

Artysta jako outsider, wyrzutek, WROG publiczny

#wolnomyslicielstwo

Zabijacze dla DOBREGO WYCHOWANIA

ZE SZTUKA NIE DA SIĘ DO KONCA ZAPRZYJAZNIC!

ON NIE MUSI BYC TAKI JAK WY!

Praca, która narusza fundamenty moralny etyczny i kulturowy, która kwestionuje normalną moralność

W Jego oczach odnajdziecie tylko przepaść

#mizantropia

MOCE GENERUJE Z ODREBNOSCI

#indywidualizm

Osia wystawy jest konflikt, który tli się za fasadą przyjacielskich gestów

#arogancja

Emancypująca SIŁA ustanawiania wolności jednostki!

POPRAWNOŚĆ MA ZAMC!

#siła

ARTIST

#wolność

ZASLEPIONY!

21.03.2014 - 01.06.2014

# CRIMESTORY

C S W W T O R U N I U

zostaniecie osądzeni! #obcość

to co najważniejsze kryje się w przestrzeni nieporozumienia, obcości i konfliktu

#zło



Michał Frydrych, *Spoleczeństwo*, 2014

Teaser  
dzięki uprzejmości artysty

Wystawa *Crimestory* dotyczy pewnego konfliktu, który wisi w powietrzu. Ten konflikt nie musi wybuchnąć. Czasem jest maskowany, innym razem tłumiony. Najczęściej jest rozładowywany metodą negocjacji. Wystawa nie służy wywołaniu tego konfliktu; *Crimestory* przypomina jednak o jego istnieniu – a także o jego twórczym potencjale.

Zarys *Crimestory* tworzą linie sporów między artystą i społeczeństwem, między dziełem sztuki i jego odbiorcą.

Wystawa *Crimestory* zrodziła się z wątpliwości: czy nasza współczesna relacja ze sztuką nie jest zbyt zażyła? Czy nie za blisko się ze sztuką zaprzyjaźniliśmy? Czy nie oswoiliśmy sztuki nazbyt gruntownie?

Wystawa jest próbą nadszarpięcia nici porozumienia między artystą i widzem – nici, która jest zresztą bardziej wąta niż mogłoby się wydawać.

\*

Jako odbiorcy sztuki, chcielibyśmy ją poznawać, zbliżać się do niej, zaprzyjaźniać z nią. Pragniemy lubić sztukę i ją rozumieć. Współcześni artyści wychodzą naprzeciw tym oczekiwaniom, wykonując krok w stronę publiczności.

Artysta wpada w objęcia publiczności – popycha go w te objęcia mechanika i logika działania obecnego systemu artystycznego.

Współczesna sztuka jest dziedziną skrajnie zinstytucjonalizowaną. W praktyce publiczność ma okazję do kontaktu z twórczością artystów niemal wyłącznie za pośrednictwem galerii, muzeów, centrów sztuki. Te zaś, podążając za naturalnym instytucjonalnym instynktem, starają się sztukę upowszechnić, tłumaczyć i wyjaśniać istniejące wokół niej nieporozumienia. Sposoby, za pomocą których przedstawiamy dziś wydarzenia kulturalne i praktyki artystyczne, nie różnią się jakościowo od języka marketingu. To *lingua franca* neoliberalnego społeczeństwa; opisujemy tym językiem praktyki gospodarcze, ale komunikujemy nim również polityczne idee. Sztuka nie jest wyjątkiem; każda szanująca się galeria zatrudnia specjalistę od PR.



Aneta Grzeszykowska, *Negative Book # nr*, 2012/2013

wybór z serii 84 fotografii, tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 38 x 50 cm  
dzięki uprzejmości artystki i Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Warszawa

Zaczerpnięty ze świata gospodarki język jest efektywny, ale ma swoje ograniczenia. Jego wokabularz i składnia sprowadza każdy gest do roli produktu, dla którego trzeba znaleźć grupę odbiorców, który trzeba wypromować i „sprzedać”. W przestrzeni tego dyskursu odbiorca nieuchronnie przeobraża się w klienta. Klient zaś płaci i wymaga. Inwestuje swój czas. Poświęca uwagę. Kupuje bilet. Przychodzi na wystawę *Crimestory* w CSW *Znaki Czasu* w Toruniu, instytucji, która jak wiele innych, utrzymywana jest z podatków publiczności. Ta zaś, fundując instytucję, rości sobie zrozumiałe prawo do zadowolenia z jej oferty.

Wystawa *Crimestory* opiera się na założeniu, że warto być gotowym do rezygnacji z tego roszczenia. Ba, więcej nawet, opiera się na założeniu, że często osiągnięcie zadowolenia z obcowania ze sztuką możliwe jest tylko za cenę jej neutralizacji. Zdarza się bowiem, że to, co w sztuce najważniejsze, kryje się nie w obszarze uzgodnień między artystą i odbiorcą, lecz w przestrzeni nieporozumienia, obcości i konfliktu.

\*

Osią wystawy jest więc spór, który tli się za fasadą przyjacielskich gestów. To konflikt między wolnością twórczą i normą społeczną, konflikt między ugruntowanymi przekonaniami i wyobrażeniami, a dziełem, które owe wyobrażenia podważa, krytykuje i burzy. To także konflikt między hermetycznymi językami sztuki, a językiem potocznym.



W istocie można ten spór sprowadzić do konfliktu, który zawsze toczy się między jakąkolwiek jednostką, jej pożądaniami, ambicjami i odrębnością, a zbiorowością z jej prawami i regułami, w których każdy musi się zmieścić, jeżeli nie chce być wyrzutkiem, odmieniec i wrogiem publicznym. Artysta nie jest oczywiście indywidualum w większym stopniu niż ktokolwiek inny. Różnica polega na tym, że artyści praktykują swój indywidualizm publicznie, zdają z niego sprawę. Dlatego właśnie nieusuwalna różnica między indywidualnym „Ja” a społecznym „My” na polu sztuki wyostrowa się radykalnie.

Instytucjonalny system sztuki jest mechanizmem, którego ubocznym efektem działania jest tępienie ostrza różnicy między artystą i społeczeństwem. Nie może być zresztą inaczej. Jak bowiem galeria, instytucja o charakterze społecznym, nastawiona na kontakt z publicznością, mogłaby otwarcie artykułować dyskurs wrogości wobec publiczności? Jak mogłaby wzmacniać aspołeczne postawy? Jak mogłoby niepokoić, a nawet obrażać widzów, którym przecież służy? W instytucji pomiędzy artystą i widzem stoją kuratorzy, edukatorzy, działy promocji – cały sztab ludzi zajętych zachęcaniem, wyjaśnianiem, skracaniem dystansu między dziełem i odbiorcą. Mówi się przy tym dużo o partycypacji, podmiotowości widzów, współuczestnictwie w sztuce – w tej perspektywie artysta staje się niemal pracownikiem socjalnym o szczególnych kompetencjach.

*Crimestory* jest wystawą polemiczną wobec instytucjonalnego procesu zaprzyjaźniania publiczności ze sztuką. W tę polemikę wpisany jest oczywisty paradoks, bo nasza



wystawa sama nie jest wyłączona z mechanizmów, z którymi polemizuje. Te mechanizmy są tak samo nieusuwalne, jak konflikt między artystą a społeczeństwem. Równie trudno wyciągnąć *Crimestory* z obszaru przemysłu kulturalnego, w którym zaciera się granica między sztuką a rozrywką z wyższej półki, między wystawą a show. Chcąc nie chcąc, wystawa, kwestionując procesy osvajania sztuki, sama ją oswaja. Celem projektu *Crimestory* jest więc nie tyle rozmontowywanie mechanizmów osvajania sztuki, ile odsłonięcie zasady ich działania, uświadomienie sobie ich nurtu. Pokazanie, na przykład, że farma w istocie jest ogrodem zoologicznym, a ów ogród żywo przypomina więzienie...

## NA FARMIE, W ZOO, W WIĘZIENIU

Goszcząca artystów instytucja sztuki przypomina farmę. Wszystkie zwierzęta, które żyją na farmie, są udomowione. Jedne znoszą (złote) jaja, inne dają mleko, jeszcze inne mięso. Jest też pies, najlepszy przyjaciel człowieka, towarzysz, który nie gryzie. I jest także kot; ten akurat nie robi nic pożytecznego, ale jest po prostu ładny – i za to go lubimy. Potrafimy nazwać każde zwierzę, które mieszka na farmie, wiemy po co tu jest i co z jego obecności wynika.

A co z dziczą?

Cóż, wystawa *Crimestory* nie stanie się dziką puszczą pełną drapieżników i innych nieoswojonych mieszkańców. Tego się nie da zrobić. Instytucja najdziksze zachowania ujmuje w cywilizowane ramy; umawia się z artystami, zaprasza, uzgadnia, kontroluje wydatki, planuje. Kto chce skonfrontować się z prawdziwą dziczą, ten musi opuścić oswojone terytorium i udać się... w dzicz. Kto jednak bywa w takich ostępach, które z zasady muszą być bezludne, bo inaczej przestałyby być ostępami?

Jeżeli „dżicz” ma być widoczna – a ambicją stojącą za *Crimestory* jest uczynienie widzialnym nieoswojonego aspektu sztuki – to trzeba jednak umieścić ją na scenie instytucji. Jedyną sceną, na której dżicz może być uwidoczniiona na cywilizowanym obszarze jest zoo. Powiedzmy więc, że idea *Crimestory* polega na zamianie instytucjonalnej farmy w zoo; zwierzęta pozostają wprawdzie pod kontrolą i zamknięte w pewnych ściśle określonych ramach (nazwijmy rzecz po imieniu – w klatkach), ale udomowione już nie są. Od zoo jest zaś tylko krok do więzienia, zwłaszcza, że nie mówimy przecież o zwierzętach, tylko o artystach. Tak zaczyna się *Crimestory*, historia „zbrodni”...

## CO PADA JEJ OFIARĄ?

Ofiar może być wiele. Obcowanie ze sztuką nie jest bezpieczne. W obliczu sztuki w niebezpieczeństwie znajdują się nasze przekonania. Wrażliwość. Normy obyczajowe. Uczucia religijne. Poczucie komfortu. Wizja świata. Sztuka może tę wizję zburzyć. To nie jest przyjemne. Najwięcej zadowolenia znajdujemy w sytuacjach, w których nasze przeświadczenia zostają potwierdzone – i ktoś umacnia nas w naszych poglądach. Czy jednak w ten sposób da się dowiedzieć czegoś nowego? Czy da się przekroczyć własne ograniczenia? Być może moment, w którym sztuka wnosi coś do naszego życia, pojawia się tak naprawdę



Robert Wałęka, *bez tytułu (nic konkretnego)*, 2013  
akryl, filc na płótnie, 46 x 38 cm

dopiero, kiedy wchodzimy ze sztuką w polemikę. Dlatego materia wystawy *Crimestory* są prace, które na różnych polach mogą inicjować spór między sztuką i jej odbiorcami. Prace, które bronią się przed akceptacją.

Jeżeli dzieła są materia wystawy, to jej ducha konstituje społeczny (a nawet, w swej ekstremalnej formie, antyspołeczny) element w tożsamości i postawach artystów – a także mizantropia, wolnomyślicielstwo, arogancja, wyobcowanie i samotność. Wystawa opiera się na przekonaniu o twórczym potencjale takich postaw.

## KIEDY I GDZIE? TU I TERAZ!

Problematyka *Crimestory* ma charakter uniwersalny, ale w obrębie wystawy rozważamy ją na przykładzie ograniczonego pola konkretnych historyczno-geograficznych okoliczności. *Crimestory* opowiada o przypadku kultury polskiej. Historyczna perspektywa projektu obejmuje ostatnie dwie dekady – a więc czasy po upadku autorytarnego reżimu, epokę wolnorynkowej demokracji, okres, w którym obrazu relacji między artystą i odbiorcą nie deformuje zewnętrzny nacisk ze strony opresyjnej, totalitarnej władzy. Krótko mówiąc, wchodząc w przestrzeń wystawy *Crimestory*, jesteśmy tu i teraz – we współczesnej Polsce.

## NERGALE

W jednej z rozmów, jakie na temat *Crimestory* toczyłem z Arturem Żmijewskim, artysta zaproponował, na wespół żartobliwie, aby naszą wystawę nazwać „Nergale”. Nergal, jak wiadomo, to wokalista heavymetalowego zespołu, celebryta i, *last but not least*, skandalista, który na jednym z koncertów podarł Biblię. Podejrzewa się, że Nergal wykonał swój gest, aby zwrócić na siebie uwagę, nawet jeżeli miałaby być to uwaga nieprzychylna. Jeżeli była to strategia, to sprawdziła się; o Nergalu dużo się mówiło. O snucie podobnych intryg podejrzewa się także artystów wizualnych, kiedy wokół ich twórczości wybuchają kontrowersje.

Na przełomie października i listopada 2013 roku wybuchła awantura wokół wystawionej w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski pracy Jacka Markiewicza *Adoracja*. Jej autora natychmiast posądzono, że jest „nergalem” – cwaniakiem, który usiłuje wykorzystać kontrowersyjne obrazowanie w charakterze lewara, dźwigni do podniesienia swojej kariery na wyższy poziom. Narobić wokół siebie szumu tanim (?) kosztem.

Za teorią „nergala” stoi społeczny brak wiary w realną, emancypacyjną i wyzwalającą siłę sztuki. Brak wiary w to, że ktoś może kwestionować normy społeczne z innych powodów niż cyniczna kalkulacja. Brak wiary w to, że inność artysty może być czymś więcej niż image’em. Że motywacją do polemiki z powszechnymi przekonaniem może być krytyczna postawa, a nawet wrogość wobec własnej wspólnoty – jak w wypadku Louis-Ferdinanda Céline’a, którego całe piarstwo napędzane było grozą i niechęcią, jaką napawała autora hipokryzja i okrucieństwo nowoczesnego społeczeństwa. Zaprzysiężając się ze sztuką, przestajemy wierzyć, że ktoś mógłby nie chcieć się podobać. Zupełnie, jakbyśmy zapomnieli w jakiej glebie zapuszczone są korzenie, z których wyrastają dzisiejsze praktyki artystyczne. Historię kultury nowoczesnej – co najmniej od pierwszych zwiastunów moderny w połowie XIX wieku – można bowiem opowiedzieć jako dzieje konfliktów artystów ze społeczeństwem.

Pozornie dziś jest tak samo. W popularnym dyskursie sztukę współczesną opisuje się często z perspektywy skandali; Chris Ofili maluje wizerunek Matki Boskiej ekskrementami słonia, Andres Serrano zanurza krucyfiks w moczu, posłowie RP zdejmują papierowy meteor z woskowej figury Jana Pawła II autorstwa Maurizio Cattalena, Dorota Nieznańska staje przed sądem za obrazę uczuć religijnych, wybuch protestu przeciw bluźnierczej pracy Jacka Markiewicza w CSW Zamek Ujazdowski... Szum wokół tych wydarzeń wyolbrzymia ich znaczenie, a zwłaszcza liczbę; w rzeczywistości życie artystyczne nie jest

jednak pasmem skandali. Wręcz przeciwnie, skandale są wyjątkami potwierdzającymi regułę, zgodnie z którą generalnie zgadzamy się ze sztuką. To jakościowa różnica w stosunku do temperatury życia kulturalnego epoki nowoczesnej, w której każdy nowy gest wywoływał szok i opór odbiorców. Impresjoniści, kubiści, Duchamp ze swoim pisuarem, dadaści, których publiczne wystąpienia kończyły się zazwyczaj bójkami z publicznością, narodziny abstrakcji – wszystkie te artystyczne czyny traktowane były jako wykroczenia wobec reguły sztuki – i wobec społeczeństwa. Podobnie wyglądała historia modernistycznej literatury: James Joyce, Céline, Kafka, Henry Miller, Andre Gide, Jean Genet, Bataille – lista autorów, których dziś celebруем jako klasyków nowoczesności, to zarazem lista odszczepieńców, a dzieje recepcji ich twórczości to kronika niezrozumienia i wkluczenia lub przeciwnie, oskarżeń o pornografię, wywrotowe intrygi, amoralizm, burzenie porządku społecznego – kronika zakazów druku, procesów sądowych, cenzorskich zamachów i wpisywania do Indeksu Książ Zakazanych.

Kultura nowoczesna, z której wyrastamy, była kulturą rewolucyjną. Od awangardy, przez dadaizm i surrealizm, aż po sytuacjonizm i ruch kontrkulturowy, którego kumulacja nastąpiła w 1968 roku – kultura nowoczesna i wynikająca z niej sztuka nastawione były nie na spełnianie oczekiwań społeczeństwa, lecz na zawrozenie tych oczekiwań. Ambicją sztuki nie było zaprzysiężanie się z odbiorcą, lecz rozbijanie wyobrażeń owego odbiorcy, po to, aby zrobić miejsce na nowy, inny świat leżący w sferze utopijnego projektu.

Łatwo o tym zapomnieć w czasach, w których najważniejsze muzea nie zajmują się sztuką przeszłości, lecz sztuką aktualną, zgadzając się na każdy nowy gest – i na pniu go instytucjonalizując.



Laura Pawela, *Songs of Insatiability*, 2011  
video HD, 14'25"  
dzięki uprzejmości artystki

zachowywałem się jakoś nieprzyzwoicie...

onizowałem się fotografując,

---

Jacek Markiewicz, *Spowiedź*, 2004  
wideo, 5'52"  
dzięki uprzejmości artysty

Podejrzany o „nergalizm” Jacek Markiewicz jest dla *Crimestory* postacią emblematyczną – jako autor pracy wokół której zerwany został konsens między sztuką i publicznością. I nie ma znaczenia, że za *casus belli* posłużyła w tym wypadku praca, która w momencie wybuchu afery liczyła sobie dwadzieścia lat i była w przeszłości kilkakrotnie pokazywana. W ramach otwartej we wrześniu 2013 roku wystawy *British British Polish Polish* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski artysta zaprezentował swój projekt dyplomowy – pracę *Adoracja* z 1993 roku. Składają się na nią dwa filmy wideo. Pierwszy, nakręcony przez Pawła Althamera, kolegę Markiewicza z pracowni rzeźby na warszawskiej ASP, przedstawia intymny, niemal dewocyjny performans. Nagi artysta kładzie się na ułożonym na podłodze zabytkowym, gotyckim krucyfiksie i pieści rozpiętą na krzyżu drewnianą figurę (półnagiego) Chrystusa. Na drugim filmie oglądamy dwóch mężczyzn w średnim wieku. Z przypisów wiemy, że jeden z nich to podwładny artysty – pracownik jego prywatnej firmy. Drugi mężczyzna jest ojcem Markiewicza, nawiasem mówiąc również zatrudnionym przez syna w rodzinnym biznesie. Pracownik i ojciec uchwyceni są w momencie, w którym po raz pierwszy oglądają zapis performansu z krucyfiksami – i dowiadują się jakim to fantazjom i instynktom daje się ponieść szef i syn – na co dzień prywatny przedsiębiorca, *family man*, wiodący wzorowy mieszczański żywot.

Kilka tygodni po otwarciu wystawy prawicowe portale internetowe rozpoczęły krytykę *Adoracji*, denuncjując ją jako pracę bluźnierczą. Wezwanie do protestu przeciw dziełu Markiewicza podjęło Radio Maryja, konserwatywni parlamentarzyści, grupy modlitewne, zwolennicy ojca Natanka... Pod Centrum Sztuki Współczesnej odbyły się dwie tłumne manifestacje, doszło do okupacji galerii przez katolickich aktywistów i wreszcie do zniszczenia sprzętu, z którego wyświetlany był film Markiewicza, oraz oblania ekranu czerwoną farbą... Do prokuratury trafiło doniesienie o popełnienie przestępstwa z artykułu 196 KK (w chwili pisania niniejszego tekstu prokuratorzy nie podjęli jeszcze decyzji o wszczęciu postępowania). W sprawie *Adoracji* dwukrotnie zbierała się Komisja Kultury polskiego parlamentu.

Oczywiście, aferę wokół Markiewicza można opowiedzieć również inaczej – jako zorganizowaną manipulację środowisk prawicowych, wykorzystujących kontrowersyjną pracę jako narzędzie mobilizacji swoich zwolenników. Front wojny kulturowej to kuszące pole konfrontacji. Nie zmienia to jednak faktu, że w centrum praktyki artystycznej Jacka Markiewicza rzeczywiście znajduje się działanie poza granicami ogólnie przyjętych norm. Performanse z udziałem prostytutek, skatologia, onanizm, kwestionowanie monopolu Kościoła na używanie katolickiej emblematyki, krytyka symbolicznej przemocy religii i państwa, niebezpieczne sploty erotyki, seksualnych obsesji i duchowości – oto motywy i tematy, którymi zajmował się artysta, niemal w każdej pracy zbliżając się do figury twórcy, z którego akceptacją społeczeństwo mogłoby mieć poważne problemy.

---

## SPOWIEDŹ I INNE ZEZNANIA

W samym sercu wystawy *Crimestory* prezentujemy *Spowiedź* Jacka Markiewicza – film bez obrazu, w którym artysta spowiada się księdzu w konfesjonale ze swojej sztuki

– ze swoich „zbrodni”, czy też, pozostając pozostając w nomenklaturze religijnej, z grzechów. Ksiądz wysłuchuje go spokojnie i udziela rozgrzeszenia. A co z publicznością? Czy jest w stanie wybaczyć artyście jego sztukę?

Obok *Spowiedzi* na wystawie prezentowana jest książka *A.R.T.* – wydany w 1997 roku katalog dokumentujący 5 lat działania galerii, którą Jacek Markiewicz prowadził w swoim rodzinnym mieście, Płocku. To archiwalne wydawnictwo, opublikowane w niewielkim nakładzie pod redakcją Adama Szymczyka i w graficznym opracowaniu Artura Żmijewskiego, wchodzi w interesującą kolizję ze stereotypem „nergala”, który tak łatwo przylepia się do kontrowersyjnych twórców. Markiewicz bowiem przypomina każdego z nas; ma dwie twarze. Jest doktorem Jekylllem i panem Hyde’em – jest prawidłowo socjalizowanym obywatelem i jest kryjącą się w skórze obywatela aspołeczną jednostką, socjopatą podążającym ze swoimi pożądaniami. Zgodnie ze Stevensonowską, schizoidalną dwoistością, obrazoburczy artysta jest zarazem ojcem, mężem, prywatnym przedsiębiorcą. Paradoksalnie, właśnie to mieszczańskie wcielenie umożliwiło Markiewiczowi prowadzenie eksperymentalnej galerii, w której prezentowane były najbardziej radykalne postawy twórcze w polskiej sztuce lat 90. Innymi słowy „aspołeczny” artysta przez lata zajmował się działalnością społeczną, bezinteresownie i dużym nakładem wysiłku organizując projekt wystawienniczy. Jeżeli mógł się czegoś spodziewać za jego rozwijanie, to nie korzyści, lecz kłopotów. Książka pokazuje fenomen galerii napędzanej energią jednego człowieka, który na prowincji, z dala od wielkich scen artystycznych, tworzył na użytek lokalnej społeczności jedno z najodważniejszych miejsc prezentacji sztuki dekady lat 90. Jeżeli ktoś tę sztukę odrzuca jako aspołeczną, to po lekturze książki *A.R.T.* nie zmieni zdania; przeciwnie raczej się w nim utwierdzi. Ale jednocześnie, wkraczając w jej dyskurs, być może zacznie się z tą aspołeczną postawą utożsamiać, a przynajmniej przyjmować ją do wiadomości.

---

## INDEKS KSIĄŻEK ZAKAZANYCH

W przestrzeni wystawy obecna jest również inna książka, inny tekst – który nie tyle jest pokazywany na ekspozycji, ile ją oplata. To *Herostrates* – inspirowane amoralną prozą Gide’a młodzieńcze opowiadanie Jean Paul Sartre’a w interpretacji duetu Twożywo. *Herostrates* to narracja młodego człowieka, który pragnie rzucić wyzwanie społeczeństwu; bohater planuje zamordować przypadkowe ofiary, zupełnie bez powodu, po to tylko (i aż po to), by ustanowić swoją jednostkową niepodległość w zbiorowości. Twożywo dzieli tekst Sartre’a na 26 części – 26 plakatów, opowiadając utwór pisarza po swojemu, za pomocą ilustracji i typografii.

Obecność książek na wystawie jest ważna; prowadzi nas w stronę figury „księgi zakazanej”, której czytanie niesie ze sobą wiedzę, ale odbiera niewinność (nieświadomość) – zupełnie jak w biblijnym micie założycielskim. Formę ksiąg, które umieszczone są na wystawie, abyśmy mogli je studiować, mają także dwa projekty Anety Grzeszykowskiej *Album* i *Negative Book*. Te dwie realizacje dzieli kilka lat, ale obie dopełniają się jak, nomen omen, negatyw i pozytyw tego samego obrazu. Cóż on przedstawia? To obraz artystki jako Obcej, która nawiedza własne życie jak duch (*Negative Book*), albo znika z własnej biografii, wymazując się z sieci rodzinnych i społecznych powiązań, w której wyrosła (*Album*).



## BŁAZEN, CYNIK, PIES, PODŻEGACZ

Prace Grzeszykowskiej wprowadzają w przestrzeń wystawy drugi, obok „zakazanej książki”, wątek przewodni wystawy: autoportret. Wizerunek własny jest polem, na którym artysta, za pośrednictwem dzieła, konfrontuje się z odbiorcą oko w oko.

Na wystawie wita nas wizerunek własny Tomasza Mroza – groteskowa, odrażająca postać, zezwierzęcony nagi mężczyzna na czworakach i w obroży na szyi. To właściwie nie rzeźba, lecz mechaniczna lalka; kiedy podchodzimy bliżej do figury, fotokomórka wprawia ją w ruch. *Autoportret* Mroza wysuwa oblesnie język i macha na nasz widok ogonem – bo ta spisała istota ma również ogon (sic!). Przyglądając się jej bliżej dostrzegamy z niesmakiem, że merdaniu ogonem towarzyszy podnoszenie się penisa w erekcji. W pracy Mroza napędzany z trudem kontrolowanymi instynktami artysta łąsi się do widza, zabiega o jego akceptację, a nawet się do niego uśmiecha, ale jest to uśmiech nieszczerzy; trudno opędzić się od wrażenia, że ten człowiek-pies mógłby w każdej chwili ugryźć.

Olaf Brzeski również przedstawia swój *Autoportret* w konwencji męskiego aktu. W odróżnieniu od Mroza, którego estetyce bliżej do świata filmowych efektów specjalnych niż tradycyjnej rzeźby, Brzeski posługuje się klasyczną formą: tworzy realistyczną figurę z brązu, ukazaną w kontrapoście. Ale i ten, skądinąd konwencjonalny wizerunek, zakażony jest wirusem groteski. Imponujący penis nagiej postaci wygląda jak typowa męska przechwałka i przywołuje słowa Degasa, powiadającego, że prawdziwy modernistyczny artysta „maluje kutasem”. Falliczny charakter autoportretu wzmacnia nos, który Brzeski przypisał swojemu wizerunkowi. To długi nos Pinokia. W tej pracy artysta jest figurą pożądaną, zakochaną w sobie, żądającą podziwu – i jednocześnie jest kłamcą, wciągającym widza w labirynt swoich manipulacji.

Grzegorz Drozd w serii fotografii *Cyngwajsy* przedstawia artystę jako wyrzutka, przestępcę, z twarzą naznaczoną więziennymi tatuażami – obliczem, które samo jest jak *crimestory*, historia zbrodni i wykroczeń. Artysta jest napiętnowany, skazany na izolację, wykluczony ze społeczeństwa jako jednostka dla niego niebezpieczna.

Oskar Dawicki przedstawia samego siebie w *Portrecie człowieka, który sprzedał kamień nerkowy swojego ojca*. To obraz artysty-trickstera, cynicznego błazna, który kupczy nie tylko własną biografią i wizerunkiem, lecz również nieszczęśliwymi przypadkami bliskich – wszystko potrafi przerobić na sztukę i wszystko gotów jest sprzedać. Dawicki w autoportrecie zasłania twarz, jak przestępca, który ukrywa swoje oblicze przed wścibskimi obiektywami reporterów. Ten wstyd jest jednak niczym więcej, jak jeszcze jedną kpina, przewrotnym trickiem; Dawicki chowa się, ale jednocześnie przecież podsuwa nam swój autoportret, chce abyśmy na niego patrzyli.

Laura Paweła również umieszcza się w przestrzeni swojej pracy. W pracy wideo *Songs of Insatiability* artystka stoi na obrotowej teatralnej scenie i szeptem mówi do ucha młodego mężczyzny. Ten nagłaśnia jej słowa: to, co było wyszeptane, zostaje wyśpiewane pełnym głosem. Z ust śpiewaka płyną sentencje, które układają się w credo amoralnie pojętej wolności i indywidualizmu posuniętego do granic egoizmu. Śpiewający mężczyzna występuje tu jako figura publiczności, której artystka podszeptuje niebezpieczne, ale kuszące idee. Sztuka jest wirusem, który zakaża nas, aby rozwinąć się w wywrotowy dyskurs, artykułowany już nie przez artystę, ale przez nas samych.



Oskar Dawicki, *Portret człowieka, który sprzedał kamień nerkowy swojego ojca*, 2010  
tusz pigmentowy na papierze bawełnianym, 60 x 60 cm, ed. 5 + 2 A.P.  
dzięki uprzejmości Galerii Raster

## TALENT, JĘZYK, OKRUCIEŃSTWO

Z motywem indywidualizmu, którym zajmuje się Paweła, zaplata się inny, równie drażliwy temat – talent. Podejmuje go Tymek Borowski w animowanym wideoeseju. Pojęcie talentu wnosi do debaty kwestię nieusuwalnych różnic między ludźmi – szczególnie między artystami a odbiorcami. Talent to kategoria niedemokratyczna, dlatego we współczesnym dyskursie o sztuce starannie unika się tego terminu. Czy artyści to ludzie utalentowani? Czy są wyjątkowi? Czy posiadają uzdolnienia, których my nie mamy? Czy są w jakiś sposób wyróżnieni z powodów, na które nie zapracowali? Czy są w jakiś sposób lepsi? Jeżeli są, możemy ich podziwiać, ale będziemy ich także nienawidzić – jak bowiem mielibyśmy przyjaźnić się z kimś, kto posiada coś, czego nigdy nie będziemy mieli?





*Cipedrapskuad*, fot. Monika Kmita  
dzięki uprzejmości artystek

Ważną granicą, której przekroczenie zrywa zgodę między artystami i publicznością, jest język. Karol Radziszewski to wszechstronnym twórcą, wydawcą i kuratorem, publicznie jest jednak identyfikowany przede wszystkim jako artysta gejowski. Sama tożsamość Radziszewskiego może być zatem dla wielu odbiorców problemem. Akceptacja tej tożsamości, przyjęcie jej do wiadomości wymaga rozluźnienia tradycyjnych, homofobicznych norm. Artysta nie prowadzi jednak w tej sprawie z widzami negocjacji. Przeciwnie, zamiast polemizować z negatywnymi stereotypami na temat gejów, wzmacnia je i wyolbrzymia do rozmiarów prowokacyjnej fantazji. W prezentowanej w ramach *Crimestory* pracy *Fag Fighters* Radziszewski powołuje do życia tytułową fikcyjną bojówkę gejoską – zamaskowane różowymi kominiarkami uliczne komando, które napada, zastrasza i gwałci heteroseksualistów. W tej fantazji wektor przemocy, skierowany wobec gejoskiej mniejszości, zostaje odwrócony o 180 stopni. Radziszewski przewrotnie przejmuje demonizujący środowiska homoseksualne język lęków i uprzedzeń, używając go do budowy własnej narracji. Równie prowokacyjny i wykraczający poza normę jest język duetu *Cipedrapskuad* twórczonego przez Dominikę Olszową i Marię Tobołą. *Cipedrapskuad* to projekt hip-hopowego zespołu. Artystki terroryzują odbiorcę nieprawdopodobną kumulacją wulgaryzmów i obrazoburczych deklaracji, które mieszczą w swoich rymach. O seksualności mówią w sposób brutalny i ordynarny. Nie opuszczają przy tym ani na chwilę hip-hopowej konwencji. Wulgaryzmy jako ordynarny sposób opisywania erotyki są przecież żelaznymi

elementami gatunku. Trudność ze stawieniem propozycji *Cipedrapskuad* polega na tym, że tym razem ten brutalny dyskurs artykułują dwie młode kobiety i w dodatku czynią to na polu sztuki. W swoich poszukiwaniach docierają do granic języka; nie można go bardziej zachwycić i zabrudzić; przewrotność tego projektu polega na tym, że wulgarność staje się tu estetyką, elementem wyrafinowanej konceptualnej strategii.

Karol Radziszewski i *Cipedrapskuad* na polu języka wychodzą w stronę widza, przechodzą do ofensywy, atakują brutalnym obrazowaniem i wulgarnym wokabularzem. Niekompatybilność kodów, jakimi posługują się artyści i odbiorcy, rozgrywa się jednak równolegle na innym polu. To obszar języka hermetycznego; na *Crimestory* ustanawiają go między innymi Piotr Grabowski i Robert Wałęka. To artyści, którzy nie odpowiadają na postulat komunikatywności, podejmują wysiłek konstruowania nowych, indywidualnych języków – nawet za cenę nieodnalezienia porozumienia z widzami. Ich wypowiedzi są złożone, niejasne, piętrzą przed odbiorcą przeszkody niczym zaszyfrowane wiadomości. Artysta to bowiem również ten, kto przemawia obcą, inną mową. Taki dyskurs kryje w sobie obietnicę poszerzenia granic języka, możliwość odkrycia nowych pojęć i nowych sposobów opisu świata. Jednocześnie jednak skazuje artystę na osamotnienie, a nawet odrzucenie – instynktownie bowiem negujemy to, czego nie potrafimy zrozumieć. W tym miejscu przebiega kolejna szczelina rozwierająca się pomiędzy artystą a społeczeństwem. W tej perspektywie twórca nie tyle prowadzi ze wspólnotą spór, ile pozostaje zamknięty we własnej głowie, w polu własnych wyobrażeń i emocji, dla których szuka idiomatycznych sposobów artykulacji – niemożliwych do precyzyjnego przetłumaczenia na język potoczny. Artysta jest sam. Spośród zaproszonych na *Crimestory* artystów doświadczenie wyobcowania najlepiej wyraża Wojciech Bąkowski w filmie *Budowa dnia*, autor daje nam dostęp do hermetycznego porządku swoich przeżyć, ale tylko na chwilę; to świat, który jest w stanie unieść tylko jednego mieszkańca, na społeczeństwo nie ma w nim miejsca. Możemy liczyć tylko na nadsyłane z tej *inne*j strefy mniej lub bardziej czytelne raporty.

W perspektywie *Crimestory* artysta to postać ambiwalentna. Nie jest, jak chcielibyśmy go czasem widzieć, profesjonalistą, który świadczy dla ludności usługi w zakresie sztuki i idei. Nie jest też naszym reprezentantem; jeżeli kogoś reprezentuje to nie zbiorowość, lecz samego siebie – i każdego z nas z osobna. Artysta to postać społecznie wyróżniona i jednocześnie odrzucona, jak szaman w kulturach pierwotnych – figura budząca jednocześnie szacunek i lęk. Pozwalamy artystom na więcej, z oporami godzimy się na to, że przekraczają obowiązujące normy, ale to przyzwolenie ma swoją cenę – jest nią wykluczenie. Paradoksalnie, właśnie w obcości artysty, widz zbliża się do niego najbardziej, bo w mniejszym czy większym stopniu osobność, wykluczenie ze wspólnoty jest przecież doświadczeniem każdego. Różnica polega tylko na tym, że artyści częściej niż większość ludzi łamią reguły ustanowione w procesie socjalizacji jednostki.

Kondycja *inne*go, jedna z kluczowych kategorii dla *Crimestory*, zostaje postawiona na ostrzu noża w filmie Artura Żmijewskiego *Na spacer*. Jeżeli wystawa jest polemiką z koncepcją, według której sztuka powinna przynosić nam zadowolenie, to w tej pracy jesteśmy od tego modelu tak daleko, jak tylko można się od niego oddalić. Artur Żmijewski to twórca, który nie uchyla się od społecznej misji artysty, ale jednocześnie autor, który ową misję realizuje poprzez konflikt, twórczy spór. W pracy *Na spacer* prowadzi widza w stronę granicy bólu; artysta pokazuje nam coś, czego nie chcielibyśmy zobaczyć

i na co trudno patrzeć. Sztuka jest bowiem także kwestią okrucieństwa, ostrości spojrzenia, w którym nie miejsca na litość.

Wśród artystów obecnych na wystawie wyjątkowe miejsce zajmuje Marek Raczkowski. Jest jedynym uczestnikiem *Crimestory*, który na co dzień nie funkcjonuje w instytucjonalnym systemie sztuki. Raczkowski pojawia się w tym obszarze jedynie gościnnie. Jest powszechnie znany jako autor satyrycznych rysunków – błyskotliwych, bezczelnych, czasem obrazoburczych, niemal zawsze służących za narzędzie rozbijania obiegowych przekonań. Raczkowski jest artystą krytycznym; przedmiot jego krytyki stanowi społeczeństwo. Znamienne, że twórcę zajmującego się takim procederem trudno znaleźć na polu zinstytucjonalizowanej sztuki; trzeba szukać go na zewnątrz, w obszarze satyry, wśród błaznów – jedynej grupy, która może sobie pozwolić na więcej niż artyści.

Raczkowski zabawia nas, jednocześnie obrażając. Czyni w swoich rysunkach to samo, co w swojej realizacji robi Michał Frydrych – artysta, który w otwierającej wystawę pracy tarza symbolicznie społeczeństwo w smole i pierzu. Wytarzanie w smole i pierzu było tradycyjną karą, jaką społeczności lokalne wymierzały różnej maści szarlatanom, oszustom i uwodzicielom. W pracy Frydrycha role sędziów i skazanego zostają odwrócone; to artysta rości sobie prawo do oceniania zbiorowości – i wymierzenia jej kary, na jaką owa zbiorowość bez wątpienia zasługuje.

Wystawa, która nosi tytuł *Crimestory*, nie mogłaby się obejść bez zuchwałego czynu. Oglądamy go w filmie prezentowanym przez Mikołaja Długosza. Jego tytuł *Rendez Vous a Varsovie* nawiązuje do słynnego projektu Claude Leloucha *C'était un rendez-vous* z 1976. Francuski reżyser zamontował wówczas kamerę na masce swojego sportowego samochodu i o świcie przejechał z jednego końca Paryża na drugi, ignorując pod drodze wszelkie znaki drogowe, przepisy i czerwone światła. Wyczyn został zarejestrowany w jednym długim, niemontowanym ujęciu. Niemal 4 dekady później Długosz pokazuje brawurowego motocyklistę, który gest Leloucha powtarza w Warszawie. Nie jest jasne, czy podczas szalonej jazdy na motorze siedzi sam artysta, czy też może film został znaleziony w internecie. Dla policji ten film jest wystarczającym dowodem, aby nieznanemu motocykliście, ktokolwiek nim był, zabrać prawo jazdy na tysiąc lat. Dla nas jest on manifestem anarchicznej wolności, konstytuującym figurę artysty jako współczesnego pirata, który wyrywa się z sieci społecznych reguł, pędząc 120 na godzinę na czerwonym świetle. Wystawę kończy praca, która w subtelny sposób rezonuje z głośnym, wypełnionym rykiem silnika filmem Długosza. Ta praca to *Gigant* Grzegorza Drozda. W jego instalacji ściana galerii zmienia się w wielką polską flagę – a może po prostu na białej ścianie namalowano czerwony mur? Przez ten mur przeskakuje grupa nastolatków. Dzieci, które dają nogę, idą na wagary, wyrywają się z przestrzeni społecznych instytucji: szkoły, państwa, narodu, galerii, sztuki. Co jest po drugiej stronie muru? Tam, oczywiście, zaczyna się prawdziwe *Crimestory*.

Stach Szablowski



Twożywo, *Herostrates* (fragment), 2006-2014  
dzięki uprzejmości artystów



# Crimestory

21.03–01.06.2014

Artyści: Wojciech Bąkowski, Tymek Borowski, Olaf Brzeski, Cipedrapskaud,  
Oskar Dawicki, Mikołaj Długosz, Grzegorz Drozd, Michał Frydrych,  
Piotr Grabowski, Aneta Grzeszykowska, Mariusz Libel, Jacek Markiewicz,  
Tomasz Mróz, Laura Paweła, Marek Raczkowski, Karol Radziszewski, Twożywo,  
Robert Wałęka, Artur Żmijewski

Kurator:  
Stach Szabłowski

Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*  
Wały Gen. Sikorskiego 13, 87-100 Toruń  
www.csw.torun.pl

Publikacja towarzysząca wystawie  
*Crimestory*

Tekst:  
Stach Szabłowski

Korekta:  
Paweł Falkowski  
Katarzyna Radomska

Skład:  
Marcin Treichel

©Autor i Artyści  
© 2014 Centrum Sztuki Współczesnej *Znaki Czasu*  
All rights reserved  
ISBN: 978-83-62881-51-2

GLÓWNY ORGANIZATOR  
/ MAIN ORGANIZER:



PARTNERZY  
/ PARTNERS:



PATRONI MEDIALNI  
/ MEDIA PATRONS:

