

Izabela Kowalczyk

Dr hab., historyczka sztuki, kulturoznawczyni, badaczka i teoretyczka sztuki i kultury współczesnej. Autorka książek na temat sztuki krytycznej, feminizmu oraz reinterpretacji historii w sztuce najnowszej, oraz ponad dwustu artykułów w monografiach zbiorowych i czasopismach naukowych. Laureatka Nagrody Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy za działalność krytyczną i naukową oraz nagrody Stowarzyszenia Historyków Sztuki za książkę *Ciało i władza*. W latach 2003-2006 była doradczynią Kulturstiftung des Bundes, współtworząc polsko-niemiecki projekt kulturalny *Büro Kopernikus*. Autorka polskiej części ekspozycji *Gender Check / Sprawdzam płeć* (MUMOK, Wiedeń, 2009; Zachęta, Warszawa, 2010). W latach 2010-2011 członkini Akademickiej Rady Doradczej dla programu wykładów z zakresu historii sztuki współczesnej Europy Środkowo-Wschodniej prowadzonych na uniwersytetach europejskich, World University Service Austria. Kuratorka wystaw zbiorowych i indywidualnych, m.in. w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, Galerii ON w Poznaniu, CSW Znaki Czasu w Toruniu. Najważniejsze publikacje: *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2002; *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2002; *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, red. wraz z E. Zierkiewicz, Konsola, Poznań-Wrocław, 2003; *Kobiety, feminizm i media*, red. wraz z E. Zierkiewicz, Konsola, Poznań-Wrocław 2005; *Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi. Sztuka i feminizm w Polsce*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań 2010; *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Wydawnictwo Academica, Warszawa 2010; *Mikroutopie codzienności*, Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń 2013.

Wystawy sztuki **w kontekście edukacji** **obywatelskiej** **– na wybranych przykładach** **własnych kuratorskich** **koncepcji**

W niniejszym tekście zamierzam pokazać, że wystawy sztuki mogą odgrywać ważną rolę w edukacji obywatelskiej. Dzieje się tak dlatego, że ekspozycje są rodzajem ramowania sztuki, co oznacza poszukiwanie i pokazywanie nowych sposobów jej odczytywania i interpretacji. To ramowanie można zrozumieć jako osadzenie prac w kontekście konkretnych zagadnień, tematów czy problemów społecznych. Wystawa może więc stać się ramą aktualizującą tkwiący w twórczości potencjał, problematyzując przy okazji zagadnienia zarówno z obszaru sztuki, jak i rzeczywistości. Może tym samym prowadzić do rekonfiguracji porządku wizualnego, o czym napiszę w dalszej części tekstu w odwołaniu do myśli Jacques’a Rancière’a. Tworząc ekspozycje artystyczne, warto również pamiętać o przyciągnięciu publiczności i zainteresowaniu jej zaprezentowanym materiałem, zwłaszcza że w takich krajach, jak Polska, sztuki wizualne są wciąż niedoceniane, a współczesne prace artystyczne uważane są często za wybryki zbłązowanych artystów. Truizmem jest stwierdzenie, że brakuje w szkolnej edukacji pogłębionej nauki odbioru sztuki współczesnej. Jedynie zwiedzanie wystaw, interakcja z pracami artystycznymi, udział w oprowadzaniach kuratorskich oraz warsztatach związanych z daną ekspozycją mogą pozwolić odbiorcom nie tylko na zrozumienie sztuki, ale także podejmowanych przez nią problemów. Wystawy odgrywają więc ważną rolę edukacyjną. Dlatego warto, aby odnosiły się do ważnych społecznie kwestii, były aktualne i uwzględniały „tu i teraz” samych odbiorców. Nie oznacza

to jednakże, że mają być jednoznaczne w swoim przekazie ani w sposób łopatologiczny tłumaczyć, o co chodzi w wystawianych pracach. Rzecz idzie raczej o wywołanie afektów pomiędzy odbiorcami a eksponowanymi pracami, także między poszczególnymi dziełami, co postuluje Mieke Bal w tekście *Wystawa jako film*¹.

Kuratorstwo wystaw może więc odgrywać ważną rolę w procesie edukacji dotyczącej sztuki, ale też edukacji obywatelskiej, rozumianej jako wychowanie do życia w społeczeństwie obywatelskim i uwrażliwianie na ważne społeczne kwestie, a zwłaszcza na różne rodzaje niesprawiedliwości i wykluczeń, którym należy się przeciwstawiać. Edukacja obywatelska powinna też wyczulać na różnice, odmienne poglądy funkcjonujące w danym społeczeństwie i uczyć wzajemnego szacunku dla tych różnic, zamiast forsowania jednej wizji świata.

Nie sądzę, aby najważniejszym celem było organizowanie wystaw, które mają przede wszystkim aktywizować odbiorców, choć oczywiście może być to jedna z ważniejszych strategii kuratorskich. Sztuka partycypacyjna ma oczywiście duży potencjał, aby przyciągnąć i zainteresować odbiorców możliwościami konkretnych działań. Warto jednak pamiętać o zastrzeżeniach Claire Bishop wobec niektórych elementów sztuki partycypacyjnej. W swoim eseju *Widzowie jako producenci* autorka wspomina niepublikowany tekst Jacques'a Rancière'a *Wymancypowany widz* (2004), w którym filozof odnosi się do pasywności widzów spektaklu teatralnego. Rancière twierdzi, że opozycja „aktywnych” i „pasywnych” odbiorców opiera się na założeniach dotyczących rozróżnień między patrzeniem i wiedzą, oglądaniem i działaniem, wyglądem i rzeczywistością. Dzieje się tak, ponieważ binarny element aktywny / pasywny zawsze prowadzi do podziału publiczności na tę część, która ma możliwości odbioru, oraz tę, która ich nie posiada. Inaczej mówiąc, linią podziału są zawsze kompetencje kulturowe odbiorców lub ich brak. Tworzy się w ten sposób alegoria nierówności. „Analogicznie odnosząc się do historii edukacji, Rancière twierdzi, że wraz z emancypacją powinien iść postulat równości, a więc założenie, że każdy ma taką samą zdolność do inteligentnej odpowiedzi na książkę, sztukę teatralną lub dzieło sztuki”². Przyjmując taką perspektywę, jak podkreśla Bishop, wszyscy jesteśmy tak samo zdolni do wynajdywania własnych tłumaczeń i interpretacji. Należy więc przyjąć zasadę, która nie będzie dzieliła odbiorców na aktywnych i pasywnych, ale zamiast tego będzie odnosiła się do zaproszenia wszystkich widzów do

» 1 M. Bal, *Wystawa jako film*, [w:] *Display. Strategie wystawiania*, red. M. Hussakowska, E.M. Tatar, Universitas, Kraków 2012, s. 107.

» 2 C. Bishop, *Introduction/Viewers as Producers*, [w:] *Participation (Documents in Contemporary Art)*, red. C. Bishop, MIT Press, London-Massachusetts 2006, s. 16.

odbioru prac, które pozwolą się wykorzystać w taki sposób, jakiego nawet ich autorzy mogliby nigdy nie wymyślić³.

Przyjmuję też założenie Mieke Bal, która pisze: „Sądzę, że głównym zadaniem wystawy powinno być zachęcenie zwiedzających, by zatrzymali się, zawiesili działanie, pozwolili, by opanował ich afekt i następnie w ciszy, mając chwilę wytchnienia, pomyśleli”⁴. Dlatego wystawa powinna dać widzom możliwość znalezienia własnej przestrzeni, perspektywy i własnych sposobów odczytywania sztuki. Jest to możliwe, gdy kuratorzy będą starali się konstruować ekspozycję jako postulowaną przez Bal narrację, będącą zaproszeniem do dyskusji, a zarazem nienarzucającą jednoznacznego odbioru. W ten sposób wystawa może stać się rodzajem forum publicznego, na którym omawiane są ważne kwestie.

Sztuka współczesna często nie tylko przyjmuje krytyczną postawę wobec stereotypów zakorzenionych w naszej mentalności, ale także stwarza sytuacje, w których możemy dowiedzieć się o czymś, co tylko z pozoru jest mało ważne, zwrócić uwagę na sprzeczności zawarte w naszej rzeczywistości, pozwolić na namysł bez jednoznacznych rozstrzygnięć. W ten sposób może pomóc nam lepiej zrozumieć przynajmniej fragment rzeczywistości, np. poprzez zadawanie trudnych pytań dotyczących problematyki społecznej. A przede wszystkim pokazuje też, że nie wszyscy myślą tak samo, nie muszą się ze sobą zgadzać, a mimo to mogą prowadzić dialog, który nie będzie miał na celu udowadniania swoich racji, ale raczej wydobędzie polisemię różnych znaczeń i poglądów. Krytyczna strategia kuratorska, którą postuluje w tym tekście, powinna przede wszystkim wydobyć krytyczny potencjał sztuki.

Ten potencjał łączy się z tworzeniem komentarzy na temat otaczającego nas świata, ukazywaniem konfliktów, jakimi rządzi się rzeczywistość, a także wskazywaniem na różne możliwości interpretacji. Tym samym sztuka pokazuje, że nie ma jednoznacznych rozstrzygnięć, nawet jeśli angażuje się społecznie czy politycznie. Krytyczna sztuka często też ujawnia, ukazuje to, co nieoczywiste, podskórne, niejasne oraz zepchnięte na margines⁵. Bo „uprawiać krytycyzm to tyle, co czynić łatwe gesty trudnymi”⁶.

Krytyczna strategia kuratorska powinna badać instytucję demokracji; likwidować granice tożsamości, które są ściśle określone przez porządek społeczny, a także dążyć do rekonfiguracji porządku wizualnego, przekształcając go z monolitycznego w zróżnicowany. Według francuskie-

» 3 *Ibidem*.

» 4 M. Bal, *Wystawa...*, s. 131.

» 5 Por. moje rozważania na temat sztuki krytycznej w książce *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90.*, Sic!, Warszawa 2002.

» 6 Cyt. za: Z. Bauman, *O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia*, [w:] *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1996, s. 137.

go filozofa Jacques'a Rancière'a⁷, działalność artystyczna może stać się polityczna tylko poprzez przekształcenie porządku wizualnego oraz sposobów jego postrzegania. Rancière zajmuje się polityką wewnątrz obrazowości, bo – jak twierdzi – estetyka ma własną politykę. Polityka wewnątrz estetyki ustanawia widzialność lub niewidzialność niektórych zjawisk, zakłada określoną hierarchię tematów lub demokratyzuje porządek estetyczny. W myśl tych rozważań sztuka ma polityczną siłę wtedy, gdy sieje ferment, burzy dany porządek reprezentacji, dokonuje roszadzenia konwencji obrazowych. Ta polityczna wywrotowość jest „wyjściem z ramy”, zerwaniem konwencji, utratą struktury, dotknięciem tego, co niesamowite. W przypadku wystaw sztuki chodziłoby o ukazywanie tematów z marginesu, ale też tych, które mogą budzić kontrowersje i wspomniane już afekty. Może to być więc np.: ukazywanie płciowych hierarchii, które w świecie sztuki pozostawały zwykle przezroczyste, wskazywanie na marginalizowane kwestie społeczne czy ujawnianie ukrytych relacji władzy. Interesujące bowiem najbardziej jest to, co dzieje się na styku sztuki oraz rzeczywistości i to właśnie wskazywanie na ten obszar, jak sądzę, może prowadzić do rekonfiguracji porządku obrazowego, do czego sztuka współczesna aktualnie często dąży.

Praktyka kuratorska dokonująca takiej rekonfiguracji oznaczać może pracę z wieloma tożsamościami, rozpoznanie powiązań między różnymi typami wykluczeń, a także rozpoznanie „innych” naszych dyskursów. Warto pamiętać o sugestii Krzysztofa Pomiana piszącego o relacjach między sztuką współczesną a demokracją, że ta pierwsza, choć nie tylko ona, ożywia świadomość, że demokracja wymaga różnic: grupowych, politycznych, ideowych, religijnych i innych, a także, iż spory i debaty są jej warunkiem. „Siłą demokracji jest bowiem jej tylko właściwa zdolność przekształcania rodzonych przez nie konfliktów z zagrożenia dla współżycia zbiorowego w źródło dynamiki kulturowej, społecznej i gospodarczej”⁸.

Spróbuję w niniejszym tekście pokazać te kwestie w odniesieniu do wystaw, których byłam kuratorką lub przy których współpracowałam, aby zaznaczyć własne usytuowanie oraz wskazać na zbieżność moich założeń teoretycznych z realizowaną praktyką kuratorską. Podstawowym obszarem moich zainteresowań jest sztuka współczesna w Polsce i Europie Środkowej. Moje badania dotyczą takich zagadnień, jak: sztuka feministyczna, sztuka krytyczna, twórczość odnosząca się do najnowszej historii, w tym – Zagłady. Staram się, aby te problemy znalazły się także w obszarze moich działań kuratorskich.

» 7 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, ze wstępem A. Żmijewskiego i posłowiem S. Żiżka, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007.

» 8 K. Pomian, *Sztuka nowoczesna i demokracja*, „Kultura Współczesna” 2004, nr 2(40), s. 35-43, maszynopis udostępniony przez Autora.

Kuratorowałam kilkanaście wystaw, w tym takie prezentacje, jak: *Niebezpieczne związki* w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, 2002, *Uroki władzy (o władzy rozproszonej, ideologii i o widzeniu)*, Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 2009, *Mikroutopie codzienności*, wystawa prac z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, 2013-2014. Brałam udział w przygotowaniu wystawy *Gender Check / Sprawdzam płęć: kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej* (Wiedeń, Warszawa, główna kuratorka: Bojana Pejić, 2009, 2010), 2008, 2009. Współpracowałam również z Janiną Hobgarską, główną kuratorką ekspozycji *Gorzki to chleb jest polskość*, mającej miejsce w Galerii Sztuki BWA w Jeleniej Górze we wrześniu 2014 roku. We wrześniu 2017 kuratorowałam wystawę *Polki, patriotki, rebeliantki*, która odbyła się w Galerii Miejskiej Arsenał. Ważne dla wszystkich tych wystaw są odniesienia do kwestii społecznych (np. płci), pojęcia demokracji oraz oddziałujących na nas różnych mechanizmów władzy. Podczas tworzenia wystawy staram się zawsze pytać o „tu i teraz”, a jednocześnie dokonać próby „rozmrózenia” zastanej rzeczywistości. Staram się podejmować tematy, które nie należą do „wygodnych”, wzbudzają kontrowersje, a niekiedy nawet traktowane są jako „nieartyistyczne”. Chodzi również o tematy istniejące na marginesie samej historii sztuki lub z niej wykluczone.

Cel związany ze zmianą dominującego dyskursu był ważny także dla Bojany Pejić podczas tworzenia wystawy *Gender Check*⁹. Chodziło jej o ponowne napisanie historii sztuki współczesnej w Europie Wschodniej w kontekście problematyki płci. Jak mówi sama kuratorka: „Mówiąc ogólnie, to wszystko zaczęło się dlatego, że byłam zła z powodu niewidzialności sztuki Wschodniej na tle Europy. Ale istniał jeszcze inny, ważny czynnik. Otóż, wydano wiele publikacji na temat sztuki Europy Wschodniej okresu socjalistycznego i post-socjalistycznego, ale żadna z nich nie dotyczyła problemu płci. Z drugiej strony, istnieje literatura socjologiczna na temat płci w okresie komunistycznym i post-komunistycznym, ale nie odwołuje się ona w żaden sposób do sztuki”¹⁰.

Wystawa *Gender Check* pozwoliła na porównanie między awangardowymi dziełami sztuki a realizmem socjalistycznym i prześledzenie na ich przykładach konstrukcji płci, pól ograniczeń i wykluczeń, a także obszarów subwersji. Ekspozycja dała możliwość odczytania tej sztuki według takich napięć, jak: prywatne / publiczne; komunistyczne / kapitalistycz-

» 9 *Gender Check. Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe*, MUMOK Wiedeń (13.11.2009-14.02.2010), *Płęć? Sprawdzam. Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa (19.03.-13.06.2010).

» 10 I. Kowalczyk, D. Łagodzka, E. Zierkiewicz, *Wściekłość Bojany Pejić. Wywiad przy okazji wystawy Gender Check w warszawskiej Zachęcie*, „Artmix”, nr 24(14), „Gender Europy Środkowej”, 28.08.2010, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/artmix/18403> [dostęp: 23.03.2018].

ne; demokratyczne / nacjonalistyczne, aktywne / pasywne; oglądanie / bycie widzianym, wolność / zniewolenie, uległość / subwersja, a zarazem była próbą dekonstrukcji tych dychotomii. Pytała nie tylko o konstrukcję płci, ale także o budowę rzeczywistości: komunistycznej i postkomunistycznej oraz konstrukcję tożsamości w tych systemach.

Sama próbowałam wdrożyć postulat przekształcenia porządku wizualnego do wystawy, którą organizowałam w 2009 roku w Poznaniu, zatytułowanej *Uroki Władzy (o władzy rozproszonej ideologii i widzeniu)*¹¹. Prezentowane prace wydobywały na jaw ukryte zależności i niejawne działania różnych typów władzy, unikając przy tym dydaktycznego tonu. Miały one prowokować do pytań: Na ile władza może działać poprzez przyjemność? W jaki sposób nas zniewala i powoduje, że tracimy czujność? Jak działania rozproszonej władzy ujawniają się w obszarze wizualnym? Co może wchodzić w obszar widzialności, a co jest z niego



Izabella Gustowska, *SHE-ONA: Media Story*, multimedia, 2008-2009, fot. dzięki uprzejmości Artystki. Praca z wystawy *Uroki władzy (O władzy rozproszonej, ideologii i widzeniu)*, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 8.05.-7.06.2009

» 11 Na ekspozycji prezentowane były następujące prace: *Kronika Bogny Burskiej*, *Mandale* Maurycego Gomulickiego, *She-Ona* Izabelli Gustowskiej, *Uroki władzy* Elżbiety Jabłońskiej, *Zmurzynienie – Ekshumacja pewnej metafory* Tomka Kozaka, *Desenie* Zofii Kulik, *The Gay, Innocent and Heartless* Zbigniewa Libery, *Bestiariusz* Aleki Polisa i *Urok buntu* Marioli Przyjemskiej. Zob. też *Uroki władzy (O władzy rozproszonej, ideologii i widzeniu)*, red. I. Kowalczyk, Galeria Arsenał, Poznań 2009.

wykluczone? Jaką władzę posiadają artyści? Jakie zachodzą związki między polityką estetyki a estetyką polityki?

Dobrym przykładem odniesienia do tych pytań była instalacja pod tytułem *She-Ona* Izabelli Gustowskiej. Artystka odwołała się do książki José Carlosa Somozy pt. *Klara i półmrok*¹². Powieść opowiada o świecie sztuki, w którym panuje kierunek zwany hiperdramatyzmem, polegający na tym, że żywi ludzie stają się dziełami sztuki. Występujący w powieści artysta instruuje swoje modelki co do zasad ich postępowania jako dzieł sztuki. Głos narratora w pracy Gustowskiej, który narzuca dziewczynom wykonywanie określonych poleceń, to głos nieznoszący sprzeciwu. Relacja między autorem a kobietą przekształcaną w dzieło sztuki powtarza tradycyjną relację między artystą a jego modelką opisaną przez Lyndę Nead¹³. Pozująca modelka potwierdza status artysty jako twórcy, sędziego i właściciela jednocześnie. Gustowska, wybierając odpowiedni fragment powieści *Klara i półmrok*, stworzyła więc wizualną metaforę artysty (twórcy i władcy kobiecego ciała) oraz poddanej mu modelki. Pracę Gustowskiej można odczytać też bardziej ogólnie: jako wskazanie, jak łatwo poddajemy się kulturowym nakazom, tracąc jednocześnie swoją podmiotowość. Ponadto prezentuje świat, w którym wszystko jest przetwarzane, digitalizowane, przekształcane w obrazy i prezentowane publiczności.

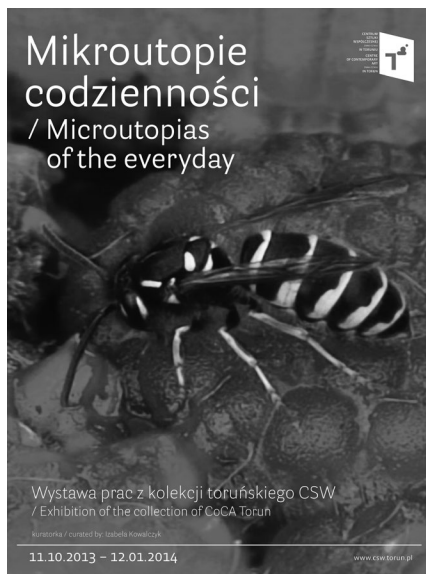
Innym przykładem mogą być fotografie z cyklu *Gay, Innocent and Heartless* Zbigniewa Libery, gdzie męskość jawi się jako swoista gra – zabawa dużych chłopców w mundurach, którzy marzą o wielkich przygodach. Męskość jest tu pokazana jako konwencja. Partyzanci Libery, mimo że próbują być „prawdziwymi mężczyznami”, w gruncie rzeczy są ich zaprzeczeniem. Są wiecznymi chłopcami, którzy jedynie bawią się w wojnę. Okazują emocje i wzajemne przywiązanie, są beztroscy, niewinni, delikatni i wrażliwi. Są piękni, a fotografie Libery mogłyby być prezentowane jako przykład mody militarnej w jakimś life-stylowym magazynie. Tym samym, nawet w wersji militarnej, męskość staje się coraz bardziej podporządkowana regułom kultury popularnej.

Celem wystawy było skonfrontowanie „zamrożonej” rzeczywistości (w której nie kwestionuje się *status quo*, w tym ról społecznych i płciowych) z krytycznymi i wieloznacznymi interpretacjami artystów. Wskazywali oni m.in. na: instytucjonalizację sztuki współczesnej, powiązania między sztuką a kulturą popularną, zgodę na neoliberalne reguły rządzące współczesnym światem (praca Marioli Przyjemskiej), płciowe stosunki władzy jako część świata sztuki (Gustowska), niepisane zasady, które dyktują to, co może być pokazywane, a co znika z pola widzenia

» 12 J.C. Somoza, *Klara i półmrok*, przeł. M. Trznadel-Szczepanek, B. Wyrzykowska, M. Perlin, Muza, Warszawa 2004.

» 13 L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998.

(chodzi np. o rasistowską wyobraźnię, która została ujawniona w pracy Tomka Kozaka).



Plakat z wystawy *Mikroutopie codzienności*, wystawa prac z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu* w Toruniu, 11.10.2013 – 26.01.2014

Podobna problematyka była ważna również dla wystawy *Mikroutopie codzienności*, będącej wyborem prac z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej w Toruniu, prezentowanej od października 2013 do stycznia 2014 roku. Staralam się ją skonstruować jako rodzaj postfeministycznej i posthumanistycznej narracji z silnym podkreśleniem znaczenia sfery prywatnej, która najczęściej w dyskursie muzealnym jest wykluczona lub zmarginalizowana. Ważne było dla mnie także wskazanie na relacje między różnymi sferami życia i sztuki, ale też między poszczególnymi dziełami sztuki, dziełami sztuki a publicznością, także teorią i sztuką. Przy organizacji tej wystawy towarzyszyła mi myśl Nicolasa Bourriauda, że sztuka nie ma na celu zbawiania świata, nie może być też utożsamiana z polityką, wciąż jednak podejmuje wyzwania etyczne, towarzyszy jej zaś „demokratyczna troska”¹⁴. To od tego autora zaczerpnięty został tytuł wystawy, mikroutopie codzienności bowiem można rozumieć jako działania nastawione na nowe i lepsze modele rzeczywistości. Są nimi m.in.: świadome, kreatywne kształtowanie swego otoczenia, troska o własne miejsce,

» 14 N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, tłum. Ł. Białkowski, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK, Kraków 2012, s. 91.

o wszystkich i wszystko, z czym mamy do czynienia, zabieganie o poprawę stosunków z innymi – ludźmi, zwierzętami oraz całym światem przyrody.



Widok wystawy *Mikroutopie codzienności*, wystawa prac z kolekcji Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu, 11.10.2013 – 26.01.2014

Ekspozowane prace zostały podzielone według siedmiu kategorii. „Sercem” i najważniejszą częścią ekspozycji był dział *Prywatne jest polityczne*, w którym prace odnosiły się do sfery prywatnej i codziennych czynności. Współczesne artystki i artyści (m.in.: Elżbieta Podlaska, Oskar Dawicki, Marcelina Gunia, Marek Sobczyk, Józef Robakowski, Marian Stępak, Maciej Kurak i Max Skorwider) wykorzystują codzienność, bawią się nią, nadają jej nowe znaczenia. Najprostszym, najzwyczajszym czynnościom starają się nadać wyższą rangę lub może tylko wskazać na to, co przez wieki pozostawało niezauważalne. Jednym z ciekawszych w tym kontekście był obraz Marka Sobczyka przywołujący postać Katarzyny Kobro, która przez całe swoje życie funkcjonowała na styku sztuki i rzeczywistości. Chodziło więc o podkreślenie znaczenia codzienności, która, jak pisała Jolanta Brach-Czaina, stanowi podstawę naszego istnienia, jest tłem tego, co wyjątkowe i niezwykle. Dlatego bez niej, choć sama w sobie jest niezauważalna, nie byłibyśmy w stanie docenić rzeczy niecodziennych i wielkich¹⁵. I dlatego tak ważne wydaje się odzyskanie codzienności i prywatności dla sztuki.

» 15 J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, eFKa, Kraków1998, s. 55.



Marek Sobczyk, *K. Kobro prasuje/pracująca*, tempera jajkowa na płótnie, 136 x 124 cm, fot. W. Kuberski

Kolejne części wystawy to: *Sztuka jest bronią bezbronnych*, *Życie organiczne*, *Posthumanizm*, *Sztuka na peryferiach*, *Genius Loci*, *Czy sztuka jest kłamstwem?*. Kategorie te odnosiły się do różnych naczadających na siebie aspektów życia i aktywności, natomiast podział na te sfery był umowny. Również pomiędzy poszczególnymi częściami wystawy odbywał się dialog. Celem było ujawnienie arbitralności i umowności kategorii, według których funkcjonujemy i przez które postrzegamy sztukę, takich jak: prywatne – publiczne, indywidualne – wspólnotowe, estetyczne – polityczne, organiczne – sztuczne, życie – śmierć, natura – kultura, globalne – lokalne, artystyczne – codzienne. Chciałam, żeby publiczność podjęła refleksję nad wspomnianymi kategoriami, ale też aby wybrała własne sposoby czytania tej sztuki. Widzom pozostawiona została swoboda w wyborze kierunku zwiedzania ekspozycji, a znajdujące się wokół części centralnej pozostałe działy wystawy pozwalały na swobodne przechodzenie pomiędzy nimi.

Następna wystawa, o której chcę wspomnieć, a przy której współpracowałam, to *Gorzki to chleb jest polskość* w Jeleniej Górze w 2014 roku. W tym przypadku najważniejsze było pytanie o różne modele patriotyzmu. Patriotyzm i symbole patriotyczne zostały w Polsce zawłaszczzone przez pravicową politykę, Kościół katolicki i fanów piłki nożnej. Jeśli chcemy mówić o patriotyzmie w inny sposób, powinniśmy spróbować zmienić myślenie o nim, uwzględniając też sam porządek wizualny. Dlatego też współpracując nad wystawą, proponując do niej określone prace,

a także pisząc tekst do katalogu¹⁶, zaproponowałam pojęcie patriotyzmu krytycznego. W Polsce istnieją dwie tradycje definiowania patriotyzmu, obie pochodzące z XIX wieku: tradycja romantyczna, związana głównie z myślą Adama Mickiewicza, łącząca się z walką o niepodległość, umiłowanie czynu zbrojnego i uwzniośleniem ofiar, oraz tradycja społecznikowska, stawiająca na postawy obywatelskie, troskę o państwo i odpowiedzialność za innych, którą można łączyć z myślą Kamila Cypriana Norwida, który choć jest łączony z polskim romantyzmem, bywa też określany jego największym krytykiem¹⁷. Norwid celnie opisywał nasz naród, wskazując choćby, że „Umiemy się tylko klócić albo kochać, ale nie umiemy się różnić pięknie i mocno”¹⁸, zrywy wyzwolenicze łączył z brakiem myślenia („[...] całe czytające społeczeństwo zrujnowane jest w narodzie, [...] gdzie energia wyprzedza zawsze inteligencję – i co pokolenie jest rzeź”¹⁹), polskość gorzkim chlebem nazywał, mówiąc też dobitnie: „Jesteśmy żadnym społeczeństwem. Jesteśmy wielkim sztandarem narodowym”²⁰. Tym samym poeta mocno wytykał rodakom, że brakuje im uczuć społecznych i działań związanych z troską o innych oraz o całe społeczeństwo. To właśnie tę troskę oraz wrażliwość na krzywdę innych określić można patriotyzmem krytycznym, a zarazem – wiązać z jednym z głównych zadań edukacji obywatelskiej.

Większość artystów pokazujących swoje prace na wystawie *Gorzki to chleb jest polskość*²¹ prezentowało krytyczne podejścia do polskości i związanych z nią mitów, ujawniając to, co zostało pominięte w tradycji heroiczno-romantycznej. Jednocześnie ich działania artystyczne wpisywały się w postawę obywatelskiej troski o własne państwo i odpowiedzialności za innych. Polska nie była i nadal nie jest monolitem narodowym, jak chcą to widzieć nasi rodzimi patrioci. Na przykład w pracy *Ta ostatnia niedziela* (2011) Dorota Podlaska pokazała dawny Stadion Narodowy w Warszawie jako przyczółek wielokulturowości, gdzie szczególnie aktywna była jedna z największych mniejszości etnicznych w Polsce, jaką

» 16 I. Kowalczyk, *Dwa patriotyzmy, dwie tradycje*, [w:] *Gorzki to chleb jest polskość*, red. J. Hobgarska, wydawnictwo?, Jelenia Góra 2014, s. 32-42.

» 17 M. Janion, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. II, PWN, Warszawa 1985, s. 302. Za wskazanie na tę pozycję dziękuję prof. Przemysławowi Czaplinskiemu.

» 18 B. Stelmaszczyk-Świontek, *Norwid. O powołaniu artysty i człowieka*, [w:] C.K. Norwid, *Wybór poezji*, wstęp i komentarze B. Stelmaszczyk-Świontek, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1988, s. 24. Dziękuję za pomoc w ustaleniu źródeł Jackowi Zwierzyńskiemu.

» 19 C.K. Norwid, *Myśli o Polsce i Polakach*, wybór M. Dobrosielski, Krajowa Agencja Wydawnicza, Białystok 1985, s. 36.

» 20 *Ibidem*, s. 52.

» 21 W wystawie wzięli udział: Adam Adach, Hubert Czerepok, Monika Drożyńska, Wojciech Duda, Paweł Hajncel, Władysław Hasiór, Paweł Jarodzki, Grzegorz Kłaman, Jerzy Kosalka, Tomasz Kozak, Kamil Kuskowski, Karolina Melnicka, Anna Molska, Dorota Podlaska, Aleksa Polis (Aleksandra Polisiewicz), Marek Sobczyk, Zbigniew Szumski, Ewa Świdzińska, Przemysław „Trust” Truściński, Antek Wajda, Marek Wasilewski.

są Wietnamczycy. Do niepopularnych w kontekście paradygmatu romantycznego idei odwołała się też Aleka Polis w pracy *Mleko i miód*, prezentując cytaty z Ericha Fromma, np.: „Kochajcie obcego”, „Jestem kochany, ponieważ kocham”, „Liczy się wiara we własną miłość, w jej zdolność budzenia miłości u innych i w jej trwałość”. U Aleki Polis, ale też u Moniki Drożyńskiej (*Ja uwielbiam ją. Ona tu jest*) mowa jest o miłości własnej, miłości do innych, ale też miłości frywolnej, wszystkich będących w sprzeczności z romantycznym ideami miłości nieszczęśliwej czy ofiarniczego ukochania ojczyzny.

W kontekście artystycznej krytyki polskości można przytoczyć słowa Norwida: „Czy ten ptak swoje gniazdo kała, co je kała, czy ten, co mówi o tym nie pozwala”²². Bo z pewnością artyści w jakimś sensie „kałają własne gniazdo”, mówiąc o tym, co złe, małostkowe, ksenofobiczne, z ironią przedstawiając nadmierne przywiązanie do tradycji i heroizowanie naszej przeszłości. To ironiczne podejście stoi w sprzeczności wobec agresywnych i pełnych nienawiści wypowiedzi tzw. prawdziwych Polaków. Jednak tak naprawdę to te ostatnie są zaprzeczeniem dobrze pojętego patriotyzmu, a ujawniają się z taką siłą (np. podczas Marszu Równości w Białymstoku w 2019 roku), że coraz częściej mówi się o wojnie kulturowej. Prawicowy patriotyzm przeradza się w mowę nienawiści i może prowadzić do przemocy, co pokazuje, jak trudno polska prawica radzi sobie z różnicami wewnątrz społeczeństwa i jak bardzo wszyscy potrzebujemy edukacji obywatelskiej. To właśnie sztuka może być obszarem namysłu nad tego rodzaju konfliktami, wskazując na różne ścierające się stanowiska. Może być przestrożą i zachętą do krytycznego myślenia, a także prowokować do namysłu, czy w końcu możemy nauczyć się „pięknie się różnić”. Celem omawianej wystawy była przede wszystkim próba przewartościowania naszego myślenia o patriotyzmie; pokazanie, że patriotyzm to również postawy społecznikowskie i troska o innych.

Mówiąc o współczesnej polskości, nie można pominąć problematyki płci. Odebranie kobietom praw, głosu, a nawet wizerunku pokazała na wystawie praca wideo Karoliny Mełnickiej pt. *Polska Burka* (2013), ukazująca samotnie siedzącą na stadionie kobietę, ubraną w biało-czerwoną burkę, której towarzyszyły agresywne kibicowskie krzyki. Na wpisanie kobiecego ciała w narodową symbolikę wskazała również praca Ewy Świdzińskiej pt. *Emblemat*, przedstawiająca kobiece krocze odziane w czerwoną bieliznę, do którego przykładana jest wyhaftowana figura białego motyla, kojarząca się z orłem z polskiego godła.

» 22 *Czy ten ptak kała gniazdo, co je kała* (1856), [w:] C.K. Norwid, *Dzieła zebrane*, oprac. J.W. Gomulicki, t. II, PIW, Warszawa 1966, s. 101.



Otwarcie wystawy *Polki, patriotki, rebeliantki*, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 8.09. – 8.10.2017, fot. dzięki uprzejmości Galerii Arsenał w Poznaniu

Dwie ostatnie prace pokazywałam również na wystawie *Polki, patriotki, rebeliantki*, która miała miejsce w Galerii Miejskiej Arsenał w 2017 roku²³. W tym przypadku chodziło mi o zmianę optyki w ramach dyskursu wystawienniczego, w którym problematyka związana z kobietami najczęściej odnosi się do sfery prywatności, rzadko zaś prezentowana jest z perspektywy przestrzeni publicznej. Ponadto, jeśli w sztuce podejmowany jest temat polskości, to kwestie związane z kobietami pojawiają się raczej marginalnie. Chciałam to zmienić, proponując przyjrzenie się kwestiom kobiecym z perspektywy przestrzeni publicznej, protestów społecznych oraz patriotyzmu. Chodziło mi o namysł nad widzialnością kobiet i spraw ich dotyczących w sferze publicznej, a także o zadanie pytania o strategię działania na rzecz praw kobiet – z jednej strony o podkreślenie znaczenia wspólnotowości i relacyjności, ale z drugiej – o wydobycie tego, co określić można współczesnym „feminizmem siły”. Według Naomi Wolf, oznacza on m.in. odrzucanie własnych potworów grzeczności, szacunek dla różnorodności wewnątrz kobiecych grup, zdobywanie siły, niezależności i zdobywanie władzy²⁴. Sądzę, że sztuka poprzez swą

» 23 Z udziałem: Chóru Czarownic, Iwony Demko, Moniki Drożyńskiej, Marty Frej, Ireny Kalickiej, Kolaborantek, Kolektywu Złote Rączki, Zofii Kuligowskiej, Dawida Marszewskiego, Karoliny Melnickiej, Ewy Partum, Liliany Piskorskiej, Jadwigi Sawickiej, Ewy Świdzińskiej oraz fotografów: Mateusza Budzisa, Barbary Sinicy i Radosława Sto.

» 24 N. Wolf, *Klin klinem*, przeł. B. Limanowska, (fragment książki *Fire with Fire. The New Female Power And How it Will Change 21th Century*, Chatto & Windus, London 1993), [w:] *Spotkania feministyczne*, red. B. Limanowska i T. Oleszczuk, OŚKa, Warszawa 1994-1995, s. 40-53.

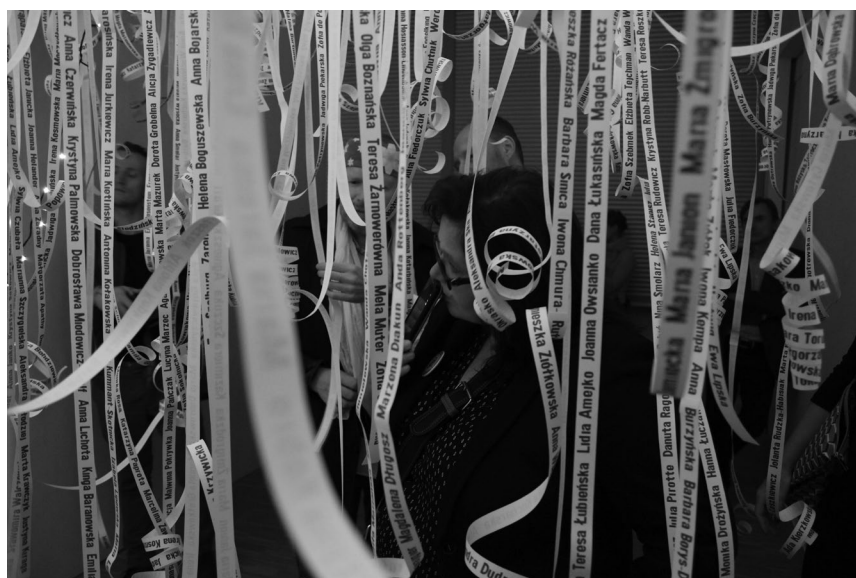
symboliczną siłę jest w stanie przekazywać tego rodzaju komunikaty, a tym samym wzmacniać społeczne przekazy i feministyczne postulaty.

Głównym celem tej prezentacji była refleksja nad sytuacją i problemami współczesnych Polek jako obywaterek, uczestniczek życia publicznego, patriotek i manifestantek biorących udział w tzw. Czarnych Protestach przeciwko planom zaostrzenia prawa antyaborcyjnego w 2016 roku. Wiecom, które zgromadziły tysiące osób, towarzyszył gniew i wściekłość, a masowość demonstracji w całej Polsce pokazała rządzącym, że wystarczy iskra, aby mieli przeciw sobie masy. W przypadku protestów aktywizm przenikał się z działaniami twórczymi, a sztuka artystek zaangażowanych w ruch Czarnego Protestu stała się komentarzem oraz sposobem na wzmocnienie jego przekazu. Siła tych protestów, ich bardzo mocna strona symboliczna, ale też ich zróżnicowanie były, według mnie, tym, co zasługiwało na komentarz właśnie w formie wystawy.

Jednym z symboli manifestacji stały się czarne parasolki, do czego odnosiła się praca Ewy Partum pt. *Feministyczne cytaty*, przedstawiająca symboliczne czarne parasolki i hasło: „Wy nam odbieracie wolność decyzji, my wam odbierzemy władzę”, dosłownie przepisane z transparentu z Czarnego Protestu. Praca umieszczona na początku wystawy, prezentującej głównie młodsze pokolenie twórczyń i twórców, była też symbolicznym połączeniem różnych generacji artystek feministycznych – najstarszych z najmłodszymi. Niektóre prace odnosiły się bezpośrednio do protestów, jak np.: nagrania Chóru Czarownic (ich piosenka *Twoja władza* była hymnem poznańskich manifestacji); baner Kolektywu Żółte Rączki z Krakowa „Myślę, czuję decyduję”; cykl memów Marty Frej opisujących kobiecy aktywizm (*Brałam udział w Czarnym Proteście, ponieważ...*); praca Iwony Demko *408,223 podciągnąć spódnice, czyli moje marzenie o Czarnych protestach*. Inne podważały patriotyczną symbolikę, jak wspomniana już Polska burka Karoliny Melnickiej czy praca Agata Zbylut pt. *Kawiorowa patriotka* (sukienka wykonana z kibicowskich szalików), a także zdjęcie Lilianny Piskorskiej przedstawiające ją w łóżku z „prawdziwym Polakiem” w pościeli ozdobionej godłem narodowym (*Autoportret z pożyczonym mężczyzną, aka jestem Polakiem, więc mam obowiązki polskie*, 2016). Prezentowane były też prace akcentujące wspólnotowość i działania zbiorowe (Chór Czarownic, Kolaborantki, Kolektyw Żółte Rączki).

W przypadku tej wystawy, tak jak samo jak w kontekście ekspozycji *Gorzki to chleb jest polskość*, zależało mi na zaakcentowaniu krytycznego patriotyzmu, który ujawnia się m.in. poprzez troskę o prawa kobiet, w tym prawo do legalnej i bezpiecznej aborcji. Z jednej strony chodziło w tej wystawie o przypomnienie siły Czarnych Protestów, z drugiej – o ironiczne przejęcie symboli narodowych, które dzisiaj wydają się nale-

żeć jednoznacznie do jednej opcji, a także o wskazanie na terror ukryty w narodowo-konserwatywnym dyskursie (praca Moniki Drożyńskiej), a więc brak zgody na jakiegokolwiek różnice. Chodziło jednak również o zaakcentowanie wspólnotowości, siły protestujących kobiet, ich dziedzictwa przypominanego Raz na jakiś czas (Jadwiga Sawicka), solidarności wobec innych (również tych nieludzkich – Irena Kalicka), a także o namysł nad polską wrogością (Dawid Marszewski). Wystawa Polki, patriotki, rebeliantki wywołała poruszenie, wzbudziła emocje oraz gorące dyskusje, które toczyły się jeszcze długo po jej zakończeniu²⁵.



Jadwiga Sawicka, *Raz na jakiś czas*, 2008-2017, instalacja, otwarcie wystawy *Polki, patriotki, rebeliantki*, Galeria Miejska Arsenal w Poznaniu, 8.09.-8.10.2017, fot. dzięki uprzejmości Galerii Arsenal w Poznaniu

Jak wskazałam na początku tekstu, uważam, że wystawy mogą odgrywać ważną rolę w procesie edukacji obywatelskiej rozumianej jako wychowanie do życia w społeczeństwie obywatelskim i uwrażliwiającej na ważne społeczne kwestie, a zwłaszcza na problem wykluczeń. Mogą więc kształtować obywatelskie postawy dbania o swoje środowisko oraz innych, zwłaszcza tych, których dotyczą jakiegoś rodzaju krzywdy. Wybrane do tego przeglądu ekspozycje miały na celu zwrócenie uwagi m.in. na problem ograniczających nas neoliberalnych reguł oraz sztywnych ról społecznych i płciowych, w które wpisywane są jednostki (*Uroki władzy*),

» 25 Por. tekst na ten temat: A. Araszkiewicz, *Szczucie śmiechem Meduzy?*, [w:] *Polki, patriotki, rebeliantki*, red. I. Kowalczyk, Galeria Arsenal, Poznań 2018, s. 52-70.

na potrzebę dbania o wszystko, co nas otacza, wydobyć znaczenia sfery prywatnej, lokalności i współpracy (*Mikroutopie codzienności*), na kwestię krytycznego patriotyzmu (*Gorzki to chleb jest polskość*), a także praw kobiet (*Gender Check* oraz *Polki, patriotki, rebeliantki*). Tych problemów, o których mogą mówić ekspozycje uwzględniające postulat edukacji obywatelskiej, może być oczywiście więcej. To np. kwestia mniejszości seksualnych podejmowana poprzez wystawy realizowane m.in. przez Pawła Leszkowicza (np. *Miłość i demokracja*, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, 2006, czy *Ars Homo Erotica*, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2010). Może to być również uwrażliwianie na problematykę choroby i jej kulturowych kontekstów, jak w przypadku ekspozycji w poznańskim Muzeum Narodowym *Choroba jako źródło sztuki* (2019). Z kolei dziś szczególnie paląca wydaje się kwestia zagrożonego życia naszej planety i zdewastowanego środowiska naturalnego.

Krytyczna postawa kuratorska, którą tutaj postuluję, opiera się więc na zaangażowaniu w ochronę praw osób wykluczonych, kobiet, mniejszości, emigrantów, zwierząt i całej planety. Nie można już dzisiaj zapominać o tym, jak bardzo te poszczególne kwestie są ze sobą powiązane. Nasz udział w globalnej cyrkulacji towarów oddziałuje zarówno na ludzi wykorzystywanych jako tania siła robocza, jak i na jakość całego środowiska. „Współczesny świat jest systemem naczyń wielokrotnie połączonych, wszystko na siebie wpływa i nic nie dzieje się w próżni”²⁶ – powiada Margaret Atwood, natomiast jak pisze Rosi Braidotti: „Podstawową kwestią jest, aby dostrzec wzajemne powiązania, przykładowo, między efektem cieplarnianym, statusem kobiety, rasizmem i ksenofobią a rozszalałym konsumpcjonizmem”²⁷.

Wystawy, które nie chcą stronić od tych problemów, odnoszą się do współczesnych wykluczeń oraz zagrożeń, mają przede wszystkim uwrażliwiać odbiorców na te kwestie, prowokować ich do dyskusji, ale też zwracać uwagę na to, że nie ma jednoznacznych rozstrzygnięć, że nasze diagnozy dotyczące współczesnego świata są zróżnicowane, że jesteśmy różni i powinniśmy szanować nawzajem własną odmiennność. Gdyż mimo że ekspozycje mogą dążyć do uwrażliwienia na kwestie wykluczeń, powinny wystrzegać się jednoznaczności i jednostronności. Konstruując jakąkolwiek wystawę, należy pamiętać o wieloznaczności sztuki i jej otwartości na bardzo różne interpretacje. Może więc zdarzyć się tak, że wystawa bądź prezentowane prace zostaną odebrane niejako brew intencjom ich twórców czy twórczyń, ale tym samym mogą pozwolić dostrzec proble-

» 26 Margaret Atwood: *Końca świata nie będzie, czeka nas koniec człowieka*, wywiad przeprowadzony przez M. Nogasia, „Wysokie Obcasy”, 27.05.2017, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,127763,21846737,margaret-atwood-konca-swiatea-nie-bedzie-czeka-nas-koniec.html> [dostęp: 10.06.2019].

» 27 R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, PWN, Warszawa 2014, s. 191.

my, o których kurator czy kuratorka nie myśleli w momencie tworzenia ekspozycji. W ten sposób realizowany jest postulat Claire Bishop otwarcia na publiczność i założenia, że jest ona równym partnerem do dyskusji. Aby wystawa była częścią procesu edukacji obywatelskiej, budziła afekty i prowokowała do dyskusji i krytycznego namysłu, powinna ona przede wszystkim pokazywać związki sztuki ze współczesnym światem, naszym życiem i ważnymi problemami współczesnego świata. W takim przypadku nie jest zresztą możliwe, aby publiczność pozostała wobec niej obojętna. ●

Izabela Kowalczyk

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-9808-2416>