

Maria Poprzęcka  
Sztuka serio

Krakowska Galeria Starmach przedstawia fragment swojej kolekcji w łódzkiej galerii Atlas Sztuki. Z punktu widzenia polskiego życia artystycznego i kolekcjonerstwa sztuki współczesnej podobne przedsięwzięcie jest krzepiącym świadectwem współpracy obu galerii, co w relacjach kolekcjonersko-galeryjnych nie jest oczywistością. Galeria Atlas Sztuki nie po raz pierwszy organizuje wystawę, opierając się o zbiory zaprzyjaźnionej galerii, by wspomnieć tylko ubiegłoroczny, bogaty w światowej sławy nazwiska pokaz dzieł sztuki z Kolekcji Hoffmann. Tam wyboru osobiście dokonała sama właścicielka, Erika Hoffmann-Koenige, co podkreślał tytuł ekspozycji: *Mój wybór dla Atlasu Sztuki*.

Kryteria komponowania podobnej wystawy mogą być różne. W wypadku współpracy między dwoma galeriami wystawa powstaje jako pochodna obustronnych kolekcjonerskich i kuratorskich strategii, i zarazem jako wynik negocjacji. Trzeba pogodzić programy, interesy i prestiże zaangażowanych stron. Wiadomo jednak, iż udostępniające swe zbiory kolekcje nie chcą być traktowane jako wypożyczalnia obiektów służących kuratorskim projektom. Bronią swej integralności i odrębności. W świetle antropologiczno-historycznych badań nad kolekcjonerstwem kolekcje słusznie pojmowane są jako wartość samoistna, a nie tylko jako suma wartości składających się na nie dzieł. Kolekcja nie jest magazynowym zasobem. Wyjęte z niej dzieła zasadniczo zmieniają swój status. Można powiedzieć, iż podlegają reutilizacji, stając się budulcem innej całości. Nowy kontekst ekspozycyjny, podporządkowując je kuratorskim koncepcjom, może całkowicie zmienić ich tożsamość. Stąd zresztą płyną obawy przed tak zwaną „sztuką kuratorską”. Wbrew pozorom, wybór grupy dzieł z bogatej kolekcji na potrzeby odrębnej wystawy nie jest zadaniem łatwym. Z integralnego zbioru należy bowiem wydzielić spójną, a nie przypadkową część. I nadać jej autonomiczne znaczenie.

Opcji jest wiele. Wystawa może prezentować the best of kolekcji, być jej wizytówką – co najprostsze. Może być swego rodzaju abstraktem, syntezą zbioru, jego reprezentacją. Promocją, zachętą do poznania całości. Może eksponować ekskluzywną koncepcję kolekcjonerską lub przeciwnie – objawiać eklektyczną różnorodność i otwartość na „pola gry”. Podkreślać spójność zbioru lub nie kryć jego zamierzonej niekoherencji. Gdy mamy do czynienia z kolekcją o charakterze retrospektywnym, można pochwalić się świetną reprezentacją sztuki wybranego artysty, jakiegoś kierunku czy okresu sztuki. Można wreszcie mieć ambicje nie tylko pokazania części zbioru, lecz, poprzez przemyślenie wyboru, powiedzenia czegoś istotnego o kondycji dzisiejszej sztuki, czy nawet – naszej kondycji w dzisiejszym świecie. Z takim zamierzeniem mamy do czynienia w wypadku prezentacji kolekcji Starmacha w Atlasie Sztuki.

Starmach Gallery nie po raz pierwszy współpracuje z galerią Atlas Sztuki. W 2015 roku w łódzkiej galerii gościła wystawa obrazów Jerzego Nowosielskiego zorganizowana we współpracy z Andrzejem Starmachem oraz Fundacją Nowosielskich. Wystawa była monograficznym pokazem twórczości jednego z klasyków polskiej nowoczesności, malarza może spomiędzy owych klasyków najbardziej rozpoznawalnego i najszerzej znanego. Ekspozycja Nowosielskiego miał też swój cel lokalny – przypomnienie łódzkiej publiczności, że artysta łączony przede wszystkim z Krakowem, przez 12 lat żył i pracował w Łodzi. Zważywszy na popularność sztuki Nowosielskiego, można kolokwialnie stwierdzić, że tamta wystawa była pewniakiem. Obecna jest ryzykiem, jak wszystko, co trudne i nieoczywiste.

Wystawa zatytułowana jest tyleż frapująco, co tajemniczo: 283 x 100 x 27, 12 x 6 x 5. To tytuł przestrzennej pracy Mirosława Bałki. Artysta dość często w miejsce tytułów podaje dane liczbowe elementów składających się na instalację (jak 21°15'00"E 52°06'17"N – namiar geograficzny rodzinnego domu, czy 36,6 i 37,1 – wykaz normalnej i podwyższonej temperatury ciała). Tytułowa instalacja powstała w latach 1993-1996 i jest, obok prac Marka Chlandy, jed-

nym z najnowszych eksponatów na wystawie. Z wyjątkiem obrazu Tomasza Ciecierskiego, nie ma na niej obiektów powstałych po 2000 roku. Nie jest to więc wystawa sztuki najnowszej. Jej granice chronologiczne są odsunięte, lecz zakreślone szeroko – od początku lat 60. (obraz Teresy Rudowicz; Formy Andrzeja Pawłowskiego) po lata 90. Nie chodzi tu więc o prezentację określonego wycinka dziejów sztuki polskiej. Zwraca uwagę brak wspólnoty pokoleniowej – Kantora, urodzonego w roku 1915 dzielą dwie generacje od urodzonego w 1958 roku Bałki. Pokaz jest także zdecydowanie niejednolity pod względem prezentowanych gatunków i technik artystycznych. Mamy malarstwo – jeśli termin ten można jeszcze stosować do technologicznie destrukcyjnych Obrazów Mikołaja Smoczyńskiego czy strzępów tkanin Teresy Rudowicz. Termin „rzeźba”, czasem przywoływany wobec prac i instalacji przestrzennych (Bałka, Chlanda), nie jest adekwatny, podobnie jak niewiele mówiąca „technika mieszana”. Mamy tu wreszcie obiekty powstałe z rzeczy gotowych – regał zastawiony rzędami budzików (Zegary Stanisława Dróżdża); zawieszoną na łańcuchach metalową beczkę (Otworzyć w roku 1984 Tadeusza Kantora); zwój usztywnionej stalą liny (Sznur Edwarda Krasińskiego); drewnianą kasetkę Andrzeja Szewczyka. Rozpatrywana z punktu widzenia artystycznych gatunków wystawa jest świadectwem ich rozpadu, o czym dawno wiemy. O wspólnocie stylistycznej zapomnijmy.

Co zatem, wobec niespójności chronologicznej, pokoleniowej, gatunkowej czy technologicznej sprawia, że wybór dokonany z kolekcji Starmacha odbieramy jako zwartą, przekonującą całość? Że intuicyjnie wyczuwamy łączącą prace więź? Jakkolwiek subiektywne może być to doznanie, ekspozycję spaja przede wszystkim tchnący z przywołanej tu sztuki egzystencjalny pesymizm. Pesymizm sięgający głębiej i dalej, poza horyzont współczesności. Znana praca Kantora, który w 1969 roku nakazał zalutowaną, odrutowaną beczkę Otworzyć w roku 1984, nie tylko podsuwa aktualizację orwellowskich przepowiedni. Już dawno przeżyliśmy „rok 1984” i mogło się zdawać, że totalitarne zakusy nam nie grożą. Tymczasem beczka, z uwięzioną w niej nieznaną zawartością nadal wisi nad nami jak groźne mane, tekel, fares. Ten pojawiający się nad głowami uczujących Babilończyków napis – starotestamentowa groźba od wieków obecna w kulturze – niezależnie od wielu odczytań zawsze zapowiadał kres i zatracenie.

Całą sztukę Kantora, kleconą „ze szczątek i resztek rozsypującego się świata”, we wszystkich jej nawrotach, powtórzeniach i zaprzeczeniach, przenika egzystencjalny lęk. Co jednak znamienne na tej wystawie, to iż niespodziewany lęk wyziera również z prac artystów skądinąd dalekich od katastrofizmu. Twórców niechętnych rozdrapywaniu traumatycznej pamięci. Nie sięgających po ekspresyjny język. Stąd bodaj najbardziej zaskakującym obiektem wystawy jest Sznur Edwarda Krasińskiego (1968) – zwój usztywnionej stalą liny, groźny jak sprężona do ataku kobra. Z węzowego skrętu podnosi się zwinięty supel niczym skrwawiony czerwienią tęb gada. Krasińskiego znamy jako conceptualnego twórcę o przenikliwej inteligencji i kpiarskim poczuciu humoru. Artystę bezceremonialnie zawłaszczającego świat swoją błękitną linią – biurową taśmą klejącą ciągniętą na niezmienną wysokość 130 cm. Ciągniętą zarówno wzdłuż paryskich Pól Elizejskich, jak po matejkowskim Grunwaldzie. Czy to wydarzenia 1968 roku sprawiły, że Krasiński sięgnął nie po niewinny błękitny scotch, który właśnie wtedy pojawił się w jego sztuce, lecz po uruchamiającą potok strasznych skojarzeń linę? A może to nasza pamięć i nasze doświadczenie każą tak Sznur odczuwać? Od razu trzeba zastrzec, że podobne wątpliwości nie są zwątpieniem w sztukę. Przeciwnie, zdolność wchłaniania nowych sensów i budzenia nowych uczuć jest jej siłą, dowodem żywotności. Artyści pozostawiają nam swoje dzieła zanurzone w strumieniu czasu, zdane na jego przepływy. Fale strumienia raz niszczą, raz nasycają je nowymi znaczeniami i wartościami. Ich nawarstwiające się latami pokłady objawiają się widzom przychodzącym z innego czasu, z innym bagażem wspomnień i skojarzeń.

Cóż to takiego – kawałek skręconej liny? Tymczasem ten pozornie pospolity przedmiot ukrywa skrajnie sprzeczne wartości. Sznur może być liną ratunkową i szubienicznym stryczkiem. Może zabezpieczać i dźwigać, ale może też krępować i dusić. Lina, zdająca się nam zagrażać niczym wijący się wąż, jest daleka od utrwalonego obrazu sztuki Krasińskiego – ironicznego minimalisty. Tym silniej Sznur przekonuje o mocy dzieł otwartych na niesione przez czas treści.

Widoczny na wystawie rozpad tradycyjnych gatunków artystycznych nie jest – jak powiedziano – niczym nowym. Ale ten rozpad nie jest pozostawiony bez komentarza. Obraz – tak po prostu zatytułowane są dwie prace Mikołaja Smoczyńskiego, obie nienowe, z 1985 roku. Obie identycznych rozmiarów ukazują zaplecki obrazów – tradycyjne, nabite na krosna płótna. Nastąpiło odwrócenie ról – rewers stał się tu awersem. Jesteśmy jednak daleko od słynnego, siedemnastowiecznego trompe l'oeil Cornelisa Gijsbrechtsa, iluzyjnej gry z widzem, któremu zamiast obrazu pokazano jego odwrocie. Widzimy zatem nie wyobrażenie, jakiego obraz jest nośnikiem, ale obraz-przedmiot. Zdaniem, analizującego „ustanowienie obrazu”, Victora Stoi-chity zdumiewający obraz Gijsbrechtsa zamyka pewną, ale inauguruje nową epokę w dziejach malarskiej reprezentacji. Jako cezurę można też widzieć Obrazy Smoczyńskiego. Oglądamy odwrocie obrazu, po którym spływają strużki brudnawej cieczy (farby?), jakby przelewającej się z niewidocznego dla widza awersu. Tak, jakby malarstwo nie mieściło się na przeznaczony dla niego płaszczyźnie. Jednak nie potężnie eksplodowało (jak to ma miejsce w twórczości Leona Tarasewicza), lecz zaledwie wyciekło poza jej ramy, na nieprzeznaczone do oglądania tyły. Pozbawione funkcji przedstawieniowych, swoich zadań i przeznaczeń, malarstwo staje się tylko cieczą absurdalnie brudzącą płótno i blejtram. Nie smakujemy „kuchni malarstwa”, którą ciekawym oczom objawiają odwrocia obrazów, lecz widzimy sączące się popłuczyny. Negacja malarstwa? Śmierć malarstwa? Czy ta cezura tylko zamyka, czy też otwiera jego inne perspektywy? Okazałe rozmiary płócien świadczą o doniosłości intencji artysty. Ale stoimy wobec bezsensu i zniszczenia, które nie obiecują nowego początku.

Działanie czasu jest lejtmotywem całej wystawy. Dziełem emblematycznym są oczywiście Zegary Stanisława Dróżdża, artysty owładniętego obsesją przemijania. Jego klepsydra, ukazująca przesypywanie się będzie do byto, niepowstrzymaną przemianę przyszłości w przeszłość, kilka lat temu zyskała format monumentalny, pokrywając fasadę bunkra mieszczącego Muzeum Współczesne we Wrocławiu. Praca Zegary z 1978 roku to jeszcze nie charakterystyczne dla poezji konkretnej Dróżdża „pojęciokształty”. Przemijanie czasu pokazane zostało w sposób najbardziej dosłowny, opowiedziane językiem codzienności. Proste drewniane półki prezentują – niczym cenną kolekcję – równe szeregi tandetnych budzików. Każdy pokazuje inną godzinę, inny czas. Na ostatniej, dolnej półce został tylko jeden zegar – destrukcyjnie pozbawiony wskazówek. Motyw uciekającego czasu – tempus fugit – ciągnie za sobą wielowiekową tradycję obrazową bogatą w kościołotrupy, kostuchy, klepsydry, sędziwych starców z kosą. A wystarczy zepsuty, enerdowski budzik. Finis.

Na wystawie dużo jest rdzy. „Przy wystarczającej ilości czasu, tlenu i wody, każda masa żelaza ostatecznie przekształca się w całość w rdzę i rozpada się” – informuje encyklopedia. W tej definicji tkwi tragiczny paradoks – życiodajne: tlen i woda, sprzymierzone z czasem prowadzą do unicestwienia. Dwie prace Mirosława Bałki to układy solidnych, stalowych form pokrytych rdzą. Ich funkcje nie są jasne, podobnie jak budzone przez nie skojarzenia. Bałka nigdy nie sięga po „rzeczy gotowe”, ma własny „słownik materiałów metaforycznych”: popiół, beton, zniszczone drewno, woda, sól, metal. Pomimo, że twórca przekonująco potrafi zapewnić swym pracom odautorski komentarz i przywiązuje wielką wagę do tytułu wystaw, zawsze ucieka przed dosłownością czy jednoznacznością (ryzykując ich niezgodne z intencją odczytania). „Staram

się nie dopowiadać do końca” – mówi. Tu dopowiedzenie pozostawione jest rdzy. Jeszcze nie objawiła swojej niszczycielskiej mocy – lekkim nalotem pokrywa grube blachy, nie nadwątlaając mocnych kształtów, nie szczerbiąc ostrych krawędzi. Ale jest, cicho prowadząc swoją niszczycielską robotę. Maksymalna prostota i ekspresyjna powściągliwość obu instalacji są całkowicie adekwatne wobec sposobu, w jaki Mirosław Bałka podchodzi do tematów ostatecznych, do „niewyobrażalnego”. Jego sztuka zawsze oscyluje między byciem i nie-byciem. Przypomina, że wszelkie istnienie jest zawsze zagrożone, pomimo pozornej trwałości.

Łatwo można ulec posępnemu, wanitatywnemu przekazowi płynącemu z prac eksponowanych na wystawie. Jednakże – zważywszy na ich podkreśloną na wstępie różnorodność – należy pytać, na ile owe przygnębiające odczytania wnosimy sami? Na ile wytuskanę z kolekcji Starmachy dzieła bardzo różnych artystów, powstałe przed kilkudziesięciu laty, istotnie współbrzmia z naszymi nastawieniami i oczekiwaniami wobec sztuki? Czy winniśmy dociekać ich pierwotnych intencji, czy też jesteśmy uprawnieni, by odczuwać je czysto subiektywnie? Czy to nasza dzisiejsza wrażliwość każe Formy naturalnie ukształtowane Pawłowskiego widzieć jako daremne przebijanie się ku wolności, ku widzialności? Czuć lęk wobec Wózka inwalidzkiego Sztwiertni, który gdyby ruszył, okaleczy wszystko na swojej drodze? Doświadczać jako zagrożenie nie tylko orwellowską beczkę Kantora, ale także ściskającą poskręcane kształty ptasią Klatkę Jończyka?

To są pytania, które prowokuje każda poruszająca nas sztuka. Jedno bowiem nie ulega wątpliwości – daleka od nadekspresji, epatowania przemocą lub brzydotą, sztuka zgromadzona na wystawie jest głęboko poruszająca. W całej jej różnorodności łączy ją dawna, akademicka kategoria *genre sérieux* – sztuka poważna, sztuka serio. To sztuka przekonana o swoim ważnym powołaniu. Nie musi się podobać. Nie bawi. Nie daje wytchnienia ani radości oczom. Nie jest lekarstwem na doraźne bóle, ale wspomaga, dzieląc z nami namysł nad danym nam czasem.

Maria Poprzęcka, historyk i krytyk sztuki, profesor zwyczajny na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego. Interesuje się głównie sztuką nowoczesną, migracjami obrazów, ich „długim trwaniem”, związkami sztuk wizualnych z innymi dziedzinami twórczości. Jest autorką wielu książek, m.in. *Uczta bogiń. Kobiety, życie i sztuka* (2012); *Inne obrazy. Oko – widzenie – sztuka. Od Albertiego do Duchampa* (2008). Jest laureatką Nagrody Literackiej Gdynia w dziedzinie eseju.