



Artysta jako kurator i kolekcjoner

O wystawach Włodzimierza Borowskiego i Roberta Kuźmirowskiego

Marcin Lachowski

Uniwersytet Warszawski

Dwie wystawy – „I Pokaz Synkretyczny” Włodzimierza Borowskiego i „Masyw kolekcjonerski” Roberta Kuźmirowskiego – wyznaczają różne miejsca na skali eksperymentów artystycznych w sztuce XX i XXI w., akcentując odrębne postawy artystyczne i modele ekspozycyjne, określające modernistyczne opozycje: redukcji i akumulacji, pustki i wypełnienia. Wpisują się w nietożsamy czas i kontekst polityczny. Podejmują dialog z odmiennymi rozumieniami historyczności – jako toposu nieustannego postępu i rekonstrukcji. Realizowały różne konsekwencje postulatów i ról artystycznych oraz uwarunkowań instytucjonalnych, w zmiennych tropach postrzegania wystawy jako eksperymentu artystycznego¹.

Jednak działania dwóch wymienionych artystów spotykały się we wspólnym programie prezentacji ekspozycji, uwidocznienia procesu jej wyłaniania. Podejmując akt deflacji przedmiotu artystycznego, Borowski i Kuźmirowski sytuowali swoje pokazy na granicy wytwarzania relacji i konstrukcji. Zastępując twórczość artystyczną prowizorycznym majsterkowaniem, *bricolage*'em, w odmiennych okolicznościach aktywizowali medium prezentacji, która stawała się tematem realizacji artystycznej. Borowski destabilizował postać artysty-kuratora, Kuźmirowski – artysty-kolekcjonera. Zobaczenie ich wspólnie prowadzi do wyłonienia odmiennych strategii artystycznych i kuratorskich, wpisanych w schyłek okresu „odwilży” politycznej i interpretację ponowoczesnej spektakularności². Obie postawy stanowiły wynik prezentowania nowych sensów poprzez usunięcie i przenieśnię znanych rozwiązań i kwalifikacji artystycznych. Doprowadzając efekt iluzji do granic rzemieślniczej maestrii, Borowski i Kuźmirowski nadali ekspozycji status przedmiotu ekspresji artystycznej.

1. Robert Kuźmirowski, *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuźmirowskiego i rodziny Sosenków*, 2009. Fot. archiwum artysty



¹ O przemianach prowadzących do autonomizacji wystawy jako narzędzia awangardowego działania zob. B. O'Doherty, *The Gallery as a Gesture*, [w:] *Thinking about Exhibitions*, London 1996; B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Berkeley – Los Angeles 1998.

² Stosowane tu pojęcie kuratora ma charakter retrospektywny i ahistoryczny. Podkreśla ambitny zamysł uaktywnienia przestrzeni wystawy w określonym układzie kompozycyjnym, wpisując pojedyncze dzieła w system złożonych relacji przestrzennych i wizualnych. Taka praktyka jest charakterystycznym rysem współczesnej pozycji kuratora; zob. J.-M. Poinot, *Large Exhibitions: A Sketch for a Typology*, [w:] *Thinking about Exhibitions*, ed. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, London 1996; B. Groys, *On the Curatorship*, [w:] *Art Power*, Cambridge-London 2008; T. Smith, *Thinking Contemporary Curating*, New York 2012.



³ Temat twórczości W. Borowskiego był podejmowany zarówno w przekrojowych studiach sztuki najnowszej (B. Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1980*, wyd. 2, Warszawa 1988; P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999), jak i w opracowaniach szczegółowo analizujących poszczególne okresy artystyczne (L. Nader, *Włodzimierz Borowski – uśmiercanie obrazu*, [w:] *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. M. Kitowska–Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski, Lublin 2007; M. Moskaiewicz, *Przygoda z czasem i techniką. Artony A i B Włodzimierza Borowskiego*, [w:] *Grupa „Zamek”...*; M. Lachowski, *Włodzimierz Borowski i sztuka po sztuce*, „Akcent” 2020, nr 3). Wciąż najpełniejszą interpretacją twórczości artysty pozostaje artykuł J. Ludwińskiego *Włodzimierza Borowskiego podróż do kresu sztuki* („Kresy” 1996, nr 4).

⁴ Autor podawał, że wytwarzał *Manilusy* od 1963 r. (W. Borowski, *Pole gry – Galeria Współczesna*, [w:] *Włodzimierz Borowski* [kat. wystawy], lipiec 1972, Galeria Współczesna, Warszawa 1972). W katalogu wystawy lubelskiej zamieszczony został „manifest lustrzany” w specyficznym opracowaniu wizualnym – zob. „*Artony*” i „*Manilusy*” *Włodzimierza Borowskiego* [kat. wystawy], kwiecień 1966, Biuro Wystaw Artystycznych, Lublin 1966.

⁵ J. Ludwiński, *Wstęp*, [w:] „*Artony*”..., s. 8.

⁶ Zwińczeniem tego sposobu myślenia o sztuce stał się artykuł J. Ludwińskiego *Sztuka w epoce postartystycznej* ([w:] *idem*, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2011).

⁷ J. Ludwiński, *Wstęp...*, s. 8.

„I Pokaz Synkretyczny”, zaprezentowany w lubelskim Biurze Wystaw Artystycznych w 1966 r., dotyczył wczesnego dorobku Borowskiego, artyści współtworzącego grupę Zamek, prowadzącego w drugiej połowie lat 50. XX w. konsekwentne eksperymenty malarskie odnoszące się do granic iluzji obrazowej³. Kolejne przedsięwzięcia artystyczne Borowskiego obejmowały coraz szerszy zasięg poszukiwań – modyfikowały tradycyjne walory ekspresji i kreacji, ogniskując temat prezentacji. W połowie lat 60. XX w. do owego dorobku należały także obiekty przestrzenne – dwa *Artony A i B*, wykonane na podstawie obręczy koła rowerowego, i *Artony* numerowane od I do XXVI, wykreowane z plastikowych, barwnych i półprzezroczystych elementów, a także *Manilusy* – wertykalne, tworzone z użyciem luster (jedne z pierwszych zaprezentował autor podczas Biennale Form Przestrzennych w Elblągu, 1965)⁴. Wystawa stanowiła więc przegląd zróżnicowanego dorobku artysty, unaoczniała przemiany jego dzieła, a zarazem wyznaczała wzór dla następnych pokazów synkretycznych, realizowanych do 1969 roku. Mając charakter retrospektywny, uwypuklała problematykę autora jako interpretatora oraz ekspozycji jako zbioru heterogenicznych elementów, zyskujących nowy układ przestrzenny.

