

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Międzywydziałowe Studia Doktoranckie

Irmina Rusicka

Uchronologie. W poszukiwaniu utraconego centrum, którego nie było

Praca doktorska w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Promotor: dr hab. Marek Grzyb, Profesor ASP

Promotor pomocniczy: dr Paweł Drabarczyk vel Grabarczyk

Wrocław 2024

Spis treści

Wstęp	7
Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej	10
Nowe odpowiedzi na stare pytania – kontekst powstania pracy	10
Opis pracy	16
Upublicznienie pracy	25
Historia wesoła, a ogromnie przez to smutna	28
Mit Grunwaldu – kontekst powstania pracy	28
Opis pracy	39
Upublicznienie pracy	47
Pomnik 50-lecia Symposium Plastycznego Wrocław '70	48
Nowa normatywność – kontekst powstania pracy	48
Opis pracy	50
Upublicznienie pracy	65
Grób dla mamy	66
Nagi nerw – kontekst powstania pracy	66
Opis pracy	74
Upublicznienie pracy	78
Podsumowanie	81
Bibliografia	84
Spis ilustracji	91

Abstrakt

Przedmiotem pracy jest opis kontekstów powstania czterech realizacji artystycznych: *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej* (2020), *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* (2021), *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70* (2020 – 2024) oraz *Grób dla mamy* (2021), które autorka zrealizowała w ramach Międzywydziałowych Studiów Doktoranckich na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu w latach 2020 – 2024. W omawianej pracy pojawiają się wątki Europy Środkowo-Wschodniej, polskiej tożsamości, warunków funkcjonowania środowiska artystycznego oraz indywidualnego doświadczenia żałoby; wątki, w których to, co jednostkowe składa się z wypadkowej czynników społecznych i historycznych. Wspólną ramą teoretyczną dla opisywanych dzieł jest koncepcja tradycji wynalezionej Erica Hobsbawma i Terence'a Rangera oraz kategoria historii ratowniczej, zaproponowana przez badaczkę Ewę Domańską.

Słowa kluczowe

tradycja wynaleziona, historia ratownicza, pole sztuki, upamiętnienie, słaby opór, Europa Środkowo-Wschodnia, żałoba, *arte útil*

Abstract

The dissertation presents the background of the creation of four art projects: *Mind How You Dance. A Central and Eastern Europe Monument Project* (2020); *A Very Happy Story, and Therefore Very Sad* (2021); *Monument to the 50th Anniversary of the Wrocław '70 Visual Arts Symposium* (2020 – 2024); and *A Grave for Mum* (2021). The author of the dissertation completed these art projects as part of her Interfaculty Doctoral Programme at the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław in 2020 – 2024. The issues discussed in the dissertation include: Central and Eastern Europe, Polish identity, the working conditions of the artists' community in Poland, and a personal experience of grief. In all of these subjects, individual experience is a combination of social and historical factors. The theoretical framework that joins the four art projects presented here is built on the concept of "invented tradition", introduced by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, and the category of "rescue history", proposed by Ewa Domańska.

Keywords

invented tradition, rescue history, precarious art world, commemoration, weak resistance, Central and Eastern Europe, grief and mourning, *arte útil*

Wstęp

W mojej praktyce twórczej realizacja prac artystycznych zaczyna się często od pokusy wyobrażenia sobie alternatywnych scenariuszy rzeczywistości, albo chociażby lepszego zrozumienia tu i teraz. W ten właśnie sposób, gdy rozpoczynałam Międzywydziałowe Studia Doktoranckie na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu zdecydowałam, że mojej realizacji doktorskiej stale będzie towarzyszyć pytanie „co by było, gdyby...?”. Niniejsza rozprawa jest próbą znalezienia na nie odpowiedzi z perspektywy prac artystycznych, które wykonałam w latach 2020 – 2024. Proces ich konceptualizacji, powstania i upublicznienia przypadł na moment, który za filozofem Zygmunt Baumanem (i zarazem Antonio Gramscim) interpretuję jako *interregnum*; czasem „pomiędzy”, gdzie „stare umiera, a nowe ciągle jeszcze nie może się narodzić”¹. Specyficzne okoliczności socjopolityczne początku lat 20. XXI wieku skłoniły mnie do snucia alternatywnych scenariuszy – stawiania pytania „co by było, gdyby...” w kontekście nie tylko rzeczywistości, ale także zanurzonych w niej moich tożsamości i tworzących je komponentów. W ten sposób w opisywanych pracach pojawiają się wątki Europy Środkowo-Wschodniej, polskiej tożsamości, warunków funkcjonowania środowiska artystycznego oraz indywidualnego doświadczenia; wątki, w których to, co jednostkowe składa się z wypadkowej czynników społecznych i historycznych. W pracy zostaną zanalizowane realizacje: *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej* (2020), *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* (2021), *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70* (2020–2024) oraz *Grób dla mamy* (2021).

