

„Nie lubię zamkniętych systemów”.

Ze Stachem Rukszą rozmawia Daria Skok

Daria Skok: We wstępie do I tomu „Ziem Odzyskanych” przeczytać możemy, że najciekawsze plenery artystyczne, do których należy m.in. Ziemia Zgorzelecka Opolno-Zdrój 1971, odbywały się na prowincjach, czy jak wolisz, peryferiach. Sam już drugą dekadę pracujesz z dala od centrum, najpierw w CSW Kronika w Bytomiu, teraz w Trafostacji Sztuki w Szczecinie. Co takiego interesującego i twórczego jest w takich obszarach?

Stach Ruksza: Peryferie to przede wszystkim takie obszary, które nie są w pełni określone, zdefiniowane. Ja wolę w życiu zdecydowanie to co jest niejasne, od tego co określone i zamknięte. Obszary graniczne niosą możliwość nieustannego dochodzenia do tego, czym są, czym były i czym mogą być, a w konsekwencji możliwość budowania na ich tle także swojej tożsamości. Pisania tej historii gdzieś tam na nowo. . .

Pierwszym „problematicznym” pod względem historycznym, ale także kulturowym i ekonomiczno-społecznym obszarem peryferyjnym, w którym zacząłeś pracę był Bytom. . .

Mógłbym zacząć tę historię w sposób normatywny, uporządkowany i wpisany w siatkę teoretyczną. Jestem jednak zdania, że historie bliższe życiu, bardziej cielesne, mówią więcej. Zaczę więc może od swojej historii, bo urodziłem się na Śląsku. Moja rodzina jest takim miksem kulturowym pochodzącym częściowo z Kresów, ze Lwowa, trochę z Wilna, a częściowo ze Śląska – o polskiej tożsamości, ale także z jakimiś konotacjami niemieckimi. Mieszkałem w Tarnowskich Górach, studiowałem i ileś tam lat spędziłem w Krakowie, później w Bytomiu. Do dziś uważam, że Śląsk jest ciekawym obszarem z tego powodu, że jest obszarem bardzo zróżnicowanym pod względem tożsamościowym. Z tą niespójnością, konfliktowością tożsamości na Śląsku trzeba się wciąż zderzać.

Do pewnego momentu, na Śląsku to, co było niemieckie było przecież po prostu tematem tabu, ale zresztą nie tylko niemieckie. . . tak samo, było z tym co żydowskie czy czeskie. Gdy pisano historię Śląska, wszystko to, co nie mieściło się w tej formule, było tematem tabu. Zresztą Niemcy po powstaniu, w dwudziestoleciu, też odwrotnie pisali swoją historię. Trochę antypolsko. Te wszystkie konstrukty – czy to polskie, czy niemieckie – mi się po prostu nie podobały. Wiedziałem, że to co jest na Śląsku potrzebne, to pisanie tej historii z perspektywy czasu, w którym jesteśmy teraz. Ustanowione konstrukty historyczne – nie mówię teraz o faktach historycznych, ale o skonstruowanych ideologicznie, czy politycznie narracjach – są jednak przeszkodą. W związku z czym Projekt Metropolis¹ był właśnie przede wszystkim próbą pisania o Śląsku w oparciu o inne kategorie, inne niż istniejące konstrukty historyczne i polityczne. Chcieliśmy opowiedzieć wielość narracji, które tam ze sobą współlistnieją. Właśnie dlatego konstrukcja książki, która podsumowuje kilkuletnie działania z zakresu Metropolis, skonstruowana została w oparciu o takie kategorie jak ciało czy ogród, a nie kategorie polityczno-historyczne.

Zarówno Ty, jak i Łukasz Trzciniński podkreślacie, że w Projekcie Metropolis chcieliście pisać narracje w oparciu o niepolityczne kategorie. Ale czy nie uważasz, że kwestia dekonstrukcji, czy re-konstrukcji tożsamości (szczególnie tak

¹ Ruksza, Trzciniński (2018); Projekt Metropolis to kilku letni projekt badawczo-artystyczny, który oparty był na współpracy CSW Kronika w Bytomiu i krakowskiej Fundacji Imago Mundi oraz lokalnych śląskich instytucji, m.in. Muzeum Górnośląskim. Celem Stanisława Rukszy (CSW Kronika) i Łukasza Trzcinińskiego (Imago Mundi) było nakreślenie różnorodnych i współlistniejących narracji dotyczących obrazu współczesnego Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego rozumianych jako „równoległe, istniejące obok siebie i zróżnicowane miasta w mieście, regiony w regionie”. W ramach programu realizowano rezydencje artystyczne na terenie Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, wystawy i projekty artystyczne oraz badawcze, wydawano publikacje.

skomplikowanej jak Śląska) i narracji historycznych jest zagadnieniem bardzo politycznym? Jak to jest z tym waszym odcinaniem się od polityczności?

