

MAŁGORZATA MIRGA-TAS



PRZĘCZAROWUJĄC ŚWIAT





Każdy człowiek potrzebuje w życiu trochę magii i czarów, ale nie zawsze: są takie chwile, kiedy powinniśmy odczarowywać świat, momenty, sytuacje, negatywne emocje, paradygmaty. Zajmuję się niektórymi stereotypowymi i stygmatyzującymi przedstawianiami Romów, aby je odczarować i zdemitologizować, zmienić sposób, w jaki jesteśmy postrzegani.

PRZECZAROWUJĄC
ŚWIAT

MAŁGORZATA **MIRGA-TAS**

pod redakcją
Wojciecha Szymańskiego i Joanny Warszzy

PRZECZAROWUJĄC ŚWIAT

Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki, Archive Books, ERIAC
Warszawa-Berlin 2022

8

PRZEDMOWA

JANUSZ
JANOWSKI

10

**PRZECZAROWUJĄC
ŚWIAT!**

HANNA
WRÓBLEWSKA

13

WSTĘP
WOJCIECH
SZYMAŃSKI
JOANNA
WARSZA

20

**DŹIDŹIPEN
ŻYCIE**
JAN
MIRGA

25

POKOJE/MIESIĄCE
(Palazzo
Schifanoia, Ferrara
**kiedykolwiek/
gdziekolwiek)**

ALI
SMITH

41

ŻYCIE PO ŻYCIU
Aby Warburg, Ali Smith
i Małgorzata Mirga-Tas
w Palazzo Schifanoia

WOJCIECH
SZYMAŃSKI
ROBERT
KUSEK

76

E RAT
NOC
JAN
MIRGA

79

KOŁO FORTUNY
WOJCIECH
SZYMAŃSKI

85

**SZWY SĄ
NA WIERZCHU.
O twórczości
Małgorzaty Mirgi-Tas**
JOANNA
WARSZA

109

**CO ZNACZY
PRZECZAROWANIE?
Małgorzata Mirga-Tas
i pałac naszych
marzeń**
ETHEL C.
BROOKS

131

**TKANKA GÓR
Spotkanie
z twórczością
Małgorzaty Mirgi-Tas**
DAMIAN
LE BAS

152

TERESA
MIRGA

155

DEKANY

234

**KORKORIPEN
SAMOTNOŚĆ**
JAN
MIRGA

240

TERESA
MIRGA

243

AUTORZY

Przedmowa

Otwarcie kolejnego Biennale Sztuki w Wenecji przypadło na czas wojny toczonej w środku Europy, rozpętaną przez Rosję Władimira Putina brutalnym najazdem na Ukrainę. Na naszych oczach dokonuje się próba złamania ducha narodu ukraińskiego, zdeptania niepodległości i – w szerszym wymiarze – idei państwa narodowego. Mordowani są cywile, dzieci, kobiety i starcy, szerzy się dezinformacja i propaganda. Heroiczna walka Ukraińców o zachowanie suwerenności państwowej i tożsamości narodowej stanowi tragiczny w swojej wymowie przykład wielkiego narodowego ducha, zrodzonego z istoty godności osoby ludzkiej z jej niezbywalnym prawem do samostanowienia.

Czas tej przerażającej wojny musi być czasem zadumy dla całej społeczności wolnego świata, reinterpretacji kulturowych priorytetów Zachodu, a także rozpoznania najistotniejszych wartości. Miłość, z której poprzez współczucie i bezinteresowną pomoc rodzi się prawdziwa solidarność – to wartość najwyższa, stanowiąca najgłębsze źródło wolności, a zatem i godności ludzkiej ujawniającej swą pełnię jedynie w warunkach najszerzej rozumianej wolności. Z kolei sztuka jako dziedzina bezinteresownej i duchowej w swojej istocie wytwórczości jest niezwykle polem wyrazu godności ludzkiej, ufundowanej na prawie do nieskrępowanego samookreślenia.

Międzynarodowe Biennale w Wenecji jest miejscem, w którym do głosu dochodzą artyści i ich sztuka. Zebrane w pawilonach narodowych dzieła przemawiają do widzów, rozpościerając przed nimi nowe imaginacyjne krainy i nowe idee. Pośród nich jest także Pawilon Polski, prezentujący w roku 2022 pracę tyleż osobliwą, co odwołującą się do wartości uniwersalnych. Jury powołane przez prof. dr. hab. Piotra Glińskiego, Wicepremiera oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, wybrało w roku 2021 do prezentacji w Pawilonie Polskim na 59. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji projekt łączący świat uniwersalnych idei z na wskroś osobistą narracją romsko-polskiej artystki Małgorzaty Mirgi-Tas. Historie prywatne autorki i bliskich jej kobiet, rodzinne wydarzenia

i fakty głęboko skrywane w genach lokalnej romskiej społeczności wydobywane są w jej sugestywnym dziele na światło dnia. Filtrowane i sublimowane artystycznie, rzutowane na wielowymiarowe symbole sztuki identyfikowalne przez minione i obecne pokolenia europejskich twórców znalazły swój pełny wyraz w jej monumentalnym dziele. Zamierzone odwołania do epoki renesansu zostały przedstawione w atrakcyjnej wizualnie, figuratywnej i rozbudowanej chromatycznie konwencji. Instalacja artystki wypełniająca przestrzeń Pawilonu Polskiego składa się z dwunastu wielkoformatowych tkanin, nawiązujących w zamyśle autorki do słynnego cyklu alegorycznych renesansowych malowideł ściennych z Palazzo Schifanoia w Ferrarze. Fuzja historycznej etniczności z wielokulturowością tworzą jedyną w swoim rodzaju, spójną, a zarazem żywo przemawiającą do widza feeryczną całość.

Kuratorzy wystawy Wojciech Szymański i Joanna Warsza napisali, że artystka „w nawiązaniu do tytułu tegorocznej edycji Biennale (*Mleko snów*) kreuje magiczny świat – rodzaj czasowego i przygodnego schronienia – azylu oferującego nadzieję i wytchnienie”, który ma pomóc w odzyskaniu przez ludzi poczucia wspólnoty oraz odbudowania relacji z innymi. W obliczu trwającej w centrum Europy przerażającej wojny to niewątpliwie ważny i adekwatny postulat. Bezprzykładnie i w skali dotąd niespotykanej realizowany dzisiaj przez rząd Rzeczypospolitej Polskiej oraz naród polski, który kierowany prawem miłości przyjął i wciąż przyjmuje do swoich domów niekończące się morze ukraińskich uchodźców. 21 marca 2022 roku jest już ich w Polsce ponad dwa miliony sto tysięcy. W ten opatrnościowy sposób dopełniona zostaje głębia wymowy Pawilonu Polskiego w Wenecji w 2022 roku.

Dr Janusz Janowski

Komisarz Pawilonu Polskiego
Dyrektor Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki

Przeczarowując świat!

Od ponad dwudziestu lat projekt do Pawilonu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji jest wybierany w otwartym konkursie organizowanym przez opiekuna pawilonu, czyli Zachętę – Narodową Galerię Sztuki.

Jury powoływane przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego składa się z krytyków, kuratorów, przedstawicieli ministerstwa, dyrektorów instytucji kultury zaangażowanych w promocję polskiej sztuki, a także artystów i kuratorów biorących udział w poprzednich edycjach, gotowych podzielić się praktyczną wiedzą dotyczącą realizacji projektu w pawilonie w ramach weneckiego Biennale. Za każdym razem inne jury ma szansę wypracować, w bardzo rozległych ramach konkursu, ostateczne kryteria, na podstawie których z wielu dobrych projektów wybierze ten jeden do realizacji. Każdy projekt – dostosowany do budżetu (bo finansowany z transparentnych środków publicznych), możliwości technicznych i realizacyjnych Pawilonu Polskiego, zgłaszany przez kuratora, którego nazwisko nie jest ujawniane w trakcie obrad – jest żywo dyskutowany przez grono profesjonalistów i miłośników sztuki nie tylko pod kątem wartości artystycznych, ale też potencjału realizacyjnego i wybrzmienia w określonym społecznie i politycznie czasie, nieraz wobec tematu wystawy głównej.

Jesienią 2021 roku na posiedzeniu konkursowym – po zapoznaniu się ze zgłoszonymi projektami oraz długiej i wnikliwej dyskusji – jury w jawnym dwuetapowym głosowaniu wskazało do realizacji projekt wystawy Małgorzaty Mirgi-Tas *Przeczarowując świat*, zaproponowany przez kuratorów Wojciecha Szymańskiego i Joannę Warszę (godło Bacht). Jury zwróciło uwagę na niezwykle atrakcyjną wizualną formę (otwierającą pawilon na szeroką publiczność) połączoną z oryginalną i przemyślaną konstrukcją ideową „proponującą nową narrację o nieustannej wędrówce obrazów i wzajemnych wpływów pomiędzy kulturą romską, polską a europejską”. W twórczy sposób doświadczenie osobiste artystki i lokalne historie spletały się tu m.in. z tradycją renesansowego

malarstwa ściennego, a prywatna ikonografia łączy się z symboliką i alegorią sprzed stuleci.

Dziękuję jurorom, z którymi wspólnie podjęliśmy tę decyzję:
Mateuszowi Adamkowskiemu – dyrektorowi Departamentu Mecenatu Państwa MKiDN, dr. hab. Maciejowi Aleksandrowiczowi – dyrektorowi Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, dr. Piotrowi Bernatowiczowi – dyrektorowi Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, dr. hab. Jackowi Friedrichowi – dyrektorowi Muzeum Narodowego w Gdańsku, Alicji Knast – dyrektorze Galerii Narodowej w Pradze, Agnieszce Komar-Morawskiej – dyrektorze Departamentu Narodowych Instytucji Kultury MKiDN, Joannie Mytkowskiej – dyrektorze Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Joannie Malinowskiej – artystce reprezentującej Polskę na 56. Międzynarodowej Wystawie Sztuki La Biennale di Venezia, Barbarze Schabowskiej – dyrektorze Instytutu Adama Mickiewicza, dr Sylwii Świsłockiej-Karwot – dyrektorze Muzeum Współczesnego Wrocław, prof. dr. hab. Andrzejowi Szczerskiemu – dyrektorowi Muzeum Narodowego w Krakowie, Jarosławowi Suchanowi – dyrektorowi Muzeum Sztuki w Łodzi, dr. hab. Tomaszowi Wendlandowi – dyrektorowi Mediations Biennale Polska oraz dr Karolinie Ziębińskiej-Lewandowskiej – dyrektorze Muzeum Warszawy.

Wierzę, że ten projekt – który właśnie teraz materializuje się w całym swym bogactwie wizualnym i merytorycznym, zarówno na poziomie wystawy, jak i katalogu, działań i współpracy, jakie zdarzyły się po drodze i jeszcze się zdarzą – zdolny jest przeczarować świat. Właśnie tu i teraz, bo bardzo tego potrzebujemy. I za tę wiarę i pracę dziękuję tym, którzy podjęli się tego zadania: artystce Małgorzacie Mirdze-Tas, kuratorom Joannie Warszy i Wojciechowi Szymańskiemu oraz całej ekipie z nimi współpracującej.

Hanna Wróblewska

Przewodnicząca jury konkursu na projekt wystawy
w Pawilonie Polskim na 59. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji
Komisarz Pawilonu Polskiego 2010–2021

WSTĘP

WOJCIECH
SZYMAŃSKI

JOANNA
WARSZA

Wystawa *Przeczarowując świat* Małgorzaty Mirgi-Tas to manifest artystki na temat rromskiej tożsamości i sztuki, który czerpie inspirację z renesansowych fresków z Palazzo Schifanoia w Ferrarze. Projekt jest próbą poszerzenia europejskiej ikonosfery i historii sztuki o przedstawienia kultury rromskiej. W tym celu we wnętrzu pawilonu Polonia został zbudowany „pałac obrazów”¹: instalacja składająca się z wielkoformatowych tkanin. Ich struktura, układ, forma i zastosowane w nich motywy nawiązują do słynnego kalendarzowo-astrologicznego cyklu ferraryjskich fresków.

Symbolika wnętrza pałacu, na którą składają się znaki zodiaku, dekania, alegorie miesięcy, a także koncepcja cykliczności i wędrówki obrazów przez czas i przestrzeń – Indie, Persję, Azję Mniejszą, starożytną Grecję, Egipt i Europę – stała się wizualnym i ideowym punktem odniesienia dla artystki. Sięgając do kluczowych dla europejskiej historii sztuki i wizualności obrazów, Małgorzata Mirga-Tas dokonuje ich swoistego „zawłaszczenia” i wpisania w nie specyficzną, polsko-rromską tożsamość i wernakularnego doświadczenia historycznego.

Wystawa opiera się na idei transnarodowości, cykliczności, zmiany znaczeń. Proponuje nową narrację o nieustannej kulturowej wędrówce obrazów i wzajemnych wpływów pomiędzy kulturą rromską, polską i europejską. Konstruując własną wersję renesansowego, pałacowego wnętrza w pawilonie Polonia, artystka proponuje rodzaj czasowego i przygodnego schronienia – azylu oferującego odbiorcom nadzieję i wytchnienie. Wystawa staje się dzięki temu potencjalnym miejscem nawiązywania nowych i tymczasowych relacji. To refugium poza miejscem i czasem, w którym – jak w opisanych przez historyka sztuki Aby’ego Warburga wyobrażeniach dekanów w Palazzo Schifanoia – zgromadzone przez artystkę obrazy „zdradzają – kiedy się je bliżej osłucha – że pod siedmiokrotnie złożoną podróŜną opońcZą

¹ Ali Smith, *How to Be Both*, Hamish Hamilton, London 2014, s. 40.

doświadczonego na wszelkie sposoby wędrowca, idącego przez czasy, narody i ludzi, bije [...] serce”².

Wejście do pawilonu jest pokryte dekoracyjną tkaniną z wyobrażeniem koła Fortuny. Zostało ono zaczerpnięte ze słynnej XV-wiecznej talii kart tarota zwanej talią Colleoni-Baglioni (po 1450). Pojawienie się kart tarota na terenach Europy pod koniec XIV wieku zbiegło się w czasie z przybyciem na kontynent pierwszych Romów. Karty tarota były używane do gry towarzyskiej, również w Ferrarze, gdzie wykorzystywano je także do przepowiadania przyszłości³. Ale dopiero w XVIII wieku stały się one narzędziem kojarzonym z magią i okultyzmem. Wówczas zaczęły także służyć do wróżenia przez społeczność rromską, która sztukę tę wywiodła z Indii. Koło Fortuny na fasadzie weneckiego pawilonu otwiera wystawę i zaprasza na nią. Karta symbolizuje cykliczność, zmienność losu, transgresję, zarówno początek, jak i koniec.

Instalacja we wnętrzu pawilonu składa się z dwunastu części odpowiadających miesiącom kalendarzowym. Każdy z paneli podzielony jest na trzy części (górną, środkową i dolną). Tworzą one trzy cykle obrazów obiegające wnętrze.

Na górny pas składają się obrazy ukazujące rromską przeszłość. To historia mitycznej wędrowki i przybycia rromskich społeczności do Europy. Punktem wyjścia dla artystki był cykl XVII-wiecznych grafik *Cyganie/Życie Egipcjan* lotaryńskiego rytownika Jacques’a Callota. Scenom z życia Romów towarzyszą tam antyromskie dystychy, same zaś ryciny są świadectwem quasi-kolonialnego, etnografizującego spojrzenia na Romów, konstruowanych już wówczas jako Inny Europy. Artystyczny

2 Aby Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze*, w: idem, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. Ryszard Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 209.

3 Na temat związków kart tarota z wróżbiarstwem w XV-wiecznej Ferrarze zob. Robert Klein, *Les tarots enluminés du XVe siècle*, „L’Œil” 1967, nr 145, oraz Sergio Samek Ludovici, *The Game of Tarots and the Visconti-Sforza Packs. Critical Examination*, w: *Tarots. The Visconti Pack in Bergamo and New York. Text by Italo Calvino*, przeł. William Weaver, Franco Maria Ricci, Parma 1975.

gest zawłaszczenia, jakim posłużyła się Małgorzata Mirga-Tas, wykorzystując stworzone 400 lat temu portrety jej przodków, ma na celu restytucję historii i odzyskanie kontroli nad sposobami kształtowania wizualnej narracji na temat Romów. Odczarowanie i dekolonizowanie wyobrażeń, do jakiego dochodzi w pracach artystki, jest jednocześnie ich symbolicznym odwróceniem i próbą stworzenia historii potencjalnej, w którą wpisana jest bezprzemocowość i antyimperializm⁴.

Pas środkowy to przestrzeń, w której dokonuje się przeczarowanie świata za sprawą siły kobiet, a zarazem miejsce spotkania astrologii, horoskopu i ikonografii kart tarota. Portrety romskich kobiet splecione są z symbolarium zapożyczonym z renesansowych kart oraz astrologicznymi znakami i dekanami z Palazzo Schifanoia. Połączenie wizerunków realnych kobiet z magią i astrologią zamienia je w alegoryczne strażniczki losu, boginie lub prorokinie. Artystka portretuje tutaj kobiety odgrywające szczególną rolę w jej życiu i jednocześnie buduje afektywne archiwum wizualne romskiej historii. Wśród kobiet, które szczególnie ją inspirują, znalazły się artystka Delaine Le Bas, aktywistka Nicoletta Bitu, akademiczka Ethel C. Brooks, piosenkarka i kompozytorka Esma Redžepova, ocalona z Zagłady Romów aktywistka Krystyna Gil, mama i babcia samej artystki – Grażyna i Józefa Mirga, artystka Ceija Stojka.

Na dolny pas składają obrazy romskiej współczesności. Artystka ukazuje tutaj życie codzienne w rodzinnej Czarnej Górze i innych osiedlach romskich na Podhalu i Spiszu – w regionach, z którymi jest najsilniej związana. Wibrujące, pełne ornamentów patchworki, parawany, kapliczki czy kolaże Małgorzaty Mirgi-Tas często przedstawiają podobne sceny. Widać na nich głównie kobiety, ich związki i sojusze, wspólnie wykonywane zajęcia, pojawiają się też dzieci i zwierzęta. Portrety osób zaludniających te obrazy artystka tworzy z garderoby i tkanin należących do sportretowanych. Spódnice, chusty, koszule, naszyte są na fragmenty firan, zasłon,

4 Więcej na temat idei historii potencjalnych zob. Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, Verso, London 2019.

pościeli, a użyty materiał staje się dosłownym, związanym ściśle z ciałem nośnikiem historii.

Tytuł wystawy został zainspirowany książką Silvii Federici *Re-enchanting the World. Feminism and the Politics of the Commons* (2018). Autorka proponuje w niej ponowne zaczarowanie świata jako sposób odzyskiwania idei wspólnoty oraz odbudowania relacji z innymi, w tym aktorami nieludzkimi: zwierzętami, roślinami, wodą czy górami. Tym samym przeczarowanie – bezprzemocowy proces, w którym istotną rolę odgrywają szczególnie kobiety – odnawia niepomysłne losy świata, zdejmując z niego zły czar i urok.

Wystawie *Przeczarowując świat* towarzyszy książka, którą oddajemy do rąk czytelników i czytelniczek. Podczas pracy nad nią naszym zamiarem było odzwierciedlenie trójdzielnej i trójczasowej struktury instalacji Małgorzaty Mirgi-Tas. Idea ta zmateriałizowała się za sprawą projektu graficznego książki, jak również jej „dykcji”: wielogłosowości i wielokierunkowości tekstów, które się na nią złożyły. Wszystkie one – prozatorskie, poetyckie i eseistyczne – zostały napisane z różnych perspektyw i dotyczą różnych istotnych dla pracy artystki aspektów i kontekstów.

Książkę otwiera tekst szkockiej pisarki Ali Smith, w którym autorka, niekryjąca fascynacji ferraryjskim Palazzo Schifanoia, przenosi nas do wnętrza tego pałacu obrazów. Jej powieść *How to Be Both* była jedną z inspiracji dla wystawy, a ona sama stała się – obok Aby’ego Warburga i Małgorzaty Mirgi-Tas – bohaterką kolejnego tekstu, autorstwa Roberta Kuska i Wojciecha Szymańskiego. Opowiada on o „życiu po życiu” (*Nachleben*) słynnego pałacu i przedstawia fundamentalną dla jego interpretacji i pracy Mirgi-Tas ideę wędrówki obrazów. Kolejne dwa teksty zostały poświęcone *sensu stricto* twórczości artystki. W pierwszym z nich Joanna Warsza analizuje sztukę Mirgi-Tas w kontekście praktyk dekolonizacyjnych i zapożyczonego od Ethel C. Brooks pojęcia „feminizm mniejszości”, zwracając uwagę na proces kolektywnego wytwarzania wielkoformatowych tkanin i, przede wszystkim, samą ich materialność i strukturę. Autorką drugiego jest Ethel C. Brooks,

której tekstami inspirowaliśmy się, pracując nad wystawą w Pawilonie Polskim. Niezwykły, osobisty, poetycki esej amerykańskiej i romskiej uczzonej opisuje wnętrza „pałacu zbudowanego przez artystkę” w Wenecji i łączy go z istotnymi kategoriami służącymi lepszemu rozumieniu kultury romskiej, jak również z refleksjami Silvii Federici dotyczącymi pracy nad przeczarowywaniem świata. Całość zamyka tekst Damiana Le Basa. Brytyjsko-romski pisarz przyjechał do rodzinnej wsi artystki, Czarnej Góry, w listopadzie 2021 roku, odwiedził wówczas jej pracownię, zatem jako jeden z pierwszych widział powstające na wystawę prace. Jego reportaż z podróży swobodnie przeplata się z wątkami autobiograficznymi i erudycyjnym esejem o sztuce renesansu i tej z rodzinnego regionu artystki, stając się rodzajem medytacji o najważniejszym dla niej miejscu na ziemi, romskiej sztuce i niczym nieskrępowanej wyobraźni.

Wymienionym esejom towarzyszą krótsze utwory literackie – wiersze dwojga poetów z romskiej społeczności w Czarnej Górze – wuja artystki Jana Mirgi oraz pieśniarki Teresy Mirgi. W ich imaginarium, jak wierzymy, dobrze odbijają się motywy istotne także w sztuce Małgorzaty Mirgi-Tas. Choć posługuje się ona innym językiem i medium, jej artystyczną tożsamość także ukształtowała rodzinna romska osada. Właśnie temu miejscu poświęcona jest część wypowiedzi artystki publikowanych w książce.

Równie ważny jest prezentowany tu materiał wizualny, Oprócz zdjęć gotowych prac składających się na wystawę *Przeczarowując świat* zdecydowaliśmy się na opublikowanie fotografii dokumentujących sam proces ich powstawania. Czytelnicy i czytelniczki znajdą więc tutaj zdjęcia fresków w Palazzo Schifanoia zrobione podczas naszej wizyty studyjnej w Ferrarze, szkice i kartony artystki, na podstawie których powstawały tkaniny, a także zdjęcia z jej znajdującego się w nieczynnym zakopiańskim hotelu Imperial studia, w którym wraz z współpracowniczkami tworzyła swój „pałac obrazów”.

W tym miejscu składamy podziękowania wszystkim, którzy przyczynili się do powstania książki i nadali jej ostateczny kształt. Dziękujemy autorom i autorkom tekstów: Ethel C. Brooks,

Robertowi Kuskowi, Damianowi Le Bas, Janowi Mirdze, Teresie Mirdze i Ali Smith; tłumaczkom i tłumaczom, a także redaktorom i redaktorkom: Sorenowi Gaugerowi, Małgorzacie Jurkiewicz, Ewie Kanigowskiej-Giedroyć, Dorocie Karaszewskiej, Jerzemu Kozłowskiemu, Andrzejowi Mirdze i Izabeli Suchan; autorom zdjęć: Danielowi Rumiancewowi i Bartoszowi Solikowi; autorce projektu graficznego Agacie Biskup. Podziękowania kierujemy także do zespołu Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, z którym przez ostatnie pół roku pracowaliśmy nad przygotowaniem wystawy: Joanny Andruszko, Ewy Mielczarek i Joanny Waśko. Przede wszystkim jednak dziękujemy artystce, Małgorzacie Mirdze-Tas oraz jej współpracowniczkom, Halinie Bednarz, Małgorzacie Brońskiej i Stanisławie Mirdze, które swoją pracą rzeczywiście przeczarowały nasz świat.

Jan Mirga
Džidžipen

Ech džidžipen, džidžipen
Keci andre tu bangipen
He harmonia he mariben

Jekhvar ućes jekhvar tele
E sereja ande chmuri
Lebo ande kovle phuvia

Jekhvar phenesa jekhvar mangesa
Jekhvar daravesa jekhvar kośesa
Sovlahenca bio nav
He hohavipnasa šilale mujesa

Ternipnenca upre chmuri
Phuripnenca pašo grobi
Ande tute he bikamlipen he kamlipen

Bigodžakri jekh pal aver
Te oblel tut he te avel
No he te dživel, dživel, dživel...

Jan Mirga
Życie

Ech życie, życie
Ileż w tobie zawłości
I harmonii i sprzeczności

Raz wysoko a raz na dnie
Głową w chmurach
Albo w bagnie

Raz rozkazem a raz prośbą
Raz przestrogą a raz groźbą
Przysięgami bez imienia
I zdradami z zimną twarzą

Młodościami nad chmurami
Starościami nad grobami
I nienawiść w tobie i Miłość

Niepojęta wprost zażyłość
Żeby cię objąć i być
No i żyć, żyć, żyć...







POKOJE/MIESIĄCE

(Palazzo Schifanoia, Ferrara
kiedykolwiek/gdziekolwiek)

ALI
SMITH



Jest cudowne życie w niebie. Jest cudowne życie na ziemi.

Pośrodku, w przestrzeni między jednym a drugim, przestrzeni, która je dzieli – i łączy jak biegnący między nimi przewód – jest coś bardziej tajemniczego.

