



il. 1 Tomasz Malec. Wystawa w Studio BWA *Dla Ciebie chcę być biała*. Fot. M. Petryna

Karolina Tomczak

Konferencja „Mniejszości narodowe i etniczne w sztuce polskiej po 1945 roku. *Dla Ciebie chcę być biała*” – tematyka obrad i wystawy oraz uwagi

Konferencja naukowa „Mniejszości narodowe i etniczne w sztuce polskiej po 1945 roku. *Dla Ciebie chcę być biała*” została zorganizowana w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego z inicjatywy Anny Markowskiej i jej doktorantek (w tym piszącej te słowa). Wydarzeniu towarzyszyła wystawa w Studio BWA Wrocław, która nawiązywała do problematyki obrad. Całemu przedsięwzięciu przyświecała istotna idea: wymiana myśli historyków sztuki i artystów, refleksja nad kulturą polityką „inności” oraz nad badaczem-autorem, jego pozycją i rolą w eksploracji problemów dotyczących mniejszości narodowych i etnicznych w polskiej sztuce współczesnej.

Pierwszy dzień obrad (piątek, 22 października) był najbardziej obfity w wystąpienia naukowców (sześć bloków), a dodatkowo zwieńczony otwarciem wystawy „*Dla Ciebie chcę być biała*”.

Konferencję rozpoczął **Rafał Eysymontt**, reprezentujący nieobecnego niestety (z powodu służbowego wyjazdu) dyrektora Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Eysymontt podkreślił wagę poruszanego tematu, a także fakt, iż obrady w sposób całościowy ujmują problem mniejszości, „inności”, „obcego” w polskiej sztuce po 1945 roku. Zauważył ponadto, że dziś, choć podróżujemy fizycznie i wirtualnie po całym świecie, to, co niegdyś wydawało się dalekie,

jest bliskie tylko pozornie. Nie kilometry bowiem świadczą obecnie o dystansie. Nie jest to też dystans prostej niewiedzy, którą w dobie Internetu łatwo zatrzeć często mało dogłębnymi informacjami. Współcześnie ważne wydaje się wyjście poza powierzchowną analizę faktów i często również powierzchowną faktografię analiz. Lepiej też nie mówić tu o tolerancji, ale o wzajemności, która zakłada, że każdy („ja”, „inny”) pozostaje sobą: „ja” dzięki niemu, a „inny” dzięki mnie. Pojawia się tu pytanie, czy „my” rozumiemy pewną mniejszość, ale też, czy ona nie powinna zrozumieć „nas”. Kwestia zrozumienia okazuje się więc wzajemna. Eysymontt zakończył wypowiedź słowami Józefa Tischnera: „Mimo że Cyganie byli blisko, w gruncie rzeczy nie znaleźmy Cyganów. Byli dla mnie wielką niewiadomą”, oraz postulatem, by rozważania na temat obcości i swojskości pozwoliły nam poznać samych siebie.

Anna Markowska (Uniwersytet Wrocławski) w swoim wystąpieniu „Etnograficzny zwrot w sztuce współczesnej” nawiązała do klasycznego tekstu Hala Fostera *Artysta jako etnograf*¹, w którym badacz stwierdził, że w ambitnej sztuce lewicowej nastąpiła wymiana kategorii artysty jako producenta (czyli wytwórcy²) na inny model: artysty jako etnografa. Owa zmiana paradygmatu związana jest z przejściem od definiowania podmiotu w stosunkach ekonomicznych do definiowania go w aspekcie tożsamości kulturowej. Markowska, za Fosterem, zauważa widoczne w sztuce współczesnej niebezpieczeństwa łączące się ze stosunkiem wobec „innego”, a sprowadzające się m.in. do ideologicznego protekcjonalizmu, powielania esencjonalistycznych stereotypów, prymitywistycznych fantazji, sytuowania „innego” na zewnątrz (co może odciągać od bieżącej polityki), nadmiernej identyfikacji z „innym” lub przeciwnie – budowania pozornej wspólnoty na strachu i poczuciu niepewności. Inne zagrożenia to produkcja pseudoetnograficznych reportaży z rynku sztuki, wykorzystywanych przez instytucje i korporacje, czy finansowanie działań *site-specific*, zmieniających się w pokazy tolerancji promujące dane organizacje. Istotna wydaje się też refleksja nad charakte-

rem zwrotu etnograficznego w sztuce polskiej – nie został on przygotowany, tak jak w sztuce amerykańskiej, przez nurt *minimal* z jego zaangażowaniem w przestrzenne i cielesne uwarunkowania percepcji, w odsłanianie kontekstu i relacji pomiędzy dziełem i widzem, w swoisty rytuał poznawczy obserwatora. Referentka zasugerowała, że niewątpliwie nie ma w polskiej sztuce tak radykalnych analiz etnograficznych, jak klasyczne prace *Mining the Museum* Freda Wilsona czy *Aren't They Lovely* Andrei Fraser. Prace pierwszego artysty poprzez zmianę kontekstu kwestionują nie tylko zawartość kolekcji muzealnej, ale również jej klasyfikację i sposób wystawiennictwa, co ma na celu wskazanie znaczących ominięć narracji muzealnych związanych z Afroamerykanami. Natomiast realizacje Fraser demaskują niewidoczne zabiegi muzealnicze sprawiające, że kolekcja różnych przedmiotów osobistych i dzieł sztuki należących do jednostki z klasy wyższej staje się homogenicznym zbiorem kultury uniwersalnej. Polscy artyści, którzy mogą być kojarzeni ze „zwrotem etnograficznym”, nie podkreślają z taką siłą instytucjonalnej represji i sublimacji. Społeczne mapowanie występuje w różnych projektach, np. w znakomitej pracy Łukasza Skąpskiego *Maszyny* (2006; artysta zarejestrował ok. 150 traktorów i maszyn wykonanych samodzielnie przez rolników) czy w bardzo interesujących działaniach grupy Lucim lub międzynarodowych artystów tworzących w Wolimierzu na Dolnym Śląsku. W żadnej z tych prac nie obserwujemy jednak kwestionowania autorytetu artysty-etnografa i swoistej autorefleksji badacza-artysty.

W pierwszym bloku wystąpili reprezentanci Uniwersytetu Wrocławskiego: Monika Baer („Inność» w antropologicznym ujęciu krytycznym”) i Rafał Eysymontt („Romska architektura sepulkralna”), a także Eleonora Jedlińska z Uniwersytetu Łódzkiego („Zaułek przy ul. Wolborskiej, czyli ślady kultury żydowskiej”).