Zgoda, to jest bardzo polityczne, ale też bardzo otwierające. Przełamuje kategorię, która wiąże się z potrzebą budowania wspólnoty tożsamościowej. Pozwól, że znów odwołam się do bardziej cielesnego przykładu... Projekt Metropolis współtworzyłem jako człowiek, który się urodził już w drugiej połowie XX w. Doświadczyłem popkultury i możliwości budowania swojej tożsamości nie tylko w oparciu o to, jaką edukację uzyskałem i w jakim miejscu się urodziłem. Miałem już tę możliwość, że mogłem ją sobie budować raczej w oparciu o to, w jakim miejscu się znajduję i chcę znajdować. Lata 60. i doświadczenie popkultury otworzyły moim zdaniem takie możliwości, że niezależnie od tego czy jesteś w Kurdyśniku, czy na Śląsku, czy na Pomorzu czy w Kalifornii, to jesteśmy w stanie tak sobie budować naszą tożsamość, że jej częścią wcale nie musi być Adam Mickiewicz, ale może być William Burroughs, albo zupełnie ktoś inny. Myślę, że dzisiejsza tożsamość Śląska nie ma nic wspólnego z filmami Kutza. Pomimo mojego osobistego szacunku do niego, ja nie żyłem na takim Śląsku, nie żyłem tą tradycją, choć obserwowałem ją i mam do niej pewien sentyment. Myślę też, że to zjawisko jest przekładalne także na inne regiony.

A jakie konkretnie miało to przełożenie na Projekt Metropolis, który właśnie takiego przepisywania śląskiej tożsamości dotyczył?

Metropolis, które na początku miało się nazywać „Nowa ikonografia Śląska”, miało polegać na zarysowaniu mapy równoległych miast w miastach i regionów w regionach, bez konieczności centralizacji jakiegokolwiek tożsamości. Deptak w mieście, czy dworzec, wpływają na nasze zachowanie i bycie, nawet na nasz chód – są takimi „miastami w mieście”, które mają swoją własną specyfikę, która na ciebie oddziałuje. Tak samo jest z całym miastem i regionami, wraz z ich determinantami ekonomiczno-społecznymi. To, co mnie w takiej sytuacji interesuje to fakt, że te granice są jednak sztuczne i że wiedząc o tym, można je po prostu cały czas przekraczać. Tożsamość związana z regionem nie może być po prostu raz na zawsze określona. Dlatego w Metropolis nie mieliśmy ambicji stworzenia raz na zawsze ustanowionej narracji. Powinniśmy raczej mówić o równoległych współistniejących tożsamościach i współistniejących narracjach.

Śląsk jest także bardzo różnorodny pod względem dynamiki rozwoju i kontekstów społeczno-ekonomicznych. Miasta takie jak Tychy czy Katowice rozwijają się, a inne jego obszary są świadectwem upadku. Tak właśnie było w Bytomiu. To właśnie dlatego powstał *Bezrobotny* Rafała Jakubowicza – w pewnym momencie to było miasto, w którym wskaźnik bezrobocia był najwyższy w całej Polsce! To jest właśnie ta niejednoznaczność, która domaga się pluralizmu narracji i nieustannego pisania swojej tożsamości na nowo.

A czym różni się sytuacja, którą zastałeś w Szczecinie, od tej w Bytomiu? Obydwa te miejsca są peryferyjne względem tzw. centrum, ale skrajnie różne pod względem społeczno-ekonomicznym?

W Szczecinie zaintrygowało mnie w zasadzie to samo – możliwość i potrzeba pisania tożsamości tego miejsca na nowo. W Szczecinie, tak jak na Śląsku, historia została odłożona na później, bo też za każdym razem była pisana na nowo. . .