Mowa o freskach z drugiej połowy XV wieku, które tworzą cykl dwunastu miesięcy w Palazzo Schifanoia w Ferrarze we Włoszech, gdzie książę Borso d'Este, chcąc polechtać własnego ego i stworzyć rodzaj wiecznej kampanii reklamowej sławiącej go jako wspaniałego przywódcę, zlecił, by obrazy z jego życia, składające się na jeden rok, nie tylko ozdobiły ściany tej komnaty, lecz także – ponieważ mowa o freskach – stały się częścią struktury samego pomieszczenia. Pod koniec lat sześćdziesiątych XV wieku w głównej sali pałacu zebrali się artyści; pół tysiąclecia temu ustawili rusztowania i pokryli ściany od podłogi po sufit malowidłami figuralnymi wszystkich miesięcy roku, aż całe wypełniły się ludźmi, stworzeniami, zdarzeniami prawdziwymi i zmyślonymi, autentycznymi i mitycznymi, na freskach, które przedstawiają życie jako strukturę warstwową, trzypoziomową. U góry są niebiosy z bogami i boginiami. Na dole to, jak my pędzimy nasze dni na ziemskim padole.

A pośrodku?

Coś zgoła innego.

Każdemu, kto stoi w tej wspaniałej komnacie, wypełnionej ciepłem i życiem, pozostałości owej freskowej serii mówią wiele o tym, co znaczy żyć w wymiarze społecznym, duchowym, imaginatywnym, mówią też coś nadzwyczaj istotnego o upływie





czasu i coś o granicach, co nawiązuje do miejsca, gdzie mogą się spotkać symbole i rzeczywistość naszego życia.

Chodźmy więc cichą, jasną i często wyludnioną uliczką we włoskim mieście Ferrara, mieście, które samo stoi na ścieżce śpiewu między starym a nowym. Na tej skąpanej w słońcu ulicy, za pięknym, szerokim frontonem i imponującymi wrotami, z biletem uświetnionym wizerunkiem bogini Wenus, zacznij wspinać się po schodach i przez osłonięty kotarą łuk wejdź do tej ciepłej wysokiej sali, dziwnie przyjaznej, często prawie pustej.

To pokój pełen życia.

Co odczuwa się szczególnie mocno przez to, że część malowideł wciąż tu jest, a część zniknęła.

Stoisz tam i ściany wokół ciebie ożywają. Robiąc pełen obrót na pięcie i spoglądając na ściany, na których kiedyś znajdowały się figuralne przedstawienia wszystkich miesięcy (przetrwała tylko część, ale nawet te, które całkowicie wyblakły, wciąż stanowią część tej sali poprzez swoje nie-bycie), widzisz, w jaki sposób ich barwność lub bladość wyraża upływ nie tylko jednego roku z jego obecnościami, lukami, stratami, z jego ocalałą i przywróconą barwnością, ale wszystkich lat, stuleci. Widzisz, że czas zatrze rzeczy wykonane byle jak, a doceni te wykonane porządnie, i że czas jest zjawiskiem społecznym, zjawiskiem wymyślonym, wyobrażonym, wymarzonym, upiękuszonym, podzielonym na trzy i stopionym z przeszłości-teraźniejszości-przyszłości.

Doświadczasz czasu jako wielowarstwowego, sekwencyjnego objawienia, które posuwa się jednocześnie do przodu i do tyłu, a mimo to w jego jądrze tkwi coś nieruchomego, spokojnego i zrozumianego: świadomość tego, jak mija, jak nas minie i co z nas wtedy zostanie. Mam na myśli *zostanie* w wielu wymiarach: społecznym, marzeniowym, naturalnym, wyobrażeniowym, barwnym, wyblakłym, pamięciowym, historycznym, ale przede wszystkim witalnym.

Przebywanie w tym pomieszczeniu jest jak zamieszkanie w samym czasie w sposób jednocześnie myślowy/czuciowy. Każe ci wyciągać szyję, trzymać się za obolały kark, by dostrzec detale na malowidłach najbliższej sufitu, szczególnie na najbardziej kolorowej z tych ścian i przedziwnie magnetycznej, tej w głębi sali z freskami ukazującymi marzec, kwiecień i maj, gdzie

gromadzą się wokół siebie w radosnych utopijnych wizjach rajskie grupy pięknych nieśmiertelnych, bogów i bogiń, labędzie, wszelkiego rodzaju ptaki, panny, kochankowie, niemowlęta, geniusze, muzycy, prządki, tkaczki sukna i ludzkiego losu.

Albo zatracasz się, patrząc prosto przed siebie na malowidła na poziomie ludzkich oczu, gdzie historia rozwija się wokół różnych wizerunków księcia w ferraryjskiej społeczności, które, owszem, pochlebiają mu zgodnie z jego życzeniem, ale przyjrzyj się bliżej, bo jednocześnie go satyryzują, przynajmniej na tej najbarwniejszej i najpiękniejszej ze ścian. Ta dominująca narracja, za którą zapłacił, gdy zamawiał swoje wizerunki w tym *maison de plaisance*, narracja mająca wysławiać jego autorytet i ukazywać wszystkim poddanym oraz ich dzieciom i dzieciom dzieci, jakim to cudownym był księciem? Wszystko zostaje podane w wątpliwość, a wątpliwości, zarówno w ujęciu dalekim, jak i bliskim, po części dotyczą szerszej panoramy, a po części daru każdego maleńkiego detalu narracyjnego.

Oko i umysł, i coś w głębi ducha każdego gościa w tej sali zadziwi środkowy pas fresku, owa strefa graniczna, sfera ukazująca tak dziwne i tak ekspresyjne postacie uchwycone w ruchu, w choreografii, która łączy i odcina świat ziemski i świat górny. To miejsce, gdzie żyją *symbole* miesiący i pór roku. Są potężne, o wiele bardziej potężne niż jakikolwiek książę, są tajemnicze, ezoteryczne, a jednak tak samo ludzkie jak ty, tak przyziemne i prawdziwe, a jednocześnie wieczne jak ten mały piesek u stóp tego, tego...

właśnie, kim lub czym *jest* ten mężczyzna w środkowym kwietniowym pasie z ciepłym nieśmiałym pieskiem u swych stóp?

(Weźmy ten jeden miesiąc i przyjrzyjmy mu się bliżej).

Cóż może znaczyć taka postać? Jest nagi, nie licząc wąskiej wstęgi materiału, która płynie w powietrzu nad jego ciemnym kroczem, a następnie przez bark za głowę, ma wystające kły, jakby był stworzeniem dużo dzikszy niż zwykły człowiek. Stoi przed bardzo realistycznym kucem lub koniem, mocnym, od jęzora po pęciny. Ale w jednej dłoni mężczyzna trzyma śmiercionośną strzałę, a w drugiej, otwartej płasko, jak gdyby z chęcią demonstrował dziwność i drapieżność tej żywej

skrzydlatej istoty o ostrych zębach będącej skrzyżowaniem smoka z jaszczurką z węzowym ogonem – i nie miał nic przeciwko temu, żeby odleciała, jeśli zechce, choć ta jest najwyraźniej zadowolona, że może jak sokół przycupnąć na jego dłoni. Stworzenie, które wygląda tak groźnie jak on sam. Wydaje się, jakby te istoty zawarły jakieś przymierze: koń, pies, smokojaszczurka, mężczyzna. Są na coś gotowe. Ale na co?

Obok tego mężczyzny i jego stworzeń unosi się w powietrzu młodzieniec w butach i turbanie, ale poza tym niemal nagi, trzyma duży klucz, wygodnie rozparty nad bykiem, którego sierść rozświetlają gwiazdy, a od spodu jest podświetlony przez uśmiechnięte słońce.

Obok nich? Długowłosa piękna kobieta w bogatej czerwonej sukni, z naszyjnikiem. Wygląda, jakby była w trakcie jakiegoś naturalnego tańca lub rozmowy, przekomarzanek z małym dzieckiem, również w czerwieni.

Te czerwienie wydają się jeszcze intensywniejsze za sprawą głębokiego błękitu, który artysta, autor fresków przedstawiających marzec, kwiecień i maj na tej ścianie w głębi sali, wykorzystał do owego granicznego pasa między niebem a ziemią.

Francesco del Cossa, tak się nazywał artysta, który namalował te postacie i te trzy miesiące na tej ścianie w głębi sali, zdecydowanie najbardziej frapujące (ale także najtrwalsze) ze wszystkich tutejszych fresków. Znamy jednak jego nazwisko tylko dzięki szczęśliwemu przypadkowi.

Czterysta lat po ukończeniu malowideł, długo po tym, gdy ów *maison de plaisance*, podupadły, zamieniono w magazyn tytoniu i warsztat, ściany pobielono i nikt żywy nie pamiętał już niczego o Sali Miesięcy ani o namalowanych w niej freskach, pewnego dnia ze ścian zaczęła odpadać farba i pracownicy warsztatu ujrzeli wyłaniające się zza bieli twarze.

Oczyszczono ściany. Ogłoszono, że w sali odkryto prace, których autorem jest wielki ferraryjski artysta Cosimo Tura.

Następnie, kilka lat później, w archiwum w Modenie natrafiono na list. Był zaadresowany do księcia, który zamówił malowidła w sali, a deklarowanym nadawcą był artysta mający namalować freski marca, kwietnia i maja. Otóż domagał się on, by zapłacono mu więcej niż innym, albowiem, jak twierdził, jego

prace na każdym poziomie są lepsze od ich prac. Nie jest zwykłym praktykantem, tylko prawdziwym artystą, pisał, a poza tym wykorzystuje najnowsze techniki i najlepsze możliwe materiały.

Podpisano: Francesco del Cossa.

Książę napisał ołówkiem na jego liście:

Dać mu tyle samo co innym.

To jeden z najstarszych zachowanych dowodów domagania się przez artystę wyższej zapłaty. Albo artystycznej arogancji. Albo domagania się zapłaty adekwatnej do jego wartości.

Gdy stoimy w tej sali i podziwiamy freski, natychmiast staje się oczywiste, która z tych możliwości jest najbardziej prawdopodobna.

W pracach del Cossy jest życie, jest czas, jest satyra oraz zrozumienie między ludźmi i stworzeniami, jest tajemnica. Jest wdzięk. Jest zrozumienie tego, czym jest ludzka wartość.

Stań pod kwietniowymi stworzeniami, planetami i gwiazdami w błękicie, pod wdzięcznym i fascynującym dzikim mężczyzną, pod wdzięcznym i tajemniczym mężczyzną z kluczem, pod wdzięczną matką z dzieckiem. Wyżej bogini Wenus łagodnie triumfuje nad bogiem wojny Marsem, otoczona kochankami, muzykami, graczami, stworzeniami wiosny, rojną płodnością, płynie w boskim rydwanie zaprzęgniętym w łabędzie. Na dole dzień z życia Ferrary w roku 1469, mieście rojącym się od szlachetnie urodzonych i szaleńców, wytwornych strojów i prostytutek, zabaw i polityki, skromnych ludzi, poważnych koni i psów, walczących ptaków.

Patrzy na nas koń, nawiązuje kontakt wzrokowy, w jego oczach jest rezygnacja, jest łagodność, jest dezaprobata, jest wiedza.

Oto wiedza, z którą wychodzimy z Sali Miesiący:

że komnata taka jak ta pokonała wielkie odległości w czasie, by nas uraczyć tak znaczącym spojrzeniem,

że miesiące roku znajdują miejsce dla nas wszystkich bez względu na to, gdzie jesteśmy w czasie,

że czas to długa gra i to, co się traci, zostanie wyrównane przez nieuchronny i niesamowity proces odkrywania na nowo,

że tajemnice, na które natrafiamy w rzeczywistości i wyobraźni, historii i mitach, zawsze będą w nas układane warstwami, więcej, będą tym, co nas formuje,

że ujawnianie wymiarów czasu oraz naszych fałszywych
i prawdziwych hierarchii jest sztuką,

że miesiące są pokojami, które zamieszkujemy, że te pokoje
tętnią życiem, że to, co robimy z tym życiem, jego tajemnicą
i z naszymi własnymi pokojami i miesiącami, jest kluczem do
ducha, dzięki któremu na przekór wszelkim przeciwnościom
część naszej wartości ocaleje,

i że taka sala, takie dzieła sztuki, wtedy, teraz i w przyszłości
jednoczą nas wszystkich.













ŻYCIE PO ŻYCIU

Aby Warburg, Ali Smith
i Małgorzata Mirga-Tas
w Palazzo Schifanoia

WOJCIECH
SZYMAŃSKI

ROBERT
KUSEK



Te trzy historie opowiadają o życiu po życiu „pałacu obrazów” – Palazzo Schifanoia w Ferrarze i zachowanych w nim renesansowych fresków.

ŻYCIE PO ŻYCIU. ODSŁONA PIERWSZA

Na przełomie 1910 i 1911 roku Aby Warburg wyruszył w podróż do Włoch, zwiedzał Wenecję, Bolonię i Rawennę, jednak jego prawdziwym celem była Ferrara. W żadnym przypadku nie była to pierwsza włoska wyprawa uczonego, swoje wojaże po Włoszech rozpoczął już w 1888 roku, kiedy to udał się tam po raz pierwszy, jeszcze jako student historii sztuki. O ile ta pierwsza podróż miała poważne konsekwencje dla jego życia prywatnego – podczas pobytu we Florencji poznał swoją przyszłą żonę¹ – to wycieczka z lat 1910–1911 skutkowałą prawdziwą rewolucją w dziedzinie historii sztuki, rozumianej zarówno jako dyscyplina akademicka, jak i metoda „czytania” obrazów. I nie chodzi o to, że podczas włoskich peregrynacji Warburg odkrył jakiś nieznany historykom sztuki obraz ukryty pod warstwami tynku czy wciśnięty w kąt antykwariatu. Udało mu się osiągnąć coś całkiem innego: rzucił *nowe* światło na istniejące już i dobrze znane przedstawienia – freski znajdujące się w Sali Miesiący (Salone dei Mesi) w Palazzo Schifanoia w Ferrarze – cykl dwunastu malowideł ściennych,

¹ Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Phaidon, London 1986, s. 44.

z których do jego czasów przetrwało tylko siedem; wytoczył tym samym nowy sposób widzenia obrazów, nową metodę, którą nazwał ikonologią².

W czasach gdy Warburg przybył do Ferrary, Palazzo Schifanoia i jego monumentalne freski o zawikłanej treści spowijała aura tajemniczości i niezrozumienia. Przyczyny tego były złożone. Po pierwsze, wiedza o pochodzeniu tych malowideł była znikoma. Po drugie, okoliczności ich późnego odkrycia pozostawały niejasne. Po trzecie, były to jedne z nielicznych renesansowych dzieł, które szczęśliwie przetrwały niszczycielskie trzęsienie ziemi w 1570 roku, i nie doznały uszczerbku również w późniejszym okresie, gdy Ferrara została uzależniona od Państwa Kościelnego³. Jednak jeśli chodzi o freski, to najistotniejszy był fakt, że ich program ikonograficzny stanowił dla badaczy prawdziwą zagadkę – aż do momentu, gdy Warburg przedstawił swą rewolucyjną interpretację.

Pałac z ogrodem powstał pod koniec XIV wieku jako willa podmiejska. Przeznaczenie rezydencji jasno określała nadana jej nazwa: *schivar la noia*, ucieczka od nudy – w świat rozrywek i przyjemności (*delizie*). Wnętrza gmachu, odnowionego i przystosowanego do funkcji pałacowych w drugiej połowie XV wieku przez księcia Ferrary Borsa d'Este, zostały ozdobione imponującymi freskami. Podmiejska rezydencja utraciła znaczenie pod koniec XVI wieku, gdy rodzina d'Este była zmuszona opuścić miasto. Przez kolejne dziesięciolecia właściciele pałacu zmieniali się wielokrotnie, wreszcie na początku XVIII wieku nabyła go rodzina Tassonich i poddała gruntownej przebudowie. Sprzedany przez Tassonich w 1736 roku budynek przekształcono w manufakturę tytoniu. Ściany wielkiej sali na pierwszym piętrze

2 Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press, Ithaca-London 1985, s. 105.

3 Elizabeth Blair MacDougall, *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington 1994, s. 98.

pokryte renesansowymi freskami zamalowano na biał⁴. W ten sposób na długie lata obrazy nie tylko zniknęły ze ścian, ale zostały również wymazane ze zbiorowej pamięci. Freski pokryte wapnem odkrył w 1820 roku malarz Giuseppe Saroli, który docenił ich wartość⁵. Tak oto w czasie gdy zainteresowanie początkami włoskiego renesansu rozwijało się na wielką skalę, freski niejako narodziły się na nowo i rozpoczęły drugie życie – życie po życiu (*Nachleben*), by użyć terminu ukutego przez samego Warburga.

Przywrócone światu malowidła stały się źródłem inspiracji nie tylko dla pisarzy i poetów – by wymienić Gabriele D'Annunzio czy Ezrę Pounda – ale również dla historyków sztuki. Ci ostatni, pilnie praktykujący metodę formalistyczną, zainteresowani byli przede wszystkim ustaleniem autorstwa fresków. Atrybucja nie była łatwa ani jednoznaczna. Nieoceniona w takich okolicznościach „pierwsza pomoc”, czyli *Żywoty najślawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów* Giorgia Vasariego, milczy na temat Palazzo Schifanoia, tak jakby biograf nigdy nie słyszał o jego istnieniu. Można przypuszczać, że Vasari rozmyślnie nie poświęcił dostatecznie dużo miejsca szkole ferraryjskiej, ponieważ pomija bądź mylnie identyfikuje nazwiska trzech związanych z nią artystów: Cosima Tury, Francesca del Cossy i Ercole de' Robertiego – możliwych autorów przedstawień w Palazzo Schifanoia.

Początkowo przypuszczano, że autorem fresków był Tura, najstarszy, a zarazem najbardziej wszechstronny i cieszący się wówczas największym uznaniem spośród wymienionej trójki, nadworny malarz księcia Borsa d'Este⁶. Ta hipoteza została jednak zakwestionowana pod koniec XIX wieku. Wraz z odkryciami

4 Anna Maria Visser Travagli, *Schifanoia e il Centenario del Museo*, w: *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, red. Marco Bertozzi, Franco Cosimo Panini, Modena 2004, s. 4.

5 Giovanni Sassu, *Palazzo Schifanoia. Cenni storici*, w: *Schifanoia e Francesco del Cossa. L'oro degli Estensi*, red. Pietro Di Natale, Giovanni Sassu, Fondazione Ferrara Arte, Ferrara 2020, s. 22.

6 Peter Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy*, Princeton University Press, Princeton 1987, s. 94.





w lokalnych archiwach rosła świadomość, że w okresie wczesnego renesansu dzieła sztuki były wytworami całych warsztatów, a więc pracy kolektywnej. I nawet jeśli obecnie niektórzy nadal uważają, że to właśnie Tura wykonał szkice kompozycyjne do całego, obejmującego dwanaście przedstawień cyklu⁷, to pojawiły się również nazwiska innych malarzy, którym przypisuje się autorstwo, jako że „wielu artystów o bardzo nierównych talentach pracowało nad powstaniem tych fresków”⁸. Wśród nich najwybitniejszym i najbardziej oryginalnym okazał się del Cossa.

Ważnego odkrycia w archiwach, potwierdzającego udział del Cossy w tworzeniu fresków, dokonał Adolfo Venturi, włoski historyk sztuki, który odnalazł list malarza do księcia Ferrary⁹. Pismo poświadcza nie tylko, że del Cossa pracował w Palazzo Schifanoia, ale także – co najważniejsze – wskazuje, które fragmenty malował: są to alegorie marca, kwietnia i maja, czyli trzy z dwunastu malowideł zamówionych przez księcia. Z punktu widzenia historii sztuki list ma szczególną wartość. Nie tylko dostarcza informacji o pracy artysty, wiele też mówi o jego charakterze i osobowości. Del Cossa w gorzkich słowach skarży się na marne zarobki i ubolewa, że zrównuje się go z innymi artystami, ustępującymi mu talentem i sławą. List malarza nie przyniósł jednak oczekiwanego przezeń efektu. Ponieważ książę nie nagroził go wyższą pensją, del Cossa wyjechał z Ferrary i osiadł na stałe w Bolonii – mieście nieodległym, ale pozostającym poza zasięgiem rodu d’Este.

Podobnie jak wiele dzieł powstałych w okresie quattrocenta freski z Palazzo Schifanoia były przedsięwzięciem wspólnym – owocem wysiłku wielu osób, a zarazem wypadkową specyficznego porządku społecznego kształtującego określony system artystycznego tworzenia znaczeń. Były one wyrazem estetycznych

7 Stephen J. Campbell, Michael W. Cole, *A New History of Italian Renaissance Art*, Thames & Hudson, London 2012, s. 209.

8 Aby Warburg, *Sztuka Italii i astrologia międzynarodowa w Palazzo Schifanoia w Ferrarze*, w: idem, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. Ryszard Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 200.

9 Aby Warburg, *Sztuka Italii...*, op. cit., s. 208.

preferencji, oczekiwań i gustu zamawiającego, a jednocześnie umiejętności i artystycznych upodobań warsztatów, w których powstawały. Jednak w przypadku fresków del Cossy owa dwoistość wpisana w malarstwo quattrocenta wydaje się kwestią o wiele bardziej złożoną i intrygującą. Gdyby przyszło nam opisać te freski w kategoriach wzajemnych relacji postulowanych przez Michaela Baxandalla¹⁰, wyróżnilibyśmy zapewne z jednej strony del Cossę, dumnego autora obrazów domagającego się lepszej płacy, z drugiej zaś – księcia Borsa d'Este, jego mecenasą i zleceniodawcę. Ów model dwustronnej relacji trzeba jednak skorygować i poszerzyć o inne istotne czynniki. Można bowiem, a nawet trzeba postawić tu następujące pytanie: kto opracował całościowy program ikonograficzny tych przedstawień? To zadanie przerastało kompetencje zarówno malarza, jak i księcia.

Pytanie nieuchronnie prowadzi do konkluzji, że freski z Palazzo Schifanoia cechuje pewna dwoistość. Ową dwoistość (czy też podwójność) obrazu rozumianego jako połączenie intencji del Cossy i Borsa d'Este musimy tu uzupełnić o kolejny dwustronny układ, mianowicie parę złożoną z malarza nadającego koncepcji konkretną formę wizualną i filozofa, który tę koncepcję wymyślił i opracował. Rzeczonym filozofem i pomysłodawcą ikonograficzno-ideologicznego programu ferraryjskich fresków, jak również tym, który czuwał nad właściwym wykonaniem projektu, był Pellegrino Prisciani, literat czynny w Ferrarze, profesor astronomii na tamtejszym uniwersytecie, bibliotekarz i nadworny kronikarz rodu d'Este¹¹.

Owa podwójność (dwoistość) towarzysząca tworzeniu obrazów była dla del Cossy źródłem poważnych zmartwień, o czym świadczy jego list do księcia. Malarz zwraca się do swojego mecenasą nie tylko z prośbą o dodatkową zapłatę, ale chce przede wszystkim, by ten pozbył się Priscianiego, ksiązęcego

¹⁰ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford 1988, s. 1.

¹¹ Aby Warburg, *Sztuka Italii...*, op. cit., s. 207; Nicola Iannelli, *Simboli e Costellazioni. Il mistero di palazzo Schifanoia. Il codice astronomico degli Estensi*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2021, s. 33.

nadintendenta, którego malarz uważał za ignoranta i starał się za wszelką cenę unikać¹².

Każdy z dwunastu fresków wyobrażających dwanaście miesięcy podzielony jest na trzy poziome części (sfery). Każda sfera ma inny charakter. Jak zauważa Warburg:

Wszystkie wyobrażenia miesięcy składają się z trzech równoległe względem siebie usytuowanych płaszczyzn. Każda posiada samodzielną, wydzieloną przestrzeń obrazową, w której pojawiają się postaci mniej więcej połowy naturalnej wielkości. Na najwyższej umieszczonej płaszczyźnie bogowie olimpijscy ciągną w orszaku wozów triumfalnych, na najniższej opowiada się o codziennych czynnościach na dworze księcia Borso; widzimy oto, jak poświęca się sprawom państwowym albo jak wyrusza wesoło na polowanie. Strefa środkowa należy do świata bóstw astralnych. Wskazuje to już choćby znak zodiaku, umieszczony w samym środku płaszczyzny, który za każdym razem otaczają trzy zagadkowe figury¹³.

Jak już wspomniano, przed ustaleniami Warburga interpretacja trójdzielnej kompozycji fresków stanowiła dla badaczy nie lada problem. Oczywiście i niepodważalne było to, że dolne panele ukazują życie dworu w Ferrarze, a narracja opowiada głównie o księciu Borsie jako dobrym i sprawiedliwym władcy. Górne panele z wizerunkami bogów olimpijskich również udało się rozczytać i zinterpretować. Natomiast prawdziwym wyzwaniem były partie środkowe, w których zidentyfikowano znaki zodiaku, jednak ze względu na obecność wokół nich zagadkowych figur, sceny te – jako całość – pozostawały dla bezradnych odbiorców „dziwne”¹⁴, „niejasne” i „zawikłane”¹⁵. Trudności z interpretacją środkowych paneli uniemożliwiały zrozumienie całej kompozycji, na którą składały się trzy różne w typie przedstawienia.

¹² Aby Warburg, *Sztuka Italii...*, op. cit., s. 208.

¹³ Ibidem, s. 194.

¹⁴ Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale University Press, New Haven–London 1982, s. 168.

¹⁵ Kazimierz Chłędowski, *Dwór w Ferrarze*, H. Altenberg, Lwów 1907, s. 495.

„Skomplikowana, fantastyczna symbolika tych postaci opierała się, jak dotąd, wszelkim próbom wyjaśnienia” pisał Warburg¹⁶. Tym stwierdzeniem badacz zakwestionował powszechne rozumienie renesansu jako epoki zdominowanej przez światopogląd racjonalistyczny¹⁷, czerpiącej głównie z formalnego repertuaru sztuki greckiej i rzymskiej. W swoich badaniach ikonograficznych Warburg, który chciał renesans uczynić kluczem do nowoczesnego świata¹⁸, wykroczył poza sferę kultury europejskiej. Pisał: „Spróbuję zatem, rozszerzając pole obserwacji o wpływy Orientu, zinterpretować je [figury w środkowych panelach] jako składowe elementy wskrzeszonych na nowo, astrologicznych wyobrażeń greckiego świata bogów. W gruncie rzeczy nie są one niczym innym, jak symbolami gwiazd stałych, które wszelako, podczas trwającej setki lat wędrówki z Grecji, poprzez Azję Mniejszą, Egipt i Mezopotamię, kraje arabskie i Hiszpanię, zatraciły wyrazistość pierwotnego, greckiego konturu”¹⁹. Krótko mówiąc, odczytanie Warburga (i jego metoda) pokazuje, w jaki sposób obrazy i formy podróżują w czasie i w przestrzeni różnych kultur; jak przeszłość istnieje w teraźniejszości; wreszcie – jaką drogą pogański antyk zawędrował do renesansowego pałacu w Ferrarze.

Objaśniając środkowy fragment panelu przedstawiającego miesiąc marzec, Warburg wprowadza pojęcie dekanów – podstawowej jednostki podziału ekliptyki. Według astrologii greckiej każdy miesiąc składał się trzech odrębnych dekanów. To stwierdzenie pozwoliło uczynić Warburgowi pierwszy krok na drodze do interpretacji, wyjaśniało bowiem, dlaczego w przedstawieniu marca zodiakalny Baran otoczony jest przez trzy figury: czarnoskórego mężczyznę w łachmanach, kobietę w czerwonej sukni i androgyniczną postać młodzieńca trzymającego w jednej ręce strzałę, w drugiej obręcz. Dlaczego jednak poszczególne dekany przybrały akurat taką formę? Dlaczego nie zostały przedstawione w inny sposób? Warburg odpowiada na te pytania,

¹⁶ Aby Warburg, *Sztuka Italii...*, op. cit., s. 194.

¹⁷ Ryszard Kasperowicz, *Obraz w koncepcji Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2011, nr 2/3, s. 38.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Aby Warburg, *Sztuka Italii...*, op. cit., s. 194.





analizując postać czarnego mężczyzny w łachmanach i na jego przykładzie pokazuje trwającą przez stulecia wędrówkę form, idei i różnych modeli pamięci (*Erinnerungsvermögen*)²⁰.

By prześledzić wędrówki przypisanych poszczególnym dekanom motywów figuralnych, Warburg sięga najpierw do dzieła Teukrosa *Sphaera barbarica*, powstałego „prawdopodobnie w Azji Mniejszej” i opisującego „sferę gwiazd stałych”²¹. Peregrynację figur zapoczątkowaną w Azji Mniejszej i zakończoną ostatecznie we Włoszech – via Egipt, Indie, Persja, Hiszpania, i Francja – tropi na podstawie tekstu Pietro d’Albano *Astrolabium*²². Rekonstruuąc te wędrówki, trafia na trop dekanów w dziele Albumasara *Introductorium majus* [Wielkie wprowadzenie] – zawarty w nim opis „serii dekanów [...] wiedzie nas wprost ku zagadkowym figurom ze środkowego rzędu w Palazzo Schifanoia. W pierwszym rozdziale *Introductorium majus* Albumasar kreśli streszczenie trzech różnych systemów gwiazd stałych: potocznego wówczas systemu arabskiego, systemu ptolemejskiego i wreszcie indyjskiego”²³.

Kim jest zatem postać przypisana pierwszemu dekanowi w znaku Barana? Jaki nosi strój? Jak zauważa Warburg, w *Astrolabium* zodiakalnemu Baranowi towarzyszą dwie niewielkie figury – pierwsza z nich to mężczyzna z sierpem i łukiem identyfikowany przez niego jako Perseusz²⁴. Na ferraryjskim fresku nie znajdziemy jednak ani sierpa, ani łuku. Mamy za to czarnoskórego mężczyznę w postrzępionym stroju przepasanym sznurem. Śledząc kolejne wcielenia czarnego Perseusza, postać symbolizującą pierwszy dekan zodiakalnego Barana w astrologii egipskiej, indyjskiej i arabskiej, Warburg pieczołowicie odtwarza historię jego kolejnych kostiumów i masek, powołując się zawsze na konkretny przykład ikonograficzny. Pojawienie się dekanów –

20 Idem, *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, w: *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma*, red. Adolfo Venturi, Maglione & Strini, Roma 1922, s. 181.

21 Idem, *Sztuka Italii...*, op. cit., s. 196.

22 Ibidem, s. 197.

23 Ibidem, s. 199.

24 Ibidem, s. 199–200.

podróżników przekraczających granice czasu i historii – na ścianach renesansowego pałacu odzwierciedla wizję życia irracjonalnego, opartego na zabobonach i astrologicznych interpretacjach. Powiązanie scen z życia księcia Borsy ze znakami zodiaku i symbolami gwiazd świadczy o wierze w ścisły związek między życiem ziemskim i sferą niebiańską, podobnie jak w to, że owo życie uzależnione jest od położenia gwiazd. Należy jednak pamiętać, że dla Warburga „kwestią kluczową nie było rozwiązanie zagadki wyobrażeń, ale uchwycenie w nich czegoś niepokojąco ludzkiego”²⁵. Namalowanie postaci symbolizujących dekanaty jest równoznaczne z ofiarowaniem im kolejnego życia – życia po życiu (*Nachleben*). Przybywają więc z przeszłości, by zaistnieć w teraźniejszości, i w ten sposób stają się figurami jednostkowego/indywidualnego (a zarazem powtórzonego) życia.

ŻYCIE PO ŻYCIU. ODSŁONA DRUGA

„Któregoś dnia, w kwietniu 2013 roku zobaczyłam pewien obraz”²⁶, pisze Ali Smith w eseju poświęconym wątkom, które zainspirowały ją do napisania powieści *How to Be Both*. „Był zamieszczony w magazynie »Frieze« poświęconym sztuce [...], przeglądałam go przy śniadaniu, pijąc kawę. Wzięłam do ust spory łyk i otworzyłam kolejną stronę – była tam wielkoformatowa reprodukcja obrazu tak pięknego, że zaparło mi dech, mało brakowało, a udławiłabym się kawą”²⁷. Obraz, o którym mowa – „stary, a zarazem nowoczesny”²⁸ – to środkowy panel kompozycji przedstawiającej miesiąc marzec (*Mese di Marzo*) namalowany przez del Cosse w Sali Miesiący.

Uwagę Smith przykuła przede wszystkim postać czarnoskórego mężczyzny; w tym czasie pisarka rozważała akurat kilka nowych

²⁵ Michael Podro, *The Critical Historians...*, op. cit., s. 168.

²⁶ Ali Smith, *He looked like the finest man who ever lived*, „The Observer”, 24 sierpnia 2014, <https://www.theguardian.com/books/2014/aug/24/ali-smith-the-finest-man-who-ever-lived-palazzo-schifanoia-how-to-be-both> (dostęp 5 stycznia 2022).

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.

pomysłów dotyczących struktury jej powieści, a odkrywając książkę na temat renesansowych fresków, w której przeczytała o tym, że pod powierzchnią malowideł istnieją pierwotne warstwy malarskie, zaczęła się zastanawiać, czy „dałoby się napisać książkę o podobnej strukturze, strukturze złożonej z dwóch nakładających się na siebie warstw, mającej dwoistą naturę”²⁹. Ponieważ Smith nie знаła ani malarza, ani jego obrazów, postanowiła pojechać do Ferrary – miasta, z którym po raz pierwszy zetknęła się za sprawą powieści Giorgia Bassaniego – i na własne oczy zobaczyć pałac obiecujący „ucieczkę od nudy” (*schivar la noia*), a także dowiedzieć się czegoś więcej o del Cossie i jego freskach. Rezultatem tych działań była powieść *How to Be Both*, ukończona ostatecznie w sierpniu 2014 roku.

Książka ukazała się w dwóch wersjach. Jedna z nich rozpoczyna się historią Francesca del Cossy, po której następuje fikcyjna opowieść o angielskiej nastolatce imieniem George. Druga wersja ma odwrotny układ, na początku mamy narrację poświęconą George, a w dalszej kolejności fikcyjną autobiografię Francesca. Nietypowa struktura książki wynika z fascynacji Smith techniką *buon fresco* i niejako dwoma obrazami, jakie powstają w procesie tworzenia fresku: warstwy spodniej (synopii) i pokrywającej ją sukcesywnie warstwy „rzeczywistego” malowidła ściennego (warstwy wierzchniej)³⁰. W ten sposób za sprawą specyficznej konstrukcji powieści czytelnicy i czytelniczki poznają najważniejsze kwestie poruszane przez autorkę, czyli opozycje: symultaniczność/sekwencyjność, pojedynczość/podwójność, identyczność/zróżnicowanie.

Partia książki poświęcona del Cossie rozpoczyna się w sali numer 55 w National Gallery w Londynie, gdzie malarz „zostaje

²⁹ Ibidem.

³⁰ Alex Clark, *There are two ways to read this novel, but you're stuck with it – you'll end up reading one of them*, The Guardian, 9 września 2014, <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/06/ali-smith-interview-how-to-be-both#:~:text=Interview-,Ali%20Smith%3A%20'There%20are%20two%20ways%20to%20read%20this%20novel,up%20reading%20one%20of%20them'> (dostęp 5 stycznia 2022).

przywrócony do życia”³¹ i odnajduje się przed jednym ze swoich obrazów, *Świętym Wincentym Ferreriuszem*, obok siedzącego chłopca, który właśnie podziwia ten wizerunek świętego. Duch uświadamia sobie, że jest jednym z malarzy, którzy mieli malować freski w pałacu zwanym „ucieczką od nudy”³² w Ferrarze, i zaczyna snuć opowieść o swoim życiu – o dzieciństwie, swojej pracy w Sali Miesięcy, wreszcie o śmierci w Bolonii wskutek zarazy. Duch XV-wiecznego włoskiego malarza nie może jednak samodzielnie chodzić po ulicach Londynu. Musi być połączony z chłopcem: „jest tak, jakby sznur oplatający chłopca oplatał również mnie”³³.

Opowiadając o sobie, Francesco nieustająco nawiązuje do kwestii zawartej w tytule książki: do dwoistości – podwójnej natury. Po jego przybyciu do „pałacu obrazów”³⁴, w tym przypadku National Gallery, włoski malarz natychmiast rozpoznaje swoją kondycję – „nie jest ani tu, ani tam”³⁵. Gdy zaczyna rysować i odkrywa zasady perspektywy, dziwi go, że „rzeczy dalekie i bliskie można ukazać obok siebie, na jednym obrazie”³⁶. Mówi też: „Obrazy są zarazem życiem i śmiercią, i przekraczają granicę między nimi”³⁷. Ponadto do Boga zwraca się zawsze słowami „Ojczematko Matkoojcze”, jego dzieła charakteryzuje jednocześnie „świeżość i dojrzałość”, a on sam/ona sama opisywany/a jest zawsze jako „więcej niż jeden byt”³⁸. Wreszcie w jego wypowiedziach otwarcie wyraża się troska autorki, jego stwórczyni: „Jak opowiedzieć historię, ale tak, żeby opowiedzieć ją jednocześnie na dwa sposoby; tak, żeby druga historia przebiegała się przez warstwę tej pierwszej”³⁹.

31 Ali Smith, *How to Be Both*, Hamish Hamilton, London 2014, s. 39.

32 Ibidem, s. 10.

33 Ibidem, s. 38.

34 Ibidem, s. 40.

35 Ibidem, s. 5.

36 Ibidem, s. 33.

37 Ibidem, s. 158.

38 Ibidem, s. 39, 119, 98.

39 Ibidem, s. 51.

Podporządkowanie powieści zasadzie „dwoistości” w sposób najbardziej dobitny manifestuje się w postaci samego Francesca, którego życie autorka częściowo fikcjonalizuje. Wprawdzie Smith wprowadza do narracji kilka „faktów” – na przykład zaangażowanie del Cossy w dekorację Sali Miesiący, jego skargi wnoszone do Borsa d’Este, śmierć w Bolonii, współpracę z de’ Robertim, jak również kilka postaci historycznych (Tura, Bartolomeo Garganelli), jednak większość wątków z życia artysty jest wymyślona, łącznie z tym, że Francesco był w istocie kobietą: utalentowaną córką cegielnika, która po przedwczesnej śmierci matki pobierała nauki u ojca przebrana za chłopca.

Śmierć matki i zmiana płci to dwa najbardziej wyraziste motywy tematyczne wspólne dla obu części powieści Smith. Początkowo duch uważa George za chłopca, jej „prawdziwa” tożsamość wychodzi na jaw dopiero w połowie narracji Francesca. Malarz zdaje sobie sprawę, że George jest w żałobie: „Jego oczy spowija ciemna aura smutku (smugi roztartego pigmentu zwanego brzoskwiniową czernią, biegnące ku skroniom od nasady nosa)”⁴⁰.

Część książki opowiadana z perspektywy George jest, jak mogłoby się wydawać, bardziej konwencjonalna niż „fantastyczna” narracja w wydaniu Francesca. Poza tym, że jest w bardziej oczywisty sposób tanatograficzna, pozostaje równie „hauntologiczna” jak partia del Cossy – nie tylko dlatego, że George obsesyjnie wspomina zmarłą matkę, ale przede wszystkim dlatego, że sama narracja jest czasowo niespójna: narrator/ka istnieje jednocześnie w teraźniejszości i w przeszłości. I podobnie jak w partii del Cossy czytelnik nie jest w pełni ani „tutaj” (w narracyjnej teraźniejszości, z George, która próbuje przepracować swoją stratę, uczestniczy w sesjach terapeutycznych z panią Rock, opiekuje się bratem, zaprzyjaźnia i zakochuje w koleżance ze szkoły, i wreszcie pracuje nad projektem zadedykowanym del Cossie), ani „tam” (w przeszłości, z George i jej matką, które wspólnie spędzają czas, rozmawiają i co najważniejsze, jadą razem do Ferrari, żeby zwiedzić Palazzo Schifanoia). Efekt „czasowego zaburzenia”

⁴⁰ Ibidem, s. 49.

(*twisting time*)⁴¹ budowany jest w książce za pomocą zabiegów gramatycznych, na przykład takich jak zamiana czasu teraźniejszego na przeszły. „Spróbuj rozwiązać ten moralny dylemat – mówi matka do George siedzącej na przednim siedzeniu pasażera. Nie mówi. Powiedziała”⁴².

Czytelnik staje więc wobec diegetycznego wyzwania, jakim jest zastosowana w narracji czasowa koniunkcja sekwencyjności i symultaniczności, ale również – za sprawą dominującej w fabule tematyki – konfrontuje się z kwestią „dwoistości”. Dylemat Francesca, który zastanawia się, jak być zarazem „jednym i drugim”, przewija się w licznych rozmowach George i jej matki poświęconych naturze bytu: „przeszłość czy teraźniejszość? – pyta George. Mężczyzna czy kobieta? Nie można być jednym i drugim. Albo jedno, albo drugie. I kto tak mówi? Czy musi to mówić jej matka?”⁴³. Kiedy zwiedzają Palazzo Schifanoia, według opisu autorki we wnętrzu jest „ciepło i ciemno. Nie, nie ciemno, jest jasno. I tak, i tak”. Jedną z namalowanych figur – „pełną wdzięku, raczej wykształconą, ubraną bogato”, widniejącą na błękitnym pasie tła w przedstawieniu marca w Sali Miesiący, może być „mężczyzną lub kobietą, obojgiem”⁴⁴. Z kolei postać mężczyzny w łachmanach interpretowana była jako alegoria „lenistwa”, a zarazem „czynu”⁴⁵. W słowach matki George pobrzmiewa echo przemyśleń Francesca (i jak wcześniej wykazano, samej Smith), odnoszących się do kunsztu *buon fresco*: „Jest tak, jakby wszystko kryło się w tych warstwach. Zdarzenia rozgrywają się na powierzchni obrazów, a potem toczą dalej, splatają i rozplatają, coraz głębiej, coraz dalej i dalej, jakby setki mil w perspektywie. [...] Ta struktura sprawia, że postrzegasz rzeczy w dwojaki sposób – widzisz zbliżenie, a jednocześnie szerszy obraz”⁴⁶.

41 Ibidem, s. 191.

42 Ibidem, s. 189.

43 Ibidem, s. 194.

44 Ibidem, s. 235, 238.

45 Ibidem, s. 326–327.

46 Ibidem, s. 239.

Poza opłakiwaniem śmierci matki i płciową ambiwalencją bohaterów są jeszcze inne wątki, mniej lub bardziej wyraziste, które łączą obie części powieści Smith. Jeden z nich wiąże się z artystycznymi upodobaniami George – nie tylko otacza się ona dziełami sztuki i chętnie poddaje ich oddziaływaniu⁴⁷, ale również sama tworzy. Jedną ze ścian swojego pokoju pokrywa dekoracją, która przywołuje na myśl wnętrze Sali Miesiący: nakleja na nią wizerunki kobiet-ikon lat sześćdziesiątych (m.in. Moniki Vitti) i całą serię fotografii, które zrobiła w „hołdzie dla oczu matki”⁴⁸. W ten sposób George tworzy własny „pałac” – ale nie taki, który zapewni jej ucieczkę od nudy, lecz taki, który pozwoli przezwyciężyć smutek i żalobę. I tak jak Palazzo Schifanoia sprawił, że „humor jej matki naprawdę się poprawił”, tak teraz jej pokój w Cambridge ma chronić ją przed popadnięciem w rozpacz⁴⁹ – czytelnikowi pozostaje nadzieja, że to się uda.

„Wszystko się ze sobą łączy”, mówi matka George, gdy jedzą kolację w pobliżu pałacu d’Este, i próbuje wytłumaczyć córce, czym jest „teraźniejszość przeszłości”⁵⁰. Rzeczywiście, poruszana tematyka, te same postacie i miejsca mocno spajają obie części książki. Ktoś mógłby jednak zapytać, w jakim celu autorka spleta historię XV-wiecznego malarza z Ferrary z historią

47 Są to głównie filmy, performanse i muzyka z końca lat sześćdziesiątych i początku lat siedemdziesiątych: dzieła Jeana-Luca Godarda (George ogląda jego *Film jak inne* z 1968 roku), Fabia Mauriego i Piera Paolo Pasoliniego (przeglądając internet, George trafia na fotograficzną dokumentację performansu Mauriego z 1975 roku: Pasolini na prośbę Mauriego siedział na krześle w Galleria d’Arte Moderna w Bolonii, ubrany w białą koszulę pełnił rolę żywego ekranu, na który rzutowany był jego własny film *Ewangelia według św. Mateusza*), a także Sylvie Vartan i Françoise Hardy (ich utworów George również słucha). W pewnym momencie George i Helena rozmawiają o zdjęciu przedstawiającym Vartan i Hardy zrobionym przez Jeana-Marie Périera; to samo zdjęcie znalazło się na okładce pierwszego brytyjskiego wydania książki. Z treści wynika, że George jest podobna do Vartan, dlatego na przedniej okładce *How to Be Both* zamieszczone jest jej zdjęcie, na tylnej zaś widnieje domniemany autoportret del Cossy. Podczas pobytu w Ferrarze George z matką oglądają w muzeum wystawę poświęconą Michelangelo Antonioniemu. Później George wiesza na ścianie w swoim pokoju zdjęcie Moniki Vitti, jednej z ulubionych aktorek reżysera.

48 Ibidem, s. 371.

49 Ibidem, s. 233.

50 Ibidem, s. 291.

uczennicy z Cambridge żyjącej w XXI wieku? Jaki jest właściwy sens tego zestawienia?

Jeśli przyjmiemy, że Smith, łącząc dwie opowieści, jedną fantastyczno-hauntologiczną (historię del Cossy inspirowaną przedstawieniami bogów olimpijskich) i drugą realistyczno-współczesną (historię George nawiązującą do scen z życia książęcego dworu w Ferrarze), powtarza gest del Cossy (jak również gesty Priscianiego, Tury i innych współtwórców), to czytelnikowi książki nie pozostaje nic innego, jak powtórzyć gest Warburga. Dzięki jego pomocy i wskazówkom można bowiem spojrzeć na *How to Be Both* jak na książkę, która poprzez swą formę staje się opowieścią o wędrówkach (w czasie i przestrzeni) – odbywa je figura reprezentująca trzeci dekan marca: męsko-żeńską postać widoczną na freskach w Palazzo Schifanoia, „zniewieściałą chłopiec, chłopięcą dziewczyną, stanowiącą przeciwwagę dla męskości i siły fizycznej uosabianej przez robotnika [ciemnoskórego mężczyznę w lachmanach], [...] w jednej ręce trzyma ona strzałę, w drugiej obręcz, symbole męskości i kobiecości⁵¹. Krótko mówiąc, za sprawą Smith figura androgynii – Hermafrodyta, syna Afrodyty i Hermesa, złąconego ze swą kochanką, nimfą wodną Salmakis, w jeden byt – wyruszyła w kolejną podróż, wskrzeszona przez autorkę do dalszego życia (*Nachleben*) pod postaciami del Cossy i George.

ŻYCIE PO ŻYCIU. ODSŁONA TRZECIA

Małgorzata Mirga-Tas odwiedziła Ferrarę w 2021 roku, w Palazzo Schifanoia znalazła się więc równo sto lat po wizycie Warburga. Do Ferrary nie podróżowała jednak z Hamburga, lecz z rodzinnej Czarnej Góry i w przeciwieństwie do żydowsko-niemieckiego historyka sztuki nie przyjechała tu po to, by naukowo opracowywać malarstwo quattrocenta. Celem jej wizyty nie było też napisanie konkurencyjnej wobec powieści Ali Smith książki. Co więcej, artystka z pewnością nie miała zamiaru wykonywać pracy na temat samego pałacu i zdobiących go

51 Ibidem, s. 297.

polichromii, nie oznacza to jednak, że chciała się nimi posłużyć tylko jako pretekstem. Budynek, jak również jego wnętrze, historia oraz „życia po życiu” posłużyły jej raczej jako modeli – podobnie jak to było w przypadku książki Ali Smith – wzór dla własnej narracji. W tym sensie Palazzo Schifanoia został przez nią zinterpretowany jako ponadczasowy i uniwersalny wehikuł służący do opowiadania historii, za pomocą którego mogła także opowiedzieć własną.

To zajmująca cały górny pas opowieść o römskiej przeszłości, której początki giną w mrokach historii i stają się mitem. Przeszłości pełnej wykreowanych przez nie-Römów obrazów i stereotypów, która domagała się przewłaszczenia i zdekolonizowania. To także opowieść o strażniczkach pamięci, römskich kobietach w rolach sybilli i bóstw opiekuńczych, które w artystycznej wizji Mirgi-Tas zaludniają środkowy pas kompozycji, w rzeczywistym Palazzo Schifanoia zajmowany przez tak fascynujące Aby'ego Warburga i Ali Smith personifikacje dekanów. Towarzyszą im umieszczone ponad wyobrażeniami znaków zodiaku portrety bliskich artystce osób, römskich i nierömskich, przyjaciół różnych płci. To w końcu opowieść o życiu codziennym na römskich osiedlach na południu dzisiejszej Polski – przez nierömską większość polskiego społeczeństwa nierzadko pogardzanym, tutaj wywyższonym za pomocą monumentalnych obrazów/ekranów.

Zamieszkujący górny pas wielkiej sali w Palazzo Schifanoia bogowie olimpijscy w wizji Mirgi-Tas ustąpili miejsca pysznemu, wielobarwnemu, kroczącemu przez cztery pory roku pochodowi römskich wędrowców. Artystka wykorzystała tutaj popularny we wczesnym renesansie sposób opowiadania historii za pomocą obrazu: narrację kontynuacyjną⁵² polegającą na wprowadzeniu w obręb jednego obrazu wizerunków tych samych postaci uchwyconych w różnym czasie. I tak w długim,ciągącym się

52 Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art. The Rebirth of Continuous Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1998; Stephen J. Campbell, Michael W. Cole, op. cit., s. 99–102.







przez dwanaście miesięcy pochodzie kilkakrotnie dostrzegamy a to kroczącą z godnością kobietę w chuście na głowie, a to pociesznego chłopca z żelaznym kotłem na głowie, do tego nie-ludzkich aktorów historii: te same zwierzęta, osły, psy, ptaki i konie oraz drzewa zmieniające swe szaty na wiosnę i jesienią.

Ten monumentalny, obiegający wewnątrz fryz przedstawia wędrowną, a jednocześnie jest przykładem wędrowni obrazów, ich życia po życiu. Tworząc go, artystka posłużyła się bowiem czterema akwafortami Jacques'a Callota (1592–1635) pt. *Cyganie* (*Les Bohémiens*), funkcjonującymi także pod nadanym im w inwentarzu dzieł artysty z 1635 roku tytułem *Życie Egipcjan* (*La vie des Égyptiens*). I chociaż cykl czterech grafik powstał w latach dwudziestych XVII wieku w rodzinnym mieście lotaryńskiego artysty, Nancy, uważa się, że odnosi się do obserwacji poczynionych przezeń w czasie pobytu we Włoszech w poprzedniej dekadzie⁵³. Callot ukazał gromady wędrowców w opończach i kapeluszach z piórami, nierzadko też z bronią, ciągnących swój dobytek na koniach i wozach. W scenie przedstawiającej obozowisko widzimy Romów grających w karty, dzieci siedzące przy ognisku, na którym gotuje się strawa, rodzącą pod drzewem kobietę oraz mężczyznę wypróżniającego się na uboczu. Tymczasowa, niełatwa egzystencja ukazana jest jako nędzna, ale i – co ważne dla późniejszych przedstawień Romów – niepozbawiona malowniczości. Cztery akwaforty Callota, będące wizualnym ekwiwalentem wydanych w Lyonie w 1596 roku pikarejskich opowieści autorstwa Pechona de Ruby *La vie génèreuse des merselots, gueux et bohémiens* [Niezwyczajnie ciekawe życie kramarczyków, żebraków i Cyganów]⁵⁴, trzeba jednak – jak przekonuje badacz John F. Moffitt – odczytywać wraz z widniejącymi na nich inskrypcjami świadczącymi o negatywnym stosunku ówczesnych Europejczyków do Romów. Uprzedzenie widoczne w pracach Callota nie było niczym zdumiewającym ani odosobnionym

53 Edward J. Sullivan, *Jacques Callot's Les Bohémiens*, „Art Bulletin” 1977, t. 59, nr 2, s. 217–221.

54 David Cressy, *Gypsies. An English History*, Oxford University Press, Oxford 2018, s. 30.

w jego epoce. Można nawet powiedzieć, że niechęć ta była już czymś zinstytucjonalizowanym i potwierdzonym w wielu krajach europejskich za pomocą tworzonego od końca XV wieku antyromskiego ustawodawstwa i edyktów ekspulsyjnych⁵⁵. Sarkastyczne przestrogi zawarte w inskrypcjach każą mieć baczenie na cygańskich oszustów-kieszonkowców, wróżki-naciągaczki i nieźle uzbrojonych, bądź co bądź, włóczęgów. Wskazują jednocześnie na inny aspekt tych przedstawień: broń palna, szpady i sztylety włączają Romów w cykl postaci „groźnych włóczęgów”, zaś wróżbiarstwo – w krąg zakazanego świata czarów⁵⁶.

Co jednak równie istotne, przedstawiony przez Callota motyw gry karcianej, a także zalotne, pełne powabu spojrzenie, jakim obdarza patrzących jadąca konno romska kobieta w kapeluszu w jednej z grafik, z czasem stały się konwencjonalnymi chwytami, a powielane w kolejnych obrazach wytworzyły stereotyp. Małgorzata Mirga-Tas postanowiła zmierzyć się z cyklem Callota. W geście artystycznej reapropriacji przetworzyła portrety swoich domniemanych XVII-wiecznych przodków, istotne z punktu widzenia historii reprezentacji Romów przez nie-Romów, dekolonizując w ten sposób historię i historyczną percepcję romskich społeczności. Artystka nie dysponowała romskimi autoportretami z epoki ani historycznymi świadectwami tego, w jaki sposób Romowie postrzegali samych siebie, zdecydowała się zatem na retrospektywną i fantazmatyczną próbę (re)kreacji i restytucji obrazu – swoistą fantazję obrazową będącą odpowiednikiem fantazji biograficznej o Francescu/Francesce del Cossie opowiedzianej przez Smith.

Ta reapropriacja stworzonych czterysta lat temu portretów przodków jest jednocześnie próbą o charakterze tożsamościowym, polegającą na restytucji historii i odzyskiwaniu kontroli nad współczesnymi sposobami konstruowania wizualnej narracji na

55 John F. Moffitt, *Caravaggio's Gypsy Cheats. Naturalism as a Contemporary "Low-Life" Subject*, w: idem, *Caravaggio in Context. Learned Naturalism and Renaissance Humanism*, McFarland & Company, Jefferson-London 2004, s. 53.

56 Bronisław Geremek, *Cyganie w Europie średniowiecznej i nowożytnej*, „Przegląd Historyczny” 1984, t. 75, nr 3, s. 575.

temat Romów. Jest w końcu kreacją; stworzeniem symbolicznego, kolektywnego autoportretu, który pojawia się na gruzach zdekolonizowanego stereotypu.

Dla pałacu obrazów Mirgi-Tas niezwykle istotne są jeszcze przynajmniej dwa aspekty ściśle związane z samym sposobem wytwarzania obrazów. Mamy na myśli organizację pracy w studio artystki oraz materiał wyznaczający technikę i medium obrazów składających się na wystawę *Przeczarowując świat*.

Przystępując do realizacji wystawy w Pawilonie Polskim w Wenecji, artystka stanęła przed wyzwaniem zorganizowania pracy w taki sposób, by w relatywnie krótkim czasie – od października 2021 roku do kwietnia 2022 roku – osiągnąć zamierzony efekt, co wymagało stworzenia kilkuset metrów kwadratowych uszytych z tkanin obrazów. Organizacja warsztatu i podział zadań w pracowni artystki jako żywo przypominają kolektywistyczny sposób produkcji obrazów, jaki stał za kreacją fresków w Palazzo Schifanoia, nad którymi pracowało przecież kilka złożonych z wielu osób zespołów malarskich. Ów zastosowany przez artystkę niejako z konieczności model produkcji artystycznej, podyktowany przez ściśle ograniczony czas realizacji, jej złożoność i skalę, jest jednocześnie powiązany z charakterystycznym dla całej twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas kolektywnym i wspólnotowym tworzeniem sztuki.

Zszywane z wielu kawałków materiału prace artystki niejednokrotnie powstają bowiem przy współpracy pomagających jej kobiet, są wytworami kobiecego kolektywnego działania. Dobrą ilustracją tego jest obraz stanowiący dolną część panelu ukazującego marzec. Artystka przedstawiła na nim trzy kobiety skupione na wspólnej, zgodnej pracy – za pomocą igieł, nici i nożyczek tworzą/zszywają tkaninę/obraz. Ich wizerunek można odczytywać przynajmniej dwojako. Z jednej strony można widzieć je jako boginie losu, trzy Mojry – Kloto, Lachesis i Atropos, lub Parki – Nonę, Decimę i Mortę. Taki sposób widzenia podpowiada przedstawienie marca w Palazzo Schifanoia, gdzie w górnej części kwatery znajduje

się scena triumfu Minerwy. Widać tam również grupę kobiet przy krośnie tkackim, na tle której siedzą trzy prządki ludzkiego losu. Obraz Mirgi-Tas jest portretem rzeczywistych postaci i jednocześnie autoportretem artystki, przedstawiła tu bowiem siebie, swoją matkę Grażynę Mirgę i jej siostrę Stanisławę Mirgę, z którą pracowała nad wystawą *Przeczarowując świat*. Wystawa z pewnością nie powstałaby w tak szybkim czasie bez pomocy i udziału dwóch jeszcze kobiet zaangażowanych w pracę w studio artystki, pochodzących z Podhala krawcowych: Haliny Bednarz i Małgorzaty Brońskiej.

Nie przypadkiem kooperacja, kobieca współpraca, zaradność i solidarność, wartości tak bliskie artystce, materializują się przede wszystkim wtedy, kiedy sięga ona po swój ulubiony materiał – tkaninę, i technikę, którą sama zwykła nazywać skromnie patchworkiem. To określenie przywodzące na myśl wernakularną, zgrzebną technikę konotowaną dyskursywnie i historycznie z twórczą pracą kobiet niebędących profesjonalnymi artystkami, chociaż przyłgnęło na dobre do sztuki artystki, nie w pełni i nieprecyzyjnie oddaje jej istotę. Owszem, w składających się na wystawę *Przeczarowując świat* obrazach dostrzec można partie wykorzystujące tę technikę. Dobrze widoczne są na przykład w tłach, które rzeczywiście zostały ze sobą zszyte przez artystkę i jej współpracownice. Jednak na pierwszy plan wysuwa się tutaj inna mająca genezę w twórczości kobiet⁵⁷ technika i medium: kolaż. W odróżnieniu od patchworku kolaż polega na naszywaniu i przyklejaniu do tła gotowych elementów i fragmentów ubrań i tkanin oraz łączeniu elementów malarskich i pozamalarskich. Jest on przez Mirgę-Tas wykorzystywany stale i na różne sposoby.

Powróćmy raz jeszcze na chwilę do obrazu przedstawiającego marzec. Jego kolażowość jest uderzająca – polega na budowaniu przedstawienia z elementów pochodzących z „prawdziwego” świata i ich mimetycznych ekwiwalentów,

57 Patrizia Di Bello, *Women's Albums and Photography in Victorian England. Ladies, Mathers and Flirts*, Routledge, London–New York 2016.

będących reprezentacją owego świata. Artystka łączy elementy namalowane (włosy i twarze kobiet) i zestawione z kawałków tkanin (ławka przed domem, ściana budynku, tło) z przedmiotami takimi jak najprawdziwsza, wklejona w okno widoczne w tle firanka, białe w obraz igły i szpilki, za których pomocą został on wykonany i które stały się jego częścią, prawdziwe koralowe kolczyki w uszach matki artystki czy różaniec trzymany przez babkę artystki w środkowym pasie kompozycji.

Firanka, igły, szpilki, koralowe oczka kolczyków i różaniec nie funkcjonują w obrębie obrazu jako mimetyczne ekwiwalenty świata rzeczywistego. Będąc elementami rzeczywistości w obrazie, zmieniają – to jasne – status samego obrazu, którego funkcją nie jest już symboliczne lub naśladowcze reprezentowanie sportretowanych osób, lecz ich uobecniona, taktylna wręcz i wyczuwalna obecność⁵⁸. Rzeczywiste przedmioty należące do bohaterów obrazów zaczynają funkcjonować tu na zasadzie relikwii; pozostałości, resztek i śladów⁵⁹.

W ten sposób pałac obrazów Małgorzaty Mirgi-Tas okazuje się także pałacem pamięci. Jest on zbudowany nie tylko z materialnych śladów i resztek (fragmenty tkanin, materiałów, ubrań, przedmiotów), ale sam jest rezerwuarem okrucichów pamięci, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej. I tak czarnoskóry Perseusz, pierwszy dekan marca, odrodził się pod postacią Alfredy Markowskiej, zwanej Noncią (1926–2021) – Romki, która podczas II wojny światowej uratowała kilkadziesiąt żydowskich i romskich dzieci i która w wizji Małgorzaty Mirgi-Tas staje się strażniczką romskiej i nieromskiej pamięci

58 Kolaż jako inkorporacja świata przeciwstawiona jego imitacji to stały temat opracowań tego medium i jemu pokrewnych. Zob. np. William Seitz, *The Art of Assemblage*, Museum of Modern Art, New York 1961; *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, red. Hal Foster, Rosalind Krauss i in., Thames & Hudson, London 2016, s. 118–129.

59 Tym samym obrazy zmieniają się w rodzaj kolaży/relikwiarzy. Zob. Georges Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. Barbara Brzezicka, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 98–153.

zbiorowej. Androgyniczna figura, trzeci dekan marca, przybrał postać ocalałej z Zagłady Romów babci artystki, Józefy Mirgi (1922–1999), dzięki której Małgorzata Mirga-Tas rozpoczęła swoją edukację artystyczną w Zespole Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem. To ona staje się jedną ze strażniczek indywidualnej pamięci artystki.

Pałac obrazów i pamięci Małgorzaty Mirgi-Tas nie tylko uobecnia przeszłość i daje nowe życie renesansowym freskom z Palazzo Schifanoia – jest także świadectwem wiary w moc niegdyś utraconego, a teraz odzyskanego obrazu.









Jan Mirga
E Rat

E rat na džal sig joj hini meg adro drom
Korkori phirel e čerheñengre dromenca
Anglune lampi mišto labarel
Ando durale galaktyki pherde čerheñenca

Ko agor dromesko terdžol pas o veš
Thovel e jag kikidel o suno
Khine mišli traden sunale
Kaj užarel pe lende e phirutneskro učhaj

O Baro Verdan švicinel judutenca
Khato čhon he khate sune – phirutno bardos
Te aven amen phakha na kereki sar cirikla te džas ko niebos
Te kamlipen so arakhel amen te drabaras dal o karti

Jan Mirga
Noc

Noc się nie śpieszy jeszcze jest w drodze
samotnie przemierza gwiaździsty szlak.
Pierwsze latarnie zapala sprawnie
odległych galaktyk z błyszczących gwiazd.

U końca drogi pod lasem staje
rozpala ogień przytula sen.
Zmęczone myśli szybują sennie
gdzie czeka na nie wędrowca cień.

Wielki Wóz błyszczy spowity w blasku
księżycy i marzeń – wędrowny bard.
Mieć skrzydła miał kół szybować jak ptak
i miłość co zbawia wywróżyć z kart



Karty tarota Visconti-Sforza, nr 9, Koło Fortuny, Mediolan, ok. 1450–1480,
The Morgan Library & Museum, MS M.630.9. Zakupione przez J. Pierponta Morgana (1837–1913) w 1911

KOŁO FORTUNY

WOJCIECH
SZYMAŃSKI

Koło Fortuny to „jeden z najbardziej złożonych obrazów całej talii tarota”¹, napisał Italo Calvino w *Zamku krzyżujących się losów*. Przedstawienie ma długą historię ikonograficzną i literacką; jako symbol zmienności i kapryśności losu zostało spopularyzowane przez ostatniego wielkiego filozofa starożytności, Boecjusza. Filozof, który na własnej skórze doświadczył wybraństwa losu oraz upadku, w tworzonym w 523 roku w więzieniu w Pawii dziele *O pocieszeniu, jakie daje filozofia* na temat losu pisał w następujący sposób: „Władczą ręką obraca kołem zmiany, / ostra jak ciemne Euriposu wody. / Przed chwilą wściekła niszczyła królów, / teraz kłamliwa podnosi z upadku. / Nie słucha biednych, lekceważy płacz, / śmiesz ją ból, który sprawia nieczuła. / To ją bawi, tak ludziom pokazuje moc / potworną, siłę, co w jednej godzinie / człowieka wynosi i gubi”². Skazany na śmierć filozof w następnym roku już nie żył, jednak jego dzieło i kluczowy dla niego koncept koła Fortuny stały się jednymi z najważniejszych motywów literackich i artystycznych średniowiecza i wczesnego renesansu. Można powiedzieć, że Fortuna w ten sposób raz jeszcze wyniosła go na szczyt.

Jednym z artystycznych odpowiedników opisu Boecjusza jest karta z wyobrażeniem koła Fortuny z kolekcji The Morgan

1 Italo Calvino, *Zamek krzyżujących się losów*, przeł. Anna Wasilewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2000, s. 21.

2 Anicjusz Manliusz Sewerynus Boecjusz, *O pocieszeniu, jakie daje filozofia*, przeł. Gabriela Kurylewicz, Mikołaj Antczak, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2006, s. 43.

Library & Museum w Nowym Jorku, którą Małgorzata Mirga-Tas wykorzystała, pracując nad fasadą Pawilonu Polskiego. Karta pochodzi z opisaney przez Italo Calvino w *Zamku krzyżujących się losów* wspaniale zdobionej talii Colleoni-Baglioni. Została ona wykonana na zamówienie przedstawiciela dynastii Visconti-Sforza w drugiej połowie XV wieku w Mediolanie przez Bonifacio Bembo lub Francesco Zavattariego³.

Fortuna jest tutaj przedstawiona jako skrzydlata kobieta z przepaską na oczach, która znajduje się w środku koła. Nad nią, na tronie ustawionym na szczycie koła widzimy postać z uszami osła, z berłem w prawej dłoni. Fortunę flankują dwie kolejne postaci męskie: po prawej stronie mężczyzna w zielonej szacie z oślimi uszami spogląda z uśmiechem na twarzy w stronę postaci na tronie; po lewej mężczyzna w czerwonej szacie, spod której wystaje ogon, zobrażowany do góry nogami, spogląda na piątą postać przedstawioną na obrazie: starca z białą brodą, w lachmanach. Przygnieciony przez koło nieszczęśnik przedstawiony został na czworakach. Postaciom na kole towarzyszą banderole, na których gotyckim krojem pisma artysta wypisał po łacinie: *regno* (króluję) przy postaci na szczycie koła, *regnabo* [będę królował] przy postaci po lewej stronie Fortuny, *regnavi* [królowałem] przy postaci po jej prawej stronie i *sum sine regno* [jestem bez królestwa] przy postaci przygniecionego przez los starca.

W kulturze rromskiej karta tarota z wyobrażeniem koła Fortuny określana jest mianem *bacht*. Słowo to pochodzi z perskiego *baxt* i oznacza szczęście, powodzenie, pomyślność⁴.

3 Sergio Samek Ludovici, *The Game of Tarots and the Visconti-Sforza Packs. Critical Examination*, w: *Tarots: The Visconti Pack in Bergamo and New York. Text by Italo Calvino*, przeł. William Weaver, Franco Maria Ricci, Parma 1975, s. 154–158.

4 Gerd Carling, Lenny Lindell, Gilbert Ambrazaitis, *Scandoromani. Remnants of a Mixed Language*, Brill, Leiden 2014, s. 136.

Tkaniny, ubrania i zasłony, z których szyję portrety, mają nadać im dodatkową energię i moc. Zbieram rzeczy, które dostaję od kobiet z mojej rodziny, od moich romskich sąsiadów i przyjaciół. Czasami kupuję je w sklepach z używaną odzieżą. [...]. Widzę w nich życie, emocje i uczucia. Portrety uszyte z ubrań tych czy innych romskich kobiet mają w sobie duchowość i magię. Sama jestem głęboko wzruszona, gdy patrzę na skrawki materiałów i wiem, skąd pochodzą, kogo widziałam w tych ubraniach, do kogo kiedyś należały. Cudownie jest też czuć, że to, co robię jest dla nich ważne, że wiedzą, iż biorą udział w projekcie, nawet w czymś znacznie większym, w walce z uprzedzeniami: rasowymi, klasowymi i ekonomicznymi.

Romski feminizm wygląda trochę inaczej, ale walczymy zawsze o to samo – o wolność i możliwość wyboru, nie chcemy jednak odchodzić od naszej tradycji i korzeni. [...] Dla mnie tożsamość romska jest bardzo ważna: nie można się od niej oddzielić, nie można mówić o poważnych sprawach, nie będąc w środku. Trzeba być również bardzo ostrożnym i wrażliwym wobec innych, rozumieć, co czują, i jak chcą być reprezentowani. Mój feminizm nie krzyczy, lecz opowiada historie.



SZWY SĄ
NA WIERZCHU

O twórczości
Małgorzaty Mirgi-Tas

JOANNA
WARSZA

„Nie musi pani zawsze mówić o sobie »artystka romska«” – doradziła Małgorzacie Mirdze-Tas jedna z organizatorek dużej wystawy w Polsce. Jednakże dlaczego miałyby tego nie robić, skoro jej sztuka, wiedza, wrażliwość, działalność artystyczna i aktywistyczna osadzone są właśnie w tej kulturze i tożsamości, a przede wszystkim odnoszą się do romskich kobiet? Jest to sztuka uwikłana społecznie, politycznie i, co najważniejsze, tworzona podmiotowo wewnątrz społeczności, która często jest tokenizowana i stygmatyzowana; to sztuka romsko-usytuowana, parafrazując Donnę Haraway i ukute przez nią, obecnie bardzo popularne, ale *de facto* dopiero od niedawna praktykowane pojęcie *situated knowledge*¹. Cytowany powyżej pozornie niewinny komentarz kuratorski sugerujący, by dla własnego dobra pozbawić się skojarzeń z muzeum etnograficznym, otwiera lawinę ważnych pytań naszych czasów. Kto ma prawo mówić – i w czym imieniu? Jak odwrócić mechanizmy wykluczenia i dyskryminacji? Jakie jest miejsce sztuki natywnej w kanonie sztuki współczesnej? Jak wygląda feminizm mniejszości w społeczności tradycyjnej? Czy akulturacja i współzależność mogą przebiegać w obie strony, a jeśli tak, to jak większość może uczyć się od mniejszości? Czy praca nad tożsamością, zwłaszcza tą zakorzenioną w doświadczeniach niesprawiedliwości, może być strategią raczej afirmatywną i emancypacyjną niż redukującą i zamykającą?

1 Zob. Donna Haraway, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, „Feminist Studies” 1988, t. 14, nr 3, s. 575–599.





Mirga-Tas urodziła się w Zakopanem, skończyła wydział rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Mieszka na osiedlu romskim w Czarnej Górze na Podgórzu Karpackim, gdzie działa też jako edukatorka i aktywistka. Ma męża i dwóch synów, jest Romką, Polką i Europejką. Jej wibrujące, pełne ornamentów patchworki, rzeźby, parawany, kapliczki czy obrazy-kolaże często przedstawiają sceny z życia codziennego romskich osiedli. Widać na nich głównie kobiety, ich związki i sojusze, wspólnie wykonywane zajęcia. Często pojawiają się tam również dzieci i zwierzęta, rzadziej mężczyźni. Obrazy Mirgi-Tas powstają z fragmentów tkanin, poprzez, jak to sama określa, wrzucenie materiału w obraz. Wiele z fragmentów kolaży pochodzi z garderoby przedstawianych, bliskich jej osób, ze spodnic, chust czy koszul naszytych na firany, zasłony, fragmenty pościeli czy szmat. „Mam tę sukienkę sprzedać, oddać komuś czy chcesz na obraz?” – pyta czasem matka artystki. Używany materiał jest dosłownym nośnikiem historii. Ważne są ślady życia i zużycia, kto i w jakich okolicznościach go przetarł. Na obrazie tkanina zyskuje nową energię i byt. Firany stają się podszewką i architekturą prac, a jednocześnie wizualną podstawą do snucia narracji feministycznych o barwnych osobach i ich charakterach.

PRZESZYCIE HOTELU IMPERIAL

Do przygotowania wielkoformatowej, tekstylnej instalacji *Przeczarowując świat* inspirowanej renesansowymi freskami z Sali Miesięcy w Palazzo Schifanoia w Ferrarze potrzebowaliśmy wielu kilogramów materiału. Tym razem nie wystarczyły ubrania zebrane wśród rodziny i przyjaciół, musieliśmy szukać ich w sklepach z używaną odzieżą w okolicach Zakopanego, Nowego Targu i Rabki. Wkrótce na podłodze czasowo zaaranżowanej pracowni zaczęły się piętrzyć stosy używanych tkanin przywożonych do Polski z Europy Zachodniej, a wyprodukowanych głównie w Bangladeszu, Indiach i Chinach. Pracownia mieściła się w przestronnej sali – dawnej jadalni nieczynnego już i czekającego na remont hotelu w Zakopanem o nazwie Imperial. Z powodzi zgromadzonych ubrań Mirga-Tas wycinała formy i układała z nich kompozycje, zestawiając obok siebie fragmenty, które pozornie do siebie nie pasowały. Następnie nakładała je na surowe płótno z naszkicowanymi uprzednio scenami

i naszywała, kojarząc w nieoczywisty sposób barwne skrawki. Z czasem z patchworkowej masy zaczęła wyłaniać się oszałamiająca konstelacja tekstylnych fresków przedstawiających dwanaście miesięcy, a każdy miesiąc podzielony został horyzontalnie na trzy pasy.

Szycie to jedna z podstawowych technik stosowanych przez artystkę. Igła z jej magiczną siłą – jak mówiła artystka Louise Bourgois – „służy naprawianiu szkód, domaga się przebaczenia [...], to również narzędzie uzdrawiające, można za jej pomocą naprawić winy, poradzić sobie z nienawiścią, opuszczeniem, wrogością, zniszczeniem własnej pracy, krzywdą wyrządzoną samemu sobie, [igła] nigdy nie jest agresywna, to nie szpilka”². Posługując się świadomie igłą, Małgorzata Mirga-Tas z jednej strony w dosłowny sposób odzyskuje i rehabilituje tony starych ubrań – z drugiej w symboliczny sposób naprawia relacje między Romami a marginalizującym ich populację społeczeństwem europejskim. Nie zawsze wszystkie elementy do siebie pasują – ale i nie muszą. Szwy zostają na wierzchu.

Wpisana w Pawilon Polski praca Mirgi-Tas – wykonana w ciągu pięciu miesięcy wspólnie z trzema zawodowymi krawcowymi: Haliną Bednarz, Małgorzatą Brońską i Stanisławą Mirgą – jest także formą ponownego wprowadzenia do współczesnych praktyk konceptualnych pracy ręcznej. Przygotowując instalację, zespół używał maszyny do szycia Minerva, nazwanej imieniem starożytnej bogini mądrości, wojny, sprawiedliwości, sztuki i rzemiosła. W hotelu Imperial współczesne Minerwy wyposażone w komplet nożyczek dokonywały operacji chirurgicznej na dawnych „imperialnych” prześcieradłach i zasłonach: za sprawą „cesarskiego cięcia” pomogły w narodzinach temu, co do tej pory narodzić się nie mogło. Na potrzeby operacji rozdzielano w strzępy chusty i obrusy, dopasowywano fragmenty materiałów, następnie je uważnie zszywano, tworząc tekstylne freski. W przeprowadzanym zabiegu dekolonialnej akupunktury tkaniny miały szansę trafić w różne miejsca. Mogły powędrować do górnego pasa instalacji, w którym historyczne, często upokarzające przedstawienia kultury

2 Paulo Herkenhoff, *Needles*, w: *Craft*, red. Tanya Harrod, Whitechapel Gallery, London; MIT Press, Cambridge, Mass. 2018, s. 126.

romskiej zostają przewłaszczone, ukazując afirmatywne obrazy tej społeczności. Mogły stać się częścią afektywnego archiwum herstorii ulokowanego w pasie środkowym lub też znaleźć się w dolnym fryzie ze scenami z życia codziennego w Czarnej Górze, często opartymi na fotografiach etnografa badającego od środka tę społeczność, prywatnie wuja artystki, Andrzeja Mirgi.

Ariella Aïsha Azoulay, antyrasistowska i antyimperialna badaczka kultury wizualnej twierdzi, że cały paradygmat zachodniej kultury, z jego koncepcjami suwerenności, prawami człowieka, muzeami, historią i oczywiście sztuką współczesną opiera się na imperialnych, przemocowych modelach myślenia³. Azoulay postuluje uprawianie historii jako „historii potencjalnej”, poprzez reinterpretację wydarzeń z niej wymazanych i proponowanie nieprzemocowych scenariuszy koegzystencji.

Do dziś Romowie sytuują się na obrzeżach społeczeństwa i jednocześnie w samym centrum jego epistemicznej niesprawiedliwości. Romowie zaczęli osiedlać się we wschodniej Europie w XIV wieku, ale konieczność ucieczki przed uciskiem i odmowa uczestniczenia w działaniach wojskowych sprawiły, że ich życie zmieniło się w nieustającą wędrówkę wygnańców. Być może to właśnie chęć odcięcia się od stygmatyzującej przemocy i imperialnego sposobu myślenia była powodem, dla którego zdecydowali, że nie chcą „przynależeć”. Można dostrzec w tym nieudaną próbę zrealizowania „historii potencjalnej”.

TOŻSAMOŚĆ TRANSNARODOWA

Praktyka artystyczna Małgorzaty Mirgi-Tas wpisuje się i poszerza działania wielu – głównie romskich – akademików i academiczek, artystów i artystek, którzy od lat przeciwstawiają się stygmatyzacji. Próbują oni i one wykazać, że kultura romska może mieć pozytywny wpływ na społeczeństwa europejskie, a nie tylko być od nich zależna. Badacz Albert Atkin opisując romską wędrówkę „nie tylko jako akcję

³ Zob. Ariella Aïsha Azoulay, *Potential History. Unlearning Imperialism*, Verso, London 2019.

rozgrywającą się na scenie świata, ale również jako sposób postrzegania tegoż świata, swoisty obiekt, który pokazuje, że nic nie jest ustalone i zdecydowane raz na zawsze”⁴. Tímea Junghaus, historyczka sztuki i kuratorka pierwszego romskiego pawilonu na Biennale w Wenecji w 2007 roku, proponuje wprowadzenie pojęcia „tożsamości transnarodowej – konkurencyjnej, współczesnej, dwujęzycznej, ucieleśniającej wiele europejskich ideałów, choćby takich jak zdolność do adaptacji, mobilność, wielokulturowość”⁵. Romska badaczka Ethel C. Brooks w swoim esej *Reclaiming the Camp and the Avant-Guard* śledzi powiązania między pewnymi zwyczajami romskimi a formami organizacji ruchów typu *Occupy*: „Obóz stał się modelem przydatnym podczas obecnej fali polityki antyneoliberalnej, innym sposobem na zaistnienie. W organizowaniu obozów jako Romowie jesteśmy pionierami przyszłości. Mieszkamy w obozie, więc pozwólcie nam teraz odzyskać go w imię polityki, w imię płynności – w imię zmiany”⁶.

Małgorzata Mirga-Tas przyłącza się do tych antyimperialnych głosów, dodając swój niepowtarzalny język, za sprawą którego problematyczna percepcja Romów przekształca się w pewną wartość. Utkany przez nią obraz ukazuje ich jako proto-Europejczyków, wielojęzyczną, transkulturową, mobilną i pokojowo nastawioną społeczność, przekraczającą granice konwencji i dekolonizującą wyobraźnię. Jednocześnie o dwie godziny jazdy na wschód od Wiednia Romowie nie mają dostępu do elektryczności i ciepłej wody – i to jest również obraz europejskiej rzeczywistości.

DEKOLONIALIZM W EUROPIE ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ
Dzięki zdecentralizowanej i pluralistycznej logice dzieło Mirgi-Tas ujawnia kolejną warstwę znaczeniową, mianowicie pokazuje, w jaki sposób postkolonialne i dekolonizacyjne dyskursy rozwijały się na terenie Europy Środkowo-Wschodniej. Region ten często wypada z globalnego obrazu zdominowanego przez

4 *We Roma. Notes from a Conversation*, w: *We Roma. A Critical Reader in Contemporary Art*, red. Daniel Baker, Maria Hlavajova, BAK, Valiz, Amsterdam 2013, s. 17.

5 Ibidem, s. 196.

6 Ibidem, s. 115.

zachodniocentryczną perspektywę i zakorzenioną w Stanach Zjednoczonych teorię rasy. Jednak kwestie rasizmu i białej supremacji nie do końca przystają do wschodnioeuropejskich realiów. Według Tímei Junghaus, obecnej dyrektorki European Roma Institute for Arts and Culture (ERAC), Europejczycy szukają kolonii gdzieś daleko, poza granicami kontynentu, a często nie dostrzegają „wewnętrznej skolonizowanej mniejszości”, która żyje w Europie od XIV wieku. Romowie są największą i najstarszą europejską mniejszością etniczną, liczącą ponad 12 milionów ludzi, z czego około 30 tysięcy mieszka dziś w Polsce. Ta transnarodowa, transeuropejska społeczność zamieszkuje przede wszystkim środkową, wschodnią i południową Europę od setek lat. Romowie długo sprzeciwiali się koncepcjom państwa narodowego, jak również mechanizmom służącym kreowaniu „innego”, rasowo nacechowanego podmiotu. Jak piszą badacze Nidhi Trehan i Angéla Kóczé: „Od Wysp Brytyjskich po Bałkany, jeśli ktoś został naznaczony jako Rom [...], nie uniknie przemocy, która go zewsząd otacza – fizycznej, symbolicznej, epistemicznej – będącej konsekwencją trwałego, głęboko zakorzenionego w kulturowych enklawach Europy antycyganizmu”⁷.

Historia i kondycja Europy Środkowo-Wschodniej wymaga gruntownej analizy pod kątem lokalnego doświadczenia związanego z postkomunistycznym i postsocjalistycznym dziedzictwem tej części kontynentu. Powinna ona uwzględnić takie kwestie jak udział byłej Jugosławii w Ruchu Państw Niezaangażowanych, relacje między starszymi i nowymi państwami Europy Środkowo-Wschodniej, przede wszystkim Rosją i Ukrainą, różnice między niewolnictwem uprawianym przez Zachód a pańszczyzną wprowadzoną w części krajów wschodnioeuropejskich, jak również stosunki między europejską większością i obecnymi na tym obszarze od wieków populacjami Żydów i Romów, często naznaczonymi mechanizmami urasowienia.

7 Nidhi Trehan, Angéla Kóczé, *Racism, (neo-)Colonialism and Social Justice. The Struggle for the Soul of the Romani Movement in Post-socialist Europe*, w: *Racism Postcolonialism Europe*, red. Graham Huggan, Ian Law, Liverpool University Press, Liverpool 2012, s. 51.

NOWE GWIAZDY ZODIAKU

W ostatnich latach Mirga-Tas, tworząc dzieła poświęcone kobietom, które odegrały ważną rolę w jej życiu, zbudowała afektywne archiwum romskiej herstorii. Środkowa część instalacji przygotowanej na potrzeby pawilonu to wąski turkusowo-błękitny pas aksamitu, na którym za sprawą kobiecej siły, astrologii i symboli kart tarota dokonuje się przeczarowanie świata. Kobiece drzewo genealogiczne składa się z portretów Romek, które inspirują artystkę tak w życiu, jak i w sztuce. W nowym układzie znaków zodiaku i gwiazd błyszczą wizerunki m.in. artystki Delaine Le Bas, aktywistki Nicoletty Bitu, badaczki Ethel C. Brooks, piosenkarki Esmi Redžepovej, ocalałej z Holocaustu aktywistki Krystyny Gil, działaczki społecznej Adeli Głowackiej, kuratorki Tímei Junghaus, Alfredy Markowskiej, która przeżyła Holocaust i uratowała życie wielu dzieci, muzyczki Krystyny Markowskiej, matki Małgorzaty – Grażyny Mirgi i babci artystki – Józefy, poetki Teresy Mirgi, polityczki Sorayi Post, złotniczki i aktorki Rosy Taikon, jej siostry i pisarki Katariny Taikon oraz artystki Ceiji Stojki, ocalałej z Holocaustu. Ta osobista, a zarazem polityczna konstelacja ściśle wiąże się z astrologiczną symboliką znaków, wykresów i dekanów zapożyczoną z fresków w Palazzo Schifanoia.

Twórczość Mirgi-Tas można odbierać jako intymną na jeszcze innym poziomie. Niekiedy włącza ona bowiem do swoich tkanin przedmioty codziennego użytku, jak kolczyki, różaniec, karty do gry. Te prywatne przedmioty budują więź między obrazami i tymi, którzy je rozpoznają, najczęściej osobami z rodziny artystki: „Kiedy pokazuję obraz moim bliskim i mówię: »To jest ciocia Celina, tu nawet ma na sobie własną spódnice«, to fakt, że widzą coś znajomego, zupełnie zmienia ich odbiór. Obraz staje się dla nich czymś bliskim”⁸.

Poprzez formalną eklektyczność prace Mirgi-Tas przywołują także koncepcję *femme* stworzoną pod koniec lat siedemdziesiątych przez artystki amerykańskie związane z drugą falą feminizmu, Miriam Schapiro i Melissę Meyer. Pojęcie to wiąże się ściśle z hasłem „prywatne jest polityczne”, z postulatami przywrócenia należnego miejsca kobietom-artystkom, których dzieła często firmowali swoimi

⁸ Wypowiedzi Małgorzaty Mirgi-Tas pochodzą z jej prywatnej rozmowy z autorką.

nazwiskami mężczyźni. Gdy sięgamy dziś do Wikipedii, by dowiedzieć się, kto wynalazł technikę kolażu, pojawiają się nazwiska Pabla Picassa i Georges'a Braque'a, nie znajdziemy jednak żadnych odniesień do kobiecej genealogii podobnych działań. *Femmage* pomaga zacierać granice i znosi asymetrię prestiżu między tzw. sztuką natywną i profesjonalną; między tym, co prywatne, i tym, co publiczne. *Femmage* łączy kolaż, asamblaż, fotomontaż i podobne techniki uprawiane zarówno w społecznościach tradycyjnych, jak i w sztuce współczesnej. W wykonaniu Mirgi-Tas *femmage* ma również wymiar ekologiczny, ponieważ artystka ponownie wprowadza do obiegu tkaniny lub inne materiały przeznaczone na straty: „Już podczas studiów biegałam po całym Krakowie w poszukiwaniu makulatury i kartonowych pudeł”. Tkaniny artystki, podobnie jak jej wcześniejsze rzeźby z tektury i wosku, są ekologiczne nie tyle ze względu na ideologiczną konieczność czy aktualną modę, ale dlatego, że w naturalny sposób ujawnia się w nich szacunek dla ekosystemów, tak ludzkich, jak i pozaludzkich, które są ze sobą ściśle powiązane i wzajemnie zależne.

Zrównoważony, niemalże magiczny sposób działania Mirgi-Tas tworzącej coś z niczego jest formą sztuki rozumianej jako odzyskiwanie i przeczarowywanie nie tylko relacji między ludźmi, nie-ludźmi, kulturą materialną i zasobami naszej planety, ale także między tym, co uważane jest za sztukę profesjonalną, wysoką, i jej wernakularnymi źródłami. Pisała o tym w 1978 roku amerykańska pisarka, feministka i krytyczka sztuki Lucy Lippard w eseju poświęconym rzemiosłu: „Zarówno na poziomie emocjonalnym, jak i praktycznym przywracanie rzeczom życia zawsze było domeną kobiet. Cerowanie, nicowanie kołnierzyków i mankietów, przyszywanie guzików [...], aby rodzina godnie prezentowała się na forum publicznym”. Ponad 40 lat temu Lippard postawiła tezę, że tylko sztuka feministyczna jest szansą dla „sztuk »pięknych«, sztuki »niskiej«, »rzemiosła«, praktyk hobbystycznych. [...] Postrzeganie wszystkich wytworów sztuki jako równorzędnych dzieł zrodzonych z twórczego impulsu jest społecznie nieuniknione, jak również niezbędne w wymiarze jednostkowym”⁹.

⁹ Lucy Lippard, *Something from Nothing (Toward a Definition of Women's Hobby "Art"*, w: *Craft*, op. cit., s. 32.

Przekształcając materiał, Małgorzata Mirga-Tas przekształca nie tylko wyobrażenia o największej europejskiej mniejszości naznaczone brakiem zrozumienia ze strony większości, ale również pewne kryteria estetyczne i stygmatyzujące opinie odnoszące się do sztuki natywnej. Aby Warburg, niemiecki historyk sztuki żydowskiego pochodzenia, który pisał obszernie o freskach w Palazzo Schifanoia, migracjach i dalszym życiu (*Nachleben*) form i obrazów w kulturze, próbował w swojej praktyce wyjść poza to, co sam określał terminem perspektywy strażnika granic (*grenzpolizeiliche Befangenheit*). Jednak jak każdemu badaczowi i jemu zdarzyły się przeoczenia. W genealogii wielkiej migracji nie zauważył kultury romskiej.

FEMINIZM MNIEJSZOŚCI

Pierwsze organizacje kobiece w Skandynawii czy Rosji spotykały się podczas warsztatów tkackich czy klubów krawieckich, wykorzystując tradycyjnie kobiece zajęcia jako przykrywkę zaangażowania w politykę, działania emancypacyjne i agitacyjne. U Mirgi-Tas impuls do zmiany, do przeciwdziałania stygmatyzacji, pochodzi z afirmacji samej siebie, przez podkreślanie, wręcz performowanie swojej tożsamości, także w kontekście wykonywania „kobiecych czynności”, a nie przez jej odcinanie czy negowanie. To nie jest oceniający głos z zewnątrz, ale konstrukcja nowych, pozytywnych wzorców transnarodowej społeczności, czerpiąca z jej ornamentyki, kolorystyki czy historii.

Aktywistyczne ruchy #sayhername, #saytheirnames dążą do zbudowania świadomości istnienia systemowej przemocy wobec czarnoskórych ofiar brutalności policji w Stanach Zjednoczonych, kładąc nacisk na opowiadanie historii konkretnych osób, a nie traktowanie ich w kategorii statystyk. Mirga-Tas afirmuje krąg ważnych dla niej i jej społeczności kobiet, nazywając je i przedstawiając. Buduje wzorce, łącząc tradycyjne ornamenty, makatki i kapliczki z teoriami emancypacji. Nazywa się feministką i uprawia feminizm mniejszości, chociaż mówi, że wiele kobiet wokół niej traktuje ten termin podejrzliwie. Według badaczki Ethel C. Brooks romski feminizm nie pragnie odciąć kobiet od pochodzenia i bagażu kulturowego, ale pracuje z kontekstem, na poziomie lokalnym

i prywatnym (często przez zmienianie podejścia mężczyzn do ról społecznych), a jednocześnie strukturalnym. Ten ostatni często oznacza walkę z nacjonalizmem, patologią, rasizmem oraz krążącymi w społeczeństwie romskimi wizerunkami opartymi na mieszaninie fantazji i pogardy¹⁰.

Z twórczości Mirgi-Tas wyłania się wizerunek optymistycznej realistki, która na mechanizmy wykluczania oraz samowykluczenia odpowiada siostrzeństwem i internacjonalizmem. Jako język obalania stereotypów antycygańskich wybiera afirmację i budowanie wzorców pozytywnych poprzez sztukę, która jest odwrotnością eksplorowanej w mediach pornografii biedy i pokazywania ubogich osad romskich. Feminizm prac i działalności aktywistycznej Mirgi-Tas wyrasta z podmiotowej emancypacyjnej opowieści, w której samostanowienie, zapis kobiecej genealogii, praktykowanie siostrzeństwa, osadzenie w romskiej tożsamości i kulturze są przede wszystkim ucieleśnionymi ideami, a dopiero później pojęciami teoretycznymi. Podobne strategie realizowała m.in. Katarina Taikon zwana „szwedzkim Martinem Luterem Kingiem” – pisarka, aktywistka i aktorka, autorka książek dla dzieci o Katitzi, małej romskiej dziewczynce, w Szwecji dorównującej popularnością Pippi Pończoszance.

MAGIA WSPÓŁZALEŻNOŚCI

W obrazach tworzonych przez Mirgę-Tas jest zawsze mnóstwo ludzi, często kobiet, zwierząt i sprzętów domowego użytku. Obraz *Siostry*, który w instalacji w pawilonie jest częścią miesiąca czerwca, przedstawia cztery kobiety. Jedna z nich rozwiesza na sznurku pranie, m.in. podkoszulek z motywem kart do gry. Druga splota z kawałków materiału niekończący się warkocz, trzecia ogląda uważnie wielki patchwork, który zszywa na maszynie czwarta kobieta. Ta niby-zasłona, niby-tapiseria nie ma początku ani końca – staje się kolektywną wspólną tkanką.

¹⁰ Ethel C. Brooks, *The Possibilities of Romani Feminism*, „Signs” (The University of Chicago Press), 2012, t. 38, nr 1 (wrzesień), s. 1–11.

Mirga-Tas przypomina nam o czymś oczywistym, ale niekoniecznie uświadomionym, a mianowicie, że jako istoty ludzkie i poza-ludzkie istniejemy na Ziemi tylko dzięki wzajemnej współzależności. I mimo że kultura patriarchalna wmówiła nam, że jesteśmy bytami samowystarczalnymi, to w rzeczywistości wszyscy rodzimy się w stanie radykalnej zależności: „Gdybyśmy przemyśleli na nowo naszą kondycję jako istot społecznych, które są od siebie bezwzględnie zależne – i nie ma w tym niczego wstydliviego, upokarzającego, czy »feminizującego« – to zapewne traktowalibyśmy się inaczej, ponieważ rozumienie własnego ja nie byłoby definiowane przez nasz własny interes” – twierdzi Judith Butler w komentarzu do nowej książki *The Force of Non-violence*¹¹.

Dla artysty czy artystki, kuratora czy kuratorki bycie niezależnym oznacza tak naprawdę zależność od wyborów innych ludzi, ich decyzji, budżetu i harmonogramów. Bycie niezależnym pozwala także utrzymać, przynajmniej w minimalnym stopniu, pewną dozę niepokoju uświadamiającą nam, jak bardzo potrzebujemy pomocy innych. I fakt, że pragniemy dawać i brać; widzieć i słuchać, być widzianą i wysłuchanym, nie eliminuje podskórnych konfliktów. Napięcie jest niezbędnym elementem w tym kole wzajemnych zależności. I te wszystkie relacje wpisane są w tekstylną gramatykę Mirgi-Tas: przerwane wątki, powtarzające się wzory, patchworkowa rodzina, tkanka społeczna, sieć życia. Współfunkcjonują one w „pałacu obrazów”, w którym mieszają się magia sztuki, wybory, praca i życie samej artystki.

Przez wieki Romowie często symbolizowali chęć zerwania ze społecznie ustanowionymi normami życia. Dzisiaj w naszym transnarodowym pawilonie na 59. Biennale Sztuki w Wenecji czynią to nadal, z tym że obrazy z Palazzo Schifanoia, które kiedyś służyły podbudowaniu książęcego ego, mają całkiem inne zadanie: próbują odmienić losy Ziemi i przeczarować świat – przynajmniej trochę.

¹¹ Judith Butler *Want Us to Reshape Our Rage*, wywiad przeprowadzony przez Masę Gessen, „The New Yorker”, 9 lutego 2020, <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/judith-butler-wants-us-to-reshape-our-rage> (dostęp 16 lutego 2022).













Cieężko jest oddzielić działalność aktywistyczną od sztuki. Te dwie aktywności łączą się ze sobą, przenikają i wzajemnie na siebie wpływają. [...]
Ja nie potrafię krzyczeć. Pomyślałam, że to, co mogę robić, to opowiadać o swojej społeczności, pokazywać, jak sami siebie widzimy. A narzędziem, które wykorzystuję, jest sztuka.



Jacques Callot, *Pochód Cyganów: straż tylna*, z cyklu *Cyganie*, 1621–1631, akwaforta, Metropolitan Museum, Nowy Jork, ze zbiorów Phyllis Massar, 2011, domena publiczna

CO ZNACZY PRZECZAROWANIE?

Małgorzata Mirga-Tas
i pałac naszych marzeń

ETHEL C.
BROOKS

Odzyskiwanie dóbr wspólnych
Praca w grupie
Kultywowanie tradycji romanipen
Uznanie dla pracy kobiet
Małe wspólnoty
Bliskość
Miłość
Wyobrażanie świata na nowo.

Małgorzata Mirga-Tas zbudowała dla nas pałac. Powstał z tego, co odrzucone, wzgardzone, niepotrzebne, jest dziełem jej rąk i naszych marzeń. Na całym świecie romskie kobiety przez całe wieki budowały domy – pałace zszywane z tkanin – dla swoich najbliższych: podczas wędrówek, w miejscach, gdzie stacjonowaliśmy, to właśnie tekstylne namioty wypełnione dywanami, pikowanymi pledami i poduszkami stawały się naszymi domami, pałacami; to z nimi wiązaliśmy naszą przyszłość i nadzieję na przetrwanie. Wznoszenie tych przenośnych pałaców było sposobem na życie, gdy naszych przodków przemieszczano z miejsca na miejsce, z kraju do kraju, posądzano o herezję, traktowano jak pariasów, okradano, zniewalano, wreszcie poddano eksterminacji, to namioty były dla nas domem. Nasze obozowiska były jak zaczarowane pałace przetrwania – zaczarowane, bo nierozpoznawalne dla tych, którzy nas wypędzali i krzywdzili, ale również dla tych, którym dom kojarzy się przede wszystkim

z prywatną własnością oddzieloną murem od reszty świata. Nasze wyobrażenie o domu wyrasta z przekonania, że dom jest dobrem wspólnym, powstaje dzięki pracy i więziom między ludźmi, ale też dzięki miłości, bliskości i woli przetrwania, które łączą wszystkie pokolenia.

Moje wspomnienia z dzieciństwa to rodzina, drzewa, wąski strumyk płynący obok przyczepy, w której mieszkaliśmy. Nad strumykiem był mostek – zupełnie jak z bajki – zbudowany chyba przez mojego ojca, przebiegałam tamtędy zawsze, gdy chciałam odwiedzić moje kuzynki, Cindy i Charlotte, przyjaciół albo sąsiadów. Chodziliśmy też w górę strumyka, aż do wielkiej rury odpływowej i brodziliśmy tam boso w spienionej, bulgoczącej wodzie. Woda w strumyku nie była czysta – mieszanina deszczówki i ścieków spływających z okolicy. Ale dla nas cały ten teren był wymarzonym placem zabaw, zaczarowanym lasem o dwa kroki od domu, niedaleko przyczepy mojej babci i wujka. Otaczała mnie rodzina, a krewni mieszkający dalej regularnie nas odwiedzali, my też jeździliśmy do nich „z wizytą” w weekendy. Czułam się bezpieczna, otulona rodzinnym ciepłem i miłością – jakbym żyła w zaczarowanym świecie.

W odległości niewiele ponad godzinę drogi samochodem od naszego domu znajdowało się Cygańskie Wzgórze. Tam urodziła się moja mama, moi dziadkowie i pradziadkowie. Był to rozległy obszar porośnięty trawą w samym sercu przedmieścia zamieszanego przez rodziny robotnicze. Gdy byłam dzieckiem, ciocia Sarah, wujek Billy i ciocia Tootsie mieszkali w małych domkach na wzgórzu; w budynkach nie było elektryczności, wodę czerpało się za pomocą ręcznej pompy znajdującej się na zewnątrz. Moje cioteczne babcie i cioteczny wujek należeli do ostatniego pokolenia rodziny, która niegdyś osiedliła się i zadomowiła na Cygańskim Wzgórzu, tam rodzili się i umierali. Gdy byłam jeszcze mała, Cygańskie Wzgórze przeszło na własność państwa z powodu niezapłaconego podatku, którego wysokość nie przekraczała 150 dolarów. Starsi już wtedy ciotki i wujowie zostali przesiedleni do wybudowanych opodal mieszkań komunalnych. Na wzgórzu nie został żaden ślad,

żaden znak mówiący o tym, jak ważne było to miejsce dla naszej rodziny, upamiętniający romską społeczność, dla której było domem, czy też bardziej ogólnie – całą romską diasporę w Stanach Zjednoczonych. Pozostał tylko cmentarz i pamięć o domu gdzieś w świecie.

Historia mojej rodziny, jej późniejsze rozproszenie, kolejne przesiedlenia, przeprowadzki, utrata domu, ale też przemożna chęć przetrwania, przekazywanie sobie z pokolenia na pokolenie języka, kultury, poczucia przynależności nie są niczym wyjątkowym w dziejach romskiej diaspory. Echa podobnych opowieści pobrzmiwają na całym świecie i dotyczą nie tylko społeczności romskich, ale wszystkich narodów i wspólnot, które padły ofiarą przemocy kolonialnej bądź ludobójstwa, były zniewalane, wywłaszczane i wymazywane z historii. Doświadczenia takie były udziałem różnych populacji: rdzennych mieszkańców, czarnych, migrantów czy uchodźców, właściwie wszystkich mniejszości żyjących na całym świecie. Ale podczas tych wszystkich prób unicestwiania nawet w najgorszych momentach zawsze trzymaliśmy się razem, pozostawaliśmy wierni językowi, naszej wspólnotie, naszej historii. Zbudowaliśmy więc biegnącą przez wszystkie kontynenty, ponad oceanami, spajającą nasze wspólnoty i łączącą nas ze społecznościami rozszanymi po całym świecie.

Obozowanie, odzyskiwanie

Romskie więzi

Romski feminizm

Więzi mniejszości

Feminizm mniejszości

Tworzenie piękna z rzeczy odrzuconych

Widzenie tego, co niewidoczne.

Złożoność naszej sytuacji: utrata, przemoc, której trzeba było stawiać czoło, przetrwanie, nieustanne odbudowywanie zniszczeń to tematy podejmowane przez artystów od stuleci. Jeśli patrzymy



Jacques Callot, *Postój Cyganów: wróżki*, z cyklu *Cyganie*, 1621-1631, akwaforta, Metropolitan Museum, Nowy Jork, ze zbiorów Phyllis Massar, 2011, domena publiczna



Jacques Callot, *Obóz Cyganów: przygotowywanie uczty*, z cyklu *Cyganie*, 1621–1631, akwaforta, Metropolitan Museum, Nowy Jork, ze zbiorów Rogers Fund, 1922, domena publiczna

na te dzieła oczami Romów, ich stereotypowość jest uderzająca, niemniej dostrzegamy w nich przebłyski naszej – jakże często wymazywanej – historii. Jacques Callot około 1620 roku stworzył cykl zatytułowany *Cyganie (Les Bohémiens)*, składający się z czterech akwafort: *Pochód Cyganów: straż przednia*; *Postój Cyganów: wróżki*; *Obóz Cyganów: przygotowywanie uczyty*; *Pochód Cyganów: straż tylna*. Ukazał w nich cztery kolejne fazy postoju taboru cygańskiego: szukanie odpowiedniego miejsca, rozbiście obozowiska, przygotowywanie posiłków pod koniec dnia, zwijanie obozu i wyruszanie w dalszą drogę. Według mnie każda z tych grafik opowiada o budowaniu domu i o tym, co nazwałam kiedyś ścisłą więzią duszy i ciała¹. My, Romowie, utrzymujemy ją dzięki naszym tradycyjnym zajęciom, dzięki miłości i bliskości łączącej nas z innymi; wszystkie prace – poczynając od wróżbiarstwa, poprzez hodowlę koni, przetwarzanie różnych materiałów, aż po obróbkę metalu – służą podtrzymywaniu domowego ogniska w sytuacji nieustannego zagrożenia.

Na pierwszy rzut oka cykl Callota ukazuje stereotypowo ujęty obraz życia Romów: wędrówkę, biwakowanie, wróżbiarstwo, gotowanie strawy w kociołkach zawieszonych nad ogniskiem, a wszystko to upiękkszzone wizerunkami koni i egzotycznych tkanin. Chciałabym jednak zaproponować inną interpretację. W rycinach rzeczywiście na plan pierwszy wysuwają się motywy związane z podróżą, ruchem, urządzaniem obozowiska. Jeśli jednak przyjrzeć się im z perspektywy feministycznej, to przede wszystkim widać kobiety – zarówno na pierwszym, jak i na drugim planie – ich pracę, miejsce w romskiej społeczności. Sceny te można również odczytać, a może przede wszystkim, jako zaczarowywanie świata wyrażające się w pracy codziennej, opiekuńczej – praktykach reprodukcyjnych, które tworzą dom, pozwalają utrzymać integralność ciała i duszy nawet na wygnaniu, w stanie ciągłego zagrożenia. Dostrzegam w tym romski feminizm funkcjonujący na poziomie rodziny – jej członkowie należący do różnych pokoleń, niezależnie od płci

¹ Daniel Baker, Ethel Brooks, *A Roma Model. The Cosmopolitan Other?*, 20 marca 2013, wykład performatywny w ramach projektu *Former West*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

i wieku razem wykonują prace domowe, a więzi łączą nie tylko ludzi, obejmują także zwierzęta: konie, psy, a nawet – jak w rycinie zatytułowanej *Postój* – koguta. Poza związkami wewnątrz tej społeczności dostrzegam tu również związek z samym miejscem, jego otoczeniem – naturalnym bądź ukształtowanym przez człowieka. *Postój* przedstawia zatrzymanie taboru i wróżące kobiety, ale też gromadzenie żywności. Ukazuje zatem pracę przybyszów i umożliwia zrozumienie ich relacji nie tylko z naturą, lecz także z miejscową społecznością. Wnikliwe odczytywanie stereotypowego przedstawienia ujawnia, że postój to nie tylko przerwa w podróży, lecz także praca: wytwórcza i reprodukcyjna, a także nawiązywanie relacji między Romami i nie-Romami, które często pozostawały nierozpoznane. Z tej perspektywy każdą z czterech akwafort można uznać za metaforę: *Straż przednia* to poszukiwanie domu, *Postój* – zadomowienie się i wykonywanie niezbędnych prac, *Obozowisko* – zapewnienie wspólnocie pożywienia; *Straż tylna* – wysiedlenie, wygnanie.

Przeczarowując, domagamy się uznania dla naszej pracy, naszego wkładu, naszej przynależności. Dziedzictwo przeszłości – to wspólne dobro, które rodziło się nad strumykiem-ściekiem i we wszystkich naszych obozowiskach – jest zarazem naszym snem o przyszłości. Przywraca to, czego nam odmawiano, i zwraca to, co odebrano. Dzięki przeczarowaniu możemy przewidzieć przyszłość wolną od wysiedleń. Odzyskujemy obozowanie jako część naszej historii, a tym samym dobro wspólne, w imieniu wszystkich i każdego z osobna. Romskie obozowisko jako model funkcjonowania sprawił, że trzymaliśmy się razem nawet wtedy, gdy w dyskursie kolonialnym był on egzotyzowany jako „obóz cygański”, i wtedy, kiedy nazistowski *lager* stał się narzędziem ludobójstwa. Praktyki wypracowane przez Romów dawały poczucie przynależności; umożliwiały międzypokoleniowe przekazywanie wiedzy, naszego języka (*chib*) i miłości. W weneckim pawilonie na bazie tych praktyk stworzyliśmy obóz – dobro wspólne – tak jak czyniliśmy to przez wieki, nawet gdy groziła nam zagłada. Istotą naszych działań jest bowiem nieustanne przeczarowywanie, wszystko, co działa na korzyść ziemi. Cała nasza praca polega na przeczarowywaniu.

Praca i wartość
Wspólna praca
Praca miłości
Odrzucenie przemocy
Szycie Zszywanie Splatanie.

Pałac Małgorzaty Mirgi-Tas jest jej wkładem w działania na rzecz świata, który bardziej niż kiedykolwiek wymaga naprawy. Artystka ofiarowała nam dom. Dokonała przeczarowania świata w przestrzeni biennale. Według Silvii Federici przeczarowanie dokonuje się wówczas, gdy praca reprodukcyjna staje się widoczna; gdy odzyskujemy poczucie wspólnoty, dobro wspólne; gdy żyjemy razem jako feministki i jako społeczność. Przestrzeń przeczarowania jest domem otwartym dla wszystkich: dla Romów, kobiet, feministek; służy Wenecji, Polsce i całemu światu. To okazja do spotkania. Magia obejmie całe tegoroczne biennale odbywające się w cieniu niewygasłej pandemii, połączy nas, przyniesie spokój i ukojenie. Takie przeczarowanie Romowie, romskie kobiety ofiarowywały światu przez stulecia – to nasza medycyna, praktyki uzdrawiania, wróżbiarstwo, kowalstwo, umiejętność reperowania rzeczy zepsutych. A świat w tym momencie pilnie potrzebuje naprawy. Któż zrobi to lepiej niż Mirga-Tas? W czarowaniu ma praktykę, wyposażona w doświadczenia przodków, wiedzę przekazywaną z pokolenia na pokolenie, próbuje uzdrawiać świat i budować dom za pomocą własnych rąk. Odzyskując magię – dostrzegam w tym kontynuację długiej tradycji dekolonizowania romskich praktyk – artystka kreuje przestrzeń przeznaczoną dla wszystkich, byśmy mogli żyć razem i korzystać ze wspólnych dóbr.

My, Romowie, zawsze dzieliliśmy wspólną przestrzeń i wnosiliśmy do niej swój wkład: zakładaliśmy domostwa, rozbijaliśmy obozowiska, pracowaliśmy i kochaliśmy się; przywracaliśmy życie i piękno temu, co zepsute, niepotrzebne, odrzucone przez większość społeczeństwa. Robiliśmy to, bo te przedmioty, miejsca i byty były wszystkim, co nam pozostawiono. Była to własność wspólna – wspólne dobro. Feministyczna teoretyczka Miriam Tola definiuje ten rodzaj wspólnoty jako „przestrzeń współdziałania i sposób życia

alternatywne dla modelu opartego na dążeniu do zysku i uprawianiu skorumpowanej polityki”²; wspólnota taka nie jest wytworem państwa ani kapitału, lecz przestrzenią możliwości, wspólnych działań, a jej wymiar jest „więcej niż ludzki”, ponieważ stanowi „połączenie bytów ludzkich i nie-ludzkich (wody, ziemi i substancji chemicznych), które tworzy warunki sprzyjające uwspólnotowieniu”³. Romowie – tak jak wszyscy ludzie czy społeczności pozbawiane ziemi, przesiedlane, wypędzane z domów i spychane na marginesy – tworzyli zbiorowości będące częścią takiej właśnie wspólnoty bytów ludzkich i nie-ludzkich. Różne formy korzystania z dóbr wspólnych, jak na przykład gospodarowanie ziemią przez ludność rdzenną, rzymskie tradycje obozowania czy dzikie osadnictwo służyły utrzymaniu się przy życiu, w nieuniknionej współzależności bytów ludzkich i nie-ludzkich; dzisiaj idea ta realizuje się w zamieszkiwaniu miejsc poza obrębem własności prywatnej.

Małgorzata Mirga-Tas stwarza przestrzeń dla wspólnoty, miejsce, które możemy odzyskać i do którego możemy przynależeć. To wspólne dobro – jest własnością wszystkich i jest wszędzie tam, gdzie jesteśmy my. Powstało ze skrawków – materiałów odrzuconych, które przestały być prywatną własnością. Artystka korzystała ze starych ubrań – z całej „rzeki tkanin” jak mówi Joanna Warsza⁴; wyczarowała z nich góry, lasy, rzeki. Stworzyła piękno dla nas, ale i z tego, co nasze. Od pokoleń Romowie zbierali rzeczy wyrzucone i tworzyli z nich piękne, użyteczne przedmioty – dzięki swojej pracy, umiejętnościom i wyobraźni. Często zajęcia tego rodzaju, szczególnie wykonywana przez kobiety praca reprodukcyjna, były marginalizowane, przez co stawały się niewidzialne. I dopiero gdy „dostrzeżemy” w tego rodzaju pracy cały wysiłek, troskę i pomysłowość, będzie ona mogła służyć nam za wzór w przekształcaniu świata. Píše o tym Silvia Federici we wstępie do swojej książki *Re-Enchanting the World. Feminism and the Politics of the Commons*:

2 Miriam Tola, *The Archive and the Lake: Labor, Toxicity, and the Making of Cosmopolitical Commons in Rome, Italy*, „Environmental Humanities” 2019, t. 11, nr 1 (maj), s. 196.

3 Ibidem, s. 210.

4 Rozmowa Ethel C. Brooks i Joanny Warszawy, 27 stycznia 2022.

Z feministycznego punktu widzenia jednym z atutów koncepcji dóbr wspólnych jest to, że zakłada ona zerwanie z izolacją, w jakiej wykonuje się prace reprodukcyjne, i z rozdzieleniem sfery prywatnej i publicznej, które walczyło przyczyniło się do tego, że wyzysk kobiet w rodzinie i w domu był faktem ukrywanym i racjonalizowanym⁵.

Pałac jest przestrzenią feministyczną w szczególny sposób – jako wytwór pracy kobiet: szycie, zszywanie, pikowanie, splatanie, tkanie, a więc wszystkie techniki zastosowane podczas jego tworzenia wywodzą się z często pomijanych, uznanych za podrzędne form pracy przypisywanej określonej płci i rasie. Wczytując się w historie zawarte w tkaninach artystki, poznajemy zarazem historie używanych ubrań, z których je uszyto. Ilu ciał dotykały, zanim trafiły do pracowni artystki, kto je nosił? Ubrania te połączyły członków rodziny, przyjaciół i nieznajomych. Zszywając razem niepotrzebne, podarte skrawki, Mirga-Tas stworzyła zupełnie nową rzeczywistość. Są w niej rzeki, góry, lasy, patchworkowe pałace, wyszywane oceany i pikowane kontynenty. Stworzyła dla nas nowe dobro wspólne wyrastające z naszej historii, pracy, opowieści i wiedzy. Ważne jest również to, że widzimy wszystkie cięcia, przeszycia i łączenia, i miłość, która to wszystko spaja. Praca artystki jest widoczna w każdym szwie, w pięknie, które wydobyła ze starej odzieży i niepotrzebnych materiałów. W tym pałacu naprawdę mamy do czynienia z przeczarowywaniem świata.

Artystka stale je praktykuje, tak w życiu zawodowym, jak i w sztuce, nawet w obliczu przemocy. Myślę tak, gdy oglądam zdjęcia z jej pracowni, w której razem z innymi kobietami zszywa swoje magiczne tapiserie opowiadające historię Romów, Europy, świata. W 2011 roku wykonała drewnianą rzeźbę *Pomnik Pamięci o Zagładzie Romów* upamiętniającą zamordowanie w lesie na południu Polski grupy 29 Romów (mężczyzn, kobiet i dzieci) przez niemieckich żandarmów i polskich kolaborantów

5 Silvia Federici, *Re-Enchanting the World. Feminism and the Politics of the Commons*, PM Press, Oakland 2019, s. 4.

z tzw. granatowej policji. Pomnik ten upamiętniał również ponad 500 tysięcy Romów i Sinti zgładzonych przez nazistów i ich sprzymierzeńców w czasie Holocaustu. Pięć lat później pomnik został zdewastowany, rozbity na kawałki. W odpowiedzi na brutalny akt wandalizmu artystka opracowała nową wersję monumentu, która po kilku miesiącach stanęła w tym samym miejscu. Z pozostałości pierwotnego, zniszczonego pomnika stworzyła cykl *29. Ćwiczenia ceroplastyczne* (2018–2020), prezentowany m.in. na wystawie *Wyjście z Egiptu* w Galerii Arsenał w Białymstoku. Odtwarzając rozbite kawałki i konstruując na ich bazie nową serię prac, Mirga-Tas uczciła pamięć pomordowanych i oddała hołd ich rodzinom i wspólnotom, a zarazem uwidoczniła i podkreśliła akt wandalizmu, tworząc z połamanych fragmentów nową całość. To właśnie naprawianie – świata, tego co zostało zniszczone przez przemoc – stanowi istotę przeczarowywania. A przeczarowywanie obejmuje również odzyskiwanie – poprzez budowanie, szycie, ujawnianie niewidzialnej pracy kobiet, wytwarzanie piękna – dzięki temu zyskujemy zdolność do wymyślania i budowania nowych światów.

Stare ubrania stają się surowcem, z którego powstają rzeki, jeziora, góry i lasy, a także wizerunki pojedynczych ludzi, grup, społeczności. Przeczarowywanie oznacza odzyskiwanie. Odzyskiwanie dóbr wspólnych. Jak twierdzi Federici: „Dobra wspólne powstają na bazie współpracy społecznej, wzajemnych relacji i poczucia odpowiedzialności za reprodukcję wspólnych zasobów, naturalnych bądź wytworzonych przez człowieka”⁶. Przeczarowanie oznacza odzyskiwanie *romanipen*, naszego feminizmu, naszej starszyny i młodzieży, naszego statusu mniejszości i naszej przynależności – dla każdego z nas, dla ciebie, dla świata. Odzyskiwanie jest niezbędnym elementem przetrwania – formą oporu. Chcemy odzyskać Europę, mieć prawo do Europy i naszej historii w Europie. Prawo dla Romów i dla wszystkich: „Jesteśmy Europejczykami. Byliśmy zniewaleni, wywłaszczani, wywożeni, przepędzani; jesteśmy ofiarami handlu ludźmi, jesteśmy poddawani sterylizacji,

6 Ibidem, s. 95.

zabijani. Domagamy się uznania naszego człowieczeństwa, naszej historii, naszego miejsca na europejskiej ziemi”⁷.

Odzyskiwanie dokonuje się poprzez obozowanie i przeczarowywanie. Gdy zaczarowany pałac-obóz opuści Wenecję, będzie go można ponownie rozbić i zamieszkać w nim w dowolnym miejscu – tkaniny łatwo przenieść. Mobilny pałac – podobnie jak Palazzo Schifanoia, którego freski inspirowały artystkę – zbudowano, by ludzie mogli być razem, jeść, śmiać się, marzyć, tańczyć. Nie służy on jedynie arystokracji, lecz nam wszystkim, jego istnienie wykracza poza granice czasu i miejsca. Na tym właśnie polega odzyskanie, przeczarowanie i ponowne zainstalowanie Palazzo Schifanoia przez artystkę. W przedstawieniach miesięcy i znaków zodiaku widzimy nie tyle ciąg rozrywek i uczt dla bogaczy, ile pracę, codzienne zajęcia, wróżenie i przepowiadanie przyszłości, ruch, opór, wolę przetrwania, trwanie.

Ucieleśnienie

Czytanie z dłoni

Wróżbiarstwo

Przepowiadanie przyszłości

Odczytywanie mowy ciała

Bliskość

Obozowanie jest równoznaczne z odzyskiwaniem naszej przeszłości, ale w jego tradycję wpisane jest również przepowiadanie przyszłości. Wróżbiarstwo jako sztuka i zajęcie symbolizujące wiedzę romskich kobiet zostało uhonorowane przez Mirgę-Tas poprzez wprowadzenie w przestrzeń pawilonu motywów związanych ze znakami zodiaku i kartami tarota. To za sprawą romskich kobiet przepowiadanie przyszłości,

⁷ Ethel Brooks, *Europe Is Ours. A Manifesto*, European Roma Rights Centre, 20 października 2017, <http://www.errc.org/news/europe-is-ours-a-manifesto> (dostęp 1 lutego 2022).

chiromancja, stawianie tarota rozpowszechniły się w całej Europie. Praktyki dywinacyjne – czytanie z dłoni czy kart – to inaczej „czytanie” ludzi, ich ciał, mimiki, historii, opowieści; ma ono pomóc ludziom zrozumieć własną przyszłość. Gdyby przyjrzeć się bliżej tym praktykom, to w przepowiadaniu przyszłości, stawianiu tarota, wrózeniu z fusów herbaty czy kawy dostrzec można wczesne formy psychoanalizy. Freud nie uznawał tego rodzaju wiedzy, uważał ją za domenę „starych kobiet, które straciwszy moc oddziaływania w świecie doczesnym, zwróciły swe oczy ku przyszłości”⁸, chociaż jego matka wierzyła szczerze w słowa napotkanej w piekarni staruszki, która przepowiedziała jej kiedyś, że „przyniesie światu geniusza”⁹. Jednak nawet jeśli Freud dyskredytował praktyki „starych [romskich?] kobiet”, wydaje się jasne, że przepowiadanie przyszłości – oparte na interpretowaniu snów, wydarzeń z przeszłości, mowy ciała i mimiki, bezpośrednim kontakcie z człowiekiem – było swoistym wstępem do psychoanalizy. Poszłabym nawet dalej i powiedziała, że w trakcie dalszego rozwoju psychoanalizy marginalizowano owo kobiece (upłciowione i urasowione) podejście, zastępując je perspektywą maskulinistyczną, *stricte* naukową, choć w praktyce nadal opierano się na początkowych metodach, wywodzących się właśnie z wróżbiarstwa.

Dla Romek uprawianie wróżbiarstwa było formą kontaktu ze światem zewnętrznym, nieromskim, i co ważniejsze, sposobem zapewnienia rodzinie jedzenia i opieki. Karty tarota nie powstały z myślą o wrózeniu; zdobione talie były raczej małymi dziełami sztuki, służyły rozrywce i podkreśleniu statusu ich majątnych właścicieli¹⁰. Fasada pawilonu nawiązuje do karty przedstawiającej koło Fortuny, pochodzącej z talii zwanej tarotem Viscontich-Sforzów, wykonanej w połowie XV wieku dla rodów władających Mediolanem. Na kartach tej talii, której część znajduje się w The Morgan Library & Museum, widnieją misternie malowane

8 Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud, Volume 1*, Basic Books, New York 1953, s. 5.

9 Ibidem, s. 4.

10 The Morgan Library & Museum, *Visconti-Sforza Tarot Cards*, wideo, <https://www.themorgan.org/collection/tarot-cards> (dostęp 30 stycznia 2022).

wizerunki kobiece, potwierdzające niejako rolę i znaczenie kobiet w tradycji tarota i późniejszych praktykach dywinacyjnych. Kobieta zajmuje centralną pozycję na karcie Koła Fortuny – jako bogini Fortuna obraca kołem i decyduje o losie wplecionych w nie osób.

Wraz przejściem przez fasadę i wejściem do pawilonu rozpoczyna się proces przeczarowywania, niewidzialna praca reprodukcyjna zostaje staję się na powrót widoczna, zaś rola kobiet, ich działania – twórcze, inspirujące, nastawione na budowanie przyszłości – odzyskują rangę. Tarot nie jest romskim wynalazkiem, ale ze względu na wykorzystywanie go we wróżbiarstwie przez całe stulecia był kojarzony z Romami, szczególnie z Romkami. Odzyskiwały go i przyswajały przez lata wędrowania, obozowania, przez codzienną, ciężką pracę. Fasadą symbolicznie otwiera nam drogę do bliższego poznania wiedzy Romów, mądrości kobiet, ukazuje przestrzeń romskiego feminizmu, feminizmu mniejszości, który pozwala dostrzec pracę wykonywaną przez kobiety, zwłaszcza tę przypisaną im ze względu na płeć. Karta Koła Fortuny jak cały tarot ma moc przeczarowywania świata: dzięki niemu kobiety zyskują potężną władzę. Wykorzystanie kart tarota do wróżenia przez Romki wiązało się z ich symbolicznie pojmowaną kobiecością i feministycznym potencjałem. Co ważne, tak jak Romowie potrafili zmieniać przeznaczenie niektórych rzeczy – wyrobów z metalu, ubrań, biżuterii, nawet ziemi i swojego otoczenia – tak też zmienili przeznaczenie kart, które w ich rękach stały się dobrem wspólnym, służącym przewidywaniu przeszłości. Tarot jest więc częścią szerszej praktyki – przejmowania i przetwarzania, a więc przeczarowywania, które za sprawą romskiej wiedzy sprawi, że przyszłość stanie się możliwa.

Sprawiamy, że kwiaty kwitną.

Tworzymy magię.

Tworzymy przyszłość.

Obozujemy w lasach, do których dostępu odmawiano nam przez wieki

Przez wieki naszego istnienia

Budujemy pałace wszędzie, gdzie jesteśmy

*Wnosimy do świata piękno
Przekształcamy je, przeczarowujemy, dla wszystkich.*

Pawilon i dokonujące się w nim przeczarowanie to alternatywa dla naszej obecnej sytuacji. W obliczu nowych zagrożeń, wykluczeń, aktów przemocy i trwającej wciąż pandemii potrzebujemy przeczarowania, jakie oferuje nam pawilon – magii uprawianej przez kobiety, Romki, dla wszystkich. Musimy przeczarować świat. Dziś bardziej niż kiedykolwiek. Praca ta w symboliczny sposób prezentuje możliwość, otwartość i przyszłość, które Polska proponuje światu za pośrednictwem pracy Małgorzaty Mirgi-Tas i stworzonego przez nią pięknego pawilonu.

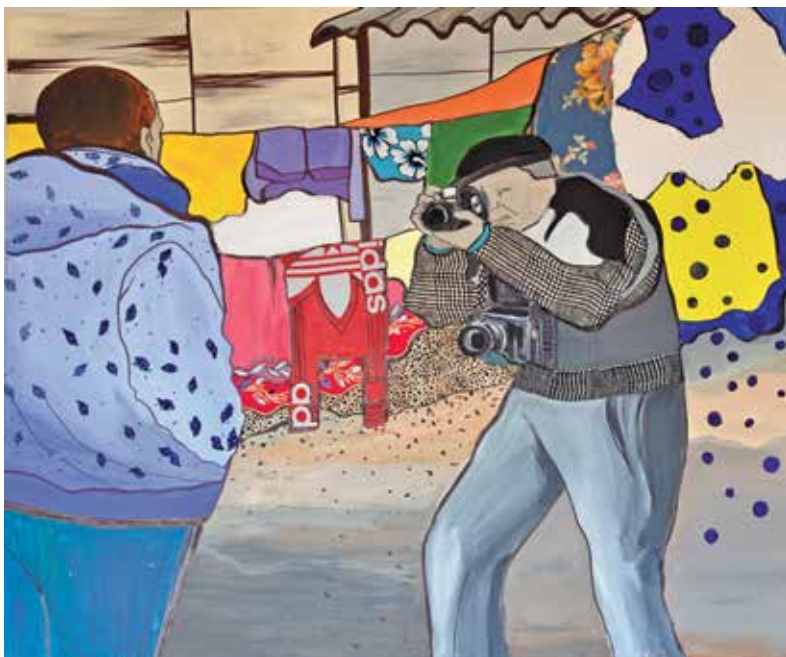
*Ces pauvres gueux pleins de bonaduetures
Ne portent rien que des Choses futures.*





Jacques Callot, *Pochód Cyganów: straż przednia*, z cyklu *Cyganie*, 1621-1631, akwaforta, Metropolitan Museum, Nowy Jork, ze zbiorów Phyllis Massar, 2011, domena publiczna

Grafiki Callota są bardzo piękne i bardzo antyromskie. Gdybym nie wiedziała, kto na nich jest przedstawiony, pewnie nadal bym je podziwiała. Tymczasem przedstawiony w nich obraz Romów wpłynął na to, jak przez stulecia jesteśmy postrzegani. I pomyślałam: jeżeli od tak dawna trwa ten stereotyp, to ile potrzebujemy czasu, by go zmienić? [...] Zawłaszczam je i na swój sposób przetwarzam. I mam wrażenie, że przedstawionym postaciom oddaję godność.



Małgorzata Mirga-Tas, *O Fotografis*, 2015,
akryl i tkanina na płótnie, technika mieszana, kolekcja prywatna, fot. Marcin Tas

TKANKA GÓR

Spotkanie z twórczością
Małgorzaty Mirgi-Tas

DAMIAN
LE BAS

Nie przestaję się dziwić temu, jak ciekawe jest zwykłe ludzkie
 życie. Nieskończona liczba ludzkich prawd...
Swietłana Aleksijewicz, *Czasy secondhand*

Czarna Góra ma w sobie coś wyjątkowego – tak mówili moi rodzice, a ja im wierzyłem. Z Czarnej Góry wracali zawsze wypoczęci, inaczej niż w przypadku innych twórczych wypraw za granicę, po których często zostawało poczucie niedosytu i artystycznego wypalenia. W Czarnej Górze zatrzymywali się u swoich przyjaciół, artystów „Gosi i Marcina” oraz ich rodziny, to z nimi realizowali wspólnie projekty i wystawy. Widziałem niektóre z powstałych wówczas prac, ale nigdy nie spotkałem nikogo z tej dalekiej rodziny, a sama nazwa miejscowości kojarzyła mi się – dość irracjonalnie – z Black Mountains [dosł. „czarne góry”] w Walii, po których nieraz wędrowaliśmy z przyjaciółmi, albo z gęsto zalesionymi stokami Czarnogóry.

Czarną Górę od dawna zamieszkiwali Romowie: Bergitka Roma – Romowie górscy, to określenie, które nawet najbardziej doświadczony pisarz podróżnika może przyprawić o bicie serca. Już sama myśl o istnieniu takiej grupy jest urzekająco romantyczna, również dla kogoś, kto sam jest częścią romskiej społeczności. Moi przodkowie byli wędrownymi rolnikami, przez wieki przemierzali nizinne regiony Anglii i rozbijali obozowiska pośród jej sielskich, nieco monotonnych krajobrazów. Dlatego wizja „górskich Romów” mnie zauroczyła. Wyobrażałem ich sobie – to było najbardziej kuszące – jako romską wersję szkockich wojowników z wyżyn Highlands lub berberskich nomadów z gór Atlas, wyposażonych w tradycyjne instrumenty muzyczne, broń i stroje. Byłem ciekaw, jacy są ci romscy odpowiednicy górali

z Tatr, a także okolica, w której żyją. Czy znają tajemne przejścia przez las, wiedzą, gdzie spotkać zwinną tatrzańską kozicę lub niedźwiedzia? A może – ale to raczej mało prawdopodobne – potrafią jeździć na nartach?

Pogrążony w tych beztroskich rozmyślaniach nie zapomniałem jednak, jaki jest prawdziwy powód, dla którego znalazłem się na pokładzie samolotu lecącego do Krakowa: miałem spotkać się z Małgorzatą Mirgą-Tas, pierwszą romską artystką, która będzie reprezentować państwo narodowe na Biennale w Wenecji, i obejrzeć jej nowe prace przygotowywane specjalnie na tę wystawę. Pawilony romskie pojawiły się na Biennale już w poprzednich latach, pierwszy w 2007 roku – był to moment przełomowy zarówno dla społeczności romskiej, jak i sztuki europejskiej. Zdarzenie to miało jednak zupełnie inną wymowę symboliczną. W Europie powszechna jest opinia, że Romowie nie przynależą do krajów, których są obywatelami. Pogląd ten odzwierciedla nie tyle skrajnie rasistowskie postawy spotykane czasami w różnych państwach, ile raczej bezrefleksyjne stanowisko polityczne decydentów stojących na czele rządów krajowych i ponadnarodowych. Z tej przyczyny nad pawilonami romskimi powiewała zawsze flaga romska – flaga narodu tworzącego państwo nieposiadające granic; państwo ucieleśniane tylko przez tych, którzy mają odwagę nieść jego sztandar. Inaczej wygląda sytuacja w przypadku Małgorzaty Mirgi-Tas – jej prace będą prezentowane pod godłem Polski.

Ale Małgorzata Mirga-Tas poza tym, że została uczestniczką tego bezprecedensowego wydarzenia, była również „Gosią”, „przyjaciółką moich rodziców”. Nigdy wcześniej jednak nie mieliśmy okazji ze sobą porozmawiać: w samolocie zastanawiałem się, jak ten wyimaginowany przeze mnie podwójny wizerunek – artystki i przyjaciółki rodziny – złączy się i zmaterializuje się w jednej, rzeczywistej osobie, z którą miałem się spotkać.

Znane mi prace Mirgi-Tas ewokowały rozświetlony, głęboko ludzki, czasami niespokojny świat – świat, którego nigdy nie widziałem, a który mimo to wydawał mi się dziwnie bliski. Delikatne kontury

w połączeniu z feerią barw i faktur układały się w sceny, na których sąsiadowały ze sobą dumne czyny i niedole, zuchwałość i cierpliwe znoszenie trudów, śmiech i łzy. To jakby inna wizja romskiego świata, nadal jednak wizja bardzo prawdziwa, ponieważ zniewalające jaskrawymi kolorami prace ukazywały jednocześnie jego piękno i surowość. W tej lśniącej, migotliwej rzeczywistości teatralnie kolorowi Romowie zostali niejako intronizowani, ale w odróżnieniu od innych tronujących bohaterowie Mirgi-Tas nigdy nie przyjmują nadętych, sztywnych póz ludzi, którym wydaje się, że są bogami. Postacie widoczne na tkaninach, uchwycone w konkretnym momencie, zachowują postawy i język ciała charakterystyczny dla swych żywych pierwowzorów.

Przedstawiona na tekstylnym parawanie *Phuter o jakha* postać kobiety z oczami pozbawionymi źrenic przywołuje na myśl starożytne rzeźby z Bliskiego Wschodu, można jednak przyjąć, że jej oczy są otwarte niczym oczy wieszczki: to nowy rodzaj spojrzenia, niczym nieskrępowanego, budzącego lekki niepokój. Z kolei widoczna w *Wizytacji* ściana z pustaków w pewnych okolicznościach mogłaby uchodzić za pozostałości antycznego muru: dawne zabudowania, skrywające niejedną historię, wśród których dziś walają się śmieci i powiewa rozwieszona naprędce panie. *Chavo he dad* ukazuje młodego mężczyznę siedzącego przy stole do gry w karty, ubranego w podkoszulek z wizerunkiem Lorda Vadera. Chłopak uśmiecha się. Despotyczny złoczyńca został tu zredukowany do popularnego motywu i choć jest tylko designerskim znakiem, to jego obecność ma w sobie coś złowieszczego. W *O Fotografis* ukazany jest fotograf, pochylony nad aparatem skupia się na raczej na fizycznym akcie robienia zdjęcia niż zastanawianiu się, czy powinien je robić. Poza obiektywem toczy się zwykle życie: zrywanie fasoli na obiad, uprawa roślin. Ziemia i praca przynoszą owoce. Kolejna tkanina, *Romniakre lawa* – słowa romskich kobiet – skrywa słowa, do których odnosi się tytuł: przypomina, że istnieją zwroty, których większość z nas nigdy nie usłyszy, ponieważ nie są dla nas przeznaczone. Taka rozmowa odbywa się bez udziału osób niewtajemniczonych, bez mężczyzn, bez ciekawskich uszu; padają w niej słowa, których nie wychwyci mikrofon socjologa. Ale wyraz twarzy, mimika, znaczące spojrzenia i dramat widoczny

w ściągniętych rysach mówią same za siebie. W pracach Mirgi-Tas powraca charakterystyczny motyw siedzącej kobiety: głowa podparta ręką, w dłoni dymiący papieros. To chwila bezwiednej medytacji, przerwy w nieustannym strapieniu, desperacka próba pozbierania się z udziałem małego, wiernego pomocnika, którym jest papieros – śmiercionośny przyjaciel, duszący dymek. Stan psychiczny uwidacznia się w postawie ciała, które robi wszystko, by wziąć się w garść, poskładać na nowo.

Część prac artystki ma zupełnie inną formę nie tylko dlatego, że wcześniej intensywnie zajmowała się ona rzeźbą. Cykl *29. Ćwiczenia ceroplastyczne* obejmuje odlane z różowego wosku fragmenty zdewastowanego przez wandalów pomnika upamiętniającego Zagładę Romów, wykonanego pierwotnie z drewna. Poszczególne elementy, mimo swej delikatności i wizualnego piękna, budzą niepokojące skojarzenia z mielonym mięsem z puszki. Zdają się mówić o historycznym braku poszanowania dla ludzkiego ciała, a zarazem o braku jego odpowiedniego upamiętnienia: w ciele widzi się jedynie paliwo napędzające gospodarkę – tak było w przypadku Romów uważanych za niewolników najpierw w średniowiecznej Europie, a potem przez nazistów – ciała nawet po śmierci narażone są na zbezczeszczenie. Być może w tej pracy pobrzmiewają również echa historii obozu koncentracyjnego w Letach koło miasta Písek w Czechach, na terenie którego przez kilka dekad po wojnie działała ferma trzody chlewnej.

Na lotnisku w Krakowie przywitał mnie Wojciech Szymański, krytyk i historyk sztuki, kurator, teraz również przyjaciel. Ponieważ to Wojciech zaprosił mnie do Polski, skorzystałem z okazji, by podczas krótkiej rozmowy przy kawie wypytać go, co czeka mnie w górach. Potem udaliśmy się na przystanek, skąd wkrótce odjeżdżał autobus do Zakopanego i chwilowo się pożegnaliśmy – za kilka Wojciech dni miał przyjechać do Czarnej Góry ze swoim partnerem, profesorem literatury Robertem Kuskiem.

Po dwugodzinnej podróży wyskoczyłem z autobusu prosto w śnieg, wreszcie mogłem rozprostować nogi. Gdy wyszedłem

z dworca w Zakopanem, było już ciemno, a płatki śniegu wirowały delikatnie w mroźnym powietrzu; po chwili dostrzegłem idącą w moim kierunku postać w długim płaszczu i kapeluszu. Zawołała do mnie po imieniu: była to Małgorzata Mirga-Tas, która po serii radosnych powitań i uścisków okraszonych szerokimi uśmiechami stała się po prostu Gosią.

Gosia wracała prosto z pracy – była w trakcie przygotowywania nowego projektu, przy którym pomagała jej niewielka grupa asystentów. Spędzali razem całe dnie w nieczynnym już hotelu Imperial, w południowo-wschodniej części miasta. Z Gosią pojechaliśmy do Czarnej Góry, do jej domu, gdzie poznałem resztę rodziny: męża Marcina, ich synów Antka i Ignacego oraz siostrę Gosi, Dorotę. W jednej chwili, pod wpływem serdeczności i znajomo brzmiących romskich słów moje dotychczasowe wyobrażenie na temat tajemniczych „śnieżnych Romów” o twarzach naznaczonych ciężkim życiem w górach rozplynęło się jak sen. Wszyscy znali moją matkę i mojego ojca, który zmarł nagle cztery lata przed moją wizytą. To wyjątkowe uczucie przyjechać do miejsca, w którym nigdy się nie było, i spotkać z tak ciepłym przyjęciem, ponieważ gościli tam już nasi bliscy. Wydawało mi się, że znali mnie, jeszcze zanim mnie poznali. Czułem się dziwnie i cudownie zarazem. Byłem wdzięczny losowi, który sprawił, że artystyczno-podróżnicze koneksje złączyły mnie z tą drugą rodziną. Ale dzieła sztuki i ich relacje z otaczającym światem to rzeczy zbyt poważne, by oceniać je z perspektywy sentymentów: niezwłocznie zabrałem się więc za opisywanie tego, co widzę, a w tych zapisach Gosia stała się na powrót artystką Małgorzatą Mirgą-Tas.

W Czarnej Górze udało mi się uchwycić część świata przedstawianego w dziełach Mirgi-Tas. Mieszkałem w domu Bibi¹ Basi – znanej mi z portretu zatytułowanego jej imieniem – i jej rodziny, która okazała mi wielką życzliwość: raczyli mnie swoim

1 *Bibi*, w jęz. romskim „ciocia”, jest zwrotem używanym przez członków romskich społeczności wobec starszych od nich kobiet, podobnie jak określenie „wujek” (*kako*) wobec mężczyzn. Określenia te są zarówno wyrazem szacunku, jak i śladem wspólnotowości (przyp. red.).

towarzystwem i pysznym jedzeniem. Marcin opowiedział mi o surowym, suchym wietrze zwanym halnym, który schodząc z gór, bywa tak silny, że pustoszy lasy i powala domy. Ta informacja sprowadziła mnie na ziemię i wywołała szereg dość oczywistych refleksji. Otóż jedną z przyczyn, dla których romska „scena artystyczna” – mam tu na myśli zarówno literaturę, jak i sztuki wizualne – przez tak długi czas nie mogła się wykształcić, jest fakt, że nawet ci, którzy być może chcieli tworzyć, musieli myśleć przede wszystkim o tym, jak przetrwać, jak utrzymać się przy życiu. Dlatego też twórczość Romów przybierała zwykle takie formy, które przynosiły szybką korzyść materialną. Często było to uprawianie muzyki albo, w niektórych miejscach, taniec. Czas i miejsce konieczne do tworzenia materialnych dzieł sztuki, podobnie jak długie godziny spędzone nad maszyną do pisania, wymyślanie opowieści, za które być może nigdy nie otrzyma się wynagrodzenia, to luksus, a pozwolić na niego może sobie tylko ten, kto nie musi się martwić o zaspokojenie podstawowych potrzeb, takich jak dach nad głową, ciepły kąt i pożywienie. Podczas mojego pobytu w Czarnej Górze to Małgorzata Mirga-Tas i jej rodzina zapewniali mi te podstawowe rzeczy i dali schronienie przed tatrzańską mroźną zimą, może dlatego – będąc w tak komfortowej sytuacji i mogąc poświęcić się całkowicie studiowaniu twórczości artystki – myślałem również o tych, dla których walka z głodem i zimnem jest codziennością.

Rzadko się zdarza, by w pracach Mirgi-Tas nie było odniesień do tego typu problemów. Unikając trywialnego podziału na dwa nurty, wedle których życie Romów przedstawia się albo w wersji cukierkowo upiękkszanej, albo skupia się wyłącznie na jego ciemnych stronach, artystka ma odwagę pokazać, że nawet w cierpieniu można dostrzec kolor i nadzieję. Przy czym kolor rozumiany jest tu nie tylko w sensie dosłownym, ale także jako symbol zbawczej witalności ludzkiego życia. Mirga-Tas podobnie jak jej krajan Władysław Hasior przypomina, że wszystkie nasze historie, zmartwienia, choroby czy absurdałne przeżycia niejako podbijają kolory, które panoszą się bezwstydnie wokół nas: niekiedy wyostwiają przykre doznania, podobnie jak intensywny, regularnie powracający ból wyostrza zmysły.

Wszak rafa koralowa kipiąca jaskrawym bogactwem w niczym nie przypomina grzecznych kreskówek, to w rzeczywistości świat drapieżników, w którym rządzi oportunizm i rozkład, mimo to pulsuje on pełnią życia i nieustannie się odradza. Taki jest prawdziwy świat. Podobnie jest u Mirgi-Tas, która zszywa swoje prace z otaczających ją tkanin, dzięki czemu są one nie tylko reprezentacją realnego świata, ale jego autentycznym fragmentem; przykładem jest tu *Romani Kali Dai III*, w której wisząca w drzwiach czerwona koronkowa zasłona aż kusi, żeby przez nią przejść – tak bardzo jest prawdziwa. W tym kontekście nie powinno nas dziwić, że artystkę zafascynowały freski z Palazzo Schifanoia w Ferrarze wykonane w ludzającej oko technice malarskiej *trompe l'oeil*.

Powierzchnię nowych prac artystki pokrywają rozproszone, koliste formy. Czym są te osobliwe koła, czy to „bańki” kryjące w sobie tajemną moc, otwarte oczy jak w *Phuter o jakha*, przestrzenie, w których wyzwala się nasz umysł? A może to sny? Nasze obawy? Przejścia między rzeczywistościami, które sprawia, że naprawdę zrozumiemy historię, że rozumiemy cokolwiek? A może te białe drobiny to śnieg pokrywający góry Europy, dom artystki; może reminiscencja kryształowych kul, które – zwodniczo puste – zaistniały między nami i dziełem, przypominając o tradycyjnych zajęciach Romów, a zarazem o niezrozumieniu dla tych, którzy je wykonywali, i których uważano za sprawców diabelskich sztuczek? A może są to bańki puszczane przez dzieci, wspomnienie radosnych chwil, ale i symbol ulotności materialnego świata?

Mirga-Tas bywa określana jako artystka, która „odzyskuje romską tożsamość” – ale czy to rzeczywiście stanowi istotę jej działań? Podobne sformułowania powstają zazwyczaj w dobrej wierze, jednak budzą we mnie mieszane uczucia. Wynika z nich bowiem, że tak opisane dzieła funkcjonują w jakimś innym porządku niż reszta dzieł sztuki, które „po prostu” przedstawiają istniejący świat – lub jakieś nowe światy – tak jak postrzega je artysta lub tak, jak chciałby, żeby były postrzegane; co więcej, sugerują, że tego rodzaju sztuka jest nie tyle intelektualną podróżą realizowaną za pomocą środków artystycznych, ile raczej procesem przejmowania aktywów. Takie podejście zakłada, że wspomniana „tożsamość” była wcześniej we

władaniu kogoś innego i dlatego trzeba ją odzyskać. Czy w takim razie Mirga-Tas odzyskuje romską tożsamość, czy robi „tylko” to, co robi prawdziwy artysta: używa swego talentu i umiejętności, by przekazać ważne prawdy o światach, które zna, i o tych, które wymyśla – ucieleśnia idee, nadając im nowy, materialny byt? Zresztą czy Romowie kiedykolwiek uważali, że pozostają w czyimś władaniu? A może tylko pielęgnowali tożsamościowy fantazmat: miraż, zbiór pojęć i ich materialnych manifestacji, pociągający, lecz w rzeczywistości daleki od ich prawdziwego wizerunku? Teza, że tożsamość narodu może należeć do kogoś innego, brzmi być może intrygująco, ale wydaje się błędna.

Pracując nad projektem *Przeczarowując świat*, Mirga-Tas inspirowała się konkretnymi, powstałymi w okresie nowożytnym przedstawieniami „Egipcjan” – tak wówczas nazywano Romów – opatrzonych rymowanymi francuskimi inskrypcjami o obraźliwej treści, zapisanymi ozdobną kursywą. Na bazie tych wizerunków Mirga-Tas stworzyła romską wersję tkaniny z Bayeux, a pejoratywną wymowę nowożytnych pierwowzorów przełamała, łącząc motywy zaczerpnięte z fresków w Palazzo Schifanoia, znaków zodiaku i kart tarota z motywami życia codziennego Romów – to oni zastąpili dumnych arystokratów, bogów i herosów. Artystka zrewidowała stereotypowy sposób postrzegania Romów – w miejsce dawnej religijno-artystycznej opowieści, którą się inspirowała, wprowadziła romską historię: wykreowała rodzaj etnicznego dziedzictwa zasługującego na to, by stać się częścią przemysłu kultury, do którego dostęp jest biletowany. Każdy naród uważa, że jego przyrodzonym prawem jest prawo do posiadania kulturowego zaplecza, obejmującego zarówno dorobek intelektualny, jak i artefakty wykonane ręcznie; zaplecza, którego – wie to każdy wykształcony człowiek w danym kraju – nie da się opisać za pomocą prostych definicji i frazesów, albowiem wymaga ono odpowiedniej oprawy: uświęconych miejsc, muzeów, kustoszy, przysłowiowych barierek uświadamiających widzowi, że ma do czynienia z cennym dziełem o wielowymiarowym znaczeniu. Nowa praca Mirgi-Tas to mocny gest artystyczny, ważny podwójnie: z jednej strony uświadamia nam, że w świecie rzeczywiście istnieje pewna

fizyczna nieobecność, odczuwamy brak tego „czegoś”, z drugiej – sprawia, że to „coś” się materializuje.

Ukazane w kolejnych scenach postacie zainspirowane wizerunkami anonimowych Romów z nowożytnych pierwowzorów, ubrane w barwne stroje ze współczesnych tkanin, uznać można za zrekonstruowane „prefigury” romskiej społeczności: improwizację na temat niegdysiejszego, nigdy dostatecznie nieupamiętnionego „narodowego kostiumu”. Kiedy podczas pobytu w Zakopanem obserwowałem powstawanie tych swoistych gobelinów, trudno było mi uniknąć skojarzeń ze Stanisławem Witkiewiczem i jego działaniami na rzecz stworzenia polskiego stylu narodowego, opartego na rodzimym budownictwie Podhala. Rzecz jasna, nie istnieje żaden romski kraj rozumiany jako skrawek ziemi wydzielony granicami – czy w takim razie nie powinniśmy uznać, że strój romski to jeden ze strojów europejskich, do tej pory do nich niezaliczany? Ktoś mógłby się wprawdzie sprzeciwić użyciu tu słowa „europejski”, mając na uwadze ściśle związki kultury romskiej z dziedzictwem Indii. Odpowiedź na taki argument jest oczywista: jeśli uznamy, że w koncepcji „europejskości” nie ma miejsca na wątki azjatyckie i vice versa, nie mamy co liczyć na dyskusję o zniuansowanych wymiarach sztuki.

Tkaniny w pracach Mirgi-Tas nie pochodzą z jednego źródła, każda z nich ma swoją własną historię – *poprzednie życie*, i tak jak stosowane przez Witkiewicza drewniane bale, które najpierw rosły jako drzewa, wdychały i wydychały górskie powietrze, tak wybrane przez artystkę materiały były naturalną, intymną częścią otoczenia, w którym żyli ich użytkownicy. Nie chodzi tu tylko o wybór materiałów, ale raczej o coś w rodzaju kontrolowanej reinkarnacji: tkaniny naznaczone wspomnieniem ludzkiego ciała same stają się ciałami, czymś więcej niż tylko artystycznym awatarem postaci, które reprezentują. Postacie są tu nie tylko odtworzone, ale po części obecne. Można powiedzieć, że dzieło artystki powstawało w trzech etapach: najpierw ktoś uszył ubrania, potem nosili je ich użytkownicy, wreszcie artystka stworzyła z nich nową, mozaikową kompozycję. Cały ten

proces nasycy jej prace rodzajem świętości konstruowanej z prawdziwych relikwii tych, którzy nie zostali kanonizowani. Kompozycje pozszywane z miękkich kawałków tkanin można interpretować również jako marzenie o bardziej „czułym” świecie – przyjaznym dla wędrowców, Romów, dzieci i zwierząt.

Coś istotnego się dzieje, gdy z tak wielu różnych elementów powstaje harmonijną całość. Zakwestionowania zostaje w ten sposób, może odrobinę ironicznie, rzekoma niemożność „zderzania wzorów” – zestawiania form i kolorów, które na pierwszy rzut oka do siebie nie pasują. Podważenie to nie polega na racjonalnym wyjaśnianiu. To działanie artystyczne, odrzucające pogląd, że pewne rzeczy nie mogą ze sobą koegzystować, wręcz przeciwnie – one nie tylko mogą, ale nawet powinny obok siebie istnieć, ponieważ składają się na nowy obraz, nową wizję rzeczywistości. Kontemplacja tych dzieł – niezależnie od tego, czy taka była intencja artystki – pobudza wyobraźnię i skłania do ponownego przemyślenia dotychczasowych koncepcji odnoszących się do społeczeństwa i jego struktury. Na przykład „wyobraźmy sobie te tkaniny bez ich charakterystycznych faktur, bez kolorów...”. Spróbujmy. Przed nami rysuje się ponury obraz, który nasza psychika instynktownie odrzuca, możemy się domyślać, że tak właśnie wyglądałby świat, gdyby narzucono mu jednolitą, szarą monokulturę. W rolnictwie stosowanie monokultury prowadzi do wyjałowienia gleby, której zaczyna brakować składników odżywczych. W społeczności ludzkiej groziłoby to wyjałowieniem nie gleby, lecz naszej duszy.

Nazwa Schifanoia najprawdopodobniej pochodzi od włoskiego *schivar la noia* – ucieczka od nudy; od bezbarwnej codzienności, szarych ulic, śmieci, kamieni i śniegu. Mirga-Tas pozwala nam uciec od fałszywej matematyki i monotonii stereotypowych wyobrażeń na temat Romów: otrzymujemy komplementarny zestaw obrazów, które współlistnieją, ale niekoniecznie muszą układać się w spójną, jednowymiarową opowieść. Bordiury, panele, portale, postacie niczym figury na ołtarzach inspirowane kartami tarota: czy to próba wykreowania odwiecznej romskiej quasi-religii, swoistej „romskości”? I podobnie jak wewnątrz



Władysław Hasiór, *Sztandar antykryzysowy*, 1975/1980,
asamblaż (tkanina, plastik, papier, ceramika), Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

kościół, które przekazuje nam nie tylko prawdy wiary, składa się bowiem z wielu pomniejszych przestrzeni, tworzonych w pocie czoła, zróżnicowanych stylistycznie i upiękuszonych pomnikami konkretnych postaci, tak i wykreowana przez Mirgę-Tas przestrzeń „uświęconej irreligii” powstała z fragmentów ubrań należących do rzeczywistych ludzi, przy czym całości nie połączył odcisk teologicznej pieczęci, lecz zamysł i palce żyjących kobiet. W ten sposób zamiast apoteozy Merkurego otrzymujemy apoteozę rromskiej ciotki artystki.

Czy fakt, że ta kaplica – przestrzeń, w której dokonuje się przeczarowanie świata – została wykonana ze skrawków tkanin, ma jakieś istotne znaczenie? Owszem, artystka dowiodła bez używania słów, że otaczające nas tkaniny, mające bezpośredni kontakt z naszym ciałem, są nie tylko strojem, ale czymś, co konstruuje nasz świat. W historii Romów tekstylia odgrywały różne role, ubiór mógł być zarówno przebraniem, jak i jawną deklaracją tożsamości; w biedzie tkaniny umilały trudy życia, w lepszych czasach zdobiły wnętrza dostatnich, ukochanych domów.

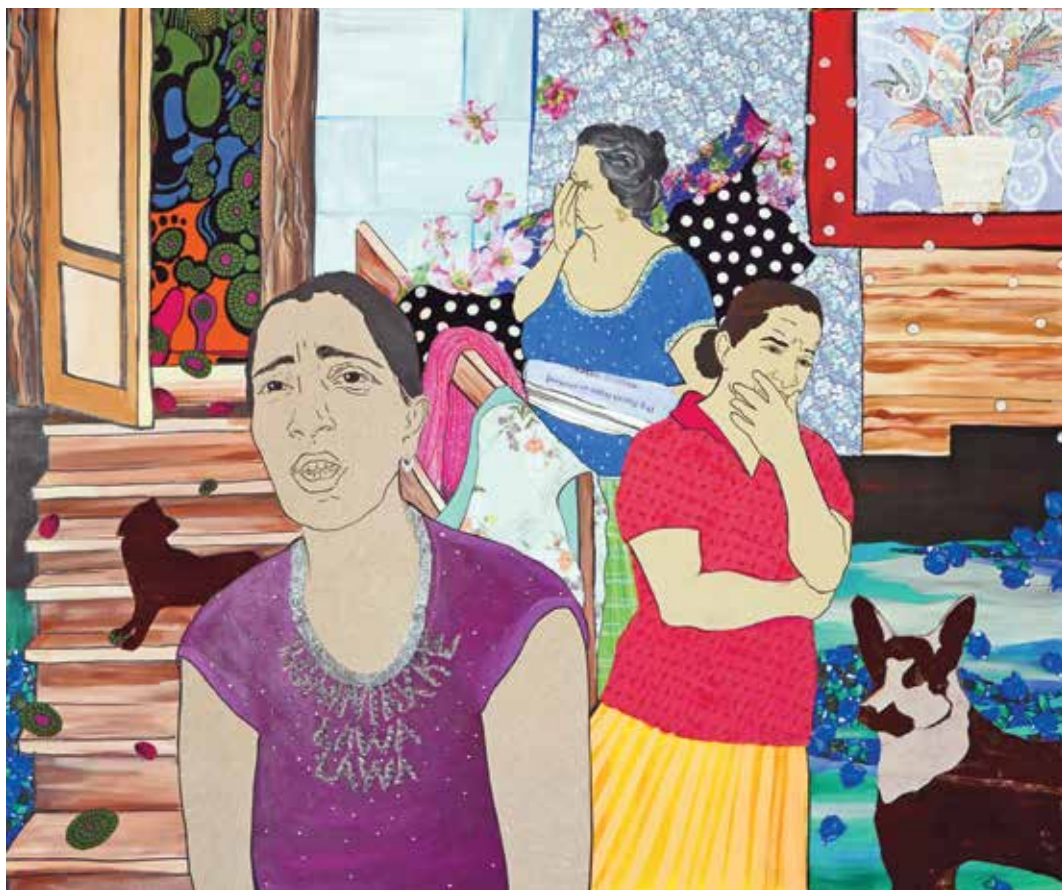
„Przeczarowanie świata” to główny cel projektu, ale przy okazji udało się osiągnąć również coś wyjątkowego. Jednym odważnym i pełnym rozmachu gestem, wielkim widowiskiem zszytym z form i kolorów, Mirga-Tas dokonuje artystycznego przejścia pawilonu – „palazzo sztuki” – by zrekompensować Romom ich fizyczną nieobecność w świecie i powszechny brak wiedzy o tym, kim są i jacy są. Gdyby nie projekt artystki, nieobecność ta byłaby prawdopodobnie odbierana jako drobny zgrzyt zakłócający nasz spokój, nie zaś jako przestrzeń pełna nieograniczonego potencjału. Odczuwamy bowiem brak takiej kaplicy – miejsca adoracji, symbolicznego uznania naszego statusu jako istot uświęconych, statusu przynależnego wszystkim żywym bytom: uświęconego przez fakt naszego stworzenia, ale również dlatego, że żyliśmy kiedyś i żyjemy dzisiaj – dlatego, że *jesteśmy*.



Władysław Hasior, *Sztandar przewodnika*, 1979,
asamblaż (tkanina, plastik, metal, futro, szkło), Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem



Władysław Hasiór, *Sztandar Niobe*, 1982,
asamblaż (tkanina, plastik, metal, papier, futro), Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem



Małgorzata Mirga-Tas, *Romniakre ława*, 2020,
akryl i tkanina na płótnie, technika mieszana, kolekcja prywatna,
fot. Marcin Tas



Małgorzata Mirga-Tas, *Phuter o jakha*, 2020,
akryl i tkanina na płótnie, technika mieszana, Kolekcja II Galerii Arsenał w Białymstoku,
fot. Marcin Tas



Małgorzata Mirga-Tas, *Óhavo he dad*, 2016,
akryl i tkanina na płótnie, technika mieszana, kolekcja prywatna,
fot. Marcin Tas



Władysław Skoczylas, *Zbójnicy*, 1911,
kilim płochowy, wełna, len, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

Teresa Mirga

Powakier mancamiri pcheń
Miro silalo pani.
Dikchaw pre tu he dikchaw furt ciuno mangie
Pre tiro panieskro, kipesno muj.
Saworo pał mande dzianes,
saworo wakieras tukie,
Sar Andre tiro pani dziawa
sasciaraw miarę dukcha
Azie cisto Pes kierawa
Sar fire zielenią jakcha.
Kam Man, dr łaccho ław.
Nane pas ma Niko,
Tu Kamil he zorali.
But gwałti kieres, he nić na wakieres.
Saworo dzianes, he ciujines, achalos.

Teresa Mirga

Porozmawiaj ze mną, przyjaciółko,
Moja bystra, rwąca rzeko.
Patrzę i napatrzeć się nie mogę
Na Twe piękne wodne lico.
Wszystko o mnie wiesz, bo Ci mówię,
Kiedy wchodzę do Ciebie.
Leczysz moje rany,
Twój chłód mrozi mój ból.
Moje ciało takie czyste
Jak twe oczy zielone.
Przytul mnie i pociesz,
Bo nikogo blisko nie ma.
Ty tak czuła choć burzliwa.
Tak szumiąca, aż milcząca.
Wszystko wiesz, czujesz, rozumiesz.

Przygotowuję cykl kolaży – portretów kobiet, które zmieniają romski świat. Znalazła się w nim Alfreda Markowska, Noncia [...]. Oczywiście Papusza. [...] Także Perełka, czyli Krystyna Markowska, która prowadzi zespół muzyczny Perła i Bracia, jest wiceprezeską stowarzyszenia przyznającego romskim dzieciom stypendia na edukację i rozwój w ramach programu rządowego, realizuje projekty prozatrudnieniowe. Ważne są dla mnie też kobiety ze świata sztuki: Delaine Le Bas, performerka i twórczyni mobilnej romskiej ambasady – gdziekolwiek się pojawia, stwarza miejsce, gdzie Romowie są u siebie; Tímea Junghaus, najważniejsza romska kuratorka, która przygotowała pierwszy romski pawilon na Biennale w Wenecji w 2007 roku.

DEKANY

BARAN

**ALFREDA
NONCIA MARKOWSKA**



**ANNA
MIRGA-KRUSZELNICKA**

**JÓZEFA
MIRGA**



BYK



**ANGÉLA
KÓCZÉ**



**JOANNA WARSZA
I JEJ SYN
LEW**



**VĚRA
BÍLÁ**

BLIŹNIĘTA



**KRYSTYNA
GIL**

**CEIJA
STOJKA**



**ANTONI
TAS**



RAK

**ESMA
REDŽEPOVA**



**WOJCIECH SZYMAŃSKI
I ROBERT KUSEK
Z BIAŁĄ**



**KRYSTYNA PERŁA
MARKOWSKA
Z WNUKIEM ANTONIM**

LEW

**GRAŻYNA
MIRGA**



**IGNACY
TAS**



**BOGUMIŁA
DELIMATA**

PANNA

PAPUSZA

**KAROLINA
KWIATKOWSKA**



**ADELA
GŁOWACKA**

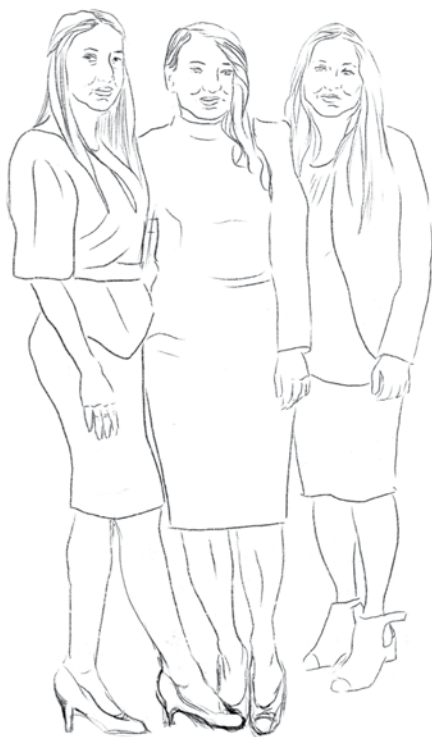


WAGA



**SORAYA
POST**

**EDYTA,
MAGDALENA I SYLWIA
JAŚKOWIAK**



**TÍMEA
JUNGHAUS**



SKORPION



**TERESA
MIRGA**



**MAŁGORZATA
BRŃSKA
I HALINA
BEDNARZ**



**JOANNA
TALEWICZ-KWIATKOWSKA**

STRZELEC

**ETHEL C.
BROOKS**



**ADAM BARTOSZ
I ABY WARBURG**



**NICOLETA
BITU**

KOZIOROŽEC

**EMÍLIA
RIGOVÁ**



**ANDRZEJ
MIRGA**

**MICHAELA DRĂGAN
I DELAINE LE BAS**



WODNIK



**ROSA TAIKON
I KATARINA TAIKON-LANGHAMMER**



**MARCIN TAS
I KATARZYNA GARAPICH**



**DOROTA
GERMAŃSKA**



RYBY



**DIANA
PAVLOVIĆ**



**MARIA MIRGA
I JAN MIRGA**



**ELŻBIETA MIRGA-WÓJTOWICZ
I KAROLINA MIRGA-DANEK**

Niektóre tkaniny biorę z lumpeksu. Ale większość to fragmenty ubrań, które nosiła moja siostra, kuzynki, ciotki, znajome. Kiedy coś mi się u nich spodoba, od razu ostrzegam, żeby nie wyrzucały tego do śmieci, kiedy się znosi, tylko dały go mnie. [...] Ludzie oddają mi rzeczy, bo wiedzą, że ich nie zniszczę, ale przetworzę.

































































































































Wiele moich obrazów sytuuje się na pograniczu kiczu. Można powiedzieć, że pokazuję „typowych Romów”, a na romskich osiedlach ludzie rzeczywiście ubierają się, można powiedzieć, dość ekstrawagancko. Najwięcej kolorów w Polsce można zobaczyć właśnie tam. Sweterki we wzory, spodnie z innej bajki, świecące buty. Uwielbiam ten styl, to przekonanie, że im więcej, tym lepiej. Natomiast mam dość tego, że romską kulturę postrzega się tylko przez taniec i falbany. [...] Romowie na moich obrazach to nie ten przypadek. To po prostu bardzo barwni ludzie, ciekawe charaktery.

Jan Mirga
Korkoripen

E rat garudzi
Hodzinatar so nane phendo kana
Vimukli avri khate kale pania
Šilali sar duripnaskre čerheňa so len na obdžal nic
Perdale vudara so barile ande amende
O korkoripen zamangel
Javela avronenca beršénca
Khate rig so pes kerla
Po svetoskre droma
Hudela amen sar oda so hin
He so na kamas
A o džidžipen džala peskre dromeha dureder

Jan Mirga
Samotność

Noc skryta
O godzinie niezapowiedzianej
Wypuszczona z mrocznej toni
Zimna jak obojętność odległych gwiazd
Przez bramy wyrosłe w nas
Samotność zaprosi
Przyjdzie z nadchodzących lat
Zza rogu zdarzeń
Na dziedzińcu świata
Dotknie jak przeznaczenie
Niechciane
A życie będzie toczyć się dalej

Robię dużo prac poświęconych kobietom.
W świecie romskim to właśnie one dbają
o rzeczywistość wokół, są bardziej
aktywne, wychowują dzieci, od nich
zależy zmiana rzeczywistości.

Chcę pokazywać kobiety, które może nie mają wyższego wykształcenia, ale posiadły życiową mądrość, szanują ludzi wokół siebie. Moje [...] bohaterki [...], choć nigdy nie nazwałyby się feministkami, w jakimś sensie nimi były: dążyły do tego, żeby coś się zmieniło.

To właśnie romskie kobiety decydują
o tym, że nasz świat się zmienia.

Wychowałam się na romskim osiedlu –
tym samym, gdzie mieszkam dzisiaj.
Moi dziadkowie i pradziadkowie
mieszkali tu od niepamiętnych czasów.
Pierwsze wzmianki o Romach w księgach
parafialnych pochodzą z połowy
XVIII wieku.

Teresa Mirga

Na murdaren andre mande
e wodzi so cia gilaweł
na therdziuwen po dumisiagos
so pes akana ulilas.

Na roden man
bo na rekhena
miro drom.

Me turnari sam
siunen mire gila
a na dzianen man
dziaw dur.

Teresa Mirga

Nie zabijajcie we mnie
duszy co tylko śpiewa
nie depczcie myśli,
co się dopiero narodziła.
Nie szukajcie mnie,
bo nie znajdziecie
mojej drogi.
Jestem Wasza cała,
słuchajcie moich pieśni
a nie znacie mnie
więc odchodzę.

W moich pracach podejmuję wątki z osiedli romskich, ale też historię mojej własnej rodziny. To dla mnie nieustające źródło inspiracji.

AUTORZY

MAŁGORZATA MIRGA-TAS

jest polsko-romską artystką i aktywistką. W swoich pracach podejmuje problematykę antycygańskich stereotypów, budując afirmatywną ikonografię społeczności romskich. Ukończyła studia na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (2004). Jej prace były prezentowane na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in.: 11. Berlin Biennale (2020), Biennale Art Encounters w Timișoarze (2019, 2021), 3. Autostrada Biennale w Prizrenie (2021), w Morawskiej Galerii w Brnie (2017), Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (2020), Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (2020), Rautenstrauch-Joest-Museum w Kolonii (2021). Mieszka i pracuje w Czarnej Górze na Spiszu.

WOJCIECH SZYMAŃSKI

jest historykiem i krytykiem sztuki, niezależnym kuratorem. Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, autor kilkudziesięciu artykułów naukowych, redaktor i autor książek i katalogów wystaw, kierownik i wykonawca w licznych polskich i międzynarodowych projektach badawczych, od 2019 roku redaktor naczelny rocznika „Ikonothea”. Kurator kilkudziesięciu wystaw w Polsce i za granicą; od wielu lat specjalizuje się we współczesnej sztuce romskiej i jej obiegu w globalnym świecie sztuki. Wraz z Małgorzatą Mirgą-Tas zrealizował wystawy: *Kali Berga* (Kraków, 2016; Berlin, 2017), *Prawo spojrzenia* (Kraków, 2018), *29. Ćwiczenia ceroplastyczne* (Orońsko, 2020), *Wyjście z Egiptu* (Białystok, 2021). Jest członkiem Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Mieszka w Krakowie.

JOANNA WARSZA

jest niezależną kuratorką i redaktorką. Obecnie dyrektorka programowa studiów kuratorskich CuratorLab na Uniwersytecie Konstfack w Sztokholmie. Interesuje się politycznym, performatywnym i poetyckim wymiarem sztuki. Ostatnio współkuratorka, wraz

z Övül Ö. Durmusoglu, Die Balkone w Berlinie, 3. Autostrada Biennale w Kosowie i festiwalu Survival Kit w Rydze. Wcześniej dyrektorka artystyczna Public Art Munich 2018, kuratorka pawilonu Gruzji na 55. Biennale w Wenecji, Biennale w Göteborgu, Programu Publicznego na Manifesta 10 w Sankt Petersburgu, oraz współkuratorka, na zaproszenie Artura Żmijewskiego, 7. Berlin Biennale w 2012 roku. Ostatnio opublikowała: (wraz z Marią Lind i Michele Masucci) *Red Love. A Reader on Alexandra Kollontai* (2020), (wraz z Siną Najafi) *I Warren Nieśluchowski też tam był. Gość-Inny* (Cabinet Books i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2020). Pochodzi z Warszawy, mieszka w Berlinie.

DAMIAN LE BAS

jest pisarzem, pochodzi z południowego wybrzeża Anglii. Studiował teologię w St John's College w Oxfordzie. Jego pierwsza książka *The Stopping Places: A Journey through Gypsy Britain* została wyróżniona nagrodami Somerset Maugham Award i Royal Society of Literature Jerwood Award, była również nominowana do nagrody Edwarda Stanforda i Williama Dolmana dla najlepszej książki podróżniczej roku. Le Bas pisze do magazynów literackich i artystycznych, m.in.: „Granta”, „Tate Etc”, „Raw Vision”, „The Guardian”. Jego kolejna książka ma się ukazać w niezależnym wydawnictwie Chatto & Windus w 2023 roku.

ETHEL C. BROOKS

jest kierowniczką katedry Women's, Gender, and Sexuality Studies i profesorką Women's, Gender and Sexuality Studies and Sociology na Rutgers University. Współpracuje z ośrodkiem naukowym Tate-TrAIN na University of the Arts London, gdzie w latach 2011–2012 prowadziła badania w ramach amerykańsko-brytyjskiego programu grantowego Fulbright Distinguished Chair. Powołana przez prezydenta Stanów Zjednoczonych Baraka Obamę do United States Holocaust Memorial Council, była jej członkiem w latach 2015–2020. Przewodnicząca zarządu European Roma Rights Centre,

członkini Bavarlipe Academy w ramach European Roma Institute for Arts and Culture, RomaMoma Think Tank oraz amerykańskiej delegacji w International Holocaust Remembrance Alliance i działającej przy nim Roma Genocide Working Group. Od 2007 jest współdyrektorką corocznego stadium *Feminist Critical Analysis* w Dubrowniku, w Chorwacji. Jej książka *Unraveling the Garment Industry. Transnational Organizing and Women's Work* otrzymała nagrodę Outstanding Book. Obecnie Brooks pracuje nad książką, w której skupia się na praktykach obozowania, szeroko pojętej kwestii odzyskiwania, przyszości Romów.

ROBERT KUSEK

jest profesorem w Zakładzie Komparatystyki Literackiej i Kulturowej Instytutu Filologii Angielskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jego zainteresowania badawcze obejmują gatunki życiopisania, współczesną powieść angielskojęzyczną, komparatystykę literacką, sztuki wizualne oraz queer. Autor m.in. *Through the Looking Glass. Writers' Memoirs at the Turn of the 21st Century* (2017). Obecnie realizuje projekt badawczy poświęcony recepcji XX- i XXI-wiecznej polskiej literatury i kultury wizualnej w Republice Południowej Afryki.

JAN MIRGA

urodził się w 1947 roku w Czarnym Dunajcu, jest polsko-romskim pedagogiem i pisarzem. Autor bajek i wierszy, redaktor pierwszego polsko-romskiego słownika. Mieszka w Czarnej Górze, gdzie jak mówi, „buduje dom z otwartymi drzwiami i czekającym krzesłem”.

TERESA MIRGA

jest romską poetką i kompozytorką, pieśniarką i gitarzystką, założycielką i liderką romskiego zespołu muzycznego Kałe Bała. Obok utworów autorskich wykonuje także pieśni należące do tradycji muzycznej Bergitka Roma. Opublikowała kilka tomów wierszy; z zespołem Kałe Bała nagrała kilka płyt, nagrywała m.in. dla Polskiego Radia i Telewizji. Mieszka w Czarnej Górze.

ALI SMITH

jest autorką wielu utworów beletrystycznych, m.in. wydanego ostatnio cyklu czterech powieści: *Jesień, Zima, Wiosna, Lato*. Urodziła się w Inverness, w Szkocji, mieszka w Cambridge, w Anglii.

Cytaty

Mój feminizm nie krzyczy, lecz opowiada historie: Małgorzata Mirga-Tas i Edis Galushi rozmawiają z Joanną Warszawą, 15 sierpnia 2021, RomaMoMA, <https://eriac.org/my-feminism-does-not-shout-but-it-tells-stories-malgorzata-mirga-tas-and-edis-galushi-in-conversation-with-joanna-warsza/>

s. 1, 82, 83

Aleksandra Szczepan, *Protest z wosku. Rozmowa z Małgorzatą Mirgą-Tas*, „Dwutygodnik” 2020, nr 286 (lipiec), <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9016-protest-z-wosku.html>

s. 154, 236, 237

Aleksandra Lipczak, *Cały świat w małej Czarnej Górze. Rozmowa z Małgorzatą Mirgą-Tas*, „Przekrój”, 22 lutego 2018, <https://przekroj.pl/kultura/calny-swiat-w-malej-czarnej-gorze-aleksandra-lipczak>

s. 168, 233, 238, 239, 242, 256

Małgorzata Mirga-Tas, Piotr Kosiewski, *Nie widzę siebie w czerni*, „Tygodnik Powszechny” 2021, nr 39 (26 września), <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nie-widze-siebie-w-czerni-169061>

s. 107, 129

Ilustracje

s. 22–24, 26, 28, 29, 35–40, 42, 46, 47, 72

Sala Miesiący, Museo Schifanoia, Ferrara, dzięki uprzejmości
Musei di Arte Antica di Ferrara, fot. Daniel Rumiancew

s. 100–105

Studio Małgorzaty Mirgi-Tas w Zakopanem,
fot. Daniel Rumiancew (s. 100–102, 104, 105), Joanna Waśko (s. 103)

s. 63–65, 73–75, 84, 88, 89, 169–232

Małgorzata Mirga-Tas, *Przeczarowując świat*, 2021–2022,
akryl i tkanina na płótnie, technika mieszana,
fot. Daniel Rumiancew (s. 63, 73–75, 84, 88, 89, 169–193, 214–232),
Bartosz Solik (s. 64, 65, 194–213)

s. 52, 53, 156–167, wyklejki

Szkice Małgorzaty Mirgi-Tas do pracy *Przeczarowując świat*,
2021–2022, długopis, ołówki i flamaster na papierze

59. Międzynarodowa Wystawa Sztuki
– La Biennale di Venezia
The Milk of Dreams (Mleko snów)
23 kwietnia–27 listopada 2022, Wenecja
kuratorka: Cecilia Alemani

Wystawa Małgorzaty Mirgi-Tas *Przeczarowując świat* zaproponowana przez kuratorów Wojciecha Szymańskiego i Joannę Warszawską została wybrana w drodze otwartego konkursu na kuratorski projekt wystawy, organizowanego przez Zachętę – Narodową Galerię Sztuki z ramienia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w wyniku obrad 28 września 2021 roku.

Skład jury konkursu powołanego przez
prof. dr. hab. Piotra Glišńskiego,
Wiceprezesa Rady Ministrów, Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej:

Mateusz Adamkowski
dyrektor Departamentu Mecenatu Państwa MKiDN

dr hab. Maciej Aleksandrowicz
dyrektor Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

dr Piotr Bernatowicz
dyrektor Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

dr hab. Jacek Friedrich
dyrektor Muzeum Narodowego w Gdańsku

Alicja Knast
dyrektor Galerii Narodowej w Pradze

Agnieszka Komar-Morawska
dyrektor Departamentu Narodowych Instytucji Kultury MKiDN

Joanna Mytkowska
dyrektor Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Joanna Malinowska
artystka reprezentująca Polskę na 56. Międzynarodowej Wystawie Sztuki – La Biennale di Venezia

Barbara Schabowska
dyrektor Instytutu Adama Mickiewicza

dr Sylwia Świsłocka-Karwot
dyrektor Muzeum Współczesnego Wrocław

prof. dr hab. Andrzej Szczerski
dyrektor Muzeum Narodowego w Krakowie

Jarosław Suchan
dyrektor Muzeum Sztuki w Łodzi

dr hab. Tomasz Wendland
dyrektor Mediations Biennale Polska

Hanna Wróblewska
dyrektor Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki (przewodnicząca Jury)

dr Karolina Ziębińska-Lewandowska
dyrektor Muzeum Warszawy



WYSTAWA

Małgorzata Mirga-Tas
Przeczarowując świat
Pawilon Polski na 59. Międzynarodowej Wystawie Sztuki
– La Biennale di Venezia
23 kwietnia–27 listopada 2022, Wenecja

kuratorzy:
Wojciech Szymański i Joanna Warsza

Komisarz Pawilonu Polskiego:
Dr Janusz Janowski (od 2022),
Hanna Wróblewska (do końca 2021)

biuro Pawilonu Polskiego:
Ewa Mielczarek,
Joanna Waško (zastępczyni komisarza)

organizator wystawy:
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3,
00-916 Warszawa

Udział Polski w 59. Międzynarodowej Wystawie
Sztuki w Wenecji finansuje Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego Rzeczypospolitej Polskiej

partnerzy wystawy:
Instytut Adama Mickiewicza,
European Roma Institute for Arts and Culture (ERIAC)

współpraca:
Instytut Polski w Rzymie

patronat medialny:
Vogue Polska

labiennale.art.pl

KSIĄŻKA

Małgorzata Mirga-Tas
Przeczarowując świat

pod redakcją
Wojciecha Szymańskiego i Joanny Warszzy

koordynacja wydawnicza:
Dorota Karaszewska

projekt graficzny:
Agata Biskup

tłumaczenie z języka angielskiego:
Izabela Suchan

przekład tekstu Ali Smith
z języka angielskiego:
Jerzy Kozłowski

przekład wierszy Jana Mirgi
na język romski:
Andrzej Mirga

fotografie:
Daniel Rumiancew
Bartosz Solik
Marcin Tas

redakcja:
Małgorzata Jurkiewicz

opracowanie zdjęć:
TATARAK

druk:
Argraf, Warszawa

wydawca:
Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki
zacheta.art.pl
ISBN: 978-83-66979-02-4

współwydawca:
Archive Books
archivebooks.org
ISBN: 978-3-948212-99-5

współwydawca:
European Roma Institute for Arts and Culture (ERiac)
eriac.org
ISBN: 978-3-9822573-2-7

© Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2022
Contribution by Ali Smith Copyright © 2022. All rights reserved
Jeśli nie zaznaczono inaczej, teksty, ilustracje i fotografie
oraz projekt graficzny dostępne na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe

Dofinansowano w ramach programu
DAAD Artists-in-Berlin Program
ze środków Federalnego Ministerstwa
Spraw Zagranicznych Niemiec

Wydrukowano na papierach:
MultiDesign® Natural 100g/m²,
Arctic Volume Ivory 115g/m²,
Woodstock 80g/m², 160g/m²



Archive Books

ERiac
EUROPEAN ROMA
INSTITUTE FOR ARTS
AND CULTURE



Czarna Góra to romsko-góralaska
wieś na pograniczu Spiszu i Podhala.
Początek Spiszu, przy rzece Białce.
W sumie zależy, czy początek, czy
koniec, ale dla mnie to właśnie
początek. Uwielbiam ją, to moje
miejsce na ziemi.





