



Anna Markowska

Nowa historia najnowszej sztuki polskiej

Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*,
Wydawnictwo Piotra Marciszuka STENTOR, Warszawa 2005

Kolejne wersje historii sztuki polskiej po 1945 roku wywoływać muszą wiele emocji. Na różne sposoby widzenia historii tamtego okresu, zależne od opcji światopoglądowej piszącego, nakładają się subtelne, choć nie mniej kontrowersyjne, sprawy gustu i wewnętrznych przekonań, co może być sztuką, a co zdecydowanie nie. W rezultacie pisanie o sztuce ostatniego sześćdziesięciolecia chce się porównać do opisanego przez biskupa Ignacego Krasickiego zabawy dzieci i żab, która dla pisarzy zmienia się w krotchwilę lub grę o własne sprawy, tymczasem żyjącym (jeszcze!) artystom „idzie o życie”. Wydana właśnie książka *Sztuka w Polsce 1945–2005* Andy Rottenberg, wybitnej kuratorki, krytyczki, dwukrotnej przewodniczącej polskiej sekcji AICA i wiceprzewodniczącej międzynarodowej AICA do 2000 roku, dyrektorki Galerii Sztuki Współczesnej „Zachęta” w Warszawie w latach 1993–2001, skazana jest więc na kontrowersyjność. Tym bardziej cieszy odwaga autorki zmierzenia się z tak obszernym tematem. Już pierwsze zetknięcie z publikacją jest zresztą bardzo przyjemne, bo książkę zaopatrzone w liczne kolorowe ilustracje, tworzące coś w rodzaju *musée imaginaire* – muzeum to wabi i nęci, gdyż oko wytrawnej kuratorki sporządziło ciekawą kolekcję. Niestety, historycy sztuki dzisiaj to rzadko po prostu miłośnicy sztuki, koneserzy, częściej analitycy układu sił, demaskujący najbardziej zachwycające zestawy i aranżacje. Dlatego, mimo autentycznego uwiedzenia smakiem autorki, pozwolę sobie na nieprzyjemną rolę nieoprzestania na samym stadium uwiedzenia. I to mimo że niemal jak scenariusz filmowy ogląda się kolejne zdjęcia zaproponowane przez Rottenberg już w pierwszym rozdziale, pt. *Kamienie krzyczą*: ruiny Warszawy sfotografowane przez Leonarda Sempolińskiego, kadr z *Winterreise* Mirosława Bałki, rysunek Józefa Czapskiego i obraz Xawerego Dunikowskiego *Boże Narodzenie w Oświęcimiu w 1944 roku*,

a dalej: Linke, Libera, Szajna, Strzemiński, Stern, Żmijewski, Bałka.... To świetny, dramatyczny film, w którym każdy kadr pobudza do myślenia, w którym naładowanie emocji powoduje wręcz zasychanie w gardle. Znakomicie dobrane prace, zestawione bez chronologii powstania, aktualizują dzieło tak, jak dzieło jest aktualne zawsze dla artysty. Ale też ukazują świat i artystę jako zrodzonych z cierpienia i namiętności: już więc w pierwszym rozdziale domyśleć się możemy neoromantycznych tęsknot, co potwierdzi się w latach 80. akcentowaniem nurtów neoekspresjonistycznych i transawangardowych. O nastrojach i uczuciach mówią tytuły rozdziałów (*Postindustrialny smutek*) oraz interpretacje dzieł sztuki. O twórczości Wilhelma Sasnala dowiadujemy się na przykład, że jego obrazy „nasycone są bezgranicznym egzystencjalnym smutkiem” (s. 366), ale nie dowiemy się o tym, że malarz „pasożytuje” na filmach i grach komputerowych, i to dublowanie dawnych czy radykalnie odmienionych technik związane jest z badaniem tego, jak powstaje przedstawienie czy wręcz – historia i znaczenia. Nie wydaje mi się zresztą, żeby Sasnal cierpiał na melancholię czy modernistyczny *spleen*. Podobnie interpretując twórczość Piotra Uklańskiego, autorka skupia się na wywoływaniu przez niego podniosłych uczuć... A przecież nie taka jest rola diabłów rogatych. Jeśliby interpretację dzieła porównać do tłoczni, to Rottenberg interesuje się jednak zawsze puszczeniem soku, a nie działaniem mechanizmu. Robi to w 29 miniwystawach (rozdziałach) o poetyckich tytułach (*Śmietankowe ogrody poznania*, *Być kobietą*, *Piewcy polskiej biedy...*).

Wydaje się, że moglibyśmy poprzestać na konstatacji, że *Sztuka w Polsce* jest po prostu prywatną narracją, osobistą wersją, w której pierwsze skrzypce grają wiara i czucie. Dzisiaj, kiedy nawet artyści poprzestają na samym kuratorstwie i kiedy rozdźwięk między kuratorem i artystą nie

jest tak oczywisty jak wiele lat temu, montażowa operacja dekontekstualizacji służy jednak zawsze wywrotowym postulatom neoawangardy, a nie utrwalaniu władzy.