Tak sądzisz? Ja urodziłam się i wychowałam w Szczecinie i zupełnie nie znam historii i tożsamości tego miejsca. Nie uczono tego w szkołach i też nikt nie przywiązywał do tego wagi. Dorastałam w zupełnie nieświadomości tego, że historia miejsca czy tożsamość to problemy polityczne i podlegające partykularnym i ideologicznym manipulacjom. Dopiero kiedy przeprowadziłam się do Wrocławia dowiedziałam się, że coś takiego jak – nazwijmy to „konflikt tożsamościowy i historyczny” – istnieje i ma wciąż żywy wpływ na ludzi. We Wrocławiu nieustannie słyszę o historii, o tożsamości, widzę wystawy sztuki współczesnej dotyczące Śląska, słyszę o tym na uniwersytecie i w kawiarni. . .

Spójrz, to jest kapitalna książka – Jan Musekamp *Między Stettinem a Szczecinem. Metamorfoza miasta od 1945 a 2005*². Bardzo trudno dostępna, możliwe, że znajdziesz ją już tylko w bibliotekach. To historia miasta pisana z perspektywy współczesności. Gorąco ją polecam. Ale Szczecin rzeczywiście był zmuszany do ciągłego pisania swojej historii na nowo. Najpierw z perspektywy szwedzkiej, później niemieckiej, później znowu polskiej. Po 1989 r. polska narracja musiała znowu zostać przepisana. Aż dochodzi do takiego momentu, kiedy trzeba zadać pytanie: co zrobić z tym dziedzictwem?

² Musekamp (2015).

Jak je uporządkować, napisać na nowo? Zwłaszcza, że początek XX wieku, to był niezwykle moment rozwoju dla tego miasta – drugi port po Hamburgu w Europie. W ślad za tym poszły ambicje kulturalne: kolekcja Dohrnów, budowa teatru, sali koncertowej. To wszystko ewidentnie świadczy o chęci poprawy jakości życia.

Natomiast to, co mnie zainteresowało w Szczecinie, pokaże przyszłoroczna wystawa. Jej tytuł, który został zaczerpnięty z książki Ingi Iwaszuk *Bambino*, będzie brzmiał „Co sobie kto na swój temat wymyśli”. To zdanie doskonale oddaje sytuację Szczecina, który w pewnym momencie stał się takim naczyniem, miejscem, gdzie przyjeżdżali ludzie, by pisać swoją historię na nowo. Trochę jak na Dzikim Zachodzie. W pewnym momencie np. zastanawiałem się skąd tu Żołnierze Wyklęci. Odpowiedź jest prosta – po prostu przyjeżdżali tu, by zacząć od nowa, bo gdzieś tam już byli spaleni. To dotyczy też mitu „pionierów”, którzy budowali to miasto w pierwszych latach po wojnie. Jak się czyta pierwsze kroniki po 1945 roku, to wygląda to miejscami dość groźnie. Z drugiej strony, to że Szczecin był miastem portowym, mającym kontakt z zagranicą, powodowało, że można szukać tu jakiejś jeszcze innej historii, alternatywnej. Taka właśnie alternatywna historia Szczecina, mnie interesuje.

Mit „nowego początku”, który charakteryzował powojenny Szczecin, stanowi różnicę między tym regionem, a Śląskiem. Tu bowiem zostali ludzie, którzy utożsamiali się ze śląskością – ze śląskością bardziej niż z polskością, co widać jeszcze nawet dzisiaj. Na Śląsku zatem ludność napływowa współegzystowała ze Ślązakami wychowanymi w miejscowej kulturze. Ja jestem przykładem takiego miksu, bo jak mówiłem, z jednej strony mam korzenie kresowe, z drugiej trochę niemieckie. Moja babcia z tego względu mówiła na mnie „podziubany Polak”, co dobrze ilustruje to, że moja tożsamość nie jest jednorodna i określona. W 2011 r. robiłem taką wystawę *Collier Schorr. German Faces*³, gdzie były m.in. zdjęcia chłopaków przebranych w nazistowskie mundury. Akurat wystawa nieszczęśliwie zbiegła się z Marszem Niepodległości w Warszawie. W związku z tym wokół Kroniki zrobiła się naggonka prasowa, więc uprzedziłem moich rodziców, że mogą pojawić się jakieś rzeczy w prasie, że ktoś dzwonił do Kroniki i pytał, czy wiem kim był mój dziadek. A moi rodzice, którzy akurat rozumieją to, że nie mamy do końca wpływu na to jak życie się układa, skąd pochodzimy, zapytali: ale który