Baer skrótowo przedstawiła ewolucję podejść do „innego” w antropologii. Zaczęła od zakreślenia doktryny relatywizmu kulturowego, głoszącego, że „innego” można zrozumieć tylko w kontek-

¹ **H. Foster**, *Artysta jako etnograf*, [w:] *idem, Powrót realnego*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 199–233.

² W ten sposób spolszczono w latach 70. XX w. niemiecki wyraz „Produzent”, pochodzący ze słynnego eseju Waltera Benjamina *Twórca jako wytwórca*.

ście, w jakim on funkcjonuje, a kulturowy „inny” to antyteza zachodniego „ja”. Skończyła na wyjaśnieniu znaczenia „zwrotu etycznego”, mianowicie zauważyła, że, z jednej strony, projekty zrywające z klasycznym podziałem „ja”–„inny” wskazują na konieczność zweryfikowania relewancji antropologii w świetle problemów społecznych dzisiejszego świata; z drugiej, widać krytyczne analizy kategorii przywoływanych w rozważaniach antropologicznych, w tym „ja” i „innego”. Według badaczki „inność” w historii sztuki ma problem z wypowiedzeniem się. Niemniej jednak nie może być ona traktowana jako kategoria bezproblematyczna, ale powinna zostać poddana refleksji krytycznej (która uwydatniłaby jej hybrydyczny, międzywęzłowy charakter i osadzenie w wielorakich polach władzy), a przede wszystkim – kontekstualizacji etnograficznej (ta pokazałaby, jak „inność” przejawia się w doświadczeniach zwykłych ludzi).

Eysymontt zanalizował formę romskich nagrobków na Cmentarzu Osobowickim we Wrocławiu. Ku zaskoczeniu wszystkich, formy te wzorowane są m.in. na wawelskich kaplicach nagrobnych, a ich autorzy to znani wrocławscy architekci: Andrzej Adamek i Marek Dziekoński.

Celem referatu **Jedlińskiej** było zwrócenie uwagi na problem „pamięci zagubionej” – przypomnienie szczególnej obecności Żydów w Łodzi. Ich przestrzenią był zaułek przy ul. Wolborskiej, w którym zaczęli się osiedlać od końca XVIII wieku. To miejsce symboliczne, świadectwo „utruty pamięci” o dawnych mieszkańcach żydowskiego pochodzenia (referentka przywołuje Samuela Hirszenberga, Jankiela Adlera, Vincentego Braunera) oraz ogólnie o Łodzi jako tygłu różnych kultur. Wzniesiono tam najstarszą synagogę, która w listopadzie 1939 r. została zburzona przez hitlerowców. Obecnie przestrzeń tę zalegają zaniedbane zabudowy z antyżydowskimi *graffiti* – niestety, jedyne dziś relikty istniejącej tam niegdyś żydowskiej społeczności.

Drugi blok prezentacji³ to wystąpienia Weroniki Burman z Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy Brandta we Wrocławiu („Nowa

mentalność powojennych Żydów? Świat dolnośląskich Żydów w obiektywie Spółdzielni van Dyk w latach 1945–1950”) i Daniela Brzeszcza z Uniwersytetu Warszawskiego („Nikt tego nie chce. *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet”).

Burman omówiła krótki epizod „produktywizacji” Żydów na Dolnym Śląsku i jej fotograficzną reprezentację, służącą politycznej propagandzie.

Brzeszcz, analizując cykl fotografii Rydet zatytułowany *Zapis socjologiczny*, postawił pytanie, czy ich autorka nie posunęła się do nadużycia. Zasugerował, że oszukała ona pozujące jej osoby – nakłoniła je do udzielenia zgody na fotograficzne uwiecznienie, obiecując wysłanie gotowych zdjęć do samego biskupa lub papieża. Referent zwrócił też uwagę, że artystka narzucała swoim modelom formę, w jakiej mieli zostać ujęci, a sami sfotografowani nigdy nie zobaczyli swoich wizerunków. Etyczna odpowiedzialność artysty stała się przedmiotem dyskusji wieńczącej ten blok wystąpień. Jedlińska, broniąc wybitnej fotografki, stwierdziła, że Rydet nie była ani antropolożką, ani etnolożką, dlatego trudno od niej wymagać „kurtuazji”. Andrzej Kwietniewski zaznaczył, iż uważa Rydet głównie za wielką estetkę-artystkę, która do fotografowanych mieszkańców wsi odnosiła się z sympatią. Baer wskazała, że słowo „socjologiczny” w tytule cyklu uzasadnia przyjętą przez jego autorkę perspektywę, bo taki był charakter ówczesnej socjologii.

W trzecim bloku prezentacji można było posłuchać Katarzyny Kotlińskiej z Uniwersytetu Wrocławskiego („Kultura Łemków w Legnicy”) oraz Janusza Antosa z ASP w Krakowie („Artyści europejscy i światowi oraz »typowo polscy, prowincjonalni«. Rozważania o etnicznych i narodowych przedstawieniach na kanwie projektu *Nowe Jeruzalem* Marty Deskur oraz portretów artystów Ignacego Czwartosa”).

Wystąpieniu **Kotlińskiej** przyświecało pytanie o możliwość zmiany kontekstu dzieł artystów uznanych za ludowych. Taka relokacja, czyli ewentualne przenosiny z wystaw etnograficznych na wystawy artystyczne, podana została w wątpliwość;

³ Maria Hussakowska (Uniwersytet Jagielloński), mająca wystąpić w tym bloku z prezentacją „Podwójna perspektywa. O Annemarie Frascoli i jej czytaniu spraw polsko-żydowskich”, oraz – z kolejnego bloku – Bartłomiej Gutowski (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), który zapowiedział referat „Strategie tożsamościowe. Antysemityzm Polaków w dyskursie sztuki”, niestety nie mogli przybyć na konferencję.



il. 2. Od lewej: Janusz Antos, Paweł Leszkowicz. Fot. A. Markowska

nie mamy bowiem w Polsce artystów kwestionujących stereotypy związane z ich własną genealogią, takich jak np. Jimmy Durham czy James Luna, którzy zostali wymienieni przez Fostera w eseju *Artysta jako etnograf*. A to znaczy, że brak nam (?) ich dowcipu i sarkazmu albo że, przesiąknięci poważnym obrazem sztuki, nie szukamy figury trickstera, ale raczej „utrwalacza”. Dlatego nasunęło się pytanie, czy muzea etnograficzne nie zajmowały się ukrywaniem, oswajaniem i neutralizacją „innego”, pozbawionego dostępu do wystaw artystycznych, w PRL-u pojmowanych jako ekspozycje wartości uniwersalnych. W tle pojawiła się zatem kwestia splotu nacjonalizmu i modernizmu oraz problem zawłaszczania „innego”, który przecież nie zginął wraz z modernizmem.

Antos zestawił „staropolskie” i „prowincjonalne” portrety artystów *Czwartosa* (2010) z „kosmopolitycznymi” przedstawieniami artystów stylizowanych na apostołów z wizji św. Jana, które wykonała Marta Deskur do swojego projektu *Nowe Jeruzalem* (2007). *Czwartos* odwołuje się do stereotypów narodowych, Deskur zaś wdaje się w dialog z tradycją chrześcijańską i żydowską. Oboje sugerują problem mniejszości narodowych, jednak – według dyskutantów – czynią to (szczególnie Deskur) w sposób nazbyt powierzchowny.

W czwartym bloku referat wygłosiła Izabela Kowalczyk z Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa w Poznaniu („Zwichnięta historia sztuki? O pominięciach problematyki żydowskiej w badaniach sztuki polskiej po 1945 roku”) oraz dwie badaczki z Uniwersytetu Wrocławskiego: Patrycja Piróg („*Murzynek Bambo w Afryce mieszka*, czyli jak polska kultura stworzyła swojego »Murzyna«”) i Małgorzata Micuła („»Oswajanie obcego«. Transkulturowość czy eksploatacja kulturowych klisz? Problem stereotypów narodowych w polskiej sztuce współczesnej”).

Kowalczyk skupiła się na przemilczeniach w polskiej historii sztuki po 1945 r., związanych z kwestiami żydowskimi, Zagładą oraz antysemityzmem (polską współwiną). Stwierdziła, że te zagadnienia zostały zatarte w powojennym dyskursie sztuki narodowej przez władze komunistyczne, które np. Auschwitz traktowały jako pomnik podanego generalizacji, ogólnoludzkiego cierpienia. W opracowaniach dotyczących tego okresu brakuje informacji o sztuce stanowiącej świadectwo eksterminacji narodu żydowskiego, o widmie „muzułmana”⁴, o żydowskim pochodzeniu polskich artystów, o ich przeżyciach obozowych czy o rozmyciu tożsamości. Dotyczyło to m.in. niektórych twórców biorących udział w przełomowej Ogólnopolskiej

Wystawie Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale (1955), którzy zostali określani jako „barbarzyńcy”. W przypadku Izaaka Celnikiera nazwanie jego dokonań „wtórnymi” było swoistym wybiegiem, ponieważ te dzieła można ocenić w zupełnie inny sposób, gdy odrzuci się prymat kategorii awangardowych, a także swoisty romantyzm towarzyszący pisaniu o polskiej sztuce. W wielu opracowaniach zmarginalizowano dorobek Celnikiera, sugerując nawet, że jest on „niezgodny z polską tradycją”, gdyż jego sugestywna i wyraźna deformacja nawiązuje do ekspresjonizmu niemieckiego.

Piróg w sposób interdyscyplinarny przedstawiła wizerunek „Murzyna” w kulturze polskiej: literaturze („afrykanistyczna persona”, „niewolnik”, „dziki”), tekstach dziennikarskich („brudny”, „popędliwy seksualnie”, „bezrobotny”), muzyce (raper, żyjący w blokowisku). Widać, że ten pejoratywny, budowany na stereotypach obraz jest raczej prymitywistyczną fantazją. Podczas dyskusji Roman Nieczyporowski dodał, iż można wskazać pozytywne znaczenie słowa „Murzyn”, zanikające w epoce kolonializmu: ‘ktoś, kto nie został dotknięty grzechem pierworodnym’. Leszkowicz podkreślił z kolei, że nie zgadza się z polityczną poprawnością, zakładającą, iż wiersz Juliana Tuwima *Murzynek Bambo* jest tekstem rasistowskim – to raczej czuły utwór o miłości matczynej, napisany przez artystę pochodzenia żydowskiego, który świetnie rozumiał pozycję kulturowego „innego”.

Micuła uwydatniła fakt, że stereotyp w sztuce cechuje warstwowość i ambiwalentność, dlatego stanowi on siłę utrwalającą uogólnienia, ale równie często – motor zmian. W tym ostatnim przypadku ten (nie)aktywny element, z którego korzystają artyści, wychodzi poza swoją dotychczasową rolę osławiania odmienności i staje się niewygodną formułą mierzącą poziom oraz kondycję tożsamości w nieuchronnych procesach hybrydyzacji.

W piątym bloku zaprezentowali się: Agata Soczyńska z Zespołu Kolegiów Nauczycielskich w Ostrołęce („Napiętnowany świat Marka Oberländera”), Marcin Lachowski z Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego Jana Pawła II („Nowocześni po Holocauście – pomiędzy innością a tożsamością”)

i Małgorzata Baka-Theis z UMK w Toruniu („Wizerunek Murzyna» w sztuce polskiej po 1945 roku a obecność sztuki afrykańskiej w kolekcjach prywatnych”).

Soczyńska przedstawiła sztukę Marka Oberländera: „człowieka – Polaka – Żyda – malarza ze Szczerca koło Lwowa, małego wielokulturowego i wielonarodowościowego miasteczka w przedwojennej Polsce”⁵, który był świadkiem Holocaustu (co widać w jego pracach: *Napiętnowani*, *Nigdy więcej getta*, *Reportaż spod szubienicy*) a mimo to próbował zachować dystans i twórczą niezależność.

Lachowski zanalizował postawę artysty, który przeżył czas Zagłady. Skupił się na powojennych pracach Władysława Strzemińskiego i Jonasza Sterna, zestawiając je na zasadzie kontrastu. Obaj byli przedstawicielami międzywojennej awangardy, ale odrzucili jej środki artystyczne i szukali nowych – odpowiednich do wyrażenia traumatycznych doświadczeń. Czynili to jednak w odmienny sposób. Strzemiński w cyklu *Moim przyjaciołom Żydom* (1945) jawi się jako świadek procesu Zagłady – odchodzi od koncepcji unizmu reprezentowanej przed wojną i zdobywa się na „przezwycięzenie jedności obrazu w obliczu masowej depersonalizacji ofiar”. Natomiast Stern w swoich grafikach z przełomu lat 40. i 50. XX w. nawiązuje do abstrakcji, surrealizmu, kubizmu – i równocześnie przekracza te inspiracje, co sugeruje „proces problematyzowania tożsamości ocalonego poprzez recepcję ukształtowanych formuł artystycznych”.

Baka-Theis, podobnie jak Piróg, poruszyła problem „Murzyna”. Odwołała się wszakże do polskiej sztuki współczesnej i pokazała jego przerysowany obraz u takich artystów jak: Halina Korn, Feliks Topolski, Tomasz Kozak, Paweł Althamer.

Szósty i ostatni piątkowy blok konferencyjny to wystąpienie Pawła Leszkowicza z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu („Przedmioty odnalezione Krystiany Robb-Narbutt”), Kamili Storz z Uniwersytetu Wrocławskiego („Murowany dom wiejski w krajobrazie kulturowym Warmii i Mazur. Problem regionalizmu”) oraz Romualda Bochyńskiego z Mazowieckiego Centrum Sztuki

⁴ „muzułman” – określenie więźnia obozu koncentracyjnego, będącego na granicy śmierci, „żywego trupa”, pozbawionego godności i znajdującego się na samym dnie hierarchii obozowej.

⁵ Cytat pochodzi z abstraktu autorstwa Soczyńskiej, udostępnionego przed konferencją. To samo dotyczy prztoczeń słów Lachowskiego.

Współczesnej „Elektrownia” w Radomiu („Artysta jako antropolog kultury. Wybrane aspekty twórczości Tadeusza Sawy-Borysławskiego”).

Leszkowicz, mówiąc o sztuce Krystiany Robb-Narbutt, skupił się nie na jej *Fudze pamięci* z 2005 r., która dotyka problematyki Holocaustu, ale na *Adoracjach słodczy*: 30–40-centymetrowych gablotkach wypełnionych kiczowatymi bibelotami, czyli przedmiotami kultury niskiej, zahażającymi często o kicz religijny. Wykonane dla „radości oka” i pobudzenia zmysłowego przechodzą akt sublimacji – obiekty mało wartościowe urastają do wyższej rangi. Ta „fascynacja dewocją zakłęta w bibelotach”⁶ przypomina sztukę Aliny Szapocznikow. Natomiast gablotki z Matką Boską pozwalają traktować je jako feministyczną *ars christiana*. Przyglądanie się katolickiej sztuce popularnej opartej na kiczu nie byłoby tak wnikliwe, gdyby obserwator-artysta nie sytuował się w pozycji dystansu, zasadzającej się na jego własnej odmienności kulturowej. Robb-Narbutt zastosowała chyba tutaj – postulowany przy innej okazji przez Fostera – „paralaktyczny model pracy”, negocjujący problematyczny status „inności” jako danej, „obejmujący ramą także tego, kto się nią posługuje, obramowując Innego”⁷.

O godzinie 20:00 w Studiu BWA Wrocław rozpoczął się wernisaż otwierający **wystawę „Dla Ciebie chcę być biała”**. Na czas konferencji przestrzeń galerii stała się miejscem artystycznej wypowiedzi na temat mniejszości narodowych i ich postrzegania w najnowszej sztuce polskiej, stanowiąc element dopełniający wystąpienia prelegentów oraz wieńczące je dyskusje. Patrycja Sikora, kuratorka ekspozycji (absolwentka studiów kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim i obecnie studentka historii sztuki na Uniwersytecie Wrocławskim), zaprosiła siedmioro artystów wywodzących się z różnych ośrodków sztuki, reprezentujących różne generacje i postawy twórcze. Wystawiane prace połączyła refleksja nad możliwością prowadzenia równoprawnego dialogu międzykulturowego w polskich realiach oraz krytycznego namysłu nad głęboko zakorzenionymi stereotypami „innego”. W pracach tych widać kilka wątków, do

których należą: społeczność żydowska i pamięć o Holocauście (Hubert Czerepok, Tomasz Malec), mniejszość muzułmańska (Rahim Blak, Jasmina Metwały, Andrzej Kwietniewski) oraz fascynacja egzotyką (Dominika Łabądz, Julia Zborowska).

Czerepok zaprezentował głośną pracę *Nie tylko dobro przychodzi z góry*, która została przygotowana na wystawę *Survival 6* we wrocławskiej Dzielnicy Czterech Świątyń w 2008 roku. Zaistnienie tego dzieła w przestrzeni publicznej Wrocławia wywołało wtedy gorącą dyskusję na temat cenzury w sztuce. Realizacja owa, przypominająca kształtem zwieńczenie bramy obozu w Auschwitz, po zdecydowanych protestach wrocławskiego rabinu została ściągnięta z bramy prowadzącej na teren Synagogi pod Białym Bocianem. Gest rabinu, uznany za akt cenzury, skrytykowała głównie „Gazeta Wyborcza” i portal „Index73”. Wystawa w Studio BWA stała się więc okazją do zaprezentowania po raz pierwszy – tym razem w przestrzeni galeryjnej – pracy znanej publiczności wyłącznie z relacji w prasie i Internecie. Natomiast konferencja umożliwiła przeprowadzenie poważnej dyskusji z udziałem artysty na temat prawa do dysponowania symbolami pamięci o Zagładzie oraz moralnego wymiaru działań i prowokacji artystycznych. Całe przedsięwzięcie zachęciło do namysłu nad znaczeniem kontekstu przestrzeni publicznej i przestrzeni instytucjonalnej dla odbioru dzieł sztuki o silnym ładunku krytycznym.

Innym artystą zajmującym się od wielu lat problemem Holocaustu i stereotypów dotyczących społeczności żydowskiej jest **Malec**, współtwórca Pawilonu Stabilnej Formy z Lublina. Specjalnie na potrzeby wystawy Malec przygotował nową pracę, odzwierciedlającą poszukiwania najbardziej adekwatnego medium artystycznego, które w nowy sposób mogłoby komunikować treści istotne dla zachowania pamięci o czasie Shoah. Tym medium dla Malca okazuje się słowo pisane – wiersz, znak, treść, jej graficzny zapis. Omawiany twórca w czasie dogłębnych studiów nad literaturą lat 20. i 30. odnalazł opublikowany w Niemczech tekst nawiązujący do nienawiści wobec Polaków, zapisany w formie modlitwy. Artysta samodzielnie przełożył go na język polski. Tłumaczenie wyrażone

⁶ Cytat pochodzi z ustnej prezentacji Leszkowicza, którą wygłosił podczas konferencji.

⁷ H. Foster, *Artysta jako etnograf...*, s. 232.

zostało w formie spirali, którą można postrzegać metaforycznie jako spiralę nakręcającą się nienawiści, zamrożoną w kształcie symbolizującym nieskończoność. Malec zapisał tekst jasnożółtą farbą na białej powierzchni, dlatego jego odczytanie nie jest możliwe natychmiast, ale zobowiązuje widza do zaangażowania, wytrwałości i determinacji. Podobnego wysiłku wymaga zgłębianie trudnych tematów historycznych i szukanie pojednania mimo przeżytej traumy. Praca Malca została doceniona m.in. przez Jedlińską, autorkę należącej dziś do kanonu dzieł naukowych książki *Sztuka po Holocauście* (Łódź 2001).

Wątek muzułmański podejmuje artysta krakowski, występujący pod pseudonimem **Rahim Blak**. Jego działanie stało się przedmiotem publicznej debaty w Krakowie w 2007 roku. Wtedy to zorganizował on *happening* w Oddziale Muzeum Narodowego w Sukiennicach, gdzie wyeksponowany został *Święty obraz Kaaba*, powieszony przez zaproszonego przez Blaka przedstawiciela mniejszości muzułmańskiej w obecności kamer i w sprawie podniosłych słów o tolerancji Polaków wobec islamu. Na fali pojawiających się w *mass* mediach komentarzy tego wydarzenia Blak postanowił rozszerzyć akcję – tak powstał projekt *Artysta buduje meczet*. W jego ramach omawiany twórca zorganizował w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego dyskusję nad budową Centrum Kultury Islamu w Krakowie w jednej z najstarszych dzielnic miasta (tuż obok siedziby Wydawnictwa „Znak”). I choć odsłonięto makietę architektoniczną i odśpiewano przy tym sury z Koranu, cała akcja stanowiła tylko prowokację, która miała na celu obnażenie w dyskusjach i publikacjach postawy Polaków wobec „obcego” elementu, jakim mogłoby być takie Centrum. Postawę tę charakteryzował strach przed powstaniem kuźni terrorystów tuż pod „świętym” dla Polaków Wawelem. W Studiu BWA Blak powtórzył performans – ponownie zawiesił *Święty obraz Kaaba* i odsłonił makietę Centrum przy odśpiewanych wersach z Koranu. Uczestnicy konferencji i wrocławska publiczność mieli okazję zapoznać się z dokumentacją filmową całej akcji oraz z oryginalnymi wycinkami prasowymi, komentującymi to wydarzenie.

Po motyw muzułmańskie sięga również **Kwietniewski**, legendarna postać współczesnej sztuki

polskiej, współtwórca Łodzi Kaliskiej, miłośnik pop-artu i ironii w sztuce. Zaprezentowane przez niego popiersie Chinki i Araba to pełen czarnego humoru komentarz na temat obaw Polaków przed imigrantami – muzułmańskimi i azjatyckimi, którzy, podszywając się pod Polaków, mają rzekomo spowodować ostateczne „rozcieńczenie” polskich genów oraz przejąć gospodarkę i wprowadzić terroryzm. Modelami do popiersi były rzeczywiste postacie, których losy artysta kiedyś poznał osobiście. Zmuszone do emigracji z ojczyzny, zostały skazane na bezpaństwowość i bezdomność. Po wielu staraniach uzyskały polskie obywatelstwo, zmagając się przy tym z problemem bycia „innym” w naszym kraju.

Podobny problem istnienia na styku kultur dotyczy **Metwały**: pół Egipcjanki, pół Polki, która tworzy w Poznaniu, Londynie i Kairze. Prace na wystawę „*Dla Ciebie chcę być biała*” zrealizowała na Synaju – w miejscu konfliktów religijnych i etnicznych. W filmie Jasminy tankowiec w pełnym słońcu sunie po spokojnym morzu, powietrze drży. Cały sugestywny obraz przecinają linie wysokiego napięcia – symbole niepokojów wpisanych w krajobraz tego miejsca. Autorka traktuje Synaj jak *ready made*: korzysta z jego znaczenia, nie dodając własnych narracji; estetyzuje i kadruje, ale pozostaje po stronie obserwatora, który marzy o spokoju dla tej pięknej przestrzeni, świętej dla wielu religii i jednocześnie przeklętej z powodu wojen. W innym filmie Jasmina śpiewa po arabsku i zachęca do modlitwy. Ta praca nigdy nie mogłaby być pokazana publicznie w Egipcie, ponieważ w świecie arabskim kobieta nie ma prawa nawoływać do oddawania czci Bogu. Nikt nie słyszy krzyku artystki w pustynnej przestrzeni; powraca on jako puste, zwielokrotnione echo, które zaraz ginie; góry pozostają głuche na pojedynczy głos kručzej kobiety, niknącej na tle wielkich skał. To wołanie jest symbolicznym apelem o zmianę obyczajową i kulturową, jaka mogłaby wprowadzić do kraju arabskiego feminizm czy pluralizm religijny. Niestety, ten krzyk nie ma szans na wysłuchanie.

Korespondencją kultur interesuje się także **Zborowska**: młoda artystka krakowska na stałe mieszkająca w Wiedniu. Zborowską zaciekała sytuacja kobiet, biednych afrykańskich dziewczyn marzących o znalezieniu za pomocą Inter-

netu bogatego sponsora z Zachodu, który umożliwi im wyjazd do Europy – lepszego zachodniego świata. Jaki jest ich dalszy los? Artystka w jednym ze swoich tekstów-komentarzy pisze: „W Wiedniu mieszka wiele samotnych Afrykanek z dziećmi”. Z drugiej strony, w surrealistycznym i przesyconym baśniową atmosferą filmie *Ona chce krokodyli* białe dziewczyny marzą o pięknym czarnoskórym, egzotycznym chłopaku z fitnessu. Filmowi bohaterowie pojawiają się na zmianę na jednej prywatce; fascynacja egzotyką działa w obie strony.

Egzotyczną czarnoskórą pięknoscą, którą zachwycano się w całej Europie i Hollywood, była także Reri, występująca w filmie *Czarna Perła* z 1934 r., wyreżyserowanym przez Michała Waszyńskiego. Z kolei *Found footage* autorstwa wrocławskiej artystki **Łabędź** przedstawia Reri śpiewającą piosenkę *Dla ciebie chcę być biała*. Obraz przenosi widza na kilka sekund w świat filmowego romansu, przedwojennej i dalekiej od politycznej poprawności fascynacji egzotyczną urodą. Tytuł wystawy, inspirowany refrenem piosenki i historią bohaterki filmu, był punktem wyjścia do refleksji nad możliwością podjęcia równouprawnionego dialogu pomiędzy mniejszością a większością, który w wielu wypadkach pozostaje utopią.

Drugi dzień obrad (sobota, 23 października) rozpoczęła Małgorzata **Radkiewicz** z Uniwersytetu Jagiellońskiego; w swojej prezentacji „»Swoi« i »obcy«. O mniejszościach narodowych i etnicznych w kinie polskim” poruszyła ona temat kina wielokulturowego, charakteryzującego się trzema tendencjami. Pierwsza z nich to pluralizm tematyczny, stylistyczny i ideologiczny, druga proponuje międzyrasowe spojrzenie, czyli wyjście poza normatywizującą perspektywę białego człowieka, trzecia skupia się na zmianie wyobrażeń dotyczących rasy, projektowanych przez białych, oraz na przełamaniu schematów i stereotypów postrzegania „inności”. W kinie światowym wielo- i interkulturowość jest szczególnie mocno obecna od początku lat 90. W kinie polskim motyw tego rodzaju odmienności staje się coraz bardziej popularny, zwłaszcza po 2004 r., czyli po przystąpieniu Polski do Unii Europejskiej. Reżyserzy wprowadzają postać „obcego” kulturowo czy rasowo za pomocą formuł narracyjnych i gatunkowych, które uza-

sadniają tego typu wątek. Sprawdzonym wzorcem jest tu kino drogi, gdzie spotkanie z obcością staje się nieodzownym elementem odbywanej podróży, a także zachodzącego w czasie jej trwania procesu renegeacji własnej tożsamości (*Handlarz cudów*, 2009, reż. Jarosław Szoda, Bolesław Pawlica; *Jutro będzie lepiej*, 2010, reż. Dorota Kędzierzawska). Interesujące są również filmy, w których wprowadza się „obcego” wraz z jego osobistą narracją i podmiotowością, nie mieszczącą się w konwencjonalnych wizerunkach (*Moja krew*, 2010, reż. Marcin Wrona; *Hanoi Warszawa*, 2010, reż. Katarzyna Klimkiewicz).

W drugim bloku obrad zaprezentowali się: Czary Wąs z Uniwersytetu Wrocławskiego („Metafora bieli – biel metafory <według Jacques’a Derridy>”), Roman Niecyporowski z ASP w Gdańsku („Odrzucony obraz. Problem z innością we współczesnej sztuce polskiej”) i Jarosław Lubiak z Muzeum Sztuki w Łodzi („Kuratorskie projekty: *Sąsiedzi* oraz *Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*”).

Pojęcie „bieli”, zawarte w tytule konferencji, skłoniło **Wąsa** do ogólniejszej refleksji nad mechanizmami tworzenia pojęć w kulturze Zachodu, a zwłaszcza nad skrywanym i tłumionym związkiem między metaforą a pojęciem. W nawiązaniu do jednego z klasycznych tekstów Derridy autor wystąpienia starał się opisać zjawisko pozornej utraty metaforyczności metafory w procesie wyłaniania się pojęcia, kiedy to się ona „wybiela”, staje przezroczysta czy wręcz niewidoczna, lecz tak naprawdę uzależnia się od całego systemu metafizycznego właściwego „białemu” człowiekowi.

Niecyporowski stawia pytanie, dlaczego w Polsce przestrzeń sztuki jest tak niegościnna wobec innych, i odpowiada: nie chcemy sztuki, która odnosi się do Holocaustu, nie chcemy też wyjść poza stereotyp tolerancyjnego Polaka. Przywołuje Andrzeja Karmasza (od trzech lat pracownika gdańskiej ASP) i jego projekt polegający na przebraniu japońskiego zespołu pieśni i tańca za krakowianki (czyżby wreszcie postkolonialny trickster, parodiujący niezmiennie autorytety i „humanistyczne reanimacje”, jak by złośliwie powiedział Foster?) oraz serię Benettona lansującą ideę równości. W finale stwierdza, że artysta nie powinien przechodzić obojętnie obok problemu „inności”.



il. 3. Rahim Blak, makieta Centrum Kultury Islamu w Krakowie, część projektu *Artysta buduje meczet* z 2007 roku. Wystawa w Studio BWA „Dla Ciebie chcę być biała”. Fot. M. Petryna

Lubiak skupia się na stosunku kultury polskiej do obcości rozumianej jako mniejszość. Korzysta z terminu „wrogościńność” Derridy, który zakłada, że gościnność określa prawa relacji z „obcym” i łatwo przechodzi we wrogość. Do sytuacji imigrantów we współczesnej rzeczywistości polskiej nawiązują w swoich dziełach konkretni artyści: Leszek Lewandowski, Laura Paweła, Agnieszka Kalinowska (film *Przeciąg*, uzupełniony rzeźbą *Ogrodzenie*), Joanna Rajkowska (*Linie lotnicze, Minaret*), Alexandra Croitoru (*The Art of Hygge / Sztuka domowego ciepła*), Kolektyw *Minaret*, „który powołał się do istnienia w odpowiedzi na kontrowersję, jaką wzbudziła propozycja Joanny Rajkowskiej, aby przekształcić jeden z poznańskich kominów w minaret, i którego celem jest właśnie realizacja minaretu”⁸. Lubiak zauważa,

że sztuka nie może replikować stereotypów, jeśli chce budować nową sferę widzialności.

Podczas dyskusji poruszono problem związany z zaplanowaną w przestrzeni Poznania instalacją Rajkowskiej *Minaret*: jej celem było przekształcenie nieużywanego komina w wieżę typową dla świątyń islamskich. Założono, że wobec faktu, iż w dawnej synagodze poznańskiej znajduje się basen, znacznie lepiej byłoby wydać społeczne pieniądze na konkretną synagogę, a nie na wirtualny meczet.

W trzecim bloku wystąpili: Lidia Głuchowska z Uniwersytetu Zielonogórskiego („Historiografia awangardy jidysz w Polsce po 1945 roku”), Joanna Filipczyk z Muzeum Śląska Opolskiego („Między Polską a Niemcami. Postawy rodzimych artystów plastyków Opolszczyzny po 1945 roku”) oraz Piotr

⁸ J. Lubiak, K. Kuskowski, *Wrogościńność. Podejmowanie obcych*, „POL&art”, <http://www.poland-art.com/index.php/wystawy/lodz/muzeum-sztuki-w-lodzi/4013-wrogoscinnosc-podejmowanie-obcych> (data dostępu: 3.11.2010).



il. 4. Andrzej Kwietniewski, popiersie Chinki (część pracy *A is for Army* z 2007 roku). Wystawa w Studio BWA „Dla ciebie chcę być biała”. Fot. M. Petryna

Stasiowski z Uniwersytetu Wrocławskiego i Cze-
repok („Czy tylko niedźwiedzia przysługa? Polscy
współcześni artyści o Holocauście. Studium przy-
padku *Survivalu 6* z 2008 roku”).

Głuchowska skupia się na przedstawieniu eta-
pów rozwoju historiografii awangardy jidysz, dzia-
łającej na ziemiach polskich po 1945 roku. Zauwa-
ża, że – tak jak przed wojną – do 1968 r. tworzono
ją głównie w tym języku, a dopiero nieznacznie od
schyłku lat 80. i intensywniej od 2000 r. stała się
ona także przedmiotem badań polskich history-
ków sztuki. W Polsce koncentrowano się przede
wszystkim na dokonaniach takich grup plastycz-
nych jak *Jung Idysz* (Łódź) i *Jung Wilne* (Wilno),
które posługiwały się międzynarodowym języ-
kiem wizualnym i jedynie manifesty czy poezję
spisywały w jidysz. Brak jego znajomości stał się
wszakże barierą w badaniach nad fenomenem tej
awangardy literackiej, publikującej m.in. w cza-
sopismach „Albatros” i „Chaliastre” (Warszawa).
Istotny był tu także czynnik jej nieprzynależności
do narodowej historiografii literatury polskiej. Pa-
radoksalnie więc, mimo że najważniejszym przed-
wojennym centrum awangardy jidysz była War-
szawa, badania nad nią prowadzone są w znacznej
mierze za granicą, natomiast w Polsce, głównie

ze względu na brak kompetencji interdyscypli-
narnych wśród uczonych, opisana została jedynie
fragmentarycznie – mimo jej istotnego znaczenia
w dziejach kultury na ziemiach polskich.

Referat **Filipczyk** dotyczył niewielkiego środo-
wiska artystów plastyków czynnych po 1945 r. na
Śląsku Opolskim, a wywodzących się z grupy „au-
tochtonów”, rozpiętej pomiędzy Polską a Niem-
cami. Badaczka skupiła się również na ich posta-
wach i wyborach narodowościowych. Szczególnie
ciekawym dla uczonego okresem wydają się czasy
PRL-u, w których (zwłaszcza na terenach Opol-
szczyzny) celowo nie dopuszczano do manifesta-
cji jakichkolwiek związków z kulturą niemiecką,
a polityka kulturalna stanowiła swoisty oręż repo-
nizacji. Tymczasem już z pobieżnego przeglądu
postaw wynika, że sporym kłopotem dla większo-
ści członków wspomnianej nielicznej grupy arty-
stów było niedwuznaczne umieszczenie się tylko
w jednym narodzie i w jednej kulturze. Filipczyk
przywołała Jana Cybisa („Europejczyka w Polsce”),
Antoniego Mehla („Ślązaka na polskim Śląsku”)
oraz Wincentego Łukasza Mrzygłóda. Wymieni-
ła dwie grupy powojennego pokolenia artystów
z tego regionu: tych tworzących w Polsce (Adolf
Panitz), i tych żyjących w Niemczech (Ernest

Kuklik, Emil Wawro, Zygbert Porada). Zaznaczyła też, że najmłodsze pokolenie posiada w końcu możliwość swobodnego korzystania z podwójnego obywatelstwa, bez konieczności określenia swojej „narodowości”.

Wystąpienie **Stasiowskiego i Czerepoka** miało formę pytań stawianych artyście. Na bezpośrednią i zaczepną uwagę Stasiowskiego: „Czy posługujesz się Żydem, żeby budować swoją karierę artystyczną?”, Czerepok, broniąc się, odpowiada krótko, że każdy ma prawo do prezentacji własnych korzeni i tradycji. Praca Czerepoka została usunięta z *Survivalu 6* (2008) głównie na skutek sprzeciwu rabina, który ocenzurował nie tyle jej tytuł: *Nie tylko dobro przychodzi z góry*, ile formę, nawiązującą do napisu nad obozem Auschwitz; artyście próbowano wmówić, że sztuka powinna być eksponowana w przestrzeni wystawienniczej, a nie publicznej.

W trakcie dyskusji zauważono, że kontrowersje związane z pracą Czerepoka wynikały z aspektu etycznego i ideologicznego, z obawy, że dzieło to obrazi pamięć zgładzonych. Wymieniono też inne powody tej ingerencji z zewnątrz w akt twórczy. Symbolami w przestrzeni publicznej rządzi konkretna władza; rzadko też odbiorca styka się tam ze sztuką – odzwyczaiał się od niej w związku z brakiem takiej przestrzeni w PRL-u i zawłaszczeniem jej już w wolnej Polsce przez różne korporacje.

Prezentacje artystów zakończyły konferencję, stanowiąc mocny akcent obrad. Wystąpili: Blak („Artysta buduje meczet, czyli o sztuce, która może naprawdę działać”), Malec („bez tytułu”) i Kwietniewski („My Polacy <We the Poles>”).

Blaka najbardziej interesuje wpływanie poprzez sztukę na rzeczywistość. Ponieważ ma on korzenie muzułmańskie, opinia publiczna podejrzewała, iż jego działania na rzecz budowy meczetu mają na celu apologię islamu. Zapewnił, że to nieprawda – chodziło mu głównie o pokazanie siły artysty. Zdradził także istotę obecnych przedsięwzięć: stworzył korporację artystów; przyznał, że stał się przedsiębiorcą.

Malec opowiedział o swojej wieloletniej przyjaźni z dziećmi, które przeżyły Holocaust, i nietolerancji w stosunku do Żydów, z jaką się ciągle spotyka. Te doświadczenia były punktem wyjścia dla jego prac. *Spirala* powstała po zdarzeniu w autobusie, w którym źle potraktowano jego przyja-

ciela żydowskiego pochodzenia. Jej kształt ma być antidotum na przesady narosłe wokół Żydów. Z kolei obozowa pryzma wypełniona cebulą to inna praca Malca również odnosząca się do eksterminacji Żydów w Polsce oraz do stereotypów etnicznych. Paradoksalnie, kiełkująca cebula, w zimnej i groźnej ramie metalowego łóżka, „wymknęła” się spod kontroli samego artysty. Malec kończy wypowiedź prostym mottem: „Trzeba szanować inną podmiotowość”.

Kwietniewski wyznał swoją wielokulturowość: jego matka była Rosjanką, ojciec – Żydem. Zaproponowana przez artystę praca, przedstawiająca popiersie Araba i Chinki, stawia pytanie o identyfikację, a jej dewizę podaje sam twórca: „Można sobie wybrać kulturę, będąc dorosłym”.

Uwagi

Dwudniowa konferencja z towarzyszącą jej wystawą okazała się wydarzeniem intensywnym zarówno jeśli chodzi o tempo, jak i zróżnicowanie problematyki wystąpień. Szczegółowe zakreslenie w niniejszym artykule przebiegu obrad miało wskazać istotne zagadnienia, które się w ich trakcie pojawiły; były wśród nich: ujęcie antropologiczne (Baer) oraz filozoficzne (Wąs) problemu, romska sztuka sepulkralna (Eysymontt), sztuka i kultura żydowska (Jedlińska) oraz związane z nią stereotypy (Antos), stan badań (Kowalczyk, Głuchowska), Holocaust (Stasiowski i Czerepok), „inny” po Holocauście (Lachowski, Soczyńska), „inność” w fotografii (Brzeszcz, Burman), kultura Łemków (Kotlińska), motyw „Murzyna” (Piróg, Baka-Theis), artysta wielokulturowy/wielonarodowy (Soczyńska, Filipczyk), regionalizm (Storz, Filipczyk), „obcy” w kinie polskim (Radkiewicz), „inność” w sztuce współczesnej (Nieczyporowski, Lubiak) i dotyczące jej stereotypy (Micuła).

Kulturowy „inny” radykalnie zmienia lokalizację sztuki. W wielu wystąpieniach przybierał on postać empatycznego i identyfikującego się z nim historyka tej dziedziny, który miał na względzie samo dobro. Uczestników konferencji nachodziły wówczas wątpliwości, czy projekcja taka rzeczywiście posiada wartości krytyczne. Trudno nie zauważyć, że pielęgnacja romantycznego fantazmatu „innego” jest tą spuścizną tradycji narodowej, z którą musimy się zmierzyć, poszerzając

pole autorefleksji. Utwierdzenie transgresywnego autorytetu nie tylko uniemożliwia wymianę dialogiczną, ale też niweluje sieć kontekstów i relacji. Wprowadzanie „innego” do mainstreamu, charakterystyczne dla sztuki nowoczesnej co najmniej od czasów dzieł takich jak *Olimpia* Maneta, *Manao Tupapau – duch przodków czuwa* Gauguina i *Panny z Avignonu* Picassa, miało często ambiwalentny charakter: łączyło bowiem „inność” z pożądaniem seksualnym i chęcią dominacji. Mimo to było wyzwaniem destabilizującym świat wartości mieszczańskich, co nie powinno zostać zapomniane w świetle dzisiejszej sztuki i prób jej oceny.

Warto też zwrócić uwagę na koncyliacyjny ducha obrad – próbowano zachować społeczny status instytucjonalnie potwierdzonej sztuki, jednocześnie podkreślając własną krytykę moralną ominięć i represji. Z drugiej strony, uczestnicy spotkania milczeli nieomal spektakularnie na temat „innego” w ujęciu *gender*, a nieheteronormatywny podmiot okazał się z tej perspektywy „wielkim wypartym” – nieobecnym wśród poruszanych zagadnień. Być może warto mu poświęcić następną konferencję?

Wystawa i prezentacje artystów umożliwiły bezpośrednio zetknięcie się z twórcami nawiązujący-

mi do problemu mniejszości narodowych i etnicznych. Wypowiedzi tych artystów odsłoniły skomplikowany kontekst pokazywanych prac, dały świadectwo znacznego zaangażowania autorów w ich kreowanie, które sprawiło, że stały się one czymś osobistym. Zetknięcie to pozwoliło odbiorcom (słuchaczom i oglądającym wystawę) poznać etapy powstawania dzieł, zajrzeć do warsztatu artysty. Zbliżenie teoretyków i artystów zaowocowało wzajemną wymianą poglądów i doświadczeń, związanych nie tylko z tematem konferencji.

W efekcie słowa refrenu piosenki haitańskiej aktorki Reri *Dla Ciebie chcę być biała*, zacytowane w tytule całego przedsięwzięcia, w świetle tych obrad mogłyby brzmieć nie jak głośne wyrzeczenie się swojej tożsamości i prośba o akceptację, które Reri adresuje do jej filmowego i życiowego kochanka, Bodo, ale jak stwierdzenie równoprawnej jednostki ludzkiej: „Dla ciebie chcę być po prostu sobą”.

Karolina Tomczak

Absolwentka polonistyki i historii sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego; edytorka i recenzentka; interesuje się twórczością literacką i plastyczną Witkacego oraz ironią w twórczości polskich artystek współczesnych. Obecnie pracuje nad rozprawą doktorską „Późna twórczość Xawerego Dunikowskiego (1945–1964)”, pisaną pod kierunkiem prof. Anny Markowskiej.

Summary

KAROLINA TOMCZAK / The conference ‘National and ethnic minorities in Polish art after 1945. I want to be white for you’ – topics of papers, exhibition and some remarks

The academic conference ‘National and ethnic minorities in Polish art after 1945. *I want to be white for you*’ was held by the Institute of History of Art at the University of Wrocław on the initiative of Prof. Anna Markowska and took place on 22-23. October 2010. The event was accompanied by an exhibition at the Studio BWA Gallery in Wrocław, which referred to the issues of the proceedings. Rahim Blak, Hubert Czerepok, Andrzej Kwietniewski, Dominika Łabędź, Tomasz Malec, Jasmina Metwaly and Julia Zborowska’s works were shown at the exhibition. The whole of the event was unified by an important idea – an exchange of thoughts of art historians and artists, a reflection over political culture of ‘being the other’ and a role of a researcher (artist) in exploring problems referring to national and ethnic minorities in Polish contemporary art.

The speakers referred to numerous questions: an artist-ethnographer (Anna Markowska), ‘being the other’ in anthropological (Monika Baer) and philosophical perspective (Cezary Wąs), Roman sepulchral art (Rafał Eysymontt), Jewish art and culture (Eleonora Jedlińska), related with them stereotypes (Janusz Antos) and state of research (Izabela Kowalczyk, Lidia Gluchowska), the Holocaust (Piotr Stasiowski and Hubert Czerepok), ‘the other’ after the Holocaust (Marcin Lachowski, Agata Soczyńska), ‘being the other’ in photography (Daniel Brzeszcz, Weronika Burman), culture of the Lemkos (Katarzyna Kotlińska), a motif of ‘a Nigger’ (Patrycja Piróg, Małgorzata Baka-Theis), a multicultural/multinational artist (Agata Soczyńska, Joanna Filipczyk), regionalism (Kamila Storz), ‘an alien’ in Polish cinema (Małgorzata Radkiewicz), ‘being the other’ in contemporary art (Roman Nieczydorowski, Jarosław Lubiak) and stereotypes referring to this state (Małgorzata Micuła). The problem of ‘the other’ in gender context has been missing but perhaps another conference held by the Institute of History of Art at the University of Wrocław will cope with the issue.