Książka Rottenberg powstała po ważnych książkach szkoły poznańskiej, niewymienionych zresztą z niewiadomych powodów we wstępie: Piotra Piotrowskiego *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku* (Rebis, Poznań 1999), A. Jakubowskiej *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek* (Universitas, Kraków 2004) i najnowszej, wydanej nieco wcześniej, książki Piotrowskiego *Awangarda w cieniu Jalty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945-1989* (Rebis, Poznań 2005) – ta ostatnia dokonuje ciekawego zabiegu opowiadania o sztuce polskiej w kontekście sztuki krajów tzw. demokracji ludowej. Jest to też kontekst wyjściowy zupełnie ignorowany we wcześniejszych badaniach, dający pole do namysłu wykraczające wręcz poza to, co wiedzieliśmy o sztuce polskiej wcześniej. Jest to bowiem horyzont rzeczywisty, twardy, a nie mglisty, utkany z marzeń. Różnica, jaka rzuca się w oczy między narracjami poznańskimi a tym, co proponuje Rottenberg, to silna świadomość metodologiczna szkoły poznańskiej i co za tym idzie, problematyzowanie pozycji narratora-autora. W narracji Piotrowskiego mamy balansowanie między profesorską swobodą naświetlania różnych angloamerykańskich metod i ich demaskowaniem, poprzez ukazywanie ich nieadekwatności, aż do przedstawiania mimochodem siebie samego jako podróżnika i smakosza; pojawia się też pamięć o młodym Piotrze, studencie historii sztuki, zapalonym miłośniku sztuki. Ta niezwykle ilość perspektyw wraz z pytaniem o prawomocność każdego z zaproponowanych horyzontów czyni z książek Piotrowskiego relacje wielopiętrowe, w których autor jednocześnie przekonuje nas do tego, o czym pisze, ale zaszczerpa też wątplenie i ciągłą konieczność rewizji. Inaczej, choć także wielopiętrowo, wygląda narracja Jakubowskiej, którą najprościej można scharakteryzować jako najbardziej radykalną historię powojennej sztuki polskiej. Oto bowiem zwyczajowo mamy historie artystów-mężczyzn, okraszona kilkoma zaledwie przykładami sztuki artystek-kobiet; a u Jakubowskiej mamy seksmisję i *herstory*; historię sztuki polskiej napisaną tak, jakby mężczyzn w ogóle nie było. Autorka za każdym razem, przy omawianiu różnych i niejednorodnych wcale dzieł, zmienia metodę badawczą i pokazuje, że omawiana przez nią sztuka nie jest zestawiona wedle klucza ideologicznego, a wielorakość interpretacji i postaw przy skrajnie potraktowanym doborze płci czyni jej pracę, paradoksalnie i absolutnie niespodziewanie, otwartą na różnicę. Fragmentaryzacja oglądu to cecha także pominiętego *Rezerwatu sztuki* Krystyny Czerni i *Śladów* Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak¹.

Książka Andy Rottenberg różni się od wymienionych prac przede wszystkim tym, że zapowiada i obiecuje dum-

nie całość. Zaletą nowej książki Andy Rottenberg jest jej prostota, nieużywanie akademickiego języka, który tak denerwuje rzesze miłośników sztuki. Autorka, powiedziec więc można, pisze dla kogo innego niż Piotrowski i Jakubowska, a także Czerni i Kitowska-Łysiak.

Jednak książka Rottenberg wpisuje się przede wszystkim w usiłowania przepisania na nowo historii sztuki polskiej, jaką prowadzą przede wszystkim artyści w imię prawdy o tym, co się działo, szczególnie w latach 70., gdyż okres ten jest wyjątkowo zakłamanym i nieprzebadanym. Do 1989 roku nie można było przecież napisać, że w połowie lat 70. funkcjonariusz KC PZPR wydał zakaz pokazywania sztuki Janusza Haki, Jerzego Beresia i KwieKulik; a po tej dacie akademicy historii sztuki (i ja nie jestem bez winy) i tak, skupieni na autonomicznych dziełach i ich wartościach, uważali podobną informację za nieważną z punktu widzenia wielkiej sztuki. Faktycznie, historycy sztuki mają wiele do odrobienia i książka Rottenberg nie posuwa nas daleko w tym kierunku. Nowe oblicze sztuki lat 70., odmienne od tego zaproponowanego przez akademickich historyków sztuki, proponuje Jerzy Truszkowski w serii książek i artykułów, Zbigniew Libera – zarówno poprzez odczyty, jak i serię dzieł z cyklu *Mistrzowie. Sztuka w Polsce*, choć omawia Andrzeja Partuma – jednego z mistrzów Libery, pomija zupełnie Anastazego Wiśniewskiego czy Jana Świdzińskiego i te ich działania, które wydają się niezwykle istotne nie tylko dla sztuki tamtych lat, ale też do zrozumienia dzisiejszych wyborów Fundacji Galerii Foksal. Jeśli więc – i to jest pierwsza teza mojej recenzji – nie przeanalizujemy solidnie sztuki lat 70., nie zrozumiemy dzisiejszych sukcesów artystów polskich, którzy odnoszą się do tych wydarzeń artystycznych, o których nie pisało się wcześniej, gdyż paradygmat modernistyczny całkowicie nam te dzieła przesłonił. Wymieńmy więc np. akcję Anastazego Wiśniewskiego z 1972 roku, polegającą na przyłączeniu się do pochodni pierwszomajowego z hasłem Galeria „Tak”, czy „Rundę honorową” Jerzego Beresia z Zamościa z 1975 roku. Zofia Kulik, zdenerwowana tym, że historycy sztuki nie radzą sobie z ustaleniem najprostszyc faktów, sama przygotowała „ściągawkę” z tego, co uważa za innowacyjne w sztuce duetu KwieKulik (działania do-kamerowe, ciało jako obiekt działań dokumentalnych, projekcję jako dzieło, interakcje oraz interdyscyplinarność). To prawdziwy paradoks, że artyści mówią dziś językiem ścisłym, a historycy sztuki – poetyckim. Bo język Andy Rottenberg jest raczej impresyjny i dlatego radość, że ktoś napisał wreszcie maksymalnie prostym językiem o sztuce, musi niestety zostać przesłonięta smutkiem nazbyt paternalistycznego i autorytatywnego ujęcia, w którym spójność narracji nie zostawia miejsca na inne historie, nie tylko te prowincjonalne, spoza Warszawy, ale też warszawskie, spoza zasięgu oka Rottenberg. Autorka przećwiczyła układ książki przede wszystkim jako współ-