³ Schorr (2011).

dziadek? Bo jeden dziadek był u Andersa, a drugi w armii niemieckiej. Z perspektywy Warszawy taka historia jest trudna do zrozumienia. Dla kogoś kto urodził się w centrum, nie do pojęcia jest sytuacja kogoś, kto urodził się i całe życie mieszkał w mieście granicznym. Moja babcia przed 1939 rokiem idąc do pracy w jedną stronę musiała dwukrotnie przekraczać granicę, choć było to po prostu kilka kilometrów. Inny przykład – dla niektórych powstania śląskie były rodzajem wojny domowej, w której dotychczasowi sąsiedzi zaczynali ze sobą walczyć, bo granica czasami przechodziła przez jedno podwórko i chcąc iść do toalety, trzeba było przejść za granicę.

Wracając jeszcze raz do twojego pytania o polityczność. . . mam oczywiście świadomość tego, że od polityczności nie da się uciec. Jednak przykłady bardziej osobiste, cieleśne, są mi bliższe i ciekawsze niż oficjalne narracje historyczne, narracje pisane przez polityków. W 2008 roku przejmowałem Kronikę po Sebastianie Cichockim. To był taki czas, że wielu ważnych artystów, kuratorów i krytyków – mam na myśli np. Artura Żmijewskiego, Joannę Rajkowską, Yael Bartanę, mnie, Sebastiana i Łukasza Rondudę, który pisał wtedy do „Krytyki Politycznej” – mieli jakąś propozycję programową dla sztuki. Pojawił się wtedy manifest Artura Żmijewskiego, który był takim silnym marzeniem o sztuce, która rzeczywiście wpływa na życie społeczne. Manifest Artura⁴ był szalenie pociągającą propozycją – dlaczego zatem jej nie przetestować? Być może stąd ta łątka „politycznego Rukszy”, która swego czasu do mnie przyłgnęła. . .

Ja się oczywiście od tego nie odcinam, pewne aspekty polityczne w mojej pracy są i będą. Wystawy, które zrobiłem – *Katolicy w Kronice*, *Twoje miasto to pole walki*, *Plica Polonica* – można oczywiście czytać jako polityczne. Ja jednak pracując nad nimi wychodziłem od postawy egzystencjalnej, która jest mi bliższa. Robiłem też inne „niepolityczne” wystawy, jak np. *Dzieci szatana* czy ostatnio *Dzieci światła*. Ja nie chcę, a przynajmniej nie chciałbym się zajmować polityką, ale ciągle coś stawia nam jakieś granice, coś ogranicza nam naszą wolność, coś buduje nam świat, w którym nie chcemy żyć. Wobec tego, muszę się jakoś określić. Dlatego właśnie robię potem wystawy takie, jak np. *The Wall*, dotyczącą granic i trochę problemu

⁴ Manifest Artura Żmijewskiego *Stosowane Sztuki Społeczne* ukazał się w roku 2007 na łamach „Krytyki Politycznej” (nr 11/12). Artysta i ówczesny redaktor artystyczny „Krytyki Politycznej” krytykował m.in. pielęgnowanie modernistycznego mitu artysty, jako uprzywilejowanej jednostki działającej w ramach przysługującej mu autonomii oraz hermetycznością wypracowywanej przez środowisko artystycznej wiedzy, która nie ma przełożenia na rzeczywistość.

uchodźczego. Ale to nie wynika z tego, że chciałbym robić politykę poprzez wystawy. Ale z drugiej strony jeśli podejmuję się jakiegoś tematu, to chcę, by pewne rzeczy wybrzmiały. Nie boję się stawiać kropki nad „i” i biorę za to pełną odpowiedzialność. Bardzo nie lubię takich rzeczy, że coś jest „swoistym czymś”, albo coś „jest próbą postawienia pytania”, coś jest „tak jakby”.

Co Twoim zdaniem odróżnia politykę od sztuki?