Inspiracją dla tytułu rozprawy jest uchronia (gr. *ou* – nic i *chronos* – czas: „czas nieistniejący”) – utwór literacki podobny do utopii, przedstawiający inną wersję zdarzeń historycznych, historię alternatywną. Tytułowe uchronologie to połączenie uchronii z chronologią – wyjątkowo bliskiej mi strategii twórczej, w której analiza przeszłości pomaga budować scenariusze dla przyszłości, inne sposoby działania świata. Ważną teoretyczną ramą dla pracy i sposobu

¹ Por. N. Fraser, *The Old Is Dying and the New Cannot Be Born. From Progressive Neoliberalism to Trump and Beyond*, Verso, London – New York 2019.

analizy opisywanych w niej dzieł jest koncepcja tradycji wynalezionej. Według autorów tego pojęcia, historyków Erica Hobsbawma i Terence'a Rangera, jest to „zespół działań o charakterze rytualnym lub symbolicznym”, które „mają wpajać ludziom pewne wartości i normy zachowania przez ciągłe repetycje – co siłą rzeczy sugeruje kontynuowanie przeszłości”². Jak zauważają badacze tradycja, w odróżnieniu od wtórnego wobec niej obyczaju, pełni rolę ideologiczną i wbrew powszechnym przekonaniom, została skonstruowana w określonym celu budowania wspólnot i społeczeństw w odpowiedzi na nowe wyzwania danej rzeczywistości. Hobsbawm i Ranger wyróżniają trzy typy wynalezionych tradycji: (1) służące budowaniu tożsamości grupowej, (2) wpajaniu określonych wartości i konwencji oraz (3) legitymizacji instytucji³. Tradycja w tym rozumieniu jest przeszłością, z którą obcujemy wspólnotowo oraz która ma zdolność do kontrolowanej adaptacji, czyli „stosowani[a] starych środków działania w nowych warunkach i wykorzystywaniu dawnych wzorów do nowych celów”⁴. Korzystając z przywileju, jaki daje dziedzina mojej aktywności (sztuka – o której Katarzyna Kozyra powie, że jest miejscem „gdzie marzenia stają się rzeczywistością”) badam przeszłe i współczesne tradycje wynalezione w celu skonstruowania nowych „działań o charakterze symbolicznym”. Opisywane tu realizacje odnoszą się do tożsamości różnej skali – regionu, kraju, grupy zawodowej – i form ich upamiętnień w postaci antymonumentów. Wszystkie je łączy analizowana przez filozofkę Ewę Majewską koncepcja „słabego oporu”⁵ oraz deheroizacja pamięci i upamiętnień, a także odejście od trwałych materiałów na rzecz małych form architektonicznych, celebrujących codzienność i zwykłość. W tym sensie moje propozycje wpisują się w narrację feministyczną, którą rozumiem za Julią Kristewą jako „zerwanie z tradycją przedstawieniową i zakłóceniem uprawomocnionej narracji [...] tworząc «wyrwy, puste przestrzenie i dziury w języku»”⁶. Istotną inspiracją jest również koncepcja historii ratowniczej, zaproponowana przez badaczkę Ewę Domańską jako „projekt sformułowany «wbrew czasom», mimo negatywności wydarzeń, które zaszły w przeszłości oraz w czasach, w których żyjemy (historia terażniejsza jako dystopia). Jest to «historia pozytywna» i zorientowana na przyszłość (historia potencjalna), budująca taki obraz przeszłości, który stwarza potencjalność (tj. współtworzy społeczny «horyzont oczekiwań»)”⁷.

Praca składa się z czterech części, dla których kluczowym pytaniem jest „co by było, gdyby...?”. Rozdziały odpowiadają każdej ze zrealizowanych prac artystycznych – pierwszy dotyczy kontekstu i procesu powstania rzeźby *Uważaj jak tańczysz*, w której snuję opowieść

² E. Hobsbawm, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] E. Hobsbawm, T. Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona*, tłum. M. Godyń, F. Godyń, Kraków 2008, s. 10.

³ Ibidem, s. 17.

⁴ Ibidem, s. 13.

⁵ Zob. E. Majewska, *Słaby opór. Obraz, wspólnota i utopia poza paradygmatem heroicznym*, „Praktyka Teoretyczna”, tom 32 nr 2, 2019.

⁶ J. Bator, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie”, nr 6, 2000, s. 12.