Jerzy Ludwiński w katalogu do „I Pokazu” wnikliwie opisywał zmieniającą się pozycję twórcy sztuki:

artysta coraz bardziej przekształca się z demiurga w alchemika i kolekcjonera, a jego działanie czysto warsztatowe ulega ograniczeniu do koniecznego minimum. [...] Nastąpił proces przenoszenia się ciężaru gatunkowego z tego, co do tej pory było dziełem sztuki, na dotychczasowy margines założeń artystycznych, manifestacji, świadomości twórczej⁵.

Obserwacje krytyka prowadzone wobec wystawy Borowskiego inicjowały, rozwijany w różnych momentach wypowiedzi krytycznych Ludwińskiego, program „sztuki niemożliwej”, „sztuki nieobecnej”, zajmującej nieokreślone marginesy życia artystycznego. Podkreślały potencjalny, skierowany w przyszłość wektor kreacji tego autora⁶. Ludwiński w swoim opisie zwracał uwagę na porzucenie warstwy warsztatowej, wzmocnienie znaczenia koncepcji, niejako skokowy – wobec zastanych konwencji – sposób wyrażenia progresu artystycznego, wytyczającego granice sztuki. „Przy pomocy luster starał się Borowski utożsamić swą twórczość z samą granicą układu, gdzie pojęcie sztuki traci sens i gdzie już dalej pójść nie można”⁷ – komentował Ludwiński w dalszym ciągu ten rozszerzający się, koncentryczny i eksplozywny walor wystawy.

Miała ona jednak charakterystyczne cechy przestrzenne, zapoczątkowujące problematykę następnych pokazów synkretycznych, a wyrażające się starannym porządkowaniem przedmiotów, pocho-



2. Włodzimierz Borowski, „I Pokaz Synkretyczny”, BWA w Lublinie, 1966. Fot. Archiwum Danuty Ziemskiej

dzących z różnych faz twórczości, układających się w nową kompozycję plastyczną, zgodną z autorską aranżacją. Wśród tych zabiegów przeważało dążenie do symetrii. Pośrodku sali znajdowały się pieczołowicie rozmieszczone *Artony* na poziomym niskim blacie. Zbudowane z fragmentów kolorowego plastiku, tworzyw sztucznych, połączone systemem rurek i przewodów, stanowiły regularną kompozycję wypełniającą białą płaszczyznę blatu. Towarzyszyły im półprzezroczyste obiekty wykonane z plastikowych miseczek, umieszczone na wysokich cokołach po dwóch stronach podestu. Ta centralna część ekspozycji wyznaczała oś pokazu. Naprzeciw znajdował się malarski *Tryptyk* (1958), zawieszony na wolno stojącej ścianie, flankowany dwoma półprzezroczystymi, wertykalnymi *Artonami*, umieszczonymi na smukłych postumentach. Symetria tego układu była powtarzana w różnych częściach wystawy. Swoistą ramę wizualną stanowiły dwie pionowe formy *Manilusów*, a także regularnie rozlokowane pionowe lustra. Z równym rygoryzmem traktował Borowski widoczne na ścianach obrazy – wczesne abstrakcyjne (*Kompozycja z trójkątami*, *Oko proroka*) oraz nieco późniejsze fakturowe (*Zdjęcie z krzy-*



3. Włodzimierz Borowski, „I Pokaz Synkretyczny”, BWA w Lublinie, 1966. Fot. Archiwum Danuty Ziemskiej



4. Włodzimierz Borowski, „I Pokaz Synkretyczny”, BWA w Lublinie, 1966.
Fot. Archiwum Danuty Ziemskiej

za). Klarowny układ aranżacji wzmocniony był lustrzanymi pasami, wprowadzającymi efekt multiplikacji i sterylności. Całość łączyła hieratyczny, klarowny podział przestrzeni wystawowej i wzajemnie się dopełniających zbiorów obrazów i obiektów [fig. 2–4].

Wystawa była więc efektem podjęcia starannych decyzji kuratorskich, prowadzących do wprowadzenia podziałów, zaakcentowania zbiorów, zbudowania klarownej struktury, odzwierciedlającej różne fazy twórczości artysty, przekształcenia pracowni w uporządkowany układ ekspozycji. Ład prezentacji wyłaniał się poprzez zastosowanie symetrii i rytmu fragmentów odbitych w lustrach, wiążąc przestrzeń i krystalizując system relacji obejmujących pojedyncze obiekty oraz całe ich zespoły. Łącząc dzieła z różnych etapów, sytuując je razem, pokaz synkretyczny w centrum uwagi umieszczał sposób gromadzenia, łączenia, katalogowania, a także wyłaniania skupisk przedmiotów powiązanych relacjami przestrzennymi. Borowski zaburzał chronologię dzieł i zamysł towarzyszący pojedynczym obiektom, wydobywając z nich strukturę przestrzenną.



⁸ O zainteresowaniach naukowych Zamkowniców zob. **M. Moskalewicz**, *Sztuka epoki lotów kosmicznych*, [w:] Grupa „Zamek”. *Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. **M. Kitowska-Łysiak**, **M. Lachowski**, **P. Majewski**, Lublin 2009.

⁹ **J. Ludwiński**, *Włodzimierza Borowskiego podróż...*

¹⁰ W tradycji tzw. krytyki formalistycznej ten antyczny topos zaktualizowali m.in. **A. Stokes** (zob. **K. Haywood**, *Substance and Speech: Adrian Stokes and the Politics of Content and Form*, „Tate Papers” 2013, nr 20, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/20/substance-and-speech-adrian-stokes-and-the-politics-of-content-and-form> [data dostępu: 19.09.2019]) i **C. Greenberg** (zob. **D. Kuspit**, *Clement Greenberg: Art Critic*, Madison 1979).