W polityce chodzi o wypracowanie kompromisu. W sztuce nie ma kompromisu. W przypadku wystawy nie można zgodzić się na kompromis, nawet kiedy pracuje się w duecie. Nie można wypracować kompromisowej wersji wystawy, nie można napisać kompromisowej wersji wiersza, ani kompromisowej wersji utworu muzycznego!

Nie do końca zgodzę się z Tobą, co do Twojej definicji polityki, jako przestrzeni opartej na kompromisie. Współcześni teoretycy polityki, mam na myśli np. Chantal Mouffe i Ernesto Laclau⁵, są zdania, że kompromis wyklucza stan polityczny. Polityka według nich to przestrzeń pełna antagonizmów, które są niemożliwe do wykluczenia, a działania politycznego mainstreamu, które starają się te tarcia zatuszować, wykluczyć z przestrzeni publicznej, działają w sposób niepolityczny.

Znam Chantal Mouffe, znam oczywiście te teksty, ale – znów posłużę się narracją biograficzną. Ja do lewicowości dochodziłem poprzez Dostojewskiego i francuskie antymieszkańskie powieści XIX wieczne. Nie czytałem Marksa, bo mi się nie chciało. We wstępie do Przewodnika Krytyki Politycznej o Rajkowskiej⁶ napisałem czym różni się ekonomia od polityki. Ekonomia zaczyna się wtedy, gdy mamy dwa ciała i wtedy można sobie coś zabrać, można się tym wymienić. Kiedy zaś pojawiają się trzy ciała, zaczyna się polityka – wtedy musimy się wobec siebie wzajemnie określić, coś wypracować. Już wtedy pojawia się raczej 2:1, rzadko wszystkie trzy głosy są ze sobą zgodne. Dlatego właśnie do nowych teorii, nurtów filozoficznych i metodologicznych podchodzę zawsze z rezerwą. Bliższe są mi są przykłady proste i bliższe ciału. Nie lubię zamkniętych systemów. Zawsze rozmawiając ze studentami na ten temat mówię im, że nie ma potrzeby konstruowania

definicji sztuki. To tak samo, jak z definicją życia: jeśli znasz definicje życia, to możesz się już tylko położyć do grobu, wszystko wiesz. . .

Za Twojej kadencji w Kronice odbywały się działania artystyczne, które śmiało można nazwać zaangażowanymi: Bezrobotny i Płyta Rafała Jakubowicza, Szczęśliwego Nowego Roku i inne prace Łukasza Surowca powstałe we współpracy z bezdomnymi, czy Tam, gdzie mnie nie było Magdaleny Fabiańczyk. Biorąc pod uwagę tę wizję sztuki – zorientowaną społecznie – zdziwiła mnie Twoja niechęć do sztuki w przestrzeni publicznej, o czym opowiedziałeś Wiktorii Kozioł i Marcie Świetlik przy okazji krakowskiego ArtBoomu⁷. Proponowałeś wówczas, by nie iść w stronę sztuki w przestrzeni publicznej, a raczej tworzyć wystawy i publikacje. Jak wrażliwość społeczna i otwartość na różne środowiska, która cechowała Twój program w Kronice, ma się do propozycji pokazywania sztuki tylko w galeriach i wydawania branżowych publikacji?

Kiedy pracowałem przy Artboomie Polskę ogarniała właśnie festiwalowa, zjawisko, na które byłem ówczesnie bardzo wyczulony. . . Chociaż, przecież robiłem rzeczy w przestrzeni publicznej! Taką pracą był *Bezrobotny* Rafała Jakubowicza. Był i zarazem nie był rodzajem pomnika w przestrzeni publicznej, bo wykonany został za pomocą *ligustrum vulgare*, pospolitego wiciokrzewu. Od typowych pomników-objektów różnił się jednak zasadniczo, ponieważ mógł ulec porażce, co było zresztą symptomatyczne dla treści tej pracy. Ale tylko ze względu na ten subwersywny charakter „rzeźby”, *Bezrobotny* powstał, bo nigdy nie miałem potrzeby, by w sposób widoczny i trwałe naznaczać miasto. Wydawało mi się zawsze, że ciekawsze są takie rzeczy, które można ponownie użyć. Z Kubą Szrederem zrobiliśmy np. *Round*, wystawę-instalację, z którą można było na rowerach jeździć po Krakowie, a która finalnie wylądowała w Bytomiu.