⁷ E. Domańska, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie”, nr 5, 2014, s. 22. Por. E. Domańska, *Wiedza historyczna jako wiedza antycypacyjna*, [w:] Resilience Academic Team (RAT), *Humanistyka prewencyjna*, Warszawa-Poznań 2022, s. 25-39.

co by było, gdyby kraje Europy-Środkowo Wschodniej przyjęły nieudany proces modernizacji jako element swojej tożsamości; drugi wraz z analizowaną pracą *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* jest próbą wyobrażenia sobie innych upamiętnień Bitwy pod Grunwaldem w kontekście polskiej tożsamości; w trzecim (*Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70*) zastanawiam się nad tym, jak wyglądałoby pole sztuki, gdyby pracownice i pracownicy kultury zarabiali adekwatnie do swoich kompetencji i zaangażowania; natomiast w czwartym, dotyczącym pracy *Grób dla mamy*, zastanawiam się, co by było, gdyby żałoba mogła się odbywać poza logiką późnokapitalistycznej produktywności.

Formalna konstrukcja każdego z rozdziałów oddaje charakter mojego sposobu tworzenia nowych realizacji. Każdy rozdział składa się z trzech części. W pierwszej z nich analizuję historyczne, psychologiczne, socjologiczne konteksty niezbędne do zarysowania sposobu funkcjonowania danej tradycji/formy upamiętnienia przeszłości, a następnie opisuję sam proces powstania własnej pracy. W części trzeciej znajduje się wykaz upublicznienia konkretnego projektu. Opisy poszczególnych realizacji traktuję jako odrębne eseje, które można czytać w zaproponowanej przeze mnie ramie „od ogółu do szczegółu”, ale także w dowolnej, wybranej przez czytelnika lub czytelniczkę konfiguracji.

Równie istotnym kontekstem opisywanych prac są okoliczności ich powstania. Bycia artystką to zawód, który wybrałam, a jego ważnym elementem jest aktywne uczestnictwo w polu sztuki – realizacja wystaw indywidualnych, udział w pokazach zbiorowych, wyjazdy na rezydencje artystyczne, zgłoszenia w *open callach*, godziny spędzone na pisaniu i składaniu aplikacji oraz integracja w ramach środowiska. Dlatego od początku moim zamiarem była realizacja poszczególnych prac we współpracy z muzeami, galeriami, *think tankami*, instytucjami publicznymi i stowarzyszeniami tworzącymi krajobraz pola sztuki w Europie Środkowo-Wschodniej. Pracę *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej* zrealizowałam dzięki wygranej w konkursie na udział w międzynarodowym programie *The New Dictionary of Old Ideas*. Rzeźba *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* powstała we współpracy z Galerią Bielską BWA, *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70* powstał dzięki współpracy z Muzeum Współczesnym Wrocław, Muzeum w Podziemiu, magazynem „Dwutygodnik” oraz aktywnemu uczestnictwu w pracach stowarzyszenia Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej, natomiast *Grób dla mamy* wypracowałam w ramach programu *Studio Mistrzów* BWA Wrocław, na który zakwalifikowałam się w otwartym naborze.

Ta praca nie powstałaby bez wsparcia merytorycznego promotora dr hab. Marka Grzyba oraz promotora pomocniczego dr Pawła Drabarczyka vel Grabarczyka, za którą chcę w tym miejscu podziękować. Nie powstałaby również bez zaangażowania bliskich mi osób. Dziękuję w szczególności mojemu partnerowi – zarówno artystycznemu jak i życiowemu – Kasprowi Lecnimowi oraz przyjacielowi Aleksemu Wójtowiczowi. To ogromny przywilej mieć wsparcie osób, które zawodowo zajmują się sztuką i są otwarte na wspólne dyskusje.

Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej

Nowe odpowiedzi na stare pytania – kontekst powstania pracy

„Czy Europa Środkowa jest faktem, utopią, koncepcją myślową, czy tylko chimerą?” – takie pytanie przed uczestniczkami i uczestnikami open callu do projektu *The New Dictionary of Old Ideas*⁸ postawili w 2019 roku jego organizatorzy. Celem *The New Dictionary...* było zmapowanie nowych odpowiedzi na stare pytania dotyczące tożsamości i kondycji krajów byłego Bloku Wschodniego. W takich okolicznościach powstała moja praca *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej* – próba wyobrażenia sobie artystycznej formy upamiętnienia i zarazem opisanie paradoksów współczesnej kondycji krajów tego regionu. Finalnie do projektu zostało wybranych osiem artystów i artystek⁹, każda osoba przygotowywała indywidualną pracę twórczą. Nad realizacją pracowałam podczas rezydencji w Silk