



La Biennale di Venezia

58. Esposizione
Internazionale
d'Arte

Partecipazioni Nazionali

Pawilon Polski na 58 Międzynarodowej Wystawie Sztuki
— La Biennale di Venezia
Wenecja, 11 maja–24 listopada 2019

LOT

artysta: Roman Stańczak

kuratorzy: Łukasz Mojsak, Łukasz Ronduda

współpraca ze strony Zachęty: Ewa Mielczarek

komisarz Pawilonu Polskiego: Hanna Wróblewska

organizator: Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki



Zapraszamy do zapoznania się z tekstami towarzyszącymi wystawie w Pawilonie Polskim: komentarzem kuratorskim autorstwa Łukasza Mojsaka i Łukasza Rondudy, fragmentem tekstu Andrzeja Szczerskiego dotyczącego projektu *Lot*, tekstem Doroty Michalskiej poświęconym twórczości Romana Stańczaka oraz esejem Adama Szymczyka o idei Biennale i pawilonów narodowych.

Dwa samoloty

Wyobrażenie sobie rezultatu końcowego procesu przenicowania samolotu zainicjowanego przez Romana Stańczaka nastroczało sporych trudności. Oparta na pozornie prostym algorytmie przekształcenia koncepcja odwrócenia samolotu na drugą stronę miała w sobie coś trudnego, wręcz niemożliwego do zwizualizowania. Sam artysta deklarował, że efekt końcowy pracy owiany jest dla niego tajemnicą. Od początku więc nosiła ona w sobie rys dzieła będącego próbą oddania sytuacji niewyobrażalnej — takiej, której trzeba doświadczyć, by w ogóle próbować ją zrozumieć. Przenicowany samolot Stańczaka to praca poświęcona niewyobrażalnym odwróceniom, niezwykle rzadkim i często niewytłumaczalnym zdarzeniom, paradoksom i szokom, które kształtują historię i determinują współczesną kondycję Europy i świata. Jest to pomnik awersów i rewersów rzeczywistości, które — choć to trudne do wyobrażenia — przenikają się nawzajem lub niespodziewanie zamieniają miejscami.

Tego rodzaju odwrócenie rzeczywistości stało się udziałem społeczeństw Europy Wschodniej na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy to wraz z upadkiem komunizmu rozpoczęły transformację kapitalistyczną. Porzuciwszy system, którego koniec zdawał się trudny do wyobrażenia, przyjęły inny, który także nigdy ma się nie skończyć. „Łatwiej wyobrazić sobie koniec świata niż koniec kapitalizmu”¹ — pisał Mark Fisher, dowodząc, że kapitalizm jest czymś więcej niż ustrojem gospodarczym. To podstawa wszechogarniającej kondycji „realizmu kapitalistycznego”, która przenika i naznacza wszelkie obszary rzeczywistości. Opiera się on na przekonaniu, że kapitalizm to jedyny możliwy system społeczno-ekonomiczny, dla którego nie ma alternatywy, a przynajmniej jest ona niemożliwa do wyobrażenia — system, który podporządkowuje sobie i pochłania całą wcześniejszą historię; ukryta, mroczna potencjalność tkwiąca we wszystkich poprzednich ustrojach².

W Polsce realizm kapitalistyczny nastał na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w wyniku transformacyjnej „terapii szokowej”³, która wykluczyła ekonomicznie i społecznie całe grupy ludzkie i peryferyjne regiony skazane na degradację, a nawet powrót do przednowoczesnych realiów życia i metod zdobywania niezbędnych zasobów⁴. Odzwierciedlenia radykalności tej zmiany, obrazu kondycji jej ofiar oraz degradacji ich materialnego świata dopatrywano się we wczesnej twórczości Romana Stańczaka z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych⁵. Artysta posługiwał się w tym celu właśnie figurą odwrócenia — nicowania przedmiotów codziennego użytku (np. czajnika, rajstop czy wanny) — bądź też ich metodycznej dewastacji, eliminowania zewnętrznej powłoki. Koncentrował się zatem na świecie najbiedniejszych.

W świecie realizmu kapitalistycznego na przeciwnym biegunie wobec mas najuboższych — ludzi takich jak ci, do których odnosił się w swoich wczesnych pracach Stańczak — znajduje się wąska grupa będąca w posiadaniu zasobów wielokrotnie przekraczających majątek i dochody przedstawicieli innych

1 Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Zero Books, London 2009, s. 2.

2 Ibidem, s. 5.

3 Naomi Klein, *Doktryna szoku. Jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*, przeł. Hanna Jankowska, Tomasz Krzyżanowski, Katarzyna Makaruk, Michał Penkała, Muza, Warszawa 2014, s. 213.

4 Tomasz Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.

5 Patrz np. Dorota Michalska, *Rzeźby zdegradowane. Twórczość Romana Stańczaka wobec transformacji ustrojowej po 1989 roku*, „Miejsce” 2018, nr 4.

klas społecznych. Dziś ten tzw. 1% — światowa elita finansowa — kontroluje już połowę globalnego majątku⁶. Jednocześnie w krajach o największych nierównościach rośnie rzesza ludzi dotkniętych ubóstwem, a wysiłki zmierzające do redukcji poziomu biedy nie przynoszą spodziewanych rezultatów⁷.

Jak jednak pisał na początku XX wieku Richard H. Tawney, „to, co rozsądni bogaci ludzie nazywają kwestią ubóstwa, rozsądni biedni ludzie nazywają równie słusznie kwestią bogactwa”⁸. Sytuacja tych, którzy zajmują miejsce na szczycie drabiny dochodów i majątków, ma wpływ na sytuację ludzi z jej najniższych szczebli, a więcej biedy idzie zazwyczaj w parze z większym majątkiem i wyższymi dochodami najbogatszych⁹. Choć różni ich wszystko, wąskie grono najbogatszych i masy najbiedniejszych nie są od siebie oderwane, nie funkcjonują w gospodarce i społeczeństwie autonomicznie. Stanowią dwie strony tego samego medalu, które wzajemnie na siebie oddziałują.

Tę właśnie nierozłączność awersu i rewersu naznaczonego dramatycznymi nierównościami świata społecznego i ekonomicznego ukazuje rzeźba Stańczaka — przenicowany prywatny samolot, środek transportu owego 1%. Nie chodzi tu tylko o sam gest odwrócenia, lecz także ładunek znaczeń, których nabrał on we wczesnym okresie twórczości artysty — właśnie za czasów transformacji kapitalistycznej, kiedy w jego praktyce opartej na dekonstrukcji przedmiotów codziennego użytku dopatrywano się odzwierciedlenia kondycji świata najbiedniejszych. Nie bez znaczenia pozostają także zaczerpnięte z tamtego okresu metody i instrumentarium artysty działającego bez pomocy specjalistów, zaawansowanych technologii i wyrafinowanych narzędzi.

Oprócz rozwoju rynków finansowych, które w istotnej mierze wywindowały członków klasy 1% na zajmowaną przez nich obecnie pozycję, wśród głównych czynników przyczyniających się do wzrostu nierówności wymienia się globalizację i postęp technologiczny¹⁰. Te wszystkie elementy krajobrazu późnego kapitalizmu symbolizuje przenicowany przez Stańczaka prywatny, luksusowy samolot. W tym świetle już sama praca artysty nad rzeźbą nabrała performatywnego charakteru, stając się konfrontacją — przy użyciu prostych, „biednych”, przednowoczesnych metod — z technologicznym symbolem stylu życia wąskiej elity finansowej świata i jej globalnej mobilności

W Polsce, nierówności majątkowe i dochodowe nie są [jeszcze] postrzegane jako palący problem. Choć nie osiągają one takiego pułapu jak np. w Stanach Zjednoczonych, niedawne badania przeprowadzone przez zespół World Inequality Lab przy Paryskiej Szkole Ekonomii pokazały, że nierówności w dochodach są w istocie dużo większe, niż szacowano¹¹. Jak zauważa Jakub Majmurek, jest to kwestia, która w dłuższej perspektywie może podzielić polskie społeczeństwo bardziej niż obecny konflikt ideologiczny, którego jednym z elementów stała się w 2010 roku tragedia smoleńska¹². Zestawienie tych dwóch spraw przez publicystę jest znamienne. Nierówności nie pozostają bez wpływu na spójność społeczeństw i wchodzą w silne relacje z uwarunkowaniami politycznymi oraz polaryzacjami społecznymi

6 Rupert Neate, *Richest 1% own half the world's wealth, study finds*, „The Guardian”, 14.11.2017, <https://www.theguardian.com/inequality/2017/nov/14/worlds-richest-wealth-credit-suisse> [dostęp 20.04.2019].

7 Anthony B. Atkinson, *Nierówności. Co da się zrobić?*, przeł. Mikołaj Ratajczak, Maciej Szlinder, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017, s. 47–50.

8 Richard H. Tawney, *Poverty as an Industrial Problem*, w: *Memoranda on the Problems of Poverty*, William Morris Press, London 1913, cyt. za: Anthony B. Atkinson, op. cit., s. 50.

9 Zob. Anthony B. Atkinson, ibidem.

10 Ibidem, s. 145.

11 *Income Inequality, Poland, 1980–2016*, World Inequality Database, <https://wid.world/country/poland/> [dostęp 20.04.2019].

12 Jakub Majmurek, *Nierówności podzielią nas bardziej niż wrak Tupolewa*, WP Opinie, 5.04.2019, <https://opinie.wp.pl/majmurek-nierownosci-podziela-nas-bardziej-niz-wrak-tupolewa-opinia-6367051682219649a> [dostęp 20.04.2019].

na tle ideologicznym. Na gruncie amerykańskim zjawisko to opisane zostało jako „taniec ideologii i nierówności bogactwa”¹³.

W Polsce jak dotąd znacznie wyraźniej zarysowują się właśnie podziały polityczne i ideologiczne, ogniskujące się wokół kwestii takich jak katastrofa smoleńska. Skojarzenie ze Smoleńskiem było zresztą pierwszym, jakie wywoływał pomysł wystawienia w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji rzeźby stanowiącej rezultat przenicowania prawdziwego samolotu. Wydaje się także drugim dnem wszelkich innych wątków i kontekstów, w których sytuuje się koncepcja Stańczaka. Można wręcz stwierdzić, że w Polsce atmosfera wokół projektu naznaczona została smoleńską „ideozą”, by przywołać termin użyty w 1984 roku przez Andrzeja Turowskiego¹⁴ w kontekście sztuki polskiej okresu powojennego, funkcjonującej w „przestrzeni przesyconej ideologicznie, ograniczającej swobodną manifestację myśli przez wyznaczoną z góry i wszechobecną perspektywę”, która „nie pozwala dziełu na niewinność”¹⁵.

Jednak konflikt wokół tragedii smoleńskiej to nowa odsłona bardziej fundamentalnego sporu społecznego¹⁶. Innym jego obliczem są antagonizmy i nierówności wywołane transformacją kapitalistyczną. Szok transformacji pozwolił w Polsce na zastosowanie drastycznych metod neoliberalnych, natomiast tragedia smoleńska zmieniła reguły gry w polskim życiu politycznym, pogłębiając polaryzację społeczną. Transformacja w latach dziewięćdziesiątych wprowadziła do kraju realizm kapitalistyczny, a katastrofa prezydenckiego samolotu w 2010 roku ustanowiła w nim wiarę łączącą tych, dla których wydarzenie to jest czymś więcej niż wypadkiem komunikacyjnym. Znaczenie tragedii smoleńskiej łączy się tu ze sferą sacrum — ma wymiar duchowy jako wyraz cierpienia narodu okrutnie potraktowanego przez historię.