To nie jest tak, że ja nie lubię sztuki w przestrzeni miejskiej. Lubię, jest wiele dobrych przykładów pomników, jak np. Eisenmanna w Berlinie. Lubię też np. Gomulickiego, Rajkowską. . . *Dotleniacz* był w Polsce pracą przełomową, przełamującą świadomość. Na podstawie jej *Pozdrowień z Alej Jeruzolimskich*, można zobaczyć jak sama artystka i odbiorcy

⁵ Mouffe, Laclau (2007).

⁶ Ruksza (2009).

⁷ Świetlik, Kozioł (2014).

uczyli się rozumieć pojęcie przestrzeni publicznej i demokracji. Praca, która powstała w 2002 r., cały czas obrastała w kolejne warstwy, zmieniała się. Ale to są oczywiście nieliczne przykłady. W Polsce ciągle kręcimy się w tym samym schemacie. Dlatego potrzebujemy ciągle tych samych fallicznych, totemicznych monumentów, przy których można przyklekać, poprawiać wieńce itd. Dlaczego myśląc o pomnikach, tak rzadko potrafimy wyjść poza te schematy?

Ale odpowiadając na Twoje pytanie – publiczna galeria jest koniec końców przestrzenią publiczną. Można oczywiście pomyśleć, że jest miejscem wyróżniającym, ale staramy się mimo wszystko przekraczać te granice i pracować nad zaniebdaniami strukturalnymi. Bytomska Kronika była usytuowana przy rynku, co podkreślało ten publiczny charakter.

W Kronice robiliście także coś co nazywało się *Alternatif Turistik*. Ten projekt również rozgrywał się w przestrzeni miejskiej...

To rzeczywiście jeden z bardziej egalitarnych projektów Kroniki. Spotkał się z tak dużym odzewem mieszkańców, że poniekąd zaczął żyć własnym życiem. Tworząc koncepcję *Alternatif Turistik* nie byliśmy oryginalni. Wykorzystaliśmy narzędzia, które zostały już wprowadzone w obieg sztuki – przez Roberta Smithsona w 1968 r., w kontrze do wystawy, która odbywała się wówczas na górnym Manhattanie. Wystawiło się tam kilkunastu znanych artystów, przede wszystkim rzeźbiarzy, którzy w przestrzeni miasta – między bankami, biurami – tworzyli rzeźby. Smithson w kontrze do tego wydarzenia zaproponował spacer po portowych przedmieściach Passaic, portowego miasta, trochę podobnego do miast Górnego Śląska, w których upadł niegdyś prężnie działający przemysł. Smithson zaproponował, by potraktować pozostałe nieużytki, pustostany jak np. jakiś hangar, stary zalew, żurawia, jako pomniki i rzeźby. W przeciwieństwie do naszej europejskiej, trochę nekrofilskiej, tendencji, Amerykanie mają inny stosunek do ruin i pozostałości. Potrafią odkrywać takie miejsca. Ale nawiązując jeszcze raz, do Twojego pytania o sztukę w przestrzeni publicznej – może zamiast budować nowe, powinniśmy raczej odkrywać to, co mamy? Trochę o tym był projekt *Alternatif Turistik*.

Za czasów Twojej pracy w Kronice miały miejsce takie zaangażowane działania i wystawy jak np. te z cyklu *Prac społecznych*, wspomniany już *Bezrobotny Jakubowicza* i *Tam, gdzie mnie nie było* Magdaleny Fabiańczyk oraz działania Łukasza Surowca z bezdomnymi. Są to prace na

tyle niełatwe do analizy historyczno-artystycznej i krytycznej, że charakteryzuje je odrzucenie dzieła sztuki jako produktu na rzecz współpracy i relacji międzyludzkich, co skutkuje trudnymi do uchwycenia i krytycznego scharakteryzowania walorów estetycznych. Claire Bishop w *Sztucznych piekłach* zwraca uwagę na znamiennej dzisiaj postawę krytyków, który w obliczu tego rodzaju sztuki, uciekają w kategorie etyczne, zastępując nimi analizę estetyczną⁸. Jak postrzegasz parę pojęć etyczne/estetyczne w kontekście sztuki zaangażowanej czy relacyjnej?