Pokaz nie był zatem tylko wystawą indywidualną, pomyślaną jako retrospektywny przegląd twórczości, ale raczej konfiguracją odrębnych elementów ułożonych w porządku synchronicznym, eksponującym efekt współwystępowania zamiast diachronicznej struktury prezentacji. Skomplikowany układ obiektów został wydobyty we wspólnej przestrzeni, przywołując skojarzenia przyrodnicze i cybernetyczne. Do skamielin lub koralowców odwoływały się *Artony*, zarazem ujawniając zainteresowania samoregulującymi się, cybernetycznymi urządzeniami⁸. Malarską prefiguracją rozrastających się wici i kłaczy były obrazy z lat 50. XX w., w których delikatne, linearne formy wyrastały z geometrycznych podziałów. Wątle floralne motywy kształtowały wysmukłą sylwetę *Manilusów*. Wreszcie w przezroczyстых pojemnikach umieszczonych na wystawie rozwijały się „prawdziwe” procesy chemiczne, prowadzące do wydobywania form przypominających, jak odnotowywał Ludwiński, barwne kwiaty⁹. Wchodzące z sobą w wizualny dialog obiekty prezentowały metamorfozę poszczególnych motywów, znajdujących odpowiednie miejsce i wyraz w zasobie eksponowanych prac.

Pokaz został zakomponowany nie tyle jako wyeksponowanie osobnych prac, ile jako struktura kształtowana poprzez wewnętrzne relacje, imitująca wewnętrzne życie. W swoim założeniu – całościowej prezentacji – wystawa wyzwalała efekt mimetyczny, wykorzystując lustrzane odbicia, materializowała efekt przedstawienia, ale zarazem w całej konstrukcji akcentowała trop naśladowczy, ujawniający wewnętrzną strukturę powiązaną siecią relacji. Dopiero tak wydobyta ekspozycja ukazywała swoją organiczną formę, generując efekt ożywienia, animizacji, niejako przetwarzając martwą, spetryfikowaną naturę poszczególnych obiektów, wydobytych z czasu przeszłego, nagromadzonego dotąd dorobku artystycznego i konstytuujących swoją aktualność w nieustającym procesie recyklingu.

„I Pokaz Synkretyczny” był zatem pomyślany jako inicjatywa autotematyczna, dokonująca przeobrażenia pojedynczych obiektów w złożoną strukturę, wpisując w scenariusz prezentacji ożywczą potencję rozrastających się form – od obrazowych, zarodkowych przedstawień, poprzez wiązki plastikowych elementów, układających się w różnorodne materie, aż do lustrzanych odbić powtarzających i rozbijających przestrzenny układ. Pokaz wytwarzał spacje konfiguracyjne jako pochodną odbicia – w skali makro – pojedynczych dzieł określonych skalą mikro. Eksponowany układ prowadził do rewitalizacji „sztucznych obiektów”, dokonując ich metamorfozy w kierunku ujawnienia ożywczych relacji. Demonstrował koncepcję wystawy jako samoistnej, witalnej, *quasi-organicznej* struktury. Prezentacja była symbolicznym przejściem od praktykowania obiektów do wytwarzania sytuacji, odnosiła się do dawnej tradycji *mimesis* jako wizualizacji procesu, w którym substancja przybiera formę i przeistacza się w nową ożywioną materię¹⁰.

Kolejne pokazy synkretyczne, wydobywając różne aspekty wystawy, kontynuowały zaproponowany wzorzec wypełniania i uaktywniania przestrzeni. Zmienna, dynamiczna przestrzeń, wyłaniająca się z działania bodźcami sensorycznymi, prowadziła do rewitalizacji przedmiotów ujętych w zmiennych, dynamicznych konfiguracjach. Konsekwencją takich poszukiwań witalistycznego modelu wystawy był ostatni z cyklu „pokazów”, określany jako antyhappening *Fubki tarb* (1969) zrealizowany w Galerii Pod Moną Lizą. Prezentacja zorganizowana we Wrocławiu, zastępując efekt odbić lustrzanych stosowanych poprzednio ekspozycją fotograficznych wizerunków, prowadziła do konfrontacji uczestników z dokumentacją wcześniejszych wydarzeń wykonaną przez Tadeusza Rolkego. Ten zabieg nadawał koncepcji przedsięwzięcia jeszcze bardziej efemeryczny wymiar, prowizorycznie łącząc warsztat, pracownię z salą ekspozycyjną.

Prezentacja zdjęć łączyła się z udziałem publiczności jako tematem. *Fubki tarb*, realizując zasadę wizualnej heterogeniczności wpisanej w projekt pokazów synkretycznych, eksponowała nie tyle fotografie, ile udział publiczności, wypełniającej przestrzeń galerii i rozwijającej założenia wystawy poza galerią. W ten sposób pokazy synkretyczne, jako wynik procesu łączącego elementy *mimesis*, metamorfozy i animizacji, zyskały swój dosłowny wymiar w dokumentalnych, portretowych fotografiach, wyzwalających realne reakcje oglądających.

Odległości i proporcje, kontrasty i podobieństwa są prawidłowe. Krew w Waszych żyłach krąży, tak jak chciałem. Oddychacie i myślicie prawidłowo. Ale można Was rozpakować. Czuję Wasze zażenowanie. Na to nie jesteście przygotowani. Nie uprzedziłem Was o tym¹¹

– pisał Borowski w manifeście ogłaszającym podczas wernisazu.

Ekspozycje Borowskiego, pomyślane jako ożywcze obszary, rewitalizujące obiekty, prowadzące ironiczną grę z procesem alchemicznej metamorfozy, łączyły się z eksperymentalnymi praktykami ekspozycyjnymi. Przekształcenia w obszarze prezentacji stawały się najbardziej wyraźnym śladem porzucania znanych terytoriów w awangardowym dyskursie artystycznym. Głębokie przeobrażenia ujęte tradycją surrealistyczną, noworealistyczną i wreszcie rewizjami przestrzeni modernistycznej określały dyskurs awangardy. Totalne aranżacje Marcela Duchampa, oplatające poszczególne sekwencje wystawy gęstą pajęczyną nici („First Papers of Surrealism”, Nowy Jork, 1942), londyńskie aranżacje pokazu *Parallel of Life and Art* (1953), organizowane przez Independent Group w londyńskim ICA, intensywnie biała pustka *Le Vide* Yves’a Kleina (Galerie Iris Clert, Paryż, 1958) czy wreszcie akumulacje Armana („Le Plein”, Galerie Iris Clert, Paryż, 1960) wprowadzały w dyskurs wystawy wyrazisty gest przekształcenia, wyzwolenia wewnętrznej energii, aktualizowania i materializowania neutralnej przestrzeni.



¹¹ W. Borowski, *Fubki tarb*, „Odra” 1969, nr 6.



¹² Katalog wystaw stanowiących zarówno kontekst, jak i inspirację dla omawianych zjawisk całościowego opracowania przestrzeni galerii jest znacznie szerszy i zróżnicowany. Prezentuje go m.in. **C. Bishop** (*Installation Art: A Critical History*, London 2005), omawiając genezę sztuki instalacji. Również w sztuce polskiej lat 60. XX w. aktywność artysty jako „kuratora” stała się radykalnym i wyrazistym gestem postawy m.in. **T. Kantora** („Wystawa popularna”, Krzysztofory, Kraków 1963; „Erna Rosenstein. Malarstwo”, Zachęta CBWA, Warszawa 1967); zob. **T. Kantor**, *Anty-Wystawa, czyli Wystawa Popularna*, [w:] *Tadeusz Kantor. Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2000. Oczywiście takie totalne projekty w polskim wystawiennictwie mają swoją inną genezę w awangardowym uniwersum „sali neoplastycznej” **W. Strzebińskiego**; zob. **J. Ładnowska**, *Sala neoplastyczna. Z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi*, [w:] *Miejsce sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*, Łódź 1991. Konfrontacja dwóch ekspozycji – **W. Borowskiego** i **R. Kuśmrowskiego** – w tym kontekście przyjmuje szczególną postać; zgodnie z prowadzonym przeze mnie wywodem, pozwala obserwować, w zmiennych parametrach historycznych i kulturowych, swoistą meta-narrację wystawy jako narzędzia dekonstrukcji idei celowości technicznej i progressu nowoczesności oraz retrospekcji i rekonstrukcji historycznych właściwych dla ponowoczesności.

¹³ **B. Groys**, *op. cit.*, s. 551-675 (format mobi).

¹⁴ **B. von Bismarck**, *When Attitudes Become a Profession: Harald Szeeman's Self-Referential Practice and the Art of Exhibition*, [w:] *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, ed. **G. Phillips**, Los Angeles 2018.

¹⁵ **W. Borowski**, *op. cit.*, s. 92.

¹⁶ Zob. **L. Nader**, *op. cit.*

W opisanych praktykach artystycznych, dotyczących przekształcenia tradycyjnej funkcji prezentacji, uczestniczyły pokazy **Borowskiego**¹². Artysta z materii własnej twórczości budował kuratorskie projekty, nadające wystawom autonomiczną, nową postać, przetwarzając zniszczone odpady w formy rzeźbiarskie, a formy rzeźbiarskie przemieniał w obiekty i aranżacje przestrzenne. W tym łańcuchu materia łączyła się z formą, a forma ewoluowała w rozległe, organiczne konstelacje. **Borowski** wytwarzał nietrwałą więź między obiektem, eksponującym swoje samoistne właściwości, a relacją spacyjną, niwelującą odrębność pojedynczych dzieł; kreował kontinuum między autonomicznym przedmiotem a rozproszoną wizualnością.

Artysta był współudziałowcem procesu wyłaniania się funkcji kuratora, który to proces **Boris Groys** wiązał z dialektyczną tendencją awangardy, ikonoklazmu i ikonofilii – redukcją właściwości jednego obiektu na rzecz wytwarzania całościowych narracji w planie kuratorskich wystaw i instalacji artystycznych. Rola kuratora, w tym ujęciu, jest ambiwalentna, dokonuje autorskiej syntezy materiału, pozbawia pojedyncze obiekty aury artystycznej, prowadząc jednocześnie złożoną grę z różnymi strategiami wizualności. Kurator „nadużywa” sztuki, dokonuje profanacji, ale „dużo bardziej to nadużycie sprawia, że obrazy są widoczne”¹³. **Borowski** w swoich pokazach łączył pozycje artysty i kuratora, zastępującego pracownię przestrzenią wypełnioną obiektami, przybierającymi postać zmiennych konfiguracji. Budował na wzór rodzących się praktyk kuratorskich „strukturę konstelacji” i posługiwał się „znaczeniem wynikającym z relacji”¹⁴. Jednocześnie kształtował swoisty idiom wystawy jako problem aktywizacji przestrzeni, która nie redukuje obiektu do detalu kompozycyjnego. Kolejne pokazy synkretyczne **Borowskiego** określała zasada kontinuum – autonomiczne formy łączyły się w konstelacje i wytwarzały relacje, spełniające się ostatecznie w gestach publiczności w Galerii Pod Moną Lizą i poza nią, akcentując zmienną i otwartą formułę ekspozycji.

Próbuję stworzyć wielki obraz. Odsuwam siebie od Was coraz dalej i chyba nigdy nie będzie on dla mnie dostatecznie duży. Wy sami, wychodząc z tej Galerii, będziecie ten obraz rozciągać i komplikować¹⁵

– komentował autora holistyczną i minimalistyczną zarazem funkcję kreacji artystycznej.

Pokazy synkretyczne, uczestnicząc w procesie alchemicznego przekształcenia obiektu w ożywczą strukturę wystawową, nie polegały na odrzuceniu autorytetu artystycznego, ale na przesunięciu znaczeń, na podjęciu ironicznej gry z instytucjonalnymi ograniczeniami, wyzwalając archaiczny model animizacji jako pierwotny sens aktu kreacji. **Borowski** w swojej praktyce wyznaczał granice *techné* jako instrumentu organizacji rzeczywistości¹⁶, zarazem likwidując trwałe ślady interwencji. Wykorzystywał odpady, dokonywał recyklingu, wytwarzał bezcelowe przedmioty, zacierając granice między

sztuką i naturą a futurystycznymi organizmami. Dzieło Borowskiego jawi się jako konsekwentnie realizowany program reinterpretacji pryncypiów nowoczesności i awangardy, związanych z linearnym czasem progresu, cywilizacyjnym opanowaniem przestrzeni¹⁷. Autor sięgał do alternatywnych wzorców kulturowych, szerokiego repertuaru działań o proveniencji dadaistycznej i surrealistycznej. Założenia te realizował poprzez zastosowanie zasady metamorfozy i efektu niezwykłości. Eksponował „niesamowity” charakter rzeczy, negując rozgraniczenie między światami ożywionym i nieożywionym¹⁸. Opisywana działalność artystyczna niepodporządkowana była fachowości i specjalizacji. Borowski wybierał tandetne przedmioty, majsterkował, naigrywał się z umiejętności formalnych. Wyznaczał dystans wobec propagandy wizualnej, ale także podejrzliwość wobec autonomicznie pojętego przedmiotu artystycznego.

* * *

Historia gestów artystycznych określających strategie kuratorskie ma swój rewers w idei kolekcjonowania i administrowania. Patronem takiej postawy jest Marcel Broodthaers. Jego koncepcja „Musée d’Art Moderne” była próbą rewizji autonomicznego i uniwersalistycznego dyskursu wpisanego w przestrzeń muzealną. Posługując się określonymi metodami porządkowania i procedurami taksonomicznym, artysta zarządzał „zbiorem muzealnym”, zestawiając obiekty historyczne ze współczesnymi przejawami kultury popularnej, włączając własne prace w rozrastającą się strukturę, a także unaoczniając system opracowania, rozmieszczania, ekspozowania jako elementy integralnie związane z dystrybucją muzealnych artefaktów, tworzących zmasowane, typologiczne grupy, pozbawione indywidualizacji. „Muzeum” Broodthaersa w różnych prezentacjach w Brukseli i Düsseldorfie akcentowało sposoby postępowania, administrowania, definiowania ładu – w zróżnicowanej materii. Stanowiło przykład konceptualnych praktyk, ale definiowanych w procesie gromadzenia przedmiotów. Nie tyle zatem wewnętrzny ład wystawy, ile systematyzacja, organizacja i udostępnianie znajdowały się w centrum kuratorskich działań Broodthaersa.

Traktowanie wystawy jako narzędzia kreacji artystycznej bliskie jest Kuśmirowskiemu. W licznych swoich realizacjach, tworząc przedmioty i wnętrza, posługiwał się on zabiegiem iluzji. W swojej praktyce artystycznej budował iluzjonistyczne obiekty, jak wagon kolejowy wykonany ze styropianu (Galeria Biała, 2002), czy całe wnętrza, konfrontując rzeczywistości zaaranżowaną i wykreowaną (*D.O.M.*, Johnen Galerie, Berlin 2004, *Double V*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2003) czy wreszcie rekonstruując obiekty historyczne i architektoniczne (*Bunkier*, The Curve, Barbican Centre, Londyn 2009; *Fasada*, Blankenberge, Belgia, 2009). Kiedy indziej udostępniał kolekcje zgromadzonych przedmiotów, tworząc rozbudowane konfiguracje, typolo-



¹⁷ Jeśli za punkt odniesienia obrać neo-konstruktywistyczne rozumienie przestrzeni, równoległe w latach 60. XX w. rozwijane w dyskursie artystycznym, to propozycje Borowskiego lokowały się na antypodach utylitarystycznie, estetycznie, egalitarnie i ideologicznie charakteryzowanej przestrzeni. Zob. P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Poznań 2013, s. 144–163.

¹⁸ Na temat surrealistycznej kategorii „piękna konwulsyjnego” i „niesamowitego” zob. H. Foster, *Compulsive Beauty*, Cambridge-London 1993; B. Fer, *Surrealism, Myth and Psychoanalysis*, [w:] *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, ed. eadem, D. Batchelor, P. Wood, New Haven – London 1994.



5. Robert Kuśmirowski, *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków*, 2009.
Fot. archiwum artysty



¹⁹ L. Lameński, *Robert Kuśmirowski – totalny artysta przyszłości?*, [w:] *Paragone. Rzeźba wobec awangardy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Lublin 2018.

²⁰ Zob. *Robert Kuśmirowski. Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków* [kat. wystawy], red. M. A. Potocka, 7 stycznia – 22 lutego 2009, Bunkier Sztuki, Kraków 2009.

gie, naśladował muzealne procedury, prowadzące do porządkowania zbiorów (*Naokół*, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2017). W centrum zainteresowań artysty znajduje się problem fikcji i rzeczywistości oraz prezentacji jako elementu spektaklu kulturowego. Kuśmirowski w całej swojej praktyce artystycznej wrażliwy jest na realistyczny szczegół, detal wyrażający manualną i warsztatową maestrię¹⁹. Rozwija także pytania, sięgające praktyk konceptualnych, dotyczące znaczenia, kontekstu i instytucji, definiujących status artefaktu. Oddziałuje efektem złudzenia, symulacji, konfrontacji wytworzonych i wykorzystanych elementów, kreujących monumentalny obszar instalacji. Do takich praktyk należała jedna z najrozleglejszych prezentacji artysty: „Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków” (2009), pokazany w Galerii Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki” w Krakowie²⁰. Był podzielony na dwie części, kontrastując ze sobą dwie kolekcje: rodziny Sosenków w dolnej kondygnacji i rozległego zbioru Kuśmirowskiego – wyselekcjonowanych przedmiotów – wypełniającego górną kondygnację.

Na dole została zaprezentowana wystawa lalek, zabawek i gier, tworząc starannie zaaranżowaną kompozycję wyrobów pochodzących z odległych epok i współczesności. Obiekty, ułożone według skrupu-



6. Robert Kuźmirowski, *Masyw kolekcjonerski*. Ze zbiorów Roberta Kuźmirowskiego i rodziny Sosenków, 2009. Fot. archiwum artysty

latnie podzielonych typów, rodzajów, funkcji, wyróżnione odrębną kolorystyką, odzwierciedlały ekspozycyjny ład – w połączeniu z jasnymi przestrzeniami wystawowymi ukazywały walory estetyczne. Muzealna prezentacja, podkreślona użyciem odpowiednich opraw, gablot, witryn i ekspozytorów, w których umieszczono lalki i zabawki, wyrażała dystans i separację, jednocześnie sytuując obiekty dziecięcych zabaw i fantazji w stanie zawieszania, wytwarzając ambiwalentne emocje. Owa podwójna rola, eksponowana w różnorodności i systematyczności, splatająca wymiary nostalgicznego powrotu, zadomowienia i niepokoju, wynikającego z nadmiaru, replikacji – wyzwalała niejednoznaczne doznanie, spajające ożywienie i martwość, powab i lęk [fig. 1].

Dolna kondygnacja stanowiła antycypację głównej realizacji artysty i prolog do niej. Łącznikiem między dwiema kondygnacjami była klatka schodowa, wyklejona połyskującymi foliami cukierków, stanowiąc przedłużenie sfery dziecięcych pragnień i stymulacji zmysłowej, z kompulsywnym nagromadzeniem, przekraczającym granice ładu i poczucia bezpieczeństwa.

W górnej kondygnacji, tworząc swoisty rewers starannie zaranżowanej kolekcji, został pokazany zbiór zniszczonych i wytwo-



²¹ Zob. B. Fer, *op. cit.*

²² Kolaż z wywiadu z Robertem Kuśmirowskim przeprowadzonego 29 grudnia 2008 w Bunkrze Sztuki przez Marię Annę Potocką, [w:] Robert Kuśmirowski...

²³ *Exhibition Experiments*, ed. S. Macdonald, P. Basu, Malden 2007.

rzonych przedmiotów, rozdysponowanych w osobnych pomieszczeniach, oddzielonych metalową siatką. Siatka ta, zwieńczona drutem kolczastym, wyznaczając przejścia, korytarze, jednocześnie izolowała znajome przedmioty, kreując złożone konfiguracje. Wewnątrz poszczególnych stref znajdowały się przemyślane grupy – książek, starodruków, rękopisów umieszczonych na regałach, tradycyjnych narzędzi budowlanych i rzemieślniczych pokazanych w scenografii zabłoconego terenu, instrumentów medycznych, a wreszcie akcesoriów inżynieryjno-informatycznych. Poszczególne sekwencje nawiązywały do odmiennych sfer: nauki, pracy, medycyny, konstrukcji. „Masyw kolekcjonerski” był gestem wyłaniania porządków przynależnych odrębnym obszarom kulturowym: poznania i wytwórczości. Stanowił wyraz taksonomicznego, selektywnego łączenia przedmiotów, formujących masywną, spontanicznie rozrastającą się kolekcję artysty [fig. 5–7].

Nagromadzenie różnych obiektów określała zarazem ich wspólna charakterystyka, narzucona stłumionym światłem i brunatną kolorystyką. Wyjęte z pierwotnego kontekstu, zostały wpisane w uniformizującą przestrzeń repetycji, powtarzalności, separacji i półmroku. Zestawione ze sobą, wykluczały dominanty, układały się w serię. Ich materialność, wolumen, wielokierunkowość podporządkowano niewyraźnej wizualności i zdystansowanej obserwacji.

„Masyw kolekcjonerski”, stając się śladem systematyzacji wzorców kultury za pomocą układów przestrzennych, scalających różne jej obszary, rozwijał surrealistyczny model ambiwalencji, znanego i niepokojącego; odsłaniając procedury racjonalnego porządkowania, akcentował proces postępującej degradacji, wynikającej z nadmiaru. Ciemna górna kondygnacja stawała się odwrotnością efektu sublimacji, wyrażonego jasną i klarowną aranżacją charakteryzującą dolną salę – eksponowała ciemną przestrzeń pieczary, materializującą Bataille’owską ideę *informe*, przekształcenia formy w nieorganizowaną materię²¹. Stawała się też odwrotnością dziecięcych fantazji, zastępowanych przecuciem śmierci. Program „Masywu...” zawierał tę ambiwalencję – degradacji i deflacji przedmiotu, radykalnego porzucenia jego pojedynczości. Prowokował zarazem do wyłaniania szczegółów, do optycznego błędzenia między przedmiotami, atrapami a kunsztownie wytworzonymi imitacjami, splatającymi się w gąszcz nierozwiązanych zagadek.

Koncepcja Kuśmirowskiego realizowała się poprzez praktykowanie kolekcjonowania jako zbierania przedmiotów, selekcyjonowanych ze względu na swoją specyfikę i tracących autonomię w kolekcjonerskiej ekspansywności²². „Masyw kolekcjonerski” poprzez spektakularny format oraz historyczne znaleziska wykorzystane w wystawie wpisywał się w społeczny wymiar ekspansji praktyk wystawienniczych początku XXI wieku²³. Przywoływał współczesne projekty muzealne, które w szczególny sposób poddają refleksji proces uruchamiania narracyjnych znaczeń, łączenia obiektów w strukturę pojęcio-



7. Robert Kuźmirowski, *Masyw kolekcjonerski*. Ze zbiorów Roberta Kuźmirowskiego i rodziny Sosenków, 2009. Fot. archiwum artysty



²⁴ E. Sitzia, *Narrative Theories and Learning in Contemporary Art Museums: A Theoretical Exploration*, „Stedelijk Studies” 2016, nr 4.

²⁵ D. Folga-Januszewska, *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, red. R. Kostro, K. Wóycicki, M. Wysocki, Warszawa 2014.

²⁶ Szczególny nacisk na „narratywistyczne ujęcie historii” w twórczości Kuśmirowskiego kładzie A. Szczerski (*Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Kraków 2018, s. 88-91), traktując różne aspekty jego działalności artystycznej jako sposoby reprezentacji przeszłości.

²⁷ Na temat „totalnych instalacji” i efektu „psychologicznej absorpcji” zob. C. Bishop, *op. cit.*, s. 14-47.

²⁸ L. Koepnick, *On Slowness: Toward an Aesthetic of Contemporary*, New York 2014, s. 78-333 (format mobi).

wą – ewokując emocje i kształtując sens. „Imersywność” prezentacji, zdaniem Emilie Sitzia, oznacza kreowanie przestrzeni emocjonalnej, zachęcając do utożsamienia z ekspozycją, która odwołuje się do indywidualnych doświadczeń, uwydatniając przeżycie autentyczności i prawdy. Z kolei dyskursywność wystawy wskazuje na różne punkty widzenia, zasadę konstrukcji wpisaną w tę przestrzeń, prowadząc do negocjacji stanowisk, debaty, akcentowania szczególnego punktu widzenia.

Narracja pokazu ma swój wymiar dydaktyczny, ustanawiając podmiot odbiorcy w roli aktywnego interpretatora prezentowanych wątków. Narracja może równocześnie być przedmiotem autobiograficznej identyfikacji, jak i zdystansowanej, krytycznej oceny²⁴. Z kolei zdaniem Doroty Folgi-Januszewskiej, ekspozycja muzealna jest aktywnym medium, w którym dzięki iluzji dokonuje się aktualizacji przeszłości. Wyraża nastroj i kreuje modele rekonstruujące wymiar historyczny, działa różnymi bodźcami sensorycznymi, animując przeszłość w teraźniejszym doświadczeniu²⁵. Ten program łączenia „imersywności” i „dyskursywności” staje się kluczowy dla „Masywu kolekcjonerskiego” Kuśmirowskiego, rekonstruującego miejsca, nasączającego przestrzeń nabrzmiałą obecnością przedmiotów, związanych z różnym czasem i funkcją. Zarazem odseparowanie poszczególnych sekwencji barierą wyznacza dyskursywny dystans, jest próbą wydobywania scenarii podejmowaną niejako z zewnątrz. Realizując założenia imersji narracji muzealnej, działając właściwymi jej skalą, procedurami i strategiami, zawiesza sens i przekaz, kwestionuje model wystawy jako medium udostępniającego przeszłość²⁶.

Kuśmirowski proponuje wizję skamielin cywilizacji, implozji obejmującej kolejne przestrzenie, których hierarchiczna struktura ulega erozji. „Masyw...” niweluje problematykę wystawy jako *site-specific*, ekspozując spowolniony czas, *time-specific*, charakteryzujący poruszanie się w głąb instalacji²⁷. Kreując efekt „totalnych instalacji”, szczelnie wypełnia całą przestrzeń, wyznacza wąskie ciągi komunikacyjne, intensyfikuje doświadczenie detalu ukrytego w masie, w przyciemnionym świetle, brunatnej kolorystyce. Instalacja wyłania się w procesie temporalnym, a zarazem manifestuje się w całości.

Te cechy, dotyczące spowolnienia i temporalności procesu, obejmujące wymiar współczesności, jako alternatywny wobec – wpisanej w nowoczesność – idei nieustannego rozwoju, afirmacji przyśpieszenia, produktywności i progresu, rozważa Lutz Koepnick w książce *On Slowness: Toward an Aesthetic of the Contemporary*²⁸. Nie czyni jednak tego w sposób naiwny, poprzez rozpowszechnione wzory popularnej kultury *slow*. Jego interpretację wyróżnia analiza fenomenologiczna mechanizmów współczesnej kultury, które nie tyle układają się w porządek diachroniczny, ile symultanicznie łączą wielorakie sposoby doświadczania teraźniejszości i aktualności, spajając przeszłość i antycypując wydarzenia. Koepnick podąża za zjawiskami artystycznymi (np. Olafura Eliassona, Hiroshiego Sugimoto), w które wpisa-

ny jest element temporalności, odsunięcia w czasie, trwania, zawieszenia, jako decydujący składnik wyrazu estetycznego. Czynniki te prowadzą do zinterpretowania spowolnienia jako uważnej obserwacji mijającej teraźniejszości w jej heterogeniczności i różnicy, obserwacji czasu przekształconego w doświadczenie przestrzenne, realizacji różnych temporalności, przejawiających się i modyfikujących wspólną przestrzeń poprzez równoległe rozgrywające się akcje i działania. Spowolnienie dotyczy „równoczesowości” albo „współczasowości”.

Twórczość Kuśmirowskiego zawiera w sobie pierwiastek wahania, podwyższonej uwagi, ujmującej przeszłość w procesie jej aktualizacji i równoległej petryfikacji, manifestując się w prowizorycznej strukturze wystawy. „Masyw kolekcjonerski”, na tle innych realizacji artysty, wzmacniał tę strategię poprzez połączenie dwóch formuł ekspozycji. Intensyfikował grę między ekspozycją postrzeganą jako uporządkowana narracja o przeszłości a obcowaniem z nagromadzonym zbiorem, wyłaniającym się w spowolnionym tempie, kadr po kadrze, klatka po klatce, krok po kroku. Umożliwiał równoległe podążanie za pojedynczymi przedmiotami, selekcionowanymi ze względu na ich status kulturowy, ukazującymi się zgodnie z porządkiem muzealnej prezentacji, prowadząc „równocześnie” do zapaści, wizualnej nierozróżnialności, przedmiotowej masywności – od odczucia czasowości do kresu. Kuśmirowski wydobywał efekt **eksponowania ekspozycji** – jako procedury administrowania i porządkowania, według konceptualnego wzorca krytyki instytucjonalnej, unaoczniając jednak nie tyle estymację kulturową i sublimację przedmiotów, ile ich deflację i degradację – przedmiotów tworzących spektakularny efekt wizualny w swoim zmasowanym oddziaływaniu i powolnej zapaści.

W tej perspektywie nowy sens zyskują „pokazy” Włodzimierza Borowskiego, wypełnione „futurystycznymi” obiektami, wyznaczającymi granice przyszłości, podążające za cybernetyczną fantazją samoregulujących się automatów. Obiekty wytworzone, prowizorycznie zmontowane, przeglądające się w lustrzanych odbiciach, powoli, wyłaniając się z nieożywionej materii, ustanawiały nietrwałą formę. Odzwierciedlały spektakl mimetyzmu. Usytuowane w paradygmacie nowoczesności, funkcjonalności i utylitaryzmu przestrzeni, w nadziejach związanych z dystrybucją nowoczesnych wzorów, z kształtowaniem nowoczesnych miejsc, wprowadzały niepewność i wahanie. Stawały się świadectwem powolnego, starannie zaaranżowanego procesu, wyłaniania się wizualności jako dynamiki relacji przestrzennych – wypreparowanych ze zniszczonych tworzyw, zdegradowanych odpadów – jako serii symultanicznie rozgrywających się wydarzeń.

Zarówno Kuśmirowski, jak i Borowski przygotowali wystawę, która kreuje swoją postać *in statu nascendi*, prowadząc do uśmiercenia i rewitalizacji tworzywa – pokazu, który wyłania się między użytą formą obiektu a ożywczą strukturą relacji. W swoich realizacjach zawieszali koncepcję ekspozycji jako eksperymentu i przekroczenia zastanych konwencji w kierunku przyszłości albo monumentalizacji

historii jako aktualnej kreacji. Odwołując się do różnych dyskursów – kuratorskiego i kolekcjonerskiego – usytuowali swoją twórczość poza uporządkowanym nurtem kultury, akcentując samoistny, niebezpieczny, autonomiczny byt spreparowanego tworzywa oraz martwą narrację uniemożliwiającą dostęp przeszłości. W swoich działaniach, odsłaniając samodzielny model wystawy, zrezygnowali z obietnicy entuzjastycznie kreślonej nowoczesności i z ożywczego strumienia historycznego spektaklu. Wystawa została potraktowana jako scena spowolnionych rekreacji i dewastacji.

Słowa kluczowe

Włodzimierz Borowski, Robert Kuśmirowski, wystawa, instalacja, przedmiot gotowy, awangarda, historyzm

Keywords

Włodzimierz Borowski, Robert Kusmirowski, exhibition, installation, ready-made object, avant-garde, historicism

References

1. **Altshuler Bruce**, *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, Berkeley – Los Angeles 1998.
2. „Artony” i „Manilusy” Włodzimierza Borowskiego [kat. wystawy], kwiecień 1966, Biuro Wystaw Artystycznych, Lublin 1966.
3. **Bishop Claire**, *Installation Art: A Critical History*, London 2005.
4. **Bismarck von Beatrice**, *When Attitudes Become a Profession: Harald Szeemann's Self-Referential Practice and the Art of Exhibition*, [w:] *Harald Szeemann: Museum of Obsessions*, ed. **G. Phillips [et al.]**, Los Angeles 2018.
5. **Borowski Włodzimierz**, *Fubki tarb*, „Odra” 1969, nr 6.
6. *Exhibition Experiments*, ed. **S. Macdonald, P. Basu**, Malden 2007.
7. **Fer Briony**, *Surrealism, Myth and Psychoanalysis*, [w:] *Realism, Rationalism, Surrealism: Art between the Wars*, ed. B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, New Haven – London 1994.
8. **Folga-Januszewska Dorota**, *Obraz, narracja, pamięć. Czy możliwe jest wyobrażenie przeszłości w muzeum?*, [w:] *Historia Polski od-nowa. Nowe narracje historii i muzealne reprezentacje przeszłości*, red. R. Kostro, K. Wójcicki, M. Wysocki, Warszawa 2014.
9. **Foster Hal**, *Compulsive Beauty*, Cambridge–London 1993.
10. **Groys Boris**, *Art Power*, Cambridge–London 2008.
11. *Grupa „Zamek”. Historia – krytyka – sztuka*, red. **M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski**, Lublin 2007.
12. *Grupa „Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia*, red. **M. Kitowska-Łysiak, M. Lachowski, P. Majewski**, Lublin 2009.
13. **Juszkiewicz Piotr**, *Cień modernizmu*, Poznań 2013.
14. **Lameński Lechosław**, *Robert Kuśmirowski – totalny artysta przyszłości?*, [w:] *Paragone. Rzeźba wobec awangardy*, red. E. Błotnicka-Mazur, L. Lameński, M. Pastwa, Lublin 2018.
15. **Ludwiński Jerzy**, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2011.
16. **Ludwiński Jerzy**, *Włodzimierza Borowskiego podróż do kresu sztuki*, „Kresy” 1996, nr 4.
17. **Koepnick Lutz**, *On Slowness: Toward an Aesthetic of Contemporary*, New York 2014.

18. **O'Doherty Brian**, *The Gallery as a Gesture*, [w:] *Thinking about Exhibitions*, London 1996.
19. **Poinsot Jean-Marc**, *Large Exhibitions: A Sketch for a Typology*, [w:] *Thinking About Exhibitions*, ed. R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Nairne, London 1996.
20. **Robert Kuśmirowski**. *Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków* [kat. wystawy], red. **M. A. Potocka**, 7 stycznia – 22 lutego 2009, Bunkier Sztuki, Kraków 2009.
21. **Sitzia Emilie**, *Narrative Theories and Learning in Contemporary Art Museums: A Theoretical Exploration*, „Stedelijk Studies” 2016, nr 4.
22. **Smith Terry**, *Thinking Contemporary Curating*, New York 2012.
23. **Szczerski Andrzej**, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Kraków 2018.

Dr. habil. Marcin Lachowski, mw.lachowski@uw.edu.pl,

ORCID: 0000-0002-4429-1124

Assistant professor at the Institute of Art History of the University of Warsaw. His research interests include contemporary art and history of art criticism. He has published the books: *Awangarda wobec instytucji. O sposobach prezentacji sztuki w PRL-u* (Avant-garde versus institutions. On the ways of presenting art in the PRL, 2006), and *Nowocześni po katastrofie. Sztuka w Polsce w latach 1945–1960* (The Moderns after the catastrophe. Art in Poland 1945–1960). He is co-editor of the publishing series “Sztuka Nowa. Źródła i Komentarze” (New Art. Sources and commentaries) and numerous publications, among others: *Grupa “Zamek”. Historia – krytyka sztuka* (The “Zamek” Group. History – art – criticism, 2007), *Grupa “Zamek”. Konteksty – wspomnienia – archiwalia* (The “Zamek” Group. Contexts – memories – archives, 2009), *Wobec Formy Otwartej Oskara Hansena. Idea – utopia – reinterpretacja* (Regarding Oskar Hansen’s Open Form. Idea – utopia – reinterpretation, 2009), *Mikołaj Smoczyński retrospektywnie* (Mikołaj Smoczyński retrospectively, 2011). He took part in the work of a research team dedicated to Polish art criticism in the 20th and 21st centuries.

Summary

MARCIN LACHOWSKI (University of Warsaw) / The artist as curator and collector. About exhibitions by Włodzimierz Borowski and Robert Kusmirowski

This article is dedicated to the analysis and interpretation of two exhibitions – Włodzimierz Borowski’s “I Pokaz Synkretyczny” (1st Syncretic Show, BWA, Lublin 1966) and Robert Kusmirowski’s “Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów Roberta Kusmirowskiego i rodziny Sosenków” (Collecting Massif. From the collection of Robert Kusmirowski and the Sosenko family, Bunkier Sztuki, Kraków 2009). These exhibitions were shown in the context of changing exhibition practices in the 1960s and early 21st century. The time-distant presentations were discussed as the effect of similar artistic strategies that led to treating the art show as a medium in its own right, subject to self-reflection. By replacing creativity with the arrangement of original works and ready-made objects in different circumstances, the artists destabilised the figure of the artist-curator and artist-collector. Borowski’s realisations led to a reinterpretation of the “organicist” and vitalist metaphors of creativity, Kusmirowski located his “Massif...” as a symbol of petrification and catastrophe of contemporary culture.

The confrontation of the two exhibitions makes it possible to observe, within varying historical and cultural parameters, the concept of the exhibition as a tool for deconstructing ideas of modernity based on technical expediency and progress, and postmodern historicism and reconstruction of the past.