Czy jednak podstawy, na których opiera się funkcjonowanie realizmu kapitalistycznego, są od sfery wiary tak odległe? Być może bliższe są właśnie wierze niż racjonalności? Choć jak pisze Fisher, „kapitalizm prowadzi do zakrojonej na masową skalę desakralizacji kultury”¹⁷, bliższe spojrzenie rozmywa pozorną przeciwstawność tych dwóch sfer: Joseph Vogl stwierdza, że „Ekonomia polityczna od dawna wykazywała skłonność do zajmowania się duchami i wyjaśniała bieg zjawisk gospodarczych niewidzialnymi rękami i innymi widmami. Spowodowane jest to pewną niesamowitością procesów ekonomicznych, w których przedmioty i znaki wykazują złowrogi upór”¹⁸. Świetnie pokazują to rynki finansowe, które rzekomo „w pełni reprezentują zjawiska rynkowe”¹⁹, i którym, jak już zauważyliśmy, w dużej mierze zawdzięcza swoją pozycję globalna elita finansowa. Jak wskazuje Vogl, ich mechanizm i sposób działania bardziej niż na racjonalności zdaje się opierać na wierze, za czym przemawia choćby fakt, że ekonomia — „ta religia naszych czasów” — z trudem wyjaśnia zachodzące na nich niewytłumaczalne łąpanięcia i kryzysy, towarzyszące zresztą kapitalizmowi od XVII wieku, np. w postaci pękających baniek

13 Nolan McCarty, Keith Poole, Howard Rosenthal, *Polarized America: The Dance of Ideology and Unequal Riches*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2006, cyt. za: Anthony B. Atkinson, op. cit., s. 27; zob. także: Joseph E. Stiglitz, *Cena nierówności*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

14 Andrzej Turowski, *Polska ideoza*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, PWN, Warszawa 1987, s. 31.

15 Ibidem.

16 Jak uważa m.in. Michał Łuczewski, „Łączą nas różne paniki, nie tylko dziecięce. Także antyuchodźcze, antysemitki, homofobiczne czy antyklerykalne”, wywiad Grzegorza Wysockiego z Michałem Bilewiczem i Michałem Łuczewskim, „Gazeta Wyborcza”, 13.04.2019, <http://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,24647085,lacza-nas-rozne-paniki-nie-tylko-dzieciece-takze.html> [dostęp 20.04.2019].

17 Mark Fisher, op. cit., s. 6.

18 Joseph Vogl, *Widmo kapitału*, przeł. Katarzyna Sosnowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015, s. 5.

19 Ibidem, s. 19.

spekulacyjnych²⁰. Autor *Widma kapitału* pisze nawet o „oikodycei”, czyli teodycei świata liberalnej, kapitalistycznej doktryny ekonomicznej, w której „sprzeczności, zło i awarie systemu zdają się jednym z elementów [jej] mądrego urzędnika”²¹.

W tym kontekście symbolizujący 1% samolot, który dekonstruuje Stańczak, potraktować można jako figurę wiary w wolny rynek, nie tak wcale odległej od wiary religijnej. Twórczość Stańczaka od samego początku miała wyraźną wymowę związaną z duchowością: dla artysty przenikanie przedmiotów, nicowanie ich, było drogą do dotarcia do duchowego podłoża rzeczywistości. Było też silnie związane z eksploracją momentu przejścia na drugą stronę — śmierci i oczekiwania na nią. Stańczak mówi, że jego rzeźby traktują o „życiu, ale nie wśród przedmiotów, tylko wśród duchów”. W przypadku rzeźby *Lot* jednym z nich z pewnością jest duch tragedii smoleńskiej. Choć jej mit, jak się zdaje, wyczerpał się już i utracił swoją esencję, wciąż pozostaje niepogrzebany, nieprzepracowany i nawiedza polską wspólnotę. Innym z kolei jest „kapitalistyczny duch”²².

Rynki finansowe z ich mechanizmami instrumentów pochodnych miały być w założeniu systemem charakteryzującym się nie tylko stabilnością, ale także krokiem w stronę świata, w którym ryzyko zostanie na dobrą sprawę zneutralizowane. Światem, który „porusza się w pewnym kontinuum od jednego punktu czasowego do drugiego i nie zna ani przełomów, ani skoków”²³. Wizję tę skutecznie zweryfikowały jednak targające rynkami finansowymi kryzysy, takie jak ten z 2008 roku.

Także w terapii szokowej, przy pomocy której przetaczano Polskę na tory kapitalizmu, wszystko miało pójść dobrze, jak zapewniał skrajny wolnorynkowiec Jeffrey Sachs, odgrywający istotną rolę w projektowaniu tego procesu. Miał on wiązać się jedynie z „czasową destabilizacją” spowodowaną nagłym wzrostem cen, „Ale potem się ustabilizują — bo ludzie będą wiedzieli, na czym stoją”²⁴ — przekonywał Sachs.

Jedną z nieodłącznych cech realizmu kapitalistycznego wskazywanych przez Fishera jest rozrost biurokracji oraz jej zasadniczo fasadowa funkcja kontrolna, która sprawia, że w coraz większym stopniu chodzi o tworzenie i pielęgnowanie pozorów, a nie realizowanie celów²⁵. Biurokracja nabiera tu więc cech performansu kontroli, realizowanego dla potrzeb jej samej, dla podtrzymania pozoru, przez co traci ona z oczu swój przedmiot. Oprócz tego, jak pokazują okoliczności niedawnych katastrof boeingów, neoliberalny kapitalizm zdolny jest także skutecznie podminowywać systemy kontroli sprawowanej przez państwo²⁶, tworząc równoległą rzeczywistość, której fantomowość wychodzi na jaw dopiero w momencie katastrofy.

Jak z kolei pokazał raport końcowy Komisji Badania Wypadków Lotniczych Lotnictwa Państwowego dotyczący katastrofy prezydenckiego Tupolewa w 2010 roku, na przyczyny tej tragedii spojrzeć można także przez pryzmat podobnego rodzaju performansu kontroli, który pozostaje ślepy na uchybienia²⁷.

20 Ibidem, s. 19–20.

21 Ibidem, s. 26.

22 Ibidem, s. 6.

23 Ibidem, s. 102.

24 Cyt. za: Naomi Klein, *op. cit.*, s. 215.

25 Mark Fisher, *op. cit.*, s. 46.

26 Will Hutton, *The Boeing scandal is an indictment of Trump's corporate America*, „The Guardian”, 7.04. 2019, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/07/boeing-737-max-regulation-corporate-america> [dostęp 20.04.2019].

27 Komisja Badania Wypadków Lotniczych Lotnictwa Państwowego, *Raport końcowy z badania zdarzenia lotniczego nr 192/2010/11 samolotu Tu-154M nr 101 zaistniałego dnia 10 kwietnia 2010 r. w rejonie lotniska SMOLEŃSK PÓŁNOCNY*, http://doc.rmf.pl/rmf_fm/store/rkm.pdf [dostęp 20.04.2019].

W tym przypadku dopiero niewyobrażalna tragedia odsłoniła niedociągnięcia nadzoru nad przygotowaniem do lotu i samym jego przebiegiem.

W niemal wszystkich tych sytuacjach ogromną rolę w demaskowaniu niedostatków pozornie stabilnych i racjonalnych systemów oraz fasadowości działań ograniczających ryzyko odegrał tak zwany „czarny łabędź” — niezwykle rzadkie i niewytłumaczalne zdarzenie wywierające ekstremalny wpływ na rzeczywistość; „pęknięcie, wzdłuż którego załamuje się linearne następstwo wydarzeń, pozostawiając po sobie zarówno odosobnione, jak i nieprawdopodobne, gwałtowne zjawisko, skrajną przypadkowość”²⁸. Takie zdarzenia to dotknięcia Realnego. Momenty, w których rzeczywistość mówi „sprawdzam”.

Wydarzenia te, choć często tragiczne, nie tylko zamykają jakiś rozdział, przenicowując rzeczywistość, ale też otwierają nowy i skłaniają do wyciągnięcia wniosków. I być może tak właśnie spojrzeć należy na *Lot* — jako obraz niewytłumaczalnej, nieprawdopodobnej katastrofy, która nie miała prawa się wydarzyć. Stworzona przez zniszczenie rzeźba Stańczaka niesie w sobie siłę twórczą w tym sensie, że skłania do przemyślenia naszej kondycji, otwarcia nowego rozdziału i przygotowania się na to, że rzeczywistość może nagle ulec całkowitemu odwróceniu. Być może właśnie to ma na myśli artysta, mówiąc, że nicowanie jest o nadziei²⁹.

Katastrofa, której uległ samolot Stańczaka, to zderzenie sił rynku, kapitalizmu, postępu technologicznego, globalizacji i nowoczesności ze światem biedy, wiary i duchowości. Te dwie rzeczywistości to awers i rewers, a ich konflikt wyznacza oś sporu dzielącego polską i globalną wspólnotę, w której odpowiedzią na niespełnione obietnice kapitalizmu i nowoczesności staje się populizm, resentyment i antagonizm.

Zawieszona między polską „ideozą” a realizmem kapitalistycznym rzeźba Stańczaka jest pomnikiem świata, w którym dzieją się rzeczy niewyobrażalne, kapitalizm ukazuje swoją irracjonalność, a ideologie tańczą z nierównościami. Dzieło nie tylko obrazuje konfliktogenne sploty ideologii, polityki i ekonomii, które formują współczesną globalną kondycję, lecz także wzywa do skonfrontowania się z tymi konfliktami i przepracowania ich. Pokazując, że całkowite na pozór przeciwieństwa nie są od siebie wcale tak odległe — że awersy i rewery rzeczywistości przenikają się nawzajem — *Lot* wzywa do zastanowienia się nad esencjalnością dzielących nas podziałów. Nie namawia do ich pozbawionego refleksji porzucenia, lecz skłania do zastanowienia się, czy ich podstawą nie jest pozbawiona esencji gra wnętrza z zewnątrz.

6

28 Joseph Vogl, op. cit., s. 9. Zob. Nassim Nicholas Taleb, *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*, Random House, New York 2007, s. 16.

29 Jakub Banasiak, *Tworzenie przez niszczenie. Rozmowa z Łukaszem Mojsakiem, Łukaszem Rondudą i Romanem Stańczakiem*, „Szum”, 11.01.2019, <https://magazynszum.pl/tworzenie-przez-niszczenie-rozmowa-z-lukaszem-mojsakiem-lukaszem-ronduda-i-romanem-stanczakiem/> [dostęp 20.04.2019].