Odpowiem trochę na okrągło na to pytanie... Przedostatnia wystawa, którą zrobiłem – *Skip the Line* – dotyczyła w pewnym stopniu polityki, ale przede wszystkim populizmu w nas samych. Peter Sloterdijk pisze, że potrzebujemy instancji czyścica, rozumianego oczywiście nie teologicznie, ani nawet ekonomicznie, ale raczej czyścica, dzięki któremu sąd może być odłożony na później. Dziś żyjemy w świecie, w którym bardzo szybko ferujemy wyroki. Ciężko jest mi teraz zdobyć się na spojrzenie na sztukę z zewnątrz, ponieważ jestem z nią związany od 15 roku życia. Nie chciałbym potępiać krytyki, chociaż mam wrażenie, że krytyka wyprzedziła dzisiaj estetykę. Tak naprawdę od dawna nie spotkałem się z jakąś naprawdę rewolucyjną propozycją estetyczną. Chyba ostatnią taką rzeczą, którą pamiętam był manifest Artura Żmijewskiego. To była tak silna propozycja, że dyskusja na ten temat była wtedy wszechobecna. Nie dało się zorganizować czy wziąć udziału w jakiejś debacie, żeby rozmowa nie zesłała na tory manifestu Artura. Rozbudził wiele pytań. Co sztuka może, ile sztuka może? Jak organizuje nasza wyobraźnię... Chyba nie udzieliłem satysfakcjonującej Cię odpowiedzi?

Chyba nie do końca, ale może omówimy to na konkretnym przykładzie? Wielokrotnie już wspominana w tej rozmowie realizacja Rafała Jakubowicza swego czasu bardzo mnie uwiodła. *Bezrobotny* wydał mi się pracą bardzo wielowarstwową, krytyczną, a zarazem nie dosłowną. Pomysł by stworzyć pomnik z *ligustrum vulgare*, pomnik bez postumentu, który wyrasta z ziemi i jego trwanie lub degradacja zależy od opieki zaangażowanych ludzi, wydał mi się wyjątkową propozycją artystyczną i krytyczną zarazem.

⁸ Bishop (2015: 27–28).

Kwestia pomnika była dodatkowo problematyzowana tym, że był to pomnik anty-bohaterów. To powiedzmy warstwy estetyczna i konceptualna, które mnie całkowicie zachwyciły. Z drugiej jednak strony, kiedy zastanowimy się nad relacjami, jakie w czasie realizacji projektu panowały, a raczej jakie ustaliliście razem z Rafałem – czyli jeśli przyjrzymy się tej kwestii z etycznego punktu widzenia – jestem *Bezrobotnym* rozczarowana. Jakubowicz przyjął trochę wodzowską postawę wobec bezrobotnych, z którymi pracował. Wypowiadał się za nich, napisał za nich list. Dlaczego ci bezrobotni nie mogli tego listu napisać sami? Dlaczego dokładnie każdy etap i aspekt tej pracy był zaplanowany i kontrolowany przez Jakubowicza? Praca o tak wysublimowanej warstwie intelektualnej i estetycznej, o rzekomo partycypacyjnej strategii, po bliższym przyjrzeniu okazuje się być oparta na wyjątkowo tradycyjnym, modernistycznym paradygmacie artysty-wielkiej-jednostki.

Bezrobotny to jeden z projektów, który powstał w współpracy z Jakubowiczem, z którym ówczesnie bardzo dobrze mi się działało. To była taka twórcza znajomość, która zaowocowała kilkoma wspólnymi projektami. Jedną z tych znajomości, które chce się realizować także poza pracą, znajomość w ramach której obie strony bardzo wiele z siebie dają i wtedy powstają najciekawsze rzeczy. Idea *Bezrobotnego* pewnie wyklarowała się między nami w czasie jakichś rozmów, wyjazdów... Podobnie było z Łukaszem Surowcem. Wiesz, to jest tak, że każdy człowiek ma swoją podmiotowość i ona jest poniekąd polityczna, ale czasami nie do końca uświadomiona. Np. Łukasz Surowiec nakręcił pod jakimś mostem, że oni [bezdumni] w sposób naturalny zwracają się do prezydenta miasta. Później oczywiście skonstruował fotomontaż, napisał petycję, dzięki czemu powstał projekt artystyczny. Ale jednak ten moment, w którym znajduje ich i nagrywa ich spontaniczne wypowiedzi jest dla tej pracy jednym z kluczowych i świadczy o tym, że oni mieli swoje postulaty, swoją polityczną podmiotowość, ale być może nie stała by się ona widoczna, gdyby nie rozmowa z Surowcem.

Wydaje mi się jednak, że podmiotowość bezdomnych w filmach Surowca i podmiotowość bezrobotnych u Jakubowicza nie są symetryczne. U Surowca konkretne osoby rzeczywiście wypowiadają się za siebie, znamy ich imiona, historie.

Mimo wszystko, w *Bezrobotnym* nie traktowaliśmy nikogo protekcjonalnie. Ten projekt był naprawdę o n i c h , choć być może rzeczywiście robiony trochę bez nich. To jest po prostu problem sztuki zaangażowanej. Spójrzmy np. na pierwszą projekcję Wodiczki w Krakowie. Jedną z ważniejszych prac w sztuce lat 90., jedna z pierwszych, w których tego rodzaju problemy wyszły na ulice. Doskonały gest pokazania jedynie dłoni, które w symboliczny sposób wskazują na akt spowiedzi. Do tego miejsca, tej pracy nie można nic zarzucić. Pokazałem ją na *Obliczach dnia*. Ale pokazałem jeszcze *backstage*. Zdecydowałem się na to, by pokazać jak te rozmowy były przeprowadzane. To było chyba w Bunkrze Sztuki. Siedziały te osoby, siedziała jakaś pani psycholog, która pomagała wydobywać te historie. No i siedział Krzysztof Wodiczko. Z kucykiem, taki krakowski artysta. Wsłuchuje się w to i tylko kiwa głową. Kiwa głową, bo co może zrobić? Nic nie może, więc tylko kiwa głową. Jedyne co może zrobić, to właśnie ten projekt. Praca, która polega na organizowaniu społecznej wyobraźni.

I podobnie ja widzę właśnie *Bezrobotnego* – jako pracę, która doskonale organizuje wyobraźnię. Czy *Bezrobotny* coś realnie zmienił? Nie. Ale czy musi? Może właśnie to co musi, to dobrze organizować wyobraźnię. I w tym był skuteczny.

Bibliografia

- Bishop 2015 = Claire Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. Jacek Stanisławski, Warszawa 2015.
- Mouffe, Laclau 2004 = Chantal Mouffe, Ernesto Laclau, *Hegemonia i socjalistyczna strategia. Przyczynek do projektu radykalnej polityki demokratycznej*, tłum. Sławomir Królak, Wrocław 2007.
- Musekamp 2019 = Jan Musekamp, *Między Stettinem a Szczecinem. Metamorfoza od 1945 do 2005*, tłum. Jacek Dąbrowski, Poznań 2015.
- Ruksza 2009 = Stanisław Ruksza, *Wstęp: utopia od podstaw*, w: *Rajkowska. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2009.
- Ruksza, Trzciński 2018 = Stanisław Ruksza, Łukasz Trzciński (red.) *Projekt Metropolis*, Kraków 2018.
- Świetlik, Kozioł 2014 = Marta Świetlik, Wiktoria Kozioł, *Poszerzyć imaginarium polskie. Rozmowa ze Stanisławem Rukszą wokół wystawy „Oblicze dnia. Koszty społeczne w Polsce po 1989 roku”, „Obieg”, 2014, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/33381> (data dostępu: 13.02.2019 r.*

Summary

I do not like closed systems. Daria Skok talks to Stach Ruksza

In the interview Daria Skok talks to Stach Ruksza, an art historian, curator and art critic. The latter analyses his experiences acquired as art director of the Center of Contemporary Art in Bytom (2008–2017) and in the Trafostation of Art in Szczecin (2017 – today). Issues of the erstwhile “engaged art” and neo-avant-garde, identity constructions and mainstream historic narrations of the so called „Recovered Lands” under communism are at stake. Ruksza refers to his own biographical experiences and the history of his family, originally from the trans-border (German-Polish) areas. The interlocutors’ case study – *Unemployed*, a participatory work of art by Rafał Jakubowicz shown in the Center of Contemporary Art in Bytom in 2012 – focused on many virtues and doubts of the nowadays “artivism”, its engagement in current political and social problems.