¹ K. Czerni, *Rezerwat sztuki. Tropami artystów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000; M. Kitowska-Łysiak, *Ślady. Szkice o sztuce polskiej po 1945 roku*, Wydawnictwo Naukowe KUL Lublin 1999.

kuratorka wystawy *In Between. Art in Poland 1945-2000*, pokazywanej w Chicago, a opartej na podobnej wystawie budapeszteńskiej z 1997. Jako kuratorka wystaw zagranicznych musiała myśleć przede wszystkim o pokazywaniu rzeczy sprawdzonych i oczekiwanych w zestawie z Polski. A Amerykanom podoba się Abakanowicz, Wodiczko, Opałka... Spodobał się Wróblewski... To są oczywiście wybitni artyści, ale poza zmarłym w 1957 roku Wróblewskim trudno powiedzieć, że działają w Polsce. Robiąc wielkie promocyjne wystawy, nie myśli się, bo jest to niemożliwe, o wywracaniu całej historii sztuki, bo szeroka publiczność chce usłyszeć znane historie, wielokrotnie usłyszane. Dlatego przewartościowanie musimy zrobić w kraju ciężką pracą i powoli. Druga teza mojej recenzji, która mogłaby być punktem wyjścia do solidnych badań, jest więc następująca: polska sztuka stała się sztuką PRL-u przez chęć bycia dokładnie taką samą sztuką jak na Zachodzie², gdyż wówczas zaczęła się zajmować kamuflowaniem rzeczywistości i stała się częścią systemu dominacji.

Garść szczegółów:

Strona 142 to początek rozdziału *Miejsca sztuki*, poświęcona takim przestrzeniom, które odegrały – jak pisze Anda Rottenberg – szczególną rolę, gdyż dbały „o możliwie rozległą autonomię wobec nakazowo-rozdziałowej polityki oficjalnej”. Niestety, trudno zgodzić się z przyznaniem Warszawie prymatu w tworzeniu miejsc sztuki, zarówno jeśli chodzi o chronologię, jak i o specyficzny *genius loci*. Ten ostatni jest oczywiście trudniej opisać, odnieśmy się zatem do faktów.

Na s. 142 czytamy zatem: „Podobnie jak Krzysztofory, również Galeria Foksal powstała z inicjatywy Tadeusza Kantora”. Tymczasem w książce *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal* można przeczytać na s. 15 i 16: „W 1965 roku w Warszawie z inicjatywy grupy krytyków i teoretyków sztuki: Wiesława Borowskiego, Anki Ptaszkowskiej i Mariusza Tchorka powstaje projekt założenia galerii. (...) Obok trójki krytyków w zorganizowanie przyszłej Galerii Foksal są zaangażowani artyści – Henryk Stażewski, Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński”³. A chociaż dowiadujemy się też z tej publikacji, że Ptaszkowska była autorką pracy magisterskiej o Kantorze (1958), a Wiesław Borowski – artykułów, to sugestia związana z inicjatywą powstania galerii przez Tadeusza Kantora zdecydowanie nie pada. Również jeśli chodzi o inicjatywę samego Tadeusza Kantora w stworzeniu Krzysztoforów, to wobec ponad 20-osobowej Grupy Krakowskiej brzmi to jak nazbyt duży skrót myślowy. A co do „rozległej autonomii”, to pamiętajmy, że bez poparcia Ze-

nona Kliszki, sekretarza i członka Biura Politycznego KC PZPR, „nastawiającego artystycznie” Władysława Gomułkę oraz później Wincentego Kraški, kierownika Wydziału Kultury KC PZPR w latach 1960-1971, nie udało się prowadzić tej dziwnej i wyczerpującej gry o sztukę. Równie mylące jest zdanie o miejscach sztuki, także ze s. 142: „Pierwszym takim adresem w artystycznej geografii Polski była warszawska galeria Krzywego Koła, kierowana przez Mariana Bogusza od 1956 roku.” Przede wszystkim, w tym czasie, zanim wynegocjowano od władz miejskich czy państwowych jakieś artystyczne przytulisko, gromadzono się w miejscach takich jak prywatne domy, kawiarnie, siedziby związku plastyków; do tego dochodziły świetlice zakładów pracy czy funkcjonujące od 1950 roku salony DESY oraz kluby MPiK, zakładane od 1948 roku⁴. W żadnym razie pierwszym adresem nie może być adres warszawski! Nie zdziwiłabym się, gdyby pierwszeństwo chciało sobie przypisać TPSP w Radomiu, aktywne od 1945, czy Miejski Salon Sztuki w Poznaniu (pod patronatem ZZPAP). To w Krakowie jeszcze przed odwilżą odbyły się ważne manifestacje sztuki nowoczesnej – a to w Związku Literatów przy Krupniczej, a to przede wszystkim w Domu Plastyków przy Łobzowskiej⁵, gdzie miały miejsce zresztą też premiery teatru Cricot 2, przed przenosinami do Krzysztoforów. Niemniej ciekawą strategią poza zakładaniem nowych miejsc było zdobywanie miejsc kojarzonych wcześniej ze sztuką zachowawczą – tak było ze „zdobyciem” modernistycznego Pałacu Sztuki dla potrzeb I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w 1948 roku – opisywanej wręcz jako najazd Hunów. Co ciekawe, sama Anda Rottenberg pisała niegdyś o lubelskiej Grupie Zamek i jej początkach, które sięgają inicjatywy studentów historii sztuki KUL, czasowo równoległej do Krzywego Koła⁶. Na tej samej stronie 142 Anda Rottenberg pisze, że zaraz po galerii Krzywe Koło otwarto Galerię Krzysztofory. Jest to prawda tylko częściowa, chociaż faktycznie stowarzyszenie Grupa Krakowska zostało zarejestrowane 9 maja 1957 roku, w dzień święta państwowego. Grupa otrzymała ponadto w użytkowanie od Wojewódzkiej Rady Narodowej m. Krakowa podziemia kamienicy Krzysztofory, jednak wernisaż inauguracyjny odbył się po remoncie, dopiero 21 czerwca 1958 roku, i to tylko po to, by dobrym zwyczajem komunistycznych budów zamknąć lokal tuż po otwarciu i spokojnie dokończyć remont. Kolejne otwarcie nastąpiło na początku 1959 roku, a w międzyczasie Kantor wykonał nawet wystawę w bramie Krzysztoforów, oczekując na stałą siedzibę. I choć Piotr Skrzynecki uważał zaraz po otwarciu, że Krzysztofory to sprawiedliwa nagroda za wiele lat twór-

² Jest to przeformułowana teza Miriam Hansen, że rosyjskie kino stało się sowieckim przez problem amerykanizacji (hollywoodyzacji) z *The Mass Production of the senses Classical Cinema as Vernacular Modernism*. „Modernism/Modernity” nr 6.2, 1999, s. 59–71, przedruk, Linda Williams and Christine Gledhill, eds., *Reinventing Film Studies* (London: Edward Arnold, 2000).

³ Tadeusz Kantor. *Z archiwum Galerii Foksal*. Oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998.

⁴ B. Stokłosa, *Galerie, salony, kluby. Uwagi ogólne*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–60*, praca zbiorowa pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 81–86.

⁵ B. Stokłosa, *Grupa Młodych Plastyków (zwana także Grupą Nowoczesnych)*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–60...*, s. 9–11.

⁶ M. Głazowski, A. Rottenberg, *Grupa Zamek*, [w:] *Polskie życie artystyczne w latach 1945–60...*, s. 39–43

czości bez stałego miejsca artystów tzw. I Grupy Krakowskiej, to Jerzy Bereś już w 1964 roku narzekał, że jak już jest lokal, to są wystawy nie mające nic wspólnego ze sztuką⁷.

Po wojnie w Krakowie wysiadywało się „noworologodzinny” w kawiarni Noworolskiego, bywało się w „Warszawiankach”, Kantor chadzał do „Maurizia”. Zanim do Krzysztoforów będą zgłaszać się studenci historii sztuki, marząc o pracy jeśli nie barmana, to chociażby sprzątaczkę, minęło trochę czasu... A nim otwarto Krzysztoforę, odbyło się tam wiele ciekawych wystaw w różnych ważnych miejscach, podobnie jak w wielu miejscach Polski!

Na s. 154 czytamy o związkach Zofii Kulik i Przemysława Kwieka z warszawską galerią Repassage, mimo że jeszcze w 2002 roku Zofia Kulik protestowała przeciw łączeniu ją i Kwieka z tą galerią. Dla Rottenberg Repassage był miejscem specjalnym, a dla Partuma działaniem charakteryzującym znakomicie tę galerię była akcja „Smród” przeprowadzona tam w grudniu 1977 roku. Trudno się w ogóle zgodzić z pominięciem w Warszawie Galerii Remont, ponieważ to dzięki działającemu w niej Henrykowi Gajewskiemu (który wyemigrował w 1981 roku) pojawiło się w Polsce słowo performance, a festiwal I AM odwiedziła czołówka zachodnich performerów⁸.

Ominięcia Rottenberg wynikają z przyczyn ideowych, jej wiary w to, co jest sztuką, z konieczności skrótu, z nadziei na syntezę, ale nie wszystko da się tym wytłumaczyć. Dziwna jest bowiem wersja polskiej szkoły plakatu, w której nie pojawia się nazwisko Tadeusza Trepkowskiego (1914-1954) i zaskakująca opowieść o malarstwie, gdzie w ogóle nie pojawia się nazwisko Piotra Potworowskiego (1898-1962). Niemniej zadziwiające jest przedstawienie najważniejszych „miejsc sztuki”, gdzie zamiast powstałego w 1990 r. Muzeum Sztuki Współczesnej w Radomiu, kierowanego przez Mieczysława Szewczuka, czy Galerii Sztuki Współczesnej Muzeum Górnośląskiego, kierowanego przez Marka Mechnika, pojawia się fundacja Egit, która ma zamiar muzeum dopiero powołać. Nie mam też wątpliwości, że sztuka związana ze specyfiką miejsca przeniosła się dzisiaj do internetu (który w książce nie występuje). Tak działał np. Łukasz Guzek – od galerii QQ (założonej w 1988 roku) do internetowego „www.spam.art.pl”; a internetowe pismo „Raster” zrobiło dla sztuki polskiej w okresie transformacji więcej niż wiele instytucji państwowych; ożywczy język i dosadne recenzje pozwoliły pozbyć się koturnowych i akademickich naleciałości. A choć wśród ważnych miejsc wspomniano galerię Labirynt Andrzeja Mrocza, to nie podkreślono

jego kluczowej roli dla performance’u polskiego. Festiwale performance’u odbywały się też zresztą w takich miejscach, jak w Bytowie (od 1993 r.) oraz w Słupsku i Ustce, które w ogóle nie istnieją na wirtualnej mapie autorki.

Wracając do Poznania, to nie jest zupełnie jasne, dlaczego z galerii poznańskich oprócz galerii Od NOWA wymieniona jest jedynie galeria ON i nie ma w ogóle zaznaczonej roli Jarosława Kozłowskiego, którego rektorowanie od 1981 roku na poznańskiej PWSSP spowodowało wiele zmian, także jeśli chodzi o oblicze galeryjne szkoły, gdzie poza wspomnianą przez Rottenberg galerią ON działały Akumulatory 2, Wielka 19, AT, Studio Wizualne Kontakt, Utylis⁹. Zresztą, galeria Akumulatory, założona jeszcze w 1972 roku, stanowiła wyraźną alternatywę dla warszawskich galerii (podobnie zresztą jak w tym samym roku założona galeria Pi nie tylko samej Marii Anny Potockiej, ale też Józefa Chrobaka), „tzw. niezależnych placówek bardzo hojnie (a przynajmniej hojniej) przez władze finansowanych”, co podkreśla poznaniak Piotr Piotrowski nie mający złudzeń co do sławy warszawskich miejsc sztuki. Brała się ona, według niego, z jednej strony ze snobizmu, „z drugiej zaś z tego, że fizycznie blisko tu było do ośrodków władzy, które zainteresowane centralizowaniem kultury, łatwiej dystrybuują fundusze na coś (...), co w swym charakterze opozycyjne, funkcjonując jednak w metropolii, potwierdza centralny układ całego systemu”¹⁰. Trudno też zrozumieć nieobecność takiego miejsca jak działająca w latach 1972-2001 Galeria 72 Bożeny Kowalskiej w Chełmie. Nieobecność Marka Oberländera i Jana Dziędziory należy chyba tłumaczyć powtórzeniem wyborów Aleksandra Wojciechowskiego, który „brutalny realizm” tych artystów określił jako „absolutnie obcy naszej tradycji”¹¹. Nie ma też dzieł, które wywołały ostatnimi laty kontrowersje, np. *Arbeitsdisziplin* Rafała Jakubowskiego.

Z kolei w rozdziale *Pomnik brak Pomnika Powstańców Śląskich* Gustawa Zemły w Katowicach¹² i pomnika Grzegorza Klamana w gdańskiej stoczni dwóch bram, powstałych dzięki fundacji „Solidarności”, nie funkcjonującym w zbiorowej wyobraźni chyba dlatego, że artysta odwołuje się m.in. do radzieckiej awangardy. A wielka szkoda, bo dzieło stoi w kontekście *Trzech krzyży* (pokazanym przez autorkę) i ten kontekst jest dla dzieła znaczący, bo tworzy jakby paralelną, ale różną narrację o tym samym; pyta więc o to, co przeżyliśmy i jak chcemy, by wyglądała reprezentacja tego, co przeżyliśmy. Mówienie o pomnikach wymaga poza tym pewnej politycznej zadziorności; podam jeden politycznie niepoprawny przykład związany z twórczością

⁷ Sprawozdanie ze zjazdu Grupy Krakowskiej, 1964, przedruk: *Grupa Krakowska – Dokumenty i Materiały*. Red. J. Chrobak, T. IX, Kraków 1992, s. 53

⁸ Ł. Guzek, *Above Art and Politics – Performance art and Poland*, [w:] *Art Action 1958–1998*, ed. R. Martel, Inter Editeur, Quebec 1998, s. 254–276.

⁹ Por. m.in. T. Wilmański, *Galeria AT – przestrzeń aktywności twórczej*, [w:] *Pomiędzy* [katalog]. Tallinn Art Hall. Estonia 1996.

¹⁰ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999, s. 218 i 220.

¹¹ A. Wojciechowski, *Młode malarstwo polskie 1944–1974*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 60.

¹² W. Włodarczyk, *Sztuka Europy Środkowo–Wschodniej i Polski*, [w:] *Sztuka świata*. T. X. Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2001, s. 230 pisze: „znakomicie spinają i porządkują rozległą i chaotyczną przestrzeń Katowic”.

Władysława Hasiora – dotyczy to także więc interpretacji kultury dominującej, nie marginalizowanej. Jego pomniki, jedne z najwybitniejszych, powstałych w Polsce po II wojnie światowej, były – jak wiadomo – celowo niszczone lub jedynie nie konserwowane po powstaniu „Solidarności”. Profesor Jacek Waltoś z krakowskiej ASP mówił mi, że korciło go wręcz zapisywanie losów niepoprawnie politycznych arcydzieł, zniszczonych na naszych oczach. Tylko kto odważyłby się coś takiego napisać (oprócz pisma „Raster”¹³) i stawać potem do konkursu na stanowisko państwowe (szczególnie dziś, jak dodał profesor ze śmiechem)? Dlatego szkoda, że w rozdziale *Pomnik*, przeładowanym przykładami stołecznymi, nie ma nic o relokacji jednego z blaszanych ptaków z realizacji *Płomienne ptaki* Władysława Hasiora w Szczecinie w 1975 roku, z tamtejszego parku im. Kasprowicza na dziedzińcu BWA we Wrocławiu w roku 2003. Przemieszczenie to wykonane zostało przez Andrzeja K. Urbańskiego i Jerzego Kosalkę (pt. *Fragment dzieła W. Hasiora*), a jego celem było ponowne zaistnienie wykluczonego z przyczyn ideologicznych dzieła w obszarze sztuki. Była to oczywiście nie tylko akcja, ale wybitne dzieło sztuki, polegające na zmianie kontekstu arcydzieła, potraktowanego jako sfragmentaryzowany ready made. Dzieło innego rodzaju niż takie, które da się zamknąć w raz określonej formie na wieki; bo wykonane z konkretnego powodu i dla konkretnej sytuacji. Kosalka z Urbańskim z jednej strony przywrócili nam sztukę Hasiora, z drugiej – pytali swoim dziełem o powody inkluzji i ekskluzji dzieł do świata sztuki, obnażali ideologiczne powody zapotrzebowania na sztukę. Wybory Rottenberg mają jednak charakter stabilizujący.

Dość jednak o tym, czego nie ma – w przytoczonych przykładach chodziło mi raczej o ukazanie sposobu myślenia autorki, bo w śmiałej i pełnej dezynwoltury syntezie muszą być braki! Sprawa pomylenia Zbigniewa Pronaszki z Józefem Pankiewiczem i zrobienia z Pronaszki promotora kapistów (s. 27) to z kolei uchybienie, które łatwo byłoby naprawić przy kompetentnym redaktorze tomu. On też mógłby zrobić porządek, a nie niechlujny, indeks nazwisk i odpowiadających im stron. Nie pojawiłaby się też tam wówczas Louise Bougeois zamiast Bourgeois. W indeksie osób na końcu książki nie znajdziemy zresztą Zbigniewa Pronaszki (słusznie!), a w życiorysie Cybisa pojawia się prawidłowo Pankiewicz.

Wnioski, jakie wyłaniają się z lektury książki Andy Rottenberg są następujące:

Po pierwsze, skończył się (tymczasem) czas opowiadania prostych historii, bez zasugerowania różnorodnych rozgąleń; historii, w których nie problematyzuje się zarówno narratora i jego pozycji, jak i horyzontu badawczego. Dziś historyk musi ciągle pytać o to, co marginalizuje i dlaczego marginalizuje, jakie źródła milczą i czy tego milczenia nie należałoby usłyszeć i wyartykułować. U Rottenberg dramat pojawia się w samych dziełach sztuki i ich zestawie-

niu (autorka ma fenomenalną umiejętność wywoływania wzruszeń), ma więc charakter esencjonalny. Czysta modernistyczna wizualność, którą reprezentuje sposób myślenia o aranżacji wystawy, musi być bezradna wobec prac, które powstały w opozycji do modernizmu, które odwołują się do kontekstu, do montażu, do „zawirusowania” dzieła.

Po drugie, świat wizualny i świat pisany nie tylko rzadko się przenikają w książce, ale charakteryzują się odmiennym statusem. Autorka nie wierzy najwyraźniej w wolność słowa w Polsce i walczy o wolność obrazu – który jest zawsze wielowymiarowy, bezpośredni, przemawiający do duszy. To jest credo Andy Rottenberg i koncyliacyjność politycznie poprawnego tekstu, gdzie dużo różnych ukłonów stara się zrównoważyć sferą wizualną. Nie dałabym się zwieść ani uchybieniem (do łatwego naprawienia), ani prostocie opowieści – autorka oczywiście nie tylko znakomicie zna historię sztuki, ale też z wyjątkową swobodą przeprowadza na niej operacje. I jak każdy operujący wie, że jest zakładnikiem komisji etycznych, komisji finansowych, zespołów doradczych... Trudno zrozumieć jednak polityczność gestu wymazującego Śląsk ze sztuki polskiej, brak takiego miejsca jak Katowice czy Bytom, robienie ze Stefana Suberlaka przedstawiciela „szkoły krakowskiej”. Oczywiście, katowicka szkoła plastyczna była długo filią krakowskiej ASP i studia Suberlak kończył w Katowicach już jako filii krakowskiej ASP w 1952, ale zaczynał je tamże w 1948 roku, kiedy była tam filia WSSP we Wrocławiu. To samo dotyczy Dolnego Śląska – postać Eugeniusza Geta-Stankiewicza nie pojawia się, gdy autorka wymienia ważnych grafików, bo istnieje tylko szkoła „warszawska” i „krakowska”, za to wrocławski artysta doczekał się niespodziewanie przy takim potraktowaniu niczym nieuzasadnionej – wobec pominięcia go w głównej narracji – notki biograficznej.

Po trzecie, jeśli by traktować zestaw ilustracji jak wystawę, to zaczyna się ona ruinami Warszawy, a kończy dziełami Piotra Uklańskiego – artysty, który raczej z czarnym humorem i wręcz cynicznie przygląda się różnym podniosłym wartościom, a nieobca jest mu też strategia ambiwalencji. Chichot Uklańskiego wynika wprost z dowcipów Haki i Sosnowskiego, bo są to jego mistrzowie. Jednak o tych artystach w książce nawet nie wspomniano. Rottenberg, dając na wystawę obraz Uklańskiego *Galeria Foksal i jej artyści*, wie oczywiście, że ten bardzo złośliwy obraz wyśmiewa się też z jej artystycznych wyborów. Można zatem zadać pytanie, czemu taka autoironia służy. Powiem, czemu – moim zdaniem – powinna służyć: gruntownemu przebadaniu sztuki polskiej. Nie po to, by zrobić z artystów wykluczonych z narracji w okresie PRL-u czcigodnych weteranów, ale żeby się im przyjrzeć. Wystawy retrospektywne w Zachęcie, ta wspaniała pozytywistyczna robota, objąć musi tzw. pseudoawangardę w imię uczciwości i przyzwoitości. Czy po nich nastąpią istotne przewartościowania, to już inna sprawa. Najpierw musimy znać fakty.

¹³ *Wyprowadzenie Hasiora z ziemi szczecińskiej. Ptaki odlatują na ciepły Śląsk*, „Raster” (www.raster.pl), archiwum z IX–X 2003.

Po czwarte, mylący jest tytuł *Sztuka w Polsce*, który – jak rozumiem – odcinać się ma od opcji narodowościowych. Zrealizowanie tematu „sztuka w Polsce” byłoby ciekawym, bo nie podjętym jeszcze, projektem – można by zawrzeć w nim wiele: od inspiracji Paryżem i oglądaniem marnych czarno-białych reprodukcji dzieł wykonanych za żelazną kurtyną, po występy Jean-Jacques Lebela, Dicka Higginasa czy wystawę Richarda Serry w Zachęcie... Poza łódzką „Konstrukcją w procesie” z m.in. Günterem Ueckerem nie przeczytamy jednak w *Sztuce w Polsce* o wielu przyjeźdźnych artystach i wielu inspiracjach. Natomiast przeczytamy o Leonie Tarasewiczu w Berlinie czy Krzysztofie Wodiczce w Waszyngtonie, Wenecji i Nowym Jorku. Również twórczość Romana Opalki nie należy, po emigracji, do sztuki w Polsce. Najprościej więc ujmując – tytuł nie odpowiada zawartości. W tym kontekście warto przypomnieć akcję rekonstrukcji pracy Richarda Longa przez Janusza Hakę i Zdzisława Sosnowskiego na podstawie marnej czarno-białej reprodukcji i następnie wysłanie dokumentacji rekonstrukcji samemu Longowi. Łukasz Ronduda uważa to dzieło za kluczowe i prekursorskie w stosunku do prac o kilkadziesiąt lat późniejszych¹⁴; problem tylko z tym, że w pisanej historii sztuki jest nieobecne... Czy uda się mu przekonać nas tak do zapomnianych artystów, jak to zrobił Wiesław Juszczak, odkrywając nam na nowo młodego Weissa i Wojtkiewicza? Niewątpliwie, przyszedł czas na takie wskazania.

Po piąte, książka Andy Rottenberga jest kontynuacją myślenia o sztuce w kategoriach kultury dominującej. W notkach biograficznych około 55 procent artystów to absolwenci ASP w Warszawie lub mieszkańcy stolicy. Ale też w ramach stołecznych artystów nie widać żadnych przesunięć znaczeń wobec głównego nurtu. Ponadto tak w metodzie, jak w języku widać anachroniczność myślenia o sztuce. W słowniku na końcu książki pojawiają się objaśnienia takich terminów, ważnych dla sztuki jeszcze przed II wojną światową, jak: konstruktywizm, kubofuturyzm, unizm, neoplastycyzm czy powojennego terminu *dripping*, związanego ze sztuką Jacksona Pollocka, który nie da się zastosować – o ile mi wiadomo – do żadnego dzieła wykonanego w Polsce. Generalnie, najnowsza terminologia pochodzi z lat 60. XX wieku – asamblaż, minimal art, performance. Dziwi też, przy podkreślaniu różnych światowych relacji polskiej sztuki, że przy terminie *arte povera* nie pojawia się nazwisko Jerzego Grotowskiego¹⁵. Nie da się zrozumieć sztuki ostatniego ćwierćwiecza bez takich słów jak: *appropriation art* (wówczas dałoby się zrobić z Kosalki kogoś innego niż w książce), *corporate identity* (wówczas można by spojrzeć na Tarasewicza nie tylko jako zachwycającego malarza, ale także inteligentnego gracza), itp. Można te terminy dawkowo tłumaczyć, spolszczać (np. subwersję, *détournement* sytuacjonistów), ale nie można ich odrzucić.

Po szóste, skoro przykładamy szkiełko i oko, to wymowna będzie również statystyka. Ponad 60 procent stanowią zdjęcia od lat 80. do dziś, choć jest to zaledwie 25 lat, a lata od końca wojny do końca lat 70. to dekada więcej. Między zdjęciami z lat 70. i 80. mamy zdecydowany skok ilościowy. Inaczej rozkłada się chronologia z notek biograficznych: najczęściej osób z przedstawionych postaci urodziło się w latach 20. i 30. Osoby urodzone w latach 20., 30. i 40. to około 60 procent. Mamy więc dysproporcję między tym, co jest przedstawione na fotografiach (sztuka młodych), a tym, co jest opisane – artyści nieco starszego pokolenia. Pod względem ilości zdjęć ranking Rottenberga jest następujący:

1. Tadeusz Kantor (9+ 3 zdjęcia z Cricot 2);
2. Krzysztof Wodiczko (10);
3. Andrzej Wróblewski (9);
4. Jadwiga Sawicka (8);
5. ex equo: Mirosław Bałka i Zbigniew Libera (7);
6. Wojciech Fangor (5+ 2x współpraca);
7. ex equo: Włodzimierz Borowski, Józef Robakowski, Alina Szapocznikow i Leon Tarasewicz (6);
8. ex equo: Magdalena Abakanowicz, Paweł Althamer, Tomasz Ciecierski, Edward Dwurnik, Zuzanna Janin, Roman Opalka, Artur Żmijewski (5)

Ta lista nie przekłada się na ilość cytowań (liczbę stron, na których pojawia się nazwisko artysty). Bo choć pierwsze miejsce zajmuje także Tadeusz Kantor, a następnie Andrzej Wróblewski i Włodzimierz Borowski, to dalej zadziwia wysoka pozycja Jana Cybisa obok Władysława Strzemińskiego i Jerzego Nowosielskiego. W tej statystyce pojawia się więc problem, przed którym staje każdy piszący o sztuce polskiej w tak dużym przekroju – dzieła i artyści, na których nie da się patrzeć (jeśli dobrze odczytuję intencję autorki), ale o których trzeba pisać.

Przypominając inne wersje sztuki polskiej, Anda Rottenberg ominęła tę jej wersję, która skończyła się dla niej samej dymisją z Zachęty – wystawę Haralda Szeemanna. Dlatego oceniając krytycznie książkę Rottenberga, musimy pamiętać, że jej autorka wie dobrze, tak samo jak niejeden artysta, za którym się tu ujmowałam, że historia sztuki to pole walki i że chodzi w niej o życie, a nawet o nieśmiertelność. To ominiecie jak żadne inne pokazuje, że sztuka jest dla autorki schronieniem i nadzieją, niedaleką od utopii. Zadziwiająco, że autorka, operująca na pierwszej linii frontu, nie chce patrzeć w twarde horyzonty, ale może właśnie wyzbycie się idealizmu nie pozwoliłoby jej osiągnąć tylu sukcesów kuratorskich? Dlatego przywołując ponownie biskupa Krasickiego i zabijanie żab, przypomina się epitet boga muz Apolla: Sauroktonos, Jaszczurkóbójca. Zabijanie poprzez omijanie, niedoceniając, poprzez szybkie cięcia autorki spowodowało, że dostaliśmy opowieść piękną, wzruszającą i niesprawiedliwą. Książka Rottenberga to zbrodnia z namietności. Może okrucieństwo jest jednak wpisane w działanie tych, co działają z natchnienia Apollina?

¹⁴ Wystąpienie „Prywatne historie sztuki” w Bunkrze Sztuki w Krakowie w dniu 13 marca 2006.

¹⁵ Por. monumentalne opracowanie C. Christov-Bakargiev, *Arte povera*. Phaidon Press Limited, London 1999, s. 25.