Andrzej Szczerski

Przenicować lot [fragment]

Samolot trudno uznać tylko za jeden z dostępnych dziś środków transportu, przede wszystkim ze względu na jego wieloznaczną wymowę. Od chwili wynalezienia stał się oznaką ludzkiego geniuszu i wykorzystywania techniki do przekraczania wszelkich limitów ludzkiej egzystencji. Utożsamiano go ze swobodą podróżowania, możliwościami kontaktów międzyludzkich na nieznanej dotąd skalę, demokracją i budowaniem ogólnoświatowego pokoju, ale i widziano w nim wyraz siły i narzędzie panowania nad innymi. O tym, że przedmiot pozwalający człowiekowi latać miał w sobie zawsze coś zarazem irracjonalnego i wzniosłego, świadczy opisywany przez antropologów kult cargo, funkcjonujący wśród pierwotnych mieszkańców wysp Melanezji w czasach II wojny światowej. Otaczali oni boską czią samoloty dostarczające żywność i inne towary dla stacjonujących tam czasowo wojsk japońskich i amerykańskich. Melanezyjczycy, którzy utrzymywali kontakty z żołnierzami i za ich pośrednictwem korzystali z części przewożonych drogą lotniczą dóbr, utożsamili samoloty z bogami przynoszącymi dary. Na ich cześć wznosili drewniane konstrukcje przypominające pasy startowe lub naśladowujące kształt kadłubów i skrzydeł, aby w ten sposób zaprosić nadprzyrodzone istoty do odwiedzin i oddać się w ich opiekę. W krajach wysoko rozwiniętych odpowiednikiem świątyni na cześć samolotów mogą być dziś muzea awiacji, gdzie gromadzi się wycofane z użytku „statki powietrzne”, aby zapisywać historię nowoczesności i czcić niekończący się technologiczny postęp.

7 Ze względu na ten specyficzny status samolotu każda katastrofa lotnicza staje się wielką tragedią, niszcząc pewność siebie współczesnego człowieka, pokazując nietrwałość jego ulubionego marzenia o lataniu i granice panowania nad naturą. Wiek XXI, z jego konfliktami i poczuciem kryzysu cywilizacji Zachodu, według wielu rozpoczął się 11 września 2001 roku, kiedy samolot zamienił się w narzędzie zbrodni wykorzystane do ataku na World Trade Center w Nowym Jorku. W ostatnich latach cały świat przeżywał zaginięcie malezyjskich samolotów nad Morzem Południowochińskim i śmierć pasażerów rejsu z Amsterdamu do Kuala Lumpur, zestrzelonych przez prorosyjskich separatystów nad wschodnią Ukrainą. Po każdej z takich katastrof pozostaje nie tylko rozpacz, ale i poczucie bezsilności w chwili, gdy człowiek zdaje sobie sprawę, że nie w pełni panuje nad swoim dziełem. W filmie Krzysztofa Kieślowskiego *Przypadek* [1981] katastrofa lotnicza potwierdza nadrzędną rolę bezwzględного fatum. Reżyser opowiada trzy wersje losów młodego mężczyzny, które zależą od tego, czy zdąży on dobiec do pociągu, czy też nie, i w konsekwencji — kogo spotka na swojej drodze. W ostatnich scenach widzimy jednak, że w każdej z wersji i tak w tym samym momencie życia wsiada na pokład samolotu, który wybucha zaraz po starcie.

Wypadek lotniczy zamienia samolot w tysiące niepotrzebnych nikomu części, z których niczego nie da się już na powrót zbudować. Ale właściwie przeżyta katastrofa przynosi także obietnicę katharsis. Utraconej rzeczywistości nie da się przywrócić do życia, ale odwołując się do pamięci i angażując w rytuały przejścia, można doprowadzić do jej nowych narodzin. Nie przez proste powtórzenie, ale docenienie tego, z czego kiedyś została zbudowana i czego ślady pozostały nawet po destrukcji. W rzeźbie *Lot* decydujące znaczenie ma właśnie odwrócenie na drugą stronę poszczególnych elementów konstrukcyjnych kadłuba i skrzydeł, a następnie ponowne połączenie ich w całość, z zachowaniem każdego detalu.

Samolot, atrybut nowoczesności, zostaje zamieniony w swoje przeciwieństwo. Jest teraz bezbronną materią, którą na nowo formuje rzeźbiarz, łącząc rozbite i pocięte fragmenty w nową całość. Rzeźba wydaje się być podsumowaniem doświadczeń XX wieku i atrybutem dzisiejszych ciekawych czasów, jakich życzy nam perwersyjnie ironiczne chińskie przekadło — czasów, których jesteśmy świadkami i których nadal nie potrafimy zrozumieć. Odpowiedzią może być gest odwrócenia będący tak naprawdę gestem odbudowy tego, co już nie istnieje, w oparciu o *materia prima* tworzywa, którego nie można zakwestionować.

Katastrofa rządowego samolotu w rosyjskim Smoleńsku 10 kwietnia 2010 roku, w której zginęło 96 członków delegacji państwowej z Prezydentem RP Lechem Kaczyńskim i jego żoną Marią, jak każda katastrofa lotnicza związana ze śmiercią ludzi jest doświadczeniem absolutnego zła. Może ono prowadzić do dalszych nieszczęść, ale może też być momentem granicznym, w którym rozpoczyna się poszukiwanie wszystkiego tego, co złu może się przeciwstawić i dać niezwykłą siłę odnowie. Wspomnienia z 2010 roku to śmierć, rozpad, destrukcja, beczeszczona pamięć, antagonizmy, ale też solidarność, współczucie, cześć i honor. Z coraz większego dystansu czasowego katastrofa smoleńska zamienia się w uniwersalny obraz destrukcji, ale i nadziei na to, że obraz ten zamieni się w swoje przeciwieństwo. Jeżeli mamy przetrwać ciekawe czasy, musimy zobaczyć świat raz jeszcze, od jego nieznannej, przenicowanej strony, tak jak pokazuje to rzeźba Romana Stańczaka. Zewnętrzna powłoka musi być wywrócona na swoją przeciwną stronę, tylko wtedy przekroczymy to, co powierzchowne, i odnajdziemy *arche*, pozwalającą na nowo zbudować świat. W swoich pracach artysta od lat poszukuje mistycznego stanu łaski, do której doprowadzić może dzieło sztuki. Materialność dzieła, niepoddawana manipulacjom i nieukrywana za powierzchowną stylizacją, pozwala zbliżyć się do tego stanu — pod warunkiem zanegowania poczucia pozornego bezpieczeństwa, jakie ofiaruje nam współczesna cywilizacja, i uznania, że w fizycznej materii znajduje się namiastka duchowości. Dzięki temu realna staje się przemiana i dostrzeżenie ekstremalnych stanów, wobec których stajemy i w których potrafimy wybrać dobro przeciw złu. Taka transformacja nie jest łatwa, wiąże się z poświęceniem i cierpieniem, ale jest najważniejszym celem, dla którego istnieje sztuka. W prawdziwy lot można wznieść nas nie zwyczajny samolot, ale jego odwrócona postać.

Roman Stańczak: zaświaty kapitalizmu

Twórczość Romana Stańczaka można postrzegać jako wyraz wielowarstwowych procesów degradacji, jakie dotknęły niektóre regiony w Polsce w wyniku implementacji kapitalizmu oraz przystąpienia do globalnego obiegu rynkowego na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Wprowadzenie neoliberalnych reform w kraju miało szczególnie dramatyczne skutki — na tle innych państw Europy Środkowo-Wschodniej — w postaci skokowego wzrostu nierówności w dochodach, poziomu bezrobocia oraz liczby ludzi żyjących poniżej minimum socjalnego¹. Degradacja niektórych grup społecznych, narastająca przez całe lata dziewięćdziesiąte i osiągająca apogeum na początku następczej dekady, miała złożony charakter: była zarówno materialna, jak i psychologiczna, społeczna i klasowa. Performanse i rzeźby Stańczaka ukazujące zrujnowane ciała i przedmioty współbrzmiały z tą rzeczywistością, która przez długi czas nie była obiektem zainteresowania ani neoliberalnych rządów w kraju, ani młodego pokolenia artystów debiutujących na początku lat dziewięćdziesiątych².

Co więcej, twórczość artysty jest nie tylko wyrazem specyficznej kondycji postkomunistycznej, ale może być również rozpatrywana w szerszej perspektywie jako wyraz degradacji ludzkiego podmiotu, mającej miejsce na obszarze globalnych peryferii, doświadczonych najpierw kryzysem lat osiemdziesiątych, a potem przystąpieniem do światowego obiegu neoliberalnego w latach dziewięćdziesiątych. Kluczowe znaczenie pod tym względem ma pobyt Stańczaka w Mexico City w 1993 roku, gdyż pozwala nakreślić znaczące paralele między jego praktyką artystyczną a rzeczywistością *gore capitalism* — kapitalistycznego zarządzania śmiercią, która charakteryzuje okres późnego kapitalizmu w krajach szeroko pojętego globalnego Południa³. W twórczości artysty aspekt ten ujawnia się w podważeniu binarnych podziałów na życie i śmierć, materię ożywioną i nieożywioną, performans oraz medium rzeźbiarskie. Owo podważenie, wbrew dotychczasowym interpretacjom, nie jest wyłącznie wynikiem indywidualnej strategii artystycznej zakorzenionej w doświadczeniu biograficznym — może być postrzegane jako efekt działania maszyny kapitalistycznej, której dynamika objawia się m.in. zaburzeniem wyżej wymienionych dychotomii⁴.

Aby opisać specyficzną relację istniejącą między pracami Stańczaka a realiami kapitalistycznymi, posłużę się kategorią surrealizmu, choć wydaje się ona bardzo odległa od społecznej i klasowej perspektywy przyjętej w tym tekście. Z historycznego punktu widzenia surrealizm stanowił jeden z głównych obiektów ataku lewicowej krytyki powojennej zarówno na Zachodzie, jak i w komunistycznej Polsce (m.in. teksty krytyka teatralnego Jana Kotta) jako wyraz mieszczańskiej estetyki skupionej na indywidualnym doświadczeniu. Chciałabym tu jednak przyjąć inne rozumienie tego nurtu awangardy, zaproponowane przez Michaela Löwy'ego w książce *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism* [2010].

1 Przejście to zostało zapoczątkowane serią reform rynkowych w latach 1985–1988, a po 1989 roku przypieczętowane wprowadzeniem neoliberalnego pakietu reform; zob. Jan Sowa, *Ciesz się, późny wnuku! Kolonializm, globalizacja i demokracja radykalna*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008, s. 414–418.

2 Zob. *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec transformacji i deindustrializacji lat 90.*, red. Mikołaj Iwański, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin 2016, e-book: <https://issuu.com/mikolajiwanski/docs/wyparte> [dostęp 20.04.2019].

3 Sayak Valencia, *Gore Capitalism*, Semiotexte, South Pasadena; MIT Press, Cambridge, Mass., 2018.

4 James Tyner, *Dead Labor. Toward a Political Economy of Premature Death*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2018, s. vii–xvi.

Francusko-brazylijski filozof i socjolog umieszcza surrealizm w perspektywie transnarodowej oraz transhistorycznej, wykraczając poza jego dotychczasowe ramy geograficzne, czasowe i genderowe⁵. Dla Löwy'ego, zainteresowanego głównie historią marksizmu w krajach Ameryki Łacińskiej, surrealizm był, z jednej strony, wynikiem trafnej analizy rzeczywistości kapitalistycznej, z drugiej — narzędziem oporu wobec niej. Autor zarysowuje dynamikę relacji zachodzących pomiędzy rozpoznaniem swojej pozycji w kategoriach ofiary nekolonialnego systemu ekonomicznego a próbą zdefiniowania krytycznego wobec niej stanowiska. Perspektywa ta według mnie pozwala trafnie rozpoznać charakter twórczości Stańczaka na tle globalnych przemian zachodzących w latach dziewięćdziesiątych zarówno w Polsce, jak i innych peryferyjnych krajach neoliberalnego systemu.

I.

Wśród prac zrealizowanych przez Stańczaka w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych chciałabym wyodrębnić grupę dzieł, które można opisać mianem rzeźb zdegradowanych. Powstały one w czasie studiów artysty w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych [1989–1994] i podczas kolejnych dwóch lat intensywnej pracy twórczej i wystawienniczej [1994–1996]. Do grupy tej można zaliczyć rzeźby takie jak *Szafka* [1990–1991], *Krzeseł* [1992–1994], *Kanapa* [1995] oraz *Regał* [1996]. Łączy je strategia artystyczna polegająca na zerwaniu z przedmiotów ich zewnętrznej warstwy. Rzeźbiarskie dłuto zostało użyte przez Stańczaka jako rodzaj skalpela, którym usunął powłokę przedmiotów, ukazując ich konstrukcję. Pozostałości po tym procesie — wióry, trociny, sprężyny, skrawki materiału — zwykle leżą rozsypane wokół dzieł. Dotychczasowe interpretacje najczęściej skupiały się na metafizycznym aspekcie rzeźbiarskiego gestu, pozwalającego wniknąć w istotę rzeczy i odkryć ich wewnętrzną strukturę⁶. Sam Stańczak twierdzi, że jego prace można traktować jako rodzaj „ćwiczenia z umierania”, które polega na zagłębieniu pod powierzchnię i ujawnianiu negatywnej strony rzeczywistości. Na pytanie „Czym jest nicowanie?” artysta odpowiada: „To jest przygotowanie do śmierci, to jest czekanie na śmierć pewnych osób. [...] Czekam na śmierć mojej matki, na śmierć ojca, mojego rodzeństwa, czekam na śmierć Papięża. [...] Przenicowując sytuacje z codziennego życia, mogę pokazać ludziom świat z drugiej strony”⁷. Wypowiedź ta wyraźnie kieruje możliwe interpretacje na trop idiomatycznego doświadczenia egzystencjalnego. Jednak wymienioną grupę prac można również umieścić w kontekście lat dziewięćdziesiątych: takie spojrzenie pozwala uhistorycznić praktykę artystyczną Stańczaka oraz ukazać związki między jego pracami a rzeczywistością społeczno-polityczną.

Wbrew oczekiwaniom polityków i społeczeństwa pierwsze lata nowego ustroju w Polsce przyniosły gwałtowne załamanie ekonomiczne i głęboki kryzys społeczny, zapoczątkowany już w drugiej połowie lat osiemdziesiątych⁸. Najbardziej znaczącym zjawiskiem na początku lat dziewięćdziesiątych był skokowy wzrost bezrobocia związany z masową likwidacją zakładów pracy, deindustrializacją całych regionów oraz likwidacją sieci pegeerów⁹. Procesy te stały się przyczyną traumatycznego szoku, który głęboko naznaczył część społeczeństwa. Przybierały na sile przez całe lata dziewięćdziesiąte,

5 Michael Löwy, *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, University of Texas Press, Austin 2009.

6 Roman Stańczak, *Life and Works*, Nero Press, Rome 2016, s. 70–78.

7 Roman Stańczak, *Obdarzony skowytom nieba*, w: *Galeria a.r.t 1992–1997*, Galeria a.r.t., Płock 1998, s. 161–162.

8 Tomasz Rakowski, *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.

9 Zob. Katarzyna Duda, *Kiedyś tu było życie, teraz jest tylko bieda. O ofiarach polskiej transformacji*, Książka i Prasa, Warszawa 2019.

aby osiągnąć swoje apogeum na początku XXI wieku¹⁰. Ich częściowe rozładowanie nastąpiło dopiero po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku, kiedy rozpoczęła się masowa emigracja zarobkowa. Ten wieloaspektowy kryzys społeczno-ekonomiczny, który w niektórych regionach przybrał kształt prawdziwej zapaści, został opisany przez antropologa Tomasza Rakowskiego w książce *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy*. Autor opisuje w niej rzeczywistość „po katastrofie”, w której nastąpił gwałtowny regres do przednowoczesnych realiów społecznych, ekonomicznych i infrastrukturalnych. Zamiast uczestniczyć w procesie modernizacji, badane obszary doznały cywilizacyjnej zapaści, co zmusiło mieszkańców do poszukiwania alternatywnych źródeł utrzymania, np. zbieractwa czy łowiectwa. Świat ten przypomina rzeczywistość postapokaliptyczną, w której ludzkość usiłuje przeżyć na ruinach starego świata.

Pojęcie „degradacji” trafnie opisuje strategię rzeźbiarską Stańczaka w takich pracach jak *Szafka*, *Krzeseł* czy *Rega*¹¹. Poprzez usunięcie ich zewnętrznej warstwy artysta pozbawia przedmioty dotychczasowej funkcji i wyklucza je z normalnego użytkowania. Rozpad materialny prowadzi do podważenia ich tożsamości i przynależności do danej kategorii obiektów. Rzeźby te stanowią przykład „negatywnej transformacji”, która jawi się jako doświadczenie utraty oraz bolesnego zerwania. Tym samym silnie rezonują z sytuacją materialną i infrastrukturalną niektórych regionów Polski. To rzeczywistość zdewastowanych zakładów pracy, domów, budynków, przestrzeni publicznych, które najpierw zostały opuszczone, a następnie zniszczone i rozkradzione. Ten akt destrukcji ma konotacje zarówno klasowe [jako świadectwo skrajnej biedy], jak i historyczne [jako ucieleśnienie gwałtownego procesu przemian].

11

Prace Stańczaka ukazują moment transformacji jako czas, kiedy rzeczy tracą swoje dawne znaczenia, przestają potulnie spełniać oczekiwania ludzi, stają się niepokorne, niejasne, umykające. Taka wizja współbrzmi z wymową tekstu André Bretona *Kryzys przedmiotu*, towarzyszącego wystawie przedmiotów surrealistycznych w Galerie Charles Ratton w Paryżu w maju 1936 roku. Autor pisze: „Naszym głównym celem jest opór wszelkimi środkami wobec tej inwazji naszego świata zmysłowego przez rzeczy, których ludzie używają bardziej z przyzwyczajenia niż z potrzeby. Tutaj, tak jak wszędzie indziej, szalona bestia konwencji musi zostać pokonana. [...] Dzięki temu nowemu skupieniu ten sam przedmiot, jakkolwiek skończony by się nie wydawał, wraca do stanu nieskończonej liczby *latentnych możliwości*, które są w niego wpisane i otwierają pole dla jego transformacji¹². W eseju Bretona możemy odnaleźć podobieństwa do podejścia Stańczaka. Obaj artyści dążą do wyrwania przedmiotu z jego naturalnego obiegu funkcjonowania, poddania go procesom przemiany, które ujawniłyby jego inne znaczenia.

Rzeźby Stańczaka kierują uwagę na ciemną stronę transformacji, która w niektórych regionach Polski przybrała kształt „rujującej modernizacji”. W tej perspektywie warto sięgnąć do doświadczenia międzywojennej awangardy surrealistycznej. Jak bowiem stwierdza Hal Foster w swojej przełomowej książce *Compulsive Beauty*, to właśnie artyści i pisarze związani z tym ruchem jako pierwsi uchwycili dialektyczną naturę historii, która objawia się często pod postacią „regresywnego progresu”¹³.

10 Zgodnie z statystykami Głównego Urzędu Statystycznego: <https://stat.gov.pl/obszary-tematyczne/rynek-pracy/bezrobocie-rejestrowane/stopa-bezrobocia-rejestrowanego-w-latach-1990-2019,4,1.html> [dostęp 20.04.2019].

11 Więcej o tym aspekcie twórczości Stańczaka piszę w artykule *Rzeźby zdegradowane. Twórczość Romana Stańczaka wobec transformacji ustrojowej po 1989 roku*, „Miejsce” 2018, nr 4, s. 88–107.

12 André Breton, *Kryzys przedmiotu*, w: *Surrealizm. Antologia*, red. Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1978.

13 Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1993, s. 165.

Okres międzywojenny to czas gwałtownego przyspieszenia przemysłowego, technologicznego oraz infrastrukturalnego: XIX wiek wraz z jego kulturą i architekturą w błyskawicznym tempie odchodził w niepamięć. Surrealiści z bliska obserwowali tę dynamikę historii, przejawiającą w paradoksalnym obrazie „progresywnej ruiny”. Ich zwrot w stronę zrujnowanej przeszłości był elementem skomplikowanej strategii zmierzającej do próby podważenia pozornej oczywistości i naturalności współczesnego porządku kapitalistycznego. Zainteresowanie minionymi epokami historycznymi wynikało więc z chęci wykorzystania ich do oporu wobec nawałnicy „teraz”. Perspektywa ta pozwala uchwycić czasowy wymiar twórczości Stańczaka: jego rzeźby istnieją poza linearnym wyobrażeniem o postępie historycznym, przynależą raczej do świata, w którym „jedna ruina wypycha drugą, zanim ją doszczętnie zniszczy”¹⁴. Ten aspekt twórczości artysty jest szczególnie ważny w kontekście lat dziewięćdziesiątych, kiedy to dominowało przekonanie o jedynym możliwym kierunku rozwoju — ku neoliberalnej demokracji¹⁵.

II.

Opisane wyżej procesy nie dotyczyły wyłącznie krajów postkomunistycznych, ale były częścią szerszej globalnej tendencji związanej z coraz większą polaryzacją ekonomiczną wewnątrz systemu kapitalistycznego¹⁶. W 1993 roku Stańczak, jeszcze jako student warszawskiej ASP, zdecydował się na sześciomiesięczny wyjazd do Meksyku. Podczas tego pobytu dużo podróżował, utrzymywał się głównie z prywatnych zleceń. Zapytany, czy w tym okresie działał jako artysta, odpowiedział: „Raczej chłonałem. Chociaż poznawałem artystów, miałem nawet zaproszenie, aby prowadzić pracownię plastyczną w UNAM [Narodowy Uniwersytet Autonomiczny Meksyku]”¹⁷. Ten epizod z jego biografii jest szczególnie ważny, ponieważ pozwala spojrzeć na twórczość artysty nie tylko w perspektywie rzeczywistości postkomunistycznej, ale i globalnej historii sztuki, która pozwalałaby porównać doświadczenia z obszarów Europy Wschodniej i Ameryki Łacińskiej. Postulat ten jest zgodny z koncepcją wyłożoną w ostatniej książce niedawno zmarłego historyka sztuki Piotra Piotrowskiego, w której autor sformułował badawczy, artystyczny i polityczny apel: „Peryferie wszystkich części świata — łączcie się!”¹⁸.

Warto tu zwrócić uwagę na podobieństwa ekonomiczno-polityczne między Meksykiem a Polską na początku lat dziewięćdziesiątych. Przełom dekad był w środkowoamerykańskim kraju okresem gwałtownego kryzysu polityczno-społecznego. Aby umożliwić wyjście z finansowej zapaści napędzanej przez wzrastający dług, na początku lat dziewięćdziesiątych prezydent Carlos Salinas de Gortari przeprowadził szereg neoliberalnych reform, których celem była głównie prywatyzacja i otwarcie kraju na międzynarodowych inwestorów¹⁹. Reformy te spotkały się z gwałtownym oporem znacznej części społeczeństwa; jego kulminacją była rebelia zapatystowskiej Armii Wyzwolenia Narodowego²⁰.

14 Benjamin Péret, *Ruines: ruine des ruines*, „Minotaure” 1939, nr 12/13, s. 58.

15 Boris Buden, *When History Was Gone*, w: *The Long 1980s. Constellations of Art, Politics and Identities*, Valiz Press, Amsterdam 2018, s. 314-322.

16 Eric Hobsbawm, *The Age of Extremes (1914-1991)*, Abacus Press, London 1995, s. 570-575.

17 Roman Stańczak, *Life and Works*, op. cit., s. 13.

18 Piotr Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Rebis, Poznań 2018.

19 Zob. *Mexico in Transition: Neoliberal Globalism, the State and Civil Society*, red. Gerardo Otero, Zed Books, London 2013.

20 Neil Harvey, *The Chiapas Rebellion: The Struggle for Land and Democracy*, Duke University Press, Durham-London 1998. Zapatystowska Armia Wyzwolenia Narodowego głosiła postulaty m.in. przyznania autonomii rdzennej ludności, rezygnacji z neoliberalnych reform, przyspieszenia reform rolnych oraz wprowadzenia demokracji bezpośredniej.

W tym czasie w Meksyku wyłoniło się nowe pokolenie artystów, które w sposób bezpośredni odnosiło się do skrajnej przemocy klasowej i płciowej, jaka miała miejsce na ulicach kraju²¹. Na początku lat dziewięćdziesiątych Teresa Margolles, wówczas członkini kolektywu SEMEFO (skrót od nazwy urzędu koronera w Meksyku) zrealizowała serię prac rzeźbiarskich i fotograficznych, których tematem były ciała brutalnie zamordowanych mieszkańców meksykańskiej stolicy: głównie kobiet, bezdomnych, dzieci. Jej działania były reakcją na lawinowy wzrost przemocy w kraju na początku lat dziewięćdziesiątych, spowodowany pogłębiającymi się nierównościami, konfliktem politycznym oraz rozrostem sieci karteli narkotykowych²². Hiszpańska działaczka i badaczka Sayak Valencia określiła tę rzeczywistość mianem *gore capitalism*, czyli nowej formacji ekonomiczno-kulturowej opartej na pracach nekropolityki — zarządzania śmiercią i czerpania z niej zysku. Valencia widzi w tym odpowiedź na neoliberalną rzeczywistość późnego kapitalizmu, w którym ciało staje się ostatecznym towarem²³. Badaczka trafnie wskazuje na „zwrot w kierunku śmierci”, jaki miał miejsce na początku lat dziewięćdziesiątych w twórczości Margolles. Pojęcie *gore capitalism* można odnieść także do zdegradowanych rzeźb Stańczaka, naznaczonych śladami przemocy. Zestawienie prac artysty z twórczością Margolles [a także m.in. Santiago Sierry] pokazuje, że wszystkie one stanowią element pewnej globalnej kondycji krajów peryferyjnych, które w latach dziewięćdziesiątych przystąpiły do wolnorynkowego systemu ekonomicznego. Należy oczywiście podkreślić, że w Meksyku proces ten przebiegał znacznie bardziej burzliwie niż w Polsce, ale wspólnym mianownikiem w obu krajach było zjawisko degradacji ludzkiego podmiotu, jego klasowej i cielesnej rujnacji.

13

Pobyt Stańczaka w Meksyku nabiera dodatkowych znaczeń w kontekście odniesień do surrealizmu. Kraje Ameryki Łacińskiej — a zwłaszcza Meksyk, określony przez André Bretona mianem „par excellence surrealistycznego miejsca” — były obiektem intensywnego zainteresowania i celem licznych podróży artystów związanych z tym nurtem awangardy²⁴. Obecnie poddaje się krytycznej analizie neokolonialny aspekt tych podróży, przejawiający się w egzotyzacji lokalnej rzeczywistości, narzucania zachodniocentrycznych interpretacji, skłonności do postrzegania sztuki i kultury odwiedzanych krajów w kategoriach prymitywizmu bądź orientalizmu²⁵. Uwzględniając wszystkie te zastrzeżenia, warto jednak podkreślić prawdziwie międzynarodowy charakter tego ruchu, który — zgodnie z obserwacjami Löwy’ego — podjął jedną z pierwszych prób stworzenia globalnej mapy artystycznej sięgającej poza Europę Zachodnią czy Amerykę Północną, opartą na nieprzejeździe antykolonialnym stanowisku politycznym. To właśnie twórcy z nim związani podważyli tradycyjny podział na centrum i peryferie: oprócz Paryża kluczowe miejsce na mapie surrealizmu odgrywają Praga, Buenos Aires czy Kair²⁶. Ten internacjonalistyczny aspekt międzywojennej awangardy stanowi z perspektywy czasu jedno z najważniejszych osiągnięć ruchu — jako punkt odniesienia dla budowania współczesnych metodologii badawczych w obszarze sztuki i jej historii.

21 Coco Fusco, *The Unbearable Weightiness of Beings: Art in Mexico after NAFTA*, w: *The Bodies That Were Not Ours. And Other Writings*, Institute of International Visual Arts, Routledge, London 2001.

22 Zob. Amy Sara Carrol, *REMEX. Toward an Art History of the NAFTA Era*, University of Texas Press, Austin 2017.

23 Sayak Valencia, op. cit.

24 Wśród artystów, którzy odwiedzili Meksyk, znaleźli się m.in. Antonin Artaud, André Breton, Luis Buñuel, Leonora Carrington, Benjamin Péret oraz Wolfgang Paalen. Zob. Melanie Nicholson, *Surrealism’s ‘Found Object’: The Enigmatic Mexico of Artaud and Breton*, „Journal of European Studies” 2013, t. 43, nr 1, s. 27–43.

25 Louise Thyacott, *Surrealism and the Exotic*, Routledge, London–New York 2003.

26 Zob. Sam Bardaouil, *Surrealism in Egypt. Modernism and the Art and Liberty Group*, I.B. Tauris, London–New York 2017; Derek Sayer, *Prague, Capital of the Twentieth Century. A Surrealist History*, Princeton University Press, Princeton 2013.

III.

W 1994 roku Stańczak wrócił do Warszawy i ukończył studia w warszawskiej ASP. W tym samym roku w Galerii a.r.t w Płocku odbył się pokaz prac dyplomowych absolwentów uczelni; w ramach wystawy Stańczak pokazał swoje wcześniejsze rzeźby, a także zrealizował nowy performans: *Bez tytułu* [1994]. Praca ta z jeszcze innej perspektywy naświetla związki między praktyką artystyczną Stańczaka a nową [i polską, i globalną] rzeczywistością przełomu dekad. Na zachowanym nagraniu dokumentującym performans widzimy, jak artysta leży zanurzony w wannie z twarzą zwróconą do dna. Następnie zaczyna na zmianę zanurzać się i wyłaniać z wody; wyraźnie słyszymy jego głośny oddech, kiedy próbuje zaczerpnąć jak najwięcej powietrza przed kolejnym zanurzeniem. Podczas tych ruchów na podłogę wylewa się coraz więcej wody. Pod koniec performansu Stańczak wychodzi z wanny, przepasawszy najpierw biodra czerwonym perizonium.

Akcję tę można niewątpliwie odczytywać jako wyraz idiomatycznego doświadczenia artysty odwołującego się do jego przeżyć religijnych oraz emocjonalnych. Taka też interpretacja wyłania się z wypowiedzi Stańczaka, który wielokrotnie podkreślał duchowy aspekt swojej działalności artystycznej oraz fundamentalną rolę, jaką religia katolicka odegrała w procesie jego dojrzewania²⁷. Performans z 1994 roku jest niewątpliwie silnie zakorzeniony w chrześcijańskiej ikonografii poprzez odwołanie do motywu chrztu przez zanurzenie oraz czerwonego perizonium — drapowanej opaski na biodrach ukrzyżowanego Chrystusa. Jednak takie odczytanie nie wyczerpuje potencjału znaczeń performansu: równie ważne jest umiejscowienie pracy artysty w szerszym kontekście historycznym i społecznym. Ta perspektywa pozwala zarysować głęboko materialistyczny aspekt jego twórczości, który dotychczas nie został zauważony ani opisany przez historyków sztuki.

Aby bliżej naświetlić ów materialistyczny kontekst performansu, ponownie należy odwołać się do surrealizmu oraz do zjawiska reifikacji, czyli zamazania granicy między życiem a śmiercią. Hal Foster wskazuje, że kluczowym doświadczeniem dla surrealistów było podważenie granic oddzielających materię ożywioną od nieożywionej²⁸. Właśnie to traumatyczne doświadczenie niepewności — jestem żywy czy martwy? — leżało u podstaw ich twórczości, w której zresztą często kwestionowali dychotomiczny podział na podmiot i przedmiot. Zdaniem Fostera zjawisko to miało podwójne korzenie historyczne: z jednej strony było bezpośrednią odpowiedzią na traumę pierwszej wojny światowej, z drugiej — reakcją na rozprzestrzenianie się i ugruntowywanie globalnego systemu kapitalistycznego. W kontekście twórczości Stańczaka szczególnie istotne jest to drugie doświadczenie, oparte na ścisłych powiązaniach między surrealizmem a dynamiką systemu kapitalistycznego. W Europie Zachodniej i Ameryce Północnej międzywojenny kryzys ekonomiczny w jaskrawy sposób ujawnił paradoksalną i głęboko zaburzoną naturę globalnej gospodarki wolnorynkowej²⁹. Towarzyszący mu spadek produkcji oraz skokowy wzrost biedy i bezrobocia w pełni uwidocznili społeczny wyzysk stojący za procesami akumulacji kapitału. Według Fostera twórczość surrealistów była bezpośrednią odpowiedzią na zjawisko reifikacji ludzkiego podmiotu, w wyniku którego „ludzkie działania, relacje, właściwości zostają przekształcone w relacje, działania i właściwości, które są wytworem człowieka, rządzą nim i są niezależne od niego; co więcej, wyobraża się ich niezależność jako pierwotną. Oznacza to też

27 Roman Stańczak, *Life and Works*, op. cit., s. 13.

28 Hal Foster, op. cit., s. 1-19.

29 Eric Hobsbawm, op. cit., s. 85-109.

przekształcenie ludzkich bytów w byty-rzeczy, które nie zachowują się w sposób ludzki, lecz stosują się do praw świata rzeczy”³⁰.

Ten proces transformacji — podmiotu w przedmiot — jest według Karola Marksa wynikiem działania wampirycznej siły kapitalizmu, który „wysysa” z ludzi żywą pracę, aby przekształcić ją w zakułowany kapitał. Tym samym cykl produkcji głęboko dotyka samego podziału na to, co żywe, i co martwe. Marks pisze: „Kapitał jest martwą pracą, która podobnie jak wampir żyje wyłącznie dzięki wysysaniu żywej pracy i tym bardziej jest żywotna, im więcej pracy wysysie. Czas pracy robotnika to czas, kiedy kapitalista żywi się jego siłą”³¹. Cykulacja kapitału polega na pochłanianiu żywej ludzkiej pracy i wykorzystywaniu jej dla ciągłego pobudzania samego kapitału, który ma naturę pasożytniczą. Dlatego krytycy pisali o specyficznej nekromancji zawartej w pismach niemieckiego myśliciela, opisującego działanie rozwiniętego kapitalizmu jako proces uśmiercania podmiotu w celu ożywienia towaru.

Kontekst ten pozwala z innej strony spojrzeć na performans Stańczaka zrealizowany w Galerii a.r.t. w Płocku. Podczas jego trwania artysta nieustannie porusza się w przestrzeni między życiem/ oddechem a śmiercią/bezdechem. Choć z wypowiedzi Stańczaka wynika, że performans odnosi się do doświadczeń duchowych, warto zwrócić uwagę na potencjalne materialistyczne i historyczne konotacje tej pracy. Granica, jaką przekracza ciało artysty, nie przynależy wyłącznie do obszaru religijnego bądź egzystencjalnego, ale może również być efektem zmieniającego się pola ekonomicznego na przełomie dekad, które podważyło dotychczasową ontologię ciała. W wyniku tych przemian pojawia się nowe wyobrażenie o podmiocie jako „ożywionych zwłokach”, których energia witalna jest nieustannie wysysana przez strukturę ekonomii kapitalistycznej. Dlatego też motyw śmierci w twórczości Stańczaka można postrzegać nie tylko przez pryzmat egzystencjalizmu, ale również jako specyficzne ucieleśnienie konkretnego momentu historycznego. To podważenie binarnego podziału na życie i śmierć, materię ożywioną i nieożywioną odbywa się również na poziomie medium artystycznego: po zakończeniu performansu artysta przekształcił wannę w obiekt rzeźbiarski. Została ona rozgrzana za pomocą przemysłowego pieca, a następnie wyklepana młotkiem na drugą stronę. Mamy więc do czynienia z „rozpadem” performansu na inne media artystyczne, z przemianą podmiotu twórcy w przedmiot rzeźbiarski.

IV.

Chciałabym w tym momencie dokonać przeskoku czasowego. W październiku 2016 roku — tuż przed celebrowanym w Polsce świętem zmarłych — odbył się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie performans Stańczaka *29.10.2016*. Akcja rozpoczęła się wewnątrz muzeum: artysta przebrał się z czarnego podkoszulka i dżinsów w czerwone perizonium. Następnie wyszedł na zewnątrz i położył się w wykopanym wcześniej dole, w pozycji embrionalnej. Stojący obok pomocnicy zaczęli wrzucać do dołu ziemię, całkowicie zasypując nią postać ułożoną na dnie. Ziemię wyrównali łopatą, a następnie rozsypali na grobie jabłka. Dopiero po dłuższej chwili ziemia zaczęła poruszać się i Stańczak powoli wy dostał się z grobu. Po wyjściu z dołu najpierw na oknie muzeum grał w kółko i krzyżyk, a następnie rozbił wiszącą pod sufitem butelkę z wódką.

30 Gajo Petrović, *Reification*, w: *A Dictionary of Marxist Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1983, s. 411–413.

31 Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy*, Dover Publications, New York 2011, s. 257.

Performans „zmartwychwstania” miał szczególne znaczenie w kontekście biografii artysty. W 1996 roku, po otwarciu dużej wystawy *Sześćdziesiąt trzy kilo* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie oraz mniejszej, *Obiekty* w Galerii Białej w Lublinie [1997], Stańczak zniknął z obiegu artystycznego. W wywiadach mówił, że było to wynikiem wielu czynników: poczucia wypalenia, uzależnienia od alkoholu, chęci zdobycia innych doświadczeń³². Przez kolejne 17 lat — aż do 2013 roku — pozostawał poza obiegiem świata sztuki; podejmował różne prace, m.in. stolarskie, kamieniarskie, renowacje rzeźb. W tym czasie jego koleżanki i koledzy ze studiów — m.in. Paweł Althamer, Artur Żmijewski, Katarzyna Kozyra — osiągnęli dojrzałość artystyczną i zdobyli międzynarodowe uznanie. Powrót Stańczaka na polską scenę artystyczną w 2013 roku był związany z jednej strony z ponownym odkryciem jego wcześniejszej praktyki artystycznej z lat dziewięćdziesiątych, z drugiej — z realizacją nowej pracy *Anioł Stróż* w ramach Parku Rzeźby na Bródnie oraz wystawą w Galerii Stereo w Warszawie.

Porównajmy performans *29.10.2016* z wcześniejszą o 22 lata akcją w Galerii a.r.t. w Płocku. Oba działania łączy wiele podobieństw: możemy wręcz uznać, że stanowią swoje lustrzane odbicia. W obu przypadkach mamy do czynienia z motywem zmartwychwstawania: zanurzania się w wodzie, zakopywania się w ziemi, a następnie powrotu na powierzchnię; pojawia się nawet to samo czerwone perizonium. Można je traktować jako dwa rozdziały z historii Polski — otwierający i zamykający pewien etap. W 2014 roku świętowano 25-lecie upadku komunizmu i wprowadzenia neoliberalnej demokracji. Obchody te były jednak naznaczone świadomością narastającego w kraju konfliktu społecznego, ekonomicznego i politycznego, a w 2015 roku w wyborach parlamentarnych wygrała prawicowa partia Prawo i Sprawiedliwość, kwestionująca w wielu aspektach dotychczasowy kierunek rozwoju Polski³³. Kluczowym punktem na mapie politycznej tego okresu była ocena procesu transformacji, która w mijającym ćwierćwieczu uległa fundamentalnym zmianom: początkowy entuzjazm, podzielany przez wiele grup społecznych na przełomie dekad, ustąpił miejsca głębokiemu rozczarowaniu — a czasami odrzuceniu — systemu neoliberalnej demokracji³⁴. Postać wydostająca się z grobu ucieleśnia nie tylko indywidualną biografię i wewnętrzne zmagania artysty, ale odnosi się także do momentu skryzalizowania się konkretnego doświadczenia historycznego. Można postrzegać ją jako metaforę ostatniego ćwierćwiecza w Polsce — naznaczoną śladami zarówno indywidualnej, jak i systemowej przemocy, która powraca z podziemnych zaświatów „terapii szokowej” lat dziewięćdziesiątych.

W tej perspektywie figura Stańczaka jawi się jako „resztki” — zranionego, naznaczonego ciała — dzięki którym możemy bezpośrednio obcować z historią. Następuje zaburzenie czasowości — przeszłość spotyka się z teraźniejszością — i to, co miało być martwe, zapomniane, ponownie powraca do życia. Biografia artysty jest szczególnie znacząca w kontekście polskiej transformacji oraz wpływu, jaki ten etap historyczny miał na losy i twórczość artystów. W latach dziewięćdziesiątych wielu twórcom młodego pokolenia udało się z powodzeniem połączyć rozwój kariery twórczej z sukcesem finansowym, spełniając marzenie o możliwościach stwarzanych przez neoliberalny system. Inni natomiast — wśród nich Stańczak — nie odnaleźli się w tej nowej rzeczywistości, pozostali na jej marginesach³⁵. Dlatego powrót artysty w 2016 roku można traktować jako rodzaj rozrachunku z przeszłością, uświadomienie szkód, do

32 Roman Stańczak, *Life and Works*, op. cit., s. 16–17.

33 Zob. Michał Sutowski, *Rak dobrej zmiany*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2017.

34 Zob. Katarzyna Duda, op. cit.

35 Zob. *Wyparte dyskursy. Sztuka wobec transformacji i deindustrializacji lat 90.*, op. cit.

jakich doszło w latach dziewięćdziesiątych. Figura Stańczaka ucieleśnia nie tylko własną — niewątpliwie momentami dramatyczną biografię — ale również pewien szerszy obraz polskiego doświadczenia historycznego, który ma fundamentalne znaczenie dla zrozumienia współczesności.

V.

Projekt przenicowanego samolotu dla Pawilonu Polskiego w Wenecji stanowi pod wieloma względami kontynuację dotychczasowych tematów oraz strategii artystycznych obecnych w twórczości Stańczaka. Sam pomysł rozprucia, wywrócenia na drugą stronę i ponownego zszycia pasażerskiego samolotu pojawił się w wypowiedziach artysty już w latach dziewięćdziesiątych. Jednak skala powstałego obiektu rzeźbiarskiego zdecydowanie wyróżnia wenecki projekt na tle dotychczasowej twórczości Stańczaka. Począwszy od okresu studiów, jego praktyka artystyczna obejmowała głównie sprzęty codziennego użytku znajdujące się w najbliższym otoczeniu człowieka. Ten intymny wymiar jego prac wynikał, z jednej strony, z biograficznego aspektu jego twórczości, z drugiej — ze specyfiki okresu historycznego: proces transformacji w fundamentalny sposób odmienił zarówno makro-, jak i mikrostruktury życia społecznego i codziennego. Artysta był w stanie uchwycić tę specyfikę poprzez ukazanie zmian, jakim ulegały zwykłe przedmioty, takie jak wanna, czajnik czy szafka nocna. Teraz jednak zamiast tych skromnych, codziennych sprzętów domowych w pawilonie pojawił się ogromny wrak samolotu. Jak mamy rozumieć ten gest artysty?

Przede wszystkim trzeba zwrócić uwagę na symboliczny wymiar przenicowanego obiektu. Okręt, samolot, statek kosmiczny — wszystkie one reprezentują nadzieje związane z przyszłością, ambicje, aby wyrwać się poza znany horyzont, zaprzeczyć prawom grawitacji. Począwszy od epoki odkryć geograficznych, maszyny te ucieleśniają wiarę w postęp i pozytywną rolę technologii. Dlatego też obrazy ukazujące ich katastrofę są często metaforą szerszych procesów: kończenia się lub załamania epok historycznych, zawiedzionych nadziei, głębokiego kryzysu bądź wewnętrznego rozbitcia, defragmentacji podmiotu³⁶. Pod tym względem przenicowany samolot Stańczaka kontynuuje głęboko antyutopijny wymiar jego praktyki rzeźbiarskiej, który po raz pierwszy ujawnił się na początku lat dziewięćdziesiątych. W tym przypadku mamy jednak do czynienia nie tylko z dalszym podjęciem tego wątku, ale i unaocznieniem, w jaki sposób współcześnie proces degradacji rozprzestrzenia się, osiągając niewyobrażalną dotychczas skalę. Pod tym względem rzeźba przenicowanego samolotu ma wymiar „totalny”, który potencjalnie może oznaczać rozprzestrzenianie się tej dewastacji na coraz większe obszary rzeczywistości.

Diagnoza ta w twórczości Stańczaka nie jest postawiona wprost: to raczej efekt specyficznego splotu jego praktyki artystycznej i konkretnej rzeczywistości historycznej. Dopiero to połączenie ujawnia pełen potencjał znaczeń zawartych w pracach artysty, dotychczas niezauważanych z powodu przewagi interpretacji podkreślających egzystencjalny charakter jego twórczości. Ten skomplikowany związek między indywidualnym a społecznym wymiarem twórczości Stańczaka naświetlam tutaj przez pryzmat kategorii surrealizmu. Pozwala to uchwycić napięcie istniejące między irracjonalnym, zakorzenionym w przestrzeni snów i duchowości wymiarem twórczości artysty a historyczno-materialistycznym kontekstem jego rzeźb i performansów. Kategoria ta przybliżyła też charakter omawianej pracy: mamy tu

36 Zob. Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence*, MIT Press, Cambridge, Mass., London, 1997.

bowiem do czynienia z „przedmiotem znalezionym”, który w efekcie działań artysty przyjął kształt zdeformowanej rzeźby pozbawionej swojej dotychczasowej funkcjonalności. Obiekt odarty z pierwotnych znaczeń stał się ucieleśnieniem lęków związanych z postępującą degradacją zarówno ludzkiego podmiotu, jak i całej rzeczywistości. Przenicowany samolot Stańczyka stawia trafną diagnozę współczesności na wielu poziomach ludzkiego doświadczenia — w jego wymiarze zarówno materialnym, jak i psychologicznym, klasowym i społecznym.

Adam Szymczyk

Wspólny ogród

¿LE GUSTA ESTE JARDÍN?

¿QUE ES SUYO?

¡EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN!

Te trzy wersy po hiszpańsku, ogrodzone znakami zapytania i wykrzyknikami, zamykają *Pod wulkanem* (1947) Malcolma Lowry'ego. Tekst umieszczony przy wejściu do ogrodu czy może parku, w meksykańskim miasteczku Quauhnahuac, odczytuje Konsul, główny bohater powieści. Znaczy on dosłownie: „Czy podoba wam się ten ogród, który należy do was? Nie pozwólcie, by wasze dzieci go zniszczyły!” Na wpół przerażony, na wpół pijany Konsul interpretuje napis jako groźbę, wezwanie do wywłaszczenia i eksmisji obcych. Czyta – chwilę później przyznając, że słaba znajomość hiszpańskiego, czy może własne, nie najlepsze intencje, mogły mieć wpływ na wierność tłumaczenia – „Podoba ci się ten ogród? Dlaczego jest on twój? Wypędzamy tych, którzy niszczą!”.

Ogrody i parki to kuszące azyle, jednak nie dla wszystkich. Separujące je od miasta ogrodzenia odmierzają ich przestrzeń, a godziny otwarcia odmierzają czas. Zachowania niepożądane [poszukiwanie przygodnego seksu, zażywanie i sprzedawanie narkotyków, nagabywanie, włóczęgostwo, zaśmiecanie, obozowanie] podlegają karze. Parki patrolują strażnicy. Obcy są niemile widziani. Wyjątek stanowią ateńskie Pola Marsowe, Pedion tou Areos. Ów duży park, zaprojektowany w 1934 roku, powstał za czasów dyktatorskich rządów Joanisa Metaksasa, trwających do nazistowskiej inwazji Grecji. Pierwotnie pomyślany jako panteon pod gołym niebem, upamiętniający bohaterów greckiej wojny o niepodległość 1821 roku, park jest dziś usiany posągami. Wśród nich znajduje się monumentalny pomnik konny króla Konstantyna I autorstwa włoskiego rzeźbiarza Francesca Parisiego oraz statua Ateny Promachos [„kroczącej w pierwszych szeregach”] autorstwa Vasosa Falireasa z 1952 roku, poświęcona brytyjskim, australijskim i nowozelandzkim żołnierzom poległym w II wojnie światowej w walce za Grecję. W ostatnich latach Pedion tou Areos stał się nieoficjalnym, tymczasowym azylem dla uchodźców, którzy po pokonaniu Morza Śródziemnego i dotarciu do Aten nie mają już dokąd pójść. Znajdują schronienie w cieniu drzew, w namiotach i rozsianych po parku sztucznych grotach. Eksmitowani, powracają. Tak oto obcy korzystają z parku i przekształcają dzieło planistów i polityków pomyślane jako scena ideologicznej reprezentacji narodu w wielonarodowe obozowisko. Kwestionują w ten sposób – intuicyjnie, mimowolnie, i właśnie przez to skutecznie – państwowy spektakl historii i natury, który powstał jako świadectwo jedności osiągniętej dzięki duchowej i militarnej sile w czasie, gdy Grecja, podobnie jak większość europejskich krajów przed II wojną światową, znalazła się pod rządami prawicowej faszyzującej dyktatury.

Parę lat temu park przeszedł „rewitalizację” przeprowadzoną przez administrację regionu Attyka przy wsparciu funduszy europejskich, która okazała się pyrrusowym zwycięstwem sił porządku – nielegalni użytkownicy wkrótce powrócili, ich tymczasowe schronienia zamieniły park z nieruchomego monumentu w żywy dokument.

Obecny podział terytorium między państwami narodowymi w weneckich Giardini jest naznaczony

historycznymi paradoksami i zawiera momenty nieciągłości. Procesy i zwykłe przypadki, które ten stan ukształtowały, wiążą się z historią minionego stulecia – wieku nacjonalizmów, totalitaryzmów, migracji, dwóch wojen światowych i zimnej wojny, ale także wieku postępu demokracji, rewolucyjnych zmian i emancypacyjnych projektów społecznych, znajdujących swój wyraz w awangardowej sztuce i architekturze. Dziś, w obliczu przybierającego na sile nacjonalizmu, oraz kryzysu demokracji w skali globu, nie sposób uznać walki za skończoną – należy ją kontynuować bez względu na to, w jak ciemnych barwach maluje się jej wynik. Poniższy zestaw analogii z przeszłości może być użyteczny przy próbach przerywania zaklętych kręgów historii.

W lipcu 1932 roku, trzy miesiące po uroczystym otwarciu Pawilonu Polskiego w Wenecji, Polska zawarła pakt o nieagresji z ZSRR. W 1934 roku podpisana została w Berlinie „deklaracja polsko-niemiecka o niestosowaniu przemocy”. W tym samym roku, na mocy wydanego przez prezydenta Ignacego Mościckiego rozporządzenia z mocą ustawy, utworzono w Berezie Kartuskiej, we wschodniej Polsce, tak zwane miejsce odosobnienia – obóz dla więźniów politycznych – polskich komunistów, socjalistów i ultranacjonalistów, ale także dla ukraińskich separatystów i innych osób, „których działalność lub postępowanie daje podstawę do przypuszczenia, że grozi z ich strony naruszenie bezpieczeństwa, spokoju, lub porządku publicznego” – jak to sformułowano w rozporządzeniu. W Warszawie trwała budowa Muzeum Narodowego według projektu architekta Tadeusza Tołwińskiego, otwartego w 1938 roku, krótko przed inwazją niemiecką i sowiecką na Polskę. Retoryka narodowa i wcielanie jej haseł w fundamenty życia społecznego miały stać się odpowiedzią na niebezpieczeństwa i wyzwania stojące przed młodym państwem, bronią przeciw wrogom zewnętrznym i wewnętrznym. Jak wiadomo, wiara w tę retorykę oraz idące za nią sny o potędze okazały się całkowicie złudne, tak w Polsce, jak w Grecji i innych krajach. Nieprzepędzone widma nacjonalizmu nawiedzają nas nadal.

Wraz z podpisaniem traktatu wersalskiego kończącego I wojnę światową, nowe państwa narodowe pojawiły się też w Giardini, stopniowo znajdując własne miejsce w mikrokosmosie weneckich ogrodów: część z nich zadomowiła się na wyspie św. Heleny, w rozległym pawilonie zaprojektowanym przez włoskiego architekta Brenno Del Giudice w latach 1932–1938, oddzielonym od głównych ogrodów kanałem. W części centralnej budynku znajduje się Padiglione Venezia [Pawilon Wenecji], w którym pierwotnie urządzano wystawy sztuki dekoracyjnej, zaś wiele dekad później, u schyłku zimnej wojny, oddano go w użytkowanie Niemieckiej Republice Demokratycznej, która organizowała pokazy od 1982 do 1990 roku, kiedy NRD przestała istnieć. Pawilon Polski mieści się w prawym skrzydle założenia, część lewego skrzydła zajmował początkowo Pawilon Szwajcarii, przekazany następnie Egiptowi po zbudowaniu w 1952 roku nowego pawilonu szwajcarskiego przy wejściu do Giardini. Konfiguracje nazw i miejsc zmieniły się nieustannie. W 1938 roku rozbudowano kompleks Del Giudice. Z czasem nowe przestrzenie zajęły: Pawilon Jugosławii [dzisiejszy Pawilon Serbii – sąsiadujący z Pawilonem Szwajcarii, który jest obecnie Pawilonem Egiptu] oraz Pawilon Rumunii [sąsiaduje z Pawilonem Polskim]. W tej samej dekadzie na wyspie św. Heleny powstały dwa niezależne budynki: Pawilon Austrii ukończony w 1934 roku [cztery lata przed Anshlussem] oraz Pawilon Grecji projektu George’a Papandreou i Del Giudice, zbudowany w tym samym 1934 roku, gdy Druga Republika Grecka chyliła się ku upadkowi i Grecja miała za chwilę – po sfałszowanym referendum – przejść pod rządy monarchii, a rok później, dyktatury. W roku 1964 na osi Pawilonu Wenecji powstał modernistyczny Pawilon Brazylii zasłaniający częściowo centralny budynek

Del Giudice – był to drugi i owym czasie ostatni pawilon spoza Europy na wyspie w Giardini. Państwa, których siedziby się tu znalazły, utworzyły wyjątkowo heterogeniczny nowy kontynent, na którym z Egiptu bliżej jest do Brazylii i Austrii niż do Izraela [pawilon izraelski jest w głównej części Giardini], a Polska – jak w roku 1939 – graniczy z Rumunią, sąsiadującą z Grecją. Wszystkie te państwa rzucił na opuszczoną wyspę w Giardini przypadek czy raczej fakt, że żadne z nich nie było światowym mocarstwem, dlatego nie znalazły miejsca na głównym kontynencie weneckich ogrodów.

Do pojawienia się narodowych pawilonów *extra muros* – na wyspie poza Giardini – doszło po 1930 roku, kiedy Biennale na mocy dekretu królewskiego z weneckiej instytucji miejskiej stało się „jednostką autonomiczną” (*ente autonomo*) podległą faszystowskiej administracji państwowej. Jednak konstelacja pawilonów to tylko część architektury na wyspie św. Heleny; za murem znajduje się historyczna zabudowa mieszkalna. Odwiedzający Biennale zazwyczaj docierają tu od morza lub pieszo z placu św. Marka, nie wchodząc w kontakt z lokalną ludnością. Z kolei, dla mieszkańców wyspy św. Heleny Biennale prezentuje się jako absolutny limes, ślepa ściana bez żadnych, narodowych czy jakichkolwiek innych charakterystyk. Od strony Giardini pawilony komunikują różnorodne narodowe aspiracje za pośrednictwem swojej architektury [jak w przypadku neobizantyńskiego modernizmu Pawilonu Grecji], albo nazw krajów umieszczonych na licznych odrzwiach przełamujących ciągłość elewacji budynku Del Giudice. Jego fasada to teatralne tło złożone z rytmicznie przeplatających się nisz i eksedr o uproszczonym neoklasycznym charakterze, typowym dla włoskiej oficjalnej architektury faszystowskiej połowy lat trzydziestych XX wieku. O tej fasadzie [gdyby dokądś faktycznie prowadziła] można by również myśleć jak o rozbudowanej bramie w rodzaju rzymskiej Porta del Popolo. Gdy na nią patrzymy, przypominają się innego rodzaju „pawilony” w formie wolnostojących, ogrodowych kaprysów czy egzotycznych atrap zapożyczonych z rozmaitych kontekstów funkcjonalnych i kulturowych, jak chińska świątynia, oranżeria, chatka pustelnika czy malownicze ruiny. Pawilony – historycznie i *de nomine* – to „architektoniczne motyle” [łacińskie „papilio” oznacza właśnie motyla], a także rodzaj namiotu, w którym oferuje się tanie atrakcje [znane także jako „sztuka dla gawiedzi”]. W innym klasycznym rozumieniu pawilon to osobna, acz kompozycyjnie powiązana z korpusem głównym budowli część większej całości. Te próby zrozumienia języka architektury mają niewielkie zastosowanie, gdy chcemy powiedzieć, czym w istocie są budynki mieszczące Pawilon Polski i Grecki. O ich przeznaczeniu informuje tylko napis POLONIA nad wejściem do pierwszego, a w przypadku drugiego antykizujący cytat –dekoracyjny wątek cegieł w murze fasady i jej przypominające świątynię łuki oparte na kolumnach. Każde słowo i każda forma znaczą jednak więcej niż zamierzano. Z dzisiejszej perspektywy, łacińskie „Polonia” konotuje Polskę w kostiumie romantycznym, heroicznym i tragicznym: alegoryczną postać męczeństwa. Polonia to kobieca personifikacja narodowego cierpienia i walki; uosabia historię ciemnionej Polski, pojawia się jako matka rozproszonych wspólnoty czekającej na odrodzenie. *Polonia rediviva*, czy Polska odrodzona, komunikuje wizję wyidealizowanej polskości, doskonale wpisującą się w oficjalną politykę państwa [w tym politykę kulturową] realizowaną od chwili odzyskania niepodległości w 1918 roku i kontynuowaną w latach trzydziestych. Dziś podobnego rodzaju polityczne rojenia o przywracaniu świetności i wielkości państwa są na porządku dziennym tak w Polsce, jak i w innych krajach na świecie.

Niezaprzeczalnie, pawilony to materialne symbole władzy. Ich zdezaktualizowany przekaz i wizja zawarte w architekturze nie mówią o otwartości na innych – zdają się obojętne na współczesną sytu-

ację i napięcia panujące w Europie i na świecie. Ich egzystencja zasadza się na założeniu obrony, a nie znoszenia granic. Założenie to niebezpiecznie bliskie ksenofobicznej wersji patriotyzmu i oderwane od tak potrzebnych dziś zbiorowych dążeń do stworzenia przestrzeni, w której różnice mogą współistnieć, a ludzie nie są dyskryminowani ze względu na kolor skóry, wyznanie, tożsamość płciową i inne różnice. W strukturze Giardini (ogrodów imitujących utracone pojęcie natury jako żywej całości pozbawionej podziałów) pawilony śpiewają własną, głośną pieśń o supremacji narodów, zapominając o nieuchronnej przemijalności państw i ich ideologicznych założeniach.

Wydaje się, że jedyny sensowny użytek, jaki można zrobić z pawilonu narodowego w Giardini, to wypełnienie go treścią polemiczną – artystyczną, architektoniczną lub inną – która skoryguje przebrzmiałe formy architektury, by nie służyła politycznym rytuałom podporządkowującym społeczność złożoną z jednostek sztywnym kategoriom wspólnoty etnicznej i państwa. Głównym wartym dyskusji w tym kontekście tematem jest, siłą rzeczy, anachronizm osobności pawilonów narodowych, ich strategiczna lokalizacja, typologia i symbolika ich architektury podkreślająca różnice i akcentująca konkurencję między państwami – zamiast próby wyobrażenia sobie obszaru wspólnego.

Obszary wspólne zawdzięczamy w szczególności projektom – zrealizowanym bądź nie – autorstwa architektów, działaczy społecznych, pedagogów i artystów, propozycjom tworzonym z myślą o rozmaitych miejscach i okazjach. Wspólnotowe marzenie o odzyskaniu przestrzeni publicznej to sen, który powraca od lat. Wyobrażone, transhistoryczne i ponadnarodowe przestrzenie wspólnotowego bycia powstają wewnątrz i poza ramami koncepcji państw narodowych. Przykładem takiego niedokończonego projektu był pomysł stworzenia szkoły pod gołym niebem [Υπαίθριονσχολείον], powstały na obrzeżach głównego założenia parku Pedion tou Areos, znany z rysunków greckiego architekta Nikolaosa Mitsakisa z 1931 roku. Szkoła miała istnieć nieopodal Pedion tou Areos, w Parko Dikastirion (Parku przy Sądach). Zafos Xagoraris – artysta, który wraz z Panosem Charalambousem i Evą Stefani uczestniczy obecnie w wystawie *Mr. Stigl* w Pawilonie Greckim w ramach 58 Międzynarodowego Biennale Sztuki w Wenecji – nawiązał do idei szkoły, proponując plenerową pracę *Downhill Classroom* (Pochyła klasa). Zrealizował ją w kontekście większego projektu edukacyjnego w Pedion tou Areos zorganizowanego przez eksperymentalny kolektyw Σκασιαρχείο [Wagary] we współpracy z nauczycielem i działaczem zaangażowanym w walkę o prawa dzieci, Babisem Baltasem. Zaaranżowana przez Xagorarisa w parku klasa została wykorzystana przez kilka wizytujących szkół w październiku 2015 roku, a jej dokumentacja zamieszczona w publikacji *The Niche* [Nisza, 2017] zaprezentowanej w ramach udziału artysty w wystawie *documenta 14* w Atenach.

W roku 2003 polski artysta Paweł Althamer zaproponował przekształcenie Pawilonu Polskiego na czas weneckiego Biennale sztuki w otwarty dla wszystkich chętnych hostel-dormitorium pod nazwą Dom Polonia [*Casa Polonia*]. Projekt odpowiadał potrzebie znalezienia taniego i dobrze położonego lokum dla licznych gości Biennale dysponujących skromnymi środkami i zakładał umieszczenie prostych łóżek i urządzeń sanitarnych w salach pawilonu, który z miejsca dziennego, służącego kontemplacji sztuki, miał zmienić się w miejsce nocnego odpoczynku, snu i, być może, kolektywnego marzenia. Ponadto, przeprojektowany pawilon miał stać się dostępny dla gości z dwóch stron muru: od strony Giardini oraz od strony wyspy św. Heleny. Pawilon Althamera pomyślany był jako brama do świata ze-

wnętrznego, służa umożliwiającą swobodną cyrkulację między ogrodem a miastem. Projekt ostatecznie nie został zrealizowany, a powodem odrzucenia go przez jury były m.in. kwestie bezpieczeństwa pożarowego: wykorzystanie wyjścia awaryjnego w tylnej ścianie pawilonu jako nowego wejścia byłoby rzekomo niezgodne z przepisami. Ponadto, „otwarcie” pawilonu na tereny poza Giardini oznaczałoby możliwość przenikania „elementów niepożądanych” na terytorium ogrodów Biennale i tym samym utratę kontroli organizatorów nad „widownią”. I na koniec: wizja „polskości” takiego pawilonu – jako wielonarodowej noclegowni działającej pod auspicjami polskiego Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, była zdecydowanie zbyt odważna, nawet dla jury złożonego ze specjalistów z dziedziny sztuki współczesnej. Projekt Althamera przywoływał idee odzyskania przestrzeni publicznej, które urzeczywistniły się w roku 1968 w postaci fali demonstracji i tymczasowych okupacji instytucji publicznych – w tym uniwersytetów i samego Biennale. Antycypował zarazem ruch Occupy, którego namioty pojawiły się w pobliżu dOCUMENTA [13] w Kassel w 2012 roku oraz działania kilku grup aktywistów w głównej przestrzeni wystawowej 7 Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie, którego kuratorem był Artur Żmijewski – artysta reprezentujący Polskę na 51 Biennale sztuki w Wenecji w roku 2005. Na początku lat dziewięćdziesiątych zarówno Althamer, jak i Żmijewski studiowali w „pracowni otwartej” Grzegorza Kowalskiego na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wśród absolwentów pracowni był też Roman Stańczak, reprezentant Polski w ramach bieżącego 58 Biennale Sztuki w Wenecji.

23 Funkcja pawilonu, który należy do jednego narodu, nigdy nie jest ostatecznie zdefiniowana, państwa bowiem pojawiają się i znikają [co widać na przykładzie Pawilonu Jugosławii, który zastąpiony został przez Pawilon Serbii, czy w przypadku Szwajcarii i Egiptu]. Niemniej jednak, pawilony narodowe w Giardini w przeważającej części pozostają uwiązane do pierwotnie im przypisanej roli: mają reprezentować państwo narodowe, do którego należą. To, paradoksalnie, dobry moment, aby wyobrazić sobie alternatywny scenariusz, w którym podział terytorium Giardini, oparty pierwotnie na sile ekonomicznej i militarnej wybranych narodów [a co za tym idzie, na podboju i wykluczeniu innych], ustąpi miejsca myślącej i działającej, gościnnej społeczności równych. Społeczności, której fundamenty rosną w obszarze wspólnej refleksji i która wymaga zdolności do zrzeczenia się prawa własności – ponieważ „jest tylko jedna ludzkość, lub nie ma jej wcale”, jak ujął to nigeryjski pisarz i laureat Nagrody Nobla Wole Soyinka w niedawnej rozmowie z Henrym Louisem Gatesem Juniorem.

Niech wyobraźnia pozwoli nam ujrzeć taką wspólnotę, powstającą w cieniu drzew Giardini, wspólnotę, która kontempluje ruiny pawilonów narodowych pochłaniane przez siły natury – za sto, dwieście lat, jutro, teraz.

Tekst niniejszy jest zmienioną i poszerzoną wersją eseju zamieszczonego w *Common Pavilions*, książce i projekcie autorstwa Diener & Diener Architekten, przygotowanych w ramach 13 edycji Biennale Architektury w Wenecji w 2012 roku zatytułowanego *Common Ground* [Wspólny grunt], którego kuratorem był David Chipperfield. Tekst ukazuje się równolegle w katalogach Pawilonów Polskiego i Greckiego, wydanych z okazji 58 Biennale Sztuki w Wenecji.

z języka angielskiego przełożył Krzysztof Kościuczuk