nie tylko do opłakiwania czy pobożności, ale także do miłości rodzicielskiej i miłości ojczyzny.

Ważnym elementem pracy jest muzyka – fragment słynnego utworu argentyńskiego kompozytora Ariela Ramireza *Misa Criolla [Msza kreolska]*. Msza powstała w latach 60. XX wieku po wizycie Ramireza w RFN jako refleksja wobec zbrodni Holocaustu. „Czułem, że muszę skomponować głęboki i religijny utwór o szacunku dla życia, który połączyłby ludzi ponad religiami, rasami, kolorami skóry i pochodzeniem”. Utwór ten jest hołdem dla ludzkiej godności, odwagi oraz wolności, zawiera też wyraźne przesłanie „chrześcijańskiej miłości”.

Pracy towarzyszy dokumentacja *Nacjonalistyczna bojówka przerywa spotkanie z artystką* (spotkanie miało miejsce na wystawie Kle Mens *Kato* w kwietniu 2016 w BWA Tarnów).

## 56 Oskar Dawicki

*Gimnastyka profana* (2013)

druk pigmentowy na płótnie  
z kolekcji prywatnej oraz z Kolekcji Regionalnej  
Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie

Oskar Dawicki próbuje przybrać pozy, które stworzył w swoich obrazach z cyklu *Rozstrzelania (1948–1949)* Andrzej Wróblewski. To pozy niewygodne, niemożliwe, tragiczne – artysta angażuje więc swój wizerunek w karkołomną gimnastykę. Jest w tych ćwiczeniach z ikonografii mierzenie się z poprzednikami – pytanie, na ile współczesny, ironiczny artysta,

„profan” taki jak Dawicki, jest w stanie wpisać się w tradycję artystyczną. Jednocześnie wcielając się w rozstrzelanych bohaterów obrazów Wróblewskiego, Dawicki próbuje dotknąć innej spuścizny: traumy i tragedii, których przeżywanie jest głęboko wpisane w polską tożsamość. Wróblewski, należący do pokolenia Kolumbów, malujący swoje obrazy tuż po zakończeniu wojny, miał do tych doświadczeń bezpośredni dostęp. Dawicki, twórca z czasów *późnej polskości* odbiera je w sposób zapośredniczony; może odegrać te doświadczenia, ale ich przeżycie pozostaje dlań niedostępne. Powtarza gesty postaci z *Rozstrzelań*, ale marynarka, w której występuje na fotografiach z cyklu *Gimnastyka profana*, nie jest z Wróblewskiego. To brokatowy strój estradowego showmana; Dawicki performuje w tej marynarce od dwudziestu lat, zrobił z niej swój znak firmowy, atrybut scenicznej osobowości, która jest tożsama z autorem i jednocześnie pozostaje wykreowaną przez niego fikcyjną postacią.

## 57 Jakub Woynarowski, Jakub Skoczek

*Epoka błękitu* (2017)

## 58 Artur Żmijewski

*Msza* (2011)

wideo HD, 18' 24"

dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

Czy katolicyzm jest integralną częścią polskości? Czy można sobie wyobrazić polskość całkowicie świecką? Namysł nad tymi pytaniami to ważny wątek dyskusji nad formami narodowej tożsamości w późnonowoczesnych, postświeceniowych okolicznościach. Ciekawym głosem w tej debacie jest *Msza* Artura Żmijewskiego. Tworząc ten projekt, artysta wyszedł z założenia, że o ile kwestia liturgii katolickiej jako przeżycia mistycznego i duchowego zawsze będzie dzielić wierzących i niewierzących, o tyle forma tej liturgii pozostaje zdarzeniem

o konkretnym, precyzyjnie określonym scenariuszu – podobnie jak Kościół jest instytucją życia społecznego niezależnie od naszych religijnych przekonań. I to właśnie czystej formie katolickiego nabożeństwa Żmijewski postanowił przyjrzeć się w swoim przedsięwzięciu. W tym celu zdesakralizował rytuał. Osiągnął to, wystawiając mszę na deskach teatru (w 2011 Teatru Dramatycznego w Warszawie, trzy lata później Starego Teatru w Krakowie). W rolę księży wcielili się aktorzy; liturgia została odtworzona wiernie, z użyciem wszystkich kanonicznych fraz i atrybutów, a jednak rytuał został przez Żmijewskiego pozbawiony kluczowego elementu, czyli znaczenia religijnego. Przeniesiona do teatru, msza nie została odprawiona, lecz odegrana. Powstała w ten sposób hiperrealistyczna reprezentacja zdarzenia religijnego w skali 1:1 – msza funkcjonująca w świeckim porządku sztuki.

## 59 Wystawowy esej filmowy

Jakub Majmurek

*Kino „późnej polskości”*

W jaki sposób kino polskie ostatnich lat definiowała i projektowało „formę polską”? Jakie wzorce, aspiracje, scenariusze fantazji podsuwało swojej publiczności? Filmowa część wystawy próbuje zbadać ten temat. Film jest przedmiotem i narzędziem badania.

Efektom badania jest zbiór sześciu esejów filmowych. Każdy jest odrębną wypowiedzią artystyczną i intelektualną. Autorami są zespoły składające się – w każdym wypadku – z osoby zajmującej się kinem od strony teorii i osoby z pola sztuki. Każdy zespół dostał zadanie reinterpretacji – za pomocą polskiego kina – jednego hasła. Te hasła to: NOWY REALIZM KAPITALISTYCZNY, WYKLUCZENIE, GLOBALIZM, KORZENIE, GENDER oraz PRZESTRZEŃ. Każde

odnosi się do jednego z ośrodków, wokół których krystalizowały się fantazje snute przez polskie kino w ostatnich dekadach. Twórcy dostali pełną swobodę wyboru sposobu mierzenia się z tematem.

NOWY REALIZM KAPITALISTYCZNY to kod gatunkowy, wizualny i ideologiczny, jaki pojawia się pod koniec lat 80. w polskim kinie i z różnymi modyfikacjami trwa w nim do dziś. Znamionują go w narracyjnej warstwie historii wkraczania bohatera rodem z PRL w porządek kapitalistyczny, zakładane przez niego role społeczne i wzorce konsumpcyjne.

Towarzyszy temu zachłyśnięcie się estetyką towarowej konsumpcji, glamouru, klasy średniej. Kino nowego realizmu kapitalistycznego nie tylko towarzyszy Polakom i Polkom we wchodzeniu w nowy porządek rynkowy. Nie tylko odpowiada na potrzeby widza, który – wychowany przez kino amerykańskie zalewające kanały wideo od końca lat 80. – domagał się rozrywkowego, gatunkowego kina, ale także mimowolnie pełni funkcję formacyjną, pedagogiczną. Uczy aspiracji, nowych hierarchii wartości, prestiżu, konsumpcji.

Samo naśladując wzorce zachodnich przemysłów audiowizualnych, buduje jednocześnie porządek imitacyjnej transformacji. Imitacyjnej, ale podobnie jak kino w swojej imitacyjności skazanej, choćby przez ograniczone zasoby techniczne, uniemożliwiającej imitację doskonałą, na specyficzną oryginalność.

Nowy realizm kapitalistyczny zaczyna się tak naprawdę już pod koniec lat 70. (*serial 07 zgłoś się*) – transformacja pragnienia w kierunku pożądania kapitalizmu zaczyna się w polskim kinie, kiedy nikomu nawet się nie śnił Okrągły Stół i Plan Balcerowicza. Nurt ten obecny jest głównie w kinie gatunkowym: gangsterskim, dziecięcym, komediach. Od końca lat 90. przejawia się głównie w komedii

romantycznej i gładkiej estetyce tvnowsko-ikeowskiej, jaką wprowadza w Polsce ten gatunek.

Kapitalizm jako system tworzy zwycięzców i przegranych. Po marzeniach o sukcesie, snuty przez polskie kino, kolejny esej interpretuje hasło WYKLUCZENIE. Podejmując ten temat, kino zawsze działa poniekąd dwustronnie: z jednej strony włącza to, co wykluczone, do obiegu społecznej widzialności, z drugiej jednak może też służyć stygmatyzacji tego, co wykluczone zostać powinno. Kino więc jednocześnie naznacza wykluczonych i udziela im głosu.

Temat wykluczenia wiąże się z kategorią kina społecznego. Czy w Polsce po roku 1989 faktycznie miało ono szansę zaistnieć? Czy wypracowało gatunkowe kody do przedstawiania losów ofiar transformacji, strukturalnych niesprawiedliwości i patologii młodego polskiego kapitalizmu? Czy zamiast empatycznego, progresywnego kina społecznego nie mieliśmy do czynienia raczej z egzotycznymi, naznaczonymi moralną paniką obrazami „społecznej patologii”? W jaki sposób kino przedstawiało osoby i grupy wykluczone – z przyczyn ekonomicznych, społecznych czy seksualnych? Jak obraz wykluczenia zmieniał się w ciągu ostatnich dekad? Joanna Ostrowska i Łukasz Surowiec próbują zmierzyć się z tymi tematami w swoim wideo-eseju.

Upadek żelaznej kurtyny miał oznaczać dla Polski otwarcie na świat. Powstające tu kino, wolne od ograniczeń dawnego ustroju, miało wreszcie w pełni dołączyć do filmowego świata, stać się częścią globalnej filmowej rodziny i brać udział w tworzeniu GLOBALNYCH snów. Stało się jednak inaczej – po upadku żelaznej kurtyny na długi czas Zachód stracił zainteresowanie powstającymi tu obrazami. Mimo to tutejsze kino nie przestawało śnić globalnego snu.

Na różne sposoby próbowało wpisać siebie i Polskę w siatkę różnorodnych globalizmów: strategii artystycznych, taktyk komunikacyjnych, wizerunków, aspiracji, porządków pragnienia. Ten sen o globalizmie śniony był we wszystkich zakątkach kina: od najtańszej telewizyjnej produkcji, przez najbardziej niszowe artystyczne eksperymenty, po rodzime superprodukcje. Kino gangsterskie marzące o *Chłopcach z ferajny* na warszawskiej Pradze; komedie romantyczne marzące o Nowym Jorku i Paryżu, artystyczna produkcja formatowana pod gust selekjonerów najważniejszych festiwali filmowych – wszystkimi tymi przedstawieniami rządzi to samo pragnienie globalności. Próba jego interpretacji to kolejny rozdział tej części wystawy.

Fantazji globalnej zawsze towarzyszy jej rewers w postaci obrazów lokalności. Kino obok prób wpisania polskiej wspólnoty w przestrzeń globalności podejmowało nieustannie próby jej ZAKORZENIENIA, nadania jej tożsamości. Wiele fantazji tożsamościowych – i prób ich dekonstrukcji – wyznacza pejzaż polskiego kina ostatnich dekad. Budowanie mitu powstania warszawskiego i żołnierzy wyklętych; odnowienie fantazji sarmackich; mity Solidarności; czarna legenda PRL i nostalgia za tym okresem; obrazy ojców przekazujących synom „szablę od komendanta”; portrety matek w opowieściach zachowujących narodową pamięć – wszystko to widzieliśmy wielokrotnie na ekranie.

Dlatego też kolejnym hasłem, o którego interpretację poprosiliśmy twórców, były KORZENIE.

Filmowa fantazja, niezależnie od tego, czy zwrócona jest globalnie, czy lokalnie, pozostaje uwikłana w płeć. Kino jest medium szczególnie erotycznym i upłciowionym. Włącza się w proces kształtowania panujących w danej wspólnocie od-

biorczej wzorców płci, męskości, kobiecości, relacji seksualnych, kontraktu płci, tożsamości płciowych.

W Polsce ostatnich trzech dekad odbywał się – często przebiegający gwałtownie – proces renegeacji wszystkich tych kategorii. Składały się na to: antykobiecy *backlash* w warstwie symbolicznej i politycznej w latach 90.; recepcja feminizmu; upodmiotowienie ruchów mniejszości seksualnych i wreszcie „wojna z ideologią gender”, toczona w ostatnich latach przez pravicę. Stąd właśnie hasło GENDER było kolejnym, jakie wzięli na warsztat zaproszeni do udziału w wystawie twórcy.

Najstarsza polska definicja kina mówi, że jest ono „widzialnością obcowania człowieka z materią”. Ta widzialność przyjmuje często obraz ludzkiej postaci skonfrontowanej z przestrzenią. Dlatego nie można było nie postawić pytania o kategorię przestrzeni w najnowszym polskim kinie.

PRZESTRZEŃ polskiego kina pozostaje przestrzenią miejską. Kino rodzi się w mieście i do dziś wydaje się związane z miejską formą życia. Wielka gęstość zaludnienia, przypadkowość spotkań wpadających na siebie ludzi, gęsta, choć niewidoczna sieć wzajemnych relacji stanowi naturalną materię dla opartego na montażu medium filmowego.

Jak polskie kino ostatnich dziesięciu lat widzi miasto? Co mieści się między kosmopolitycznym filmowym spektaklem Warszawy jako globalnego miasta i spektaklem miasta jako obiektu turystycznej konsumpcji w wypadku filmowych obrazów Krakowa, Sandomierza i innych historycznych miejsc? Odpowiedzi na to pytanie szuka ostatnia część naszego badania kina *późnej polskości*. Obrazy, jakie przedstawia, są punktem dojścia dla drogi kina, która zaczyna się w momencie, kiedy wkracza estetyka nowego realizmu kapitalistycznego.

Prezentowane na wystawie eseje przyjmują różne strategie. Jedni twórcy zaproponowali klasyczny film *found footage* – montaż znalezionych materiałów – inni posłużyli się filmową fikcją. Jedni przyjęli szerokie, panoramiczne spojrzenie, inni skupili się na fragmencie filmowej biografii jednej aktorki czy jednym filmie zestawionym z zabytkiem staropolskiej literatury. Mamy tu zarówno wypowiedzi posługujące się wyłącznie obrazami, jak i takie, które sięgają po akademicki komentarz.

Całość mieści się na przecięciu praktyki artystycznej i naukowej, twórczości i krytyki. Składa się na autorską wizję historii Polski i kina ostatnich dekad. Wizja ta jest z oczywistych względów subiektywna i ekscentryczna. Pomija elementy, które dla wielu wydawać się mogą w mówieniu o najnowszym kinie i współczesnej Polsce nieodzowne, skupia się w wielu miejscach na tym, co uznane może zostać za natrętny i niepotrzebny szczegół.

Zaletą takiego podejścia jest jednak to, iż nie wpada ono w nudną akademicką kwerendę. Badając pewne tematy, zajmuje wobec nich wyraźne artystycznie, intelektualne stanowisko. Generując ewentualne kontrowersje, zaprasza do dyskusji.

## Wystawowy esej teatralny

Tomasz Plata

*Szok przeszłości. Późna polskość i teatr*

*Punkt Zero*

*2 Lawa*

reż. Tadeusz Konwicki (1989)  
dzięki uprzejmości SF ZEBRA

Opis na stronie 8.

## 60 Witold Gombrowicz

### *Ślub*

reż. Jerzy Jarocki  
Stary Teatr w Krakowie (1991)  
dzięki uprzejmości Starego Teatru w Krakowie

*Zastłona wzniosła się...* – mówi Henryk, bohater Gombrowiczowskiego *Ślubu*, żołnierz tkwiący w okopach wielkiej wojny i śniący o powrocie do domu rodzinnego. Razem z nim wchodzimy w pustą przestrzeń, ledwie widoczną w półmroku. Reżyser Jerzy Jarocki aranżuje tę sytuację w wymowny sposób: gdy podnosi jedną kurtynę, natychmiast widzimy za nią następną. A za nią? Tam tylko *pustka, pustynia, nic*. Przedstawienie Jarockiego z 1991 roku, dosyć zgodnie opisywane jako najwybitniejsze w jego bogatej karierze, najpierw interpretowano w kategoriach ściśle egzystencjalnych, jako przykład rozgrywającego się poza czasem historycznym „teatru esencji”. Z dzisiejszej perspektywy można w *Ślubie* zobaczyć raczej ważny spektakl siłujący się z tematem polskiej transformacji. *Zastłona wzniosła się* i zobaczyliśmy przed sobą... pustkę. A „Polska” znów znaczyła „nigdzie”.

## *Widma Marksa, Widma Mickiewicza*

### 61 Adam Mickiewicz

#### *Dziady – 12 improwizacji*

reż. Jerzy Grzegorzewski  
Stary Teatr w Krakowie (1995)  
dzięki uprzejmości Starego Teatru w Krakowie

Przedstawienie, które odślaniało nieznanne czy pomijane wcześniej wymiary Mickiewiczowskich *Dziadów*. Tematyka narodowa była tutaj właściwie nieobecna, gruntownemu przeobrażeniu ulegał bohater – ani romantyczny kochanek, ani wieszcz, raczej modernistyczny melancholik krążący po scenie bez specjalnego celu. W finałowym akcie Jerzy Grzegorzewski aranżował popis teatralnej słabości: odtwórca głównej roli, Je-

rzy Radziwiłowicz, mówił Wielką Improwizację cicho, schowany w głębi sceny, w dziwnym unieruchomieniu. Chwilę wcześniej wypowiadał zaś znany fragment: *Ciemności kryją ziemię, a lud we śnie leży...* Rezultat był sugestywny: otrzymywaliśmy obraz pogrążonego w letargu społeczeństwa i obserwującego je indywidualisty-somnambulika. Te *Dziady*, zaledwie kilka lat młodsze od *Lawy Konwickiego*, pochodziły już z nowego świata – świata rozrzedzonych tradycji i widmowych tożsamości.

## 62 Krzysztof M. Bednarski

### *Marx NLC (Noctilucent clouds – Obłoki srebrzyste)* (1978–2016)

aluminium

dzięki uprzejmości artysty i OMIT „Rozdroża” w Lublinie

Marks obalony, strącony na bruk (niczym Dzierżyński ze słynnego pomnika zniszczonego w Warszawie w 1989 roku) czy raczej Marks wyzwolony, zwolniony nareszcie z roli ideologa realnego komunizmu i spokojnie lewitujący w przestrzeni? Patrząc na pracę Krzysztofa M. Bednarskiego, trudno nie pomyśleć o widmach Marksach z głośniej, opublikowanej w oryginale tuż po upadku Związku Radzieckiego książki Jacques'a a Derridy. Widmach, z którymi – według filozofa – musimy obcować, bo wciąż musimy wracać do wydobytej z marksowskiego dziedzictwa idei „nieredukowalnej sprawiedliwości”. U Derridy Marks okazuje się kimś na kształt me-sjańskiego proroka, z zaświatów głoszącego „emancypacyjną obietnicę”. To skojarzenie leży u podstaw skonfrontowania zdekonstruowanego Marksa ze zdekonstruowanym (przez Grzegorzewskiego) Mickiewiczem.

## 63 Krzysztof Wodiczko

### *Projekcja na pomnik Adama Mickiewicza* Warszawa (2008)

Dokładnie 40 lat od ostatniego przedstawienia *Dziadów* w reż. Kazimierza Dejmka w miejscu, gdzie studenci rozpoczęli protest, który po kilku tygodniach przeobraził się w słynny kryzys marcowy, Wodiczko spróbował uczynić z Mickiewicza swego sojusznika politycznego. Animując za pomocą projekcji pomnik wieszca na Krakowskim Przedmieściu, przypomniał słowa poety tak wybrane, by dostrzec w nim lidera nie tyle buntu narodowego, ile rewolucji społecznej. Zgodnie z intencją wyrażoną przez artystę w późniejszym wywiadzie: „[Trzeba] tworzyć takiego Mickiewicza, na jakiego sobie zaśleżyliśmy. (...) Niewątpliwie Mickiewicz jest jednym z autorów, którzy sformułowali martyrologiczną wizję polskości, wciąż nam ciężącą, ale też (...) miał pewną wizję socjalizmu”. A zatem Marks spadał z pomnika, Mickiewicz zaś – już odmieniony, jako lewicowy rewolucjonista („Polska mówi do ludów: porzućcie wszystkie interesa miejscowe, a idźcie za wolnością”), filosemita („Nie chciałbym, aby Izraelici wyszli z Polski”) oraz zwolennik europejskiej integracji („Chcieć poprawiać stan narodu jakiego niezależnie od stanu Europy całej jest to działać wbrew interesom tegoż narodu”) – na pomnik wracał?

## *Po komunizmie, po Solidarności*

## 64 Akademia Ruchu

### *Życie codzienne po Wielkiej Rewolucji. Dwa.*

projekt i reżyseria: Wojciech Krukowski (1991)

dzięki uprzejmości Akademii Ruchu

Wielogłowy twór opasany wielką, krwistą czerwoną spódnicą płynnie krąży po równie czerwonym podłożu. Ta kilkunastominutowa wizyjna sekwencja kończyła przedstawienie, którym warszawska Akademia Ruchu reagowała na pierwsze konsekwencje przełomu 1989 roku. Wnioski nie były radosne: lider zespołu Wojciech Krukowski niedwuznacznie sugerował, że wciąż tkwimy w dawnym systemie, zanurzeni po piersi w me-

taforycznym Morzu Czerwonym. Nikt inny z równą siłą nie mówił w polskim teatrze początku lat 90., że polska rewolucja nie spełniła własnych obietnic.

## 65 *H., na podstawie Hamleta*

William Shakespeare'a

reż. Jan Klata, Teatr Wybrzeże w Gdańsku (2004)  
dzięki uprzejmości Narodowego Instytutu Audiowizualnego

Hamlet tropi morderców swojego ojca, krążąc po ruinach Stoczni Gdańskiej. Duch ojca objawia się tu jako polski husarz. A kim jest morderca Klaudiusz? Kimś łądząco podobnym do liderów Polski postkomunistycznej, postpolitycznych oportunistów. Tak Jan Klata rekonstruuje polską wojnę o pamięć po komunizmie. W końcowym rozrachunku wszyscy w niej przegrywają – zarówno ci wierni legendzie Solidarności, jak i ci, którzy „wybrali przyszłość”. Emocje publiczności są jednak wyraźnie po stronie naiwnego, ale szlachetnego w swej ortodoksji Hamleta, wciąż domagającego się wyrównania dawnych krzywd.

## 66 *Śmierć i dziewczyna*

reż. Roman Polański (1994)  
dzięki uprzejmości Monolith Films

Zrealizowany na podstawie popularnego dramatu Chilijczyka Ariela Dorfmana, utrzymany w hitchcockowskim klimacie thriller o próbie rozliczenia się z totalitarną przeszłością. Główna bohaterka, przed laty opozycjonistka torturowana przez tajną policję, w przypadkowym gościu, który trafia do jej domku na odludziu, rozpoznaje jednego ze swoich dawnych oprawców. Zaczyna się psychodrama, w której role ulegają odwróceniu: dawna ofiara staje się katem i usiłuje wydobyć z przesłuchiwanego wyznanie (prawdziwych albo urojonych) win. Dorfman pisał o Chile po ustąpieniu Pinocheta, ale w wersji Polańskiego bez trudu można było dostrzec komentarz do polskich doświadczeń po upadku komunizmu.

## 67 Wojciech Tomczyk

*Norymberga*

reż. Waldemar Krzystek (2006)

Emerytowany pułkownik PRL-owskiego wywiadu manipuluje córką jednej ze swoich dawnych ofiar, młodą dziennikarką, by ta opisała jego zbrodnie sprzed lat. Przedstawiciel totalitarnego systemu aranżuje sytuację, w której ma ponieść konsekwencje swoich czynów. Innymi słowy, dawny kat usiłuje odbudować porządek świata – w przekonaniu, że jeśli była zbrodnia, to musi być i kara. Tekst Wojciecha Tomczyka to bliższe polskiej prawicy przekonanie o konieczności rozliczenia komunistycznej przeszłości, wyrażone w formie kameralnego dramatu.

## 68 Krzysztof M. Bednarski

*Victoria–victoria* (1983/2006)

marmur karraryjski, projekcja cienia  
depozyt artysty w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

Dłoń uniesioną w słynnym geście wiktorii, ale z obciętymi palcami Krzysztof M. Bednarski wyrzeźbił na początku lat 80. Praca była wówczas czytelnym komentarzem politycznym – tuż po stanie wojennym rejestrowała klęskę Solidarności. Po 1989 roku tę samą rzeźbę można było czytać inaczej: jako znak czasów, w których dawny etos Solidarności topniał w starciu z młodą demokracją i wolnym rynkiem. Na dwudziestą rocznicę pierwszych wolnych wyborów artysta przygotował co prawda nieco bardziej pogodną wersję swego dzieła (obcięte palce „odrasłały” na rzutowanej na rzeźbę projekcji), ale również ten optymizm można było wziąć za złudzenie: palce pojawiały się przecież nad dłonią tylko jako rodzaj cienia, nieuchwytnego widma.

## 69 Grzegorz Klamana

### *Solidarność Made in China* (2007) żołnierzyki z masy plastikowej produkcji chińskiej

Temat Solidarności, a także kolebki tego ruchu, Stoczni Gdańskiej, pojawia się w wielu pracach Grzegorza Klamana. Artysta konsekwentnie pracuje z symboliką i procesem ideologizacji solidarnościowego fenomenu.

Słynny logotyp Solidarność ułożony jest z żołnierzyków uchwyconych w różnych pozach z pola walki. Praca Klamana świadomie wchodzi w artystyczny dialog z nieco wcześniejszą, monumentalną realizacją Piotra Ukłańskiego *Bez tytułu (Solidarność)*, 2007. Ukłański stworzył w Stoczni Gdańskiej „żywe” logo Solidarności, formując jego kształt z kilku tysięcy żołnierzy ubranych w czerwone i białe bluzy. Na fotografii wykonanej z perspektywy lotu ptaka ich postacie wpisują się w kontury słynnego napisu. Jest też drugie zdjęcie z tej samej realizacji, na którym artysta uchwycił moment rozchodzenia się tłumu, jego rozpadu na pojedyncze jednostki, kiedy mocna forma legendarnego logotypu rozplywa się w nierozpoznawalną już, bezkształtną plamę.

Dziedzictwo Solidarności i ocena historycznego znaczenia tego wielomilionowego ruchu związkowego pozostaje przedmiotem sporu politycznego. Mit Solidarności w recepcji społecznej może pozostać mocnym, ale pustym znakiem, jak zdaje się sugerować praca Ukłańskiego, lub doświadczeniem o niewygasłym potencjale, który można uruchomić, bo jego sens nadal jest aktualny.

## 70 Grzegorz Klamana

### fotografie z cyklu *Solidarity Guerilla* (2014–16)

Cały cykl składa się z dziesięciu panoram wykonanych na terenie Stoczni Gdańskiej i jednej ze śląskich kopalń. Do projektu należy również prototyp pojazdu partyzanckiego,

złożonego ze stocznioowego wozu dostawczego oraz atrap karabinów. W sesjach fotograficznych brali udział potencjalni użytkownicy takiego pojazdu, m.in. przedstawiciele związków zawodowych, squattersi, aktywiści społeczni, występujący np. w obronie strajku czy lokatorów przed eksmisją, jak również ochraniający manifestacje.

Artysta nawiązał w fotografiach do XIX-wiecznego malarstwa polskiego, nostalgicznych, kresowych obrazów Chełmońskiego i Brandta, na których widać stepowe krajobrazy i grupki kozackich zwiadowców lub odpoczywających powstańców. Współcześni rebelianci Klamana patrolują postindustrialne tereny, upadłe zakłady pracy. Wzbierający w nich protest zestawiony tu został z powstaniami chłopskimi i kozackimi na Ukrainie w XVII wieku. Samoorganizująca się siła społeczna, jaką były zrywy kozackie czy bunty ukraińskich chłopów wobec pańszczyźnianego ucisku polskiej magnaterii i szlachty stała się dla Klamana ikonicznym punktem odniesienia antycypowanej w tytule cyklu zdjęć rebelii.

## 71 Grzegorz Klamana

### *Oto jest głowa zdrajcy* (2016)

czarna guma, kable elektryczne, siatka polietylenowa

Z modelu głowy Lecha Wałęsy, wykonanego z czarnej gumy, zwisają elektryczne kable przypominające tętnice. Głowa wrzucona jest w sieć rozpiętą w przestrzeni baszty. Artystyczna fantazja Klamana nawiązuje do dramatycznego sporu, jaki toczy się od lat w polskim społeczeństwie na temat oceny politycznej przeszłości Wałęsy: bohater czy zdrajca? Najbardziej zaciekli przeciwnicy przywódcy Solidarności nie mają w tej kwestii wątpliwości i dążą do podważenia jego roli w poprowadzeniu Solidarności do zwycięstwa i w konsekwencji obaleniu w Polsce systemu komunistycznego. Klamana nawiązuje tą



pracą do polskiego tytułu słynnego filmu Freda Zinnemanna *Oto jest głowa zdrajcy* [A Man for All Seasons], opowiadającego historię konfliktu między Tomaszem Morusem a królem Anglii Henrykiem VIII. Słynny humanista i polityk nie chciał złożyć przysięgi wierności królowi, którego decyzji politycznych i wyznaniowych nie aprobował. Został uznany przez monarchę za zdrajcę i ścięty z jego rozkazu. Morus był człowiekiem, który do końca kierował się własnym sumieniem. Jako polityk ogłoszony w 1535 roku zdrajcą, został kanonizowany w 1935 roku, a w 2000 roku ogłoszony przez Jana Pawła II „patronem mężów stanu i polityków”.

## Polityki historyczne

### 72 Thomas Bernhard

#### *Wymazywanie*

reż. Krystian Lupa

Teatr Dramatyczny w Warszawie (2001)

dzięki uprzejmości Narodowego Instytutu Audiowizualnego

Franz Josef Murau wraca do rodzinnego Wolfsegg na pogrzeb rodziców i brata. A także po to, by uporać się z trudnymi wspomnieniami. Ich część to pamięć o współpracy rodziny z nazistami. Kulminacyjnym momentem przedstawienia staje się scena wejścia do dzieciennego domku, w którym niegdyś – już po wojnie – ukrywano dawnych zbrodniarzy. Gest otwarcia okien, przewietrzenia pomieszczenia staje się tu wstępem do rachunku sumienia, wyznania przemilczanych win. Premiera *Wymazywania* w 2001 roku zbiegła się z dyskusją wokół sprawy Jedwabnego (po publikacji *Sąsiadów* Jana Tomasza Grossa). Spektakl czytano w tym kontekście jako wezwanie do odważnego odsłonięcia kłopotliwej przeszłości. I podjęcia za nią odpowiedzialności. W ostatniej sekwencji spektaklu Franz Josef w wymownym geście zadośćuczynienia przekazywał cały majątek Wolfsegg gminie żydowskiej.

### 73 William Shakespeare

#### *Burza*

reż. Krzysztof Warlikowski

TR Warszawa (2003)

dzięki uprzejmości Narodowego Instytutu Audiowizualnego

Mag Prospero wywołuje katastrofę lotniczą, żeby sprowadzić na swą wyspę dawnych prześladowców. Szekspirowska *Burza* w wersji Krzysztofa Warlikowskiego przekształca się w rytuał oczyszczenia ze starych grzechów. W tle znów mamy tutaj sprawę Jedwabnego, lecz Warlikowski zmierza w nieco innym kierunku niż Lupa w *Wymazywaniu*. Tym razem finał ma w sobie więcej z zemsty niż przebaczenia.

### 74 (A)pollonia

reż. Krzysztof Warlikowski

Nowy Teatr w Warszawie (2009)

dzięki uprzejmości Narodowego Instytutu Audiowizualnego

I jeszcze raz Warlikowski o winie i niezwykle trudnym przebaczeniu. (A)pollonia to historia trzech kobiet, które złożyły ofiarę z życia. Obok bohaterek antycznych – Ifigenii (poświęconej przez ojca, by przebłagać bogów przed bitwą pod Troją) i Alkestis (umierającej, by nie umarł jej mąż) – pojawia się tutaj Apolonia Machczyńska, rozstrzelana przez hitlerowców podczas II wojny za ukrywanie Żydów. Długa finałowa sekwencja przyznania Machczyńskiej przez izraelski sąd medalu Sprawiedliwej wśród Narodów Świata nie przynosi żadnego ukojenia. Odczytywano tę scenę jako jeszcze jeden komentarz do sprawy Jedwabnego i do utraconej szansy zbiorowego oczyszczenia. Joanna Tokarska-Bakir pisała: „Nie chcieliście przepraszać za Jedwabne? Dobra, teraz żyjcie bez przebaczenia”.

### 75 Paweł Demirski

#### *Niech żyje wojna!!!*

reż. Monika Strzępka

Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (2009)

dzięki uprzejmości Teatru Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu

Zmienić Polskę to przepisać jej historię – od dawna podpowiada Paweł Demirski. I przepisuje – biografie Lecha Wałęsy, *Dziady*, *Nie-boską komedię*, ale również dzieła rodzimej kultury pop. Choćby *Czterech pancernych i psa. Niech żyje wojna!!!* to *Pancerni* przerobieni z isticie brechtowskim temperamentem – tak, aby wydobyć wszelkie ideowe i polityczne uwikłania oryginału, zwłaszcza o klasowym podtekście (kluczowa dla całości przemiana inteligenta Olgierda w plebejskiego Czereśniaka). Cel wydaje się jasny: podważyć każdą wersję upraszczającej narracji, która doświadczenie historyczne przekształca w martyrologię. W końcowym rozrachunku oficjalnej wersji historii broni tu tylko pies Szarik, który wszystkich pozostałych bohaterów zmusza do rytualnej minuty ciszy.

## 76 Juliusz Słowacki

### *Książd Marek*

reż. Michał Zadara

Stary Teatr w Krakowie (2005)

dzięki uprzejmości Starego Teatru w Krakowie

Najpierw otrzymujemy obraz Polski jako oblężonej twierdzy (Bar broniony przez konfederatów przed wojskami carskimi). Obok tradycyjnej duchowości w wydaniu mesjańskim (bohater tytułowy) widzimy sporo antysemityzmu podszytego obustronną fascynacją polsko-żydowską (Judyta i Kosakowski) oraz prostego polskiego patriotyzmu w wersji kibolskiej (żołnierze Kosakowskiego). Ten portret polskości – sam z siebie jeszcze niezbyt interesujący – zostaje ciekawie przełamany: to nie Rosjanie wchodzą do Baru, ale niebieskie hełmy ONZ. W konsekwencji rzecz szybko się aktualizuje: *Książd Marek* zaczyna opisywać stan rodzimej świadomości tuż po jej spotkaniu z Zachodem. Wiele tu nawiązań do myśli postkolonialnej, a w tle – znów mitologia Powstania Warszawskiego.

## 77 Wilhelm Sasnal

projekt gadżetów dla Muzeum Powstania Warszawskiego (2007)

W 2007 roku Wilhelm Sasnal otrzymał zaproszenie do namalowania muralu na ścianie otaczającej Muzeum Powstania Warszawskiego (wcześniej z podobnego zaproszenia skorzystali m.in. Edward Dwurnik i członkowie grupy Twożywo). Zaproponował prosty, lecz dramatyczny motyw – żółte bratki, ładując podobne do ludzkich czaszek, na czarnym tle. Muzeum szybko użyło tego motywu na całej serii przedmiotów: torbach, koszulkach, notatnikach, pendrive'ach, nawet magnesach na lodówki. Oto chyba najpoważniejszy wkład polskiej sztuki współczesnej w dzieło rekonstrukcji mitu Powstania Warszawskiego.

## 78 Karol Radziszewski

### *Powstańcy* (2011)

mural dla Muzeum Powstania Warszawskiego

W 2011 roku Karol Radziszewski był kolejnym artystą zaproszonym do współpracy przez Muzeum Powstania Warszawskiego. Jego praca nigdy jednak nie powstała. Realizacja została zablokowana przez kierownictwo Muzeum, które projekt przedstawiający powstańców (wyłącznie mężczyzn) z nagimi torsami uznało za zbyt erotyczny. Na *Późnej polskości* wracamy do projektu Radziszewskiego – w skali jeszcze większej niż założona pierwotnie.

## 79 Karol Radziszewski

### *Bez tytułu*

dwa obrazy z cyklu *Ali*

akryl na płótnie (2015)

dzięki uprzejmości galerii BWA Warszawa

### *Syren*

akryl na płótnie (2017)

z kolekcji prywatnej

Do Warszawy trafił w 1922 roku. Z zawodu był muzykiem jazzowym, jako perkusista pracował w najlepszych stołecznych lokalach. We wrześniu 1939 brał udział w obronie miasta, w trakcie okupacji kolportował prasę podziemną, pomagał ukrywającym się. W Powstaniu pod pseudonimem „Ali” walczył w batalionie „Iwo” na terenie Śródmieścia Południowego. Karol Radziszewski bohaterem cyklu swoich obrazów uczynił Nigeryjczyka Augusta Agbola O’Brown, jedyne czarnoskórego powstańca warszawskiego. Bardzo konsekwentna malarsko, przewrotnie nawiązująca do afrykańskich fascynacji Picassa seria to jeszcze jedna podjęta przez Radziszewskiego próba urozmaicenia gęstniejącej w ostatnich latach narracji o Powstaniu.

## 80 Komuna//Warszawa

### *Powstanie 1944. Siedzenie 2009*

plakat/dokumentacja akcji

1 sierpnia 2009 o godz. 17:00 członkowie i sympatycy jednego z najważniejszych rodzimych teatrów eksperymentalnych, Komuny//Warszawa, zgromadzili się w centrum stolicy na rondzie Dmowskiego. Dokładnie o Godzinie W, gdy kilka tysięcy osób wokół oddawało cześć Powstańcom Warszawskim, usiedli spokojnie na chodniku, trzymając przed sobą skromne plakaty z hasłem „Powstanie 1944. Siedzenie 2009”. W towarzyszącym performansowi tekście tłumaczyli: „Walka bez szans, 200 tysięcy ofiar, zniszczone miasto. A teraz kolejna naddęta rocznica narodowego szaleństwa upuszczania krwi. I już dość! Ogłaszamy nowy »narodowy« paradygmat: SIEDZENIE jest lepsze od POWSTANIA”.

## Strategie oporu

### 81 Anna Baumgart

#### *Bombownicza* (2004)

tkanina, silikon, żywica poliestrowa

własność: Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej "Elektrownia" w Radomiu

Młoda kobieta w widocznej ciąży, w czerwonej sukience odsłaniającej łono, z maską świni na twarzy i zaciśniętą pięścią. Cięża, czyli stan błogosławiony, została tu przedstawiona zupełnie inaczej niż nakazuje tradycja. Mamy przed oczami wizerunek zbuntowanej, pewnej siebie kobiety. Nie jest uzbrojona, ale tkwi w niej widoczny potencjał agresji, który może zostać wyzwolony, gdy kobieta poczuje się osaczona przez społeczeństwo. Białoczerwona kolorystyka skłania do patrzenia na tę pracę jak na współczesną Polonię, alegorię państwa pod postacią kobiety-matki. Polonia nie jest już ofiarą, lecz wojowniczką, chociaż świńska maska wskazuje na jej społeczne odrzucenie. A może Matka Polka w wersji alternatywnej? Wzór osobowy dla wszystkich, którzy wierzą, że polskość może mieć formę inną od tradycyjnej.

### 82 *Konstytucja na Chór Polaków*

reż. Marta Górnicka

Nowy Teatr w Warszawie (2016)

dzięki uprzejmości Nowego Teatru w Warszawie

Kilkadziesiąt osób ustawionych w rzędzie miarowo wypowieda tekst polskiej konstytucji. Członkinie Chóru Kobiet, a obok nich dzieci, emeryci, Wietnamczycy, Żydówki, kibic, Teatr 21, który tworzą osoby z zespołem Downa, działkowcy, znani aktorzy Nowego Teatru, przedstawiciele Związku Strzeleckiego „Strzelec”, uchodźczynie z Czeczenii oraz Krymu. Spektakl pokazano po raz pierwszy 1 maja 2016 roku, w święto pracy, w samym środku ogólnonarodowej debaty wywołanej przez zamieszanie wokół Trybunału Konstytucyjnego. Marta Gór-

nicka zareagowała na kryzys wyrazistym gestem: pokazała, że polska konstytucja bynajmniej nie jest projektem jednolitej wspólnoty etnicznej, ale skrajnie różnorodnej wspólnoty politycznej.

### 83 Łukasz Surowiec

#### *Sukienka grzechów polskich* (2017)

projekt artystyczno-badawczy, anonimowa ankieta, obiekt, technika mieszana

Zgodnie ze wschodnią tradycją ikonę przykrywają niekiedy metalowe sukienki, zwykle wykonane ze szlachetnych metali (złoto, srebro), często inkrustowane drogimi kamieniami. Obraz Matki Boskiej Częstochowskiej posiada dziewięć takich sukienek – są one wyrazem czci Maryi i rozszerzania się jej kultu. Najnowsza sukienka, wykonana z okazji 100-lecia rekonstrukcji cudownego obrazu, jest darem od narodu, przekazanym klasztorowi ojców paulinów we wrześniu 2010 roku. W tę sukienkę został wkomponowany mały fragment blachy z rozbitego 10 kwietnia pod Smoleńskiem prezydenckiego tu-polewa. Znajdowaną w pobliżu miejsca katastrofy część samolotu przywiozła na Jasną Górę polska zakonnica.

Nowa praca Łukasza Surowca, wykonana własnoręcznie przez artystę, jest dziesiątą sukienką, dedykowaną jasno-górskiemu obrazowi. Tradycyjne sukienki powierzają Matce Boskiej i Jezusowi smutki oraz cierpienia wierzących. Sukienka Surowca przygotowana została w innej intencji – w symboliczny sposób gromadzi ona polskie grzechy, to, czego się wstydzimy, myśląc o Polsce i polskości. Zbiór grzechów polskich stworzony został na podstawie anonimowo przeprowadzonej przez artystę ankiety, obejmującej wypowiedzi ludzi w różnym wieku, kobiet i mężczyzn, o różnym poziomie wykształcenia i mieszkających zarówno w dużych miastach, jak i na prowincji. Artysta odbył podróż po Polsce, zbierając materialne ślady grzechów polskich,

z których to elementów wykonana jest sukienka prezentowana na wystawie.

### 84 Wojtek Ziemilski

#### *Mała narracja* (2009/2017)

dwukanałowe wideo

Krzesełko, lampka, komputer, mikrofon, obok ekran. Wojtek Ziemilski siedzi na wprost widzów i mówi. Wygląda to trochę jak korporacyjna czy akademicka prezentacja. Opowieść w dominującej części dotyczy dziadka artysty, znanego w czasach PRL hrabiego Antoniego Dzieduszyckiego, w 2006 roku oskarżonego przez historyków IPN o agenturalną przeszłość. Jeszcze jeden spektakl o trudnych rozliczeniach z komunizmem? Nie, raczej próba ucieczki przed presją wielkich narracji, historycznych generalizacji ku osobistemu wspomnieniu, a niekiedy – osobistej konfabulacji. Rzecz o tym, że złą przeszłość można przepracować tylko w pojedynkę, bo pamięć z zasady jest pojedyncza. Wyznanie wiary w to, co indywidualne, w osobiste doświadczenie, a także w jego wywrotową polityczną moc.

*Późna polskość po drugiej stronie tęczy*

### 85 Julita Wójcik

#### *Wspólne archiwum Tęczy* (2017)

### 86 Julita Wójcik

#### *Przestrzeń dyskusji* (2017)

### 87 Tomasz Kozak

#### *PÓŻNA POLSKOŚĆ: pamięć nie/naturalnie trawersująca?* (2017) (limitowana edycja)

Tomasz Kozak

#### *PÓŻNA POLSKOŚĆ: naturalizm reakcyjny czy naturalizm progresywny?* (2017)

fototapeta  
wymiary zmienne

## Tomasz Kozak

### *Akteon* (2015)

film wideo na podstawie spektaklu Pornografia późnej polskości; 43'; reżyseria teatralna: Weronika Szczawińska; dramaturgia: Tomasz Kozak; reżyseria filmowa: Tomasz Kozak; scenografia: Natalia Mleczak; muzyka: Krzysztof Kaliski; występują: Szymon Czacki, Krzysztof Kaliski, Weronika Szczawińska oraz Tomasz Kozak; premiera: 18/12/2015 w galerii Labirynt w Lublinie

W całej przestrzeni wystawy

## 88 Mariusz Libel

### *Ocienianie wystawy* (2017)

Praca prezentowana w cysternie przed zamkiem

## 89 Krzysztof Wodiczko

### *Znicz weterana* (2017)

projekcja, 22' 40"  
dzięki uprzejmości Fundacji Profile

Pierwszą w Polsce pracą Krzysztofa Wodiczki na temat

68 traumy, z jaką zmagają się polscy weterani wojenni powracający z Iraku i Afganistanu, była projekcja na Wzgórzu Partyzantów we Wrocławiu w 2010 roku. Artysta interesuje się tym problemem od kilku lat, podejmując go również w kontekście międzynarodowym, a tym samym uniwersalnym. W 2007 roku zrealizował pierwszy projekt z weteranami amerykańskimi *War Veteran Vehicle* w Denver, w 2009 roku z angielskimi *War Veteran Vehicle* w Liverpoolu.

Artysta zgromadził relacje od polskich żołnierzy, którzy wrócili z frontu okaleczeni i strauumatyzowani, oraz od opiekujących się nimi bliskich. Wybrane fragmenty nagrań z ich wypowiedzi zostały zsynchronizowane z widocznym na projekcji obrazem wirtualnego znicza. Jego płomień porusza się wraz z wypowiedzianymi przez weteranów słowami, którymi opisują swoje przeżycia i przemyślenia. Bohaterowie tej pracy są niewidoczni, ale dowodem ich obecności jest drgający pod wpływem głosów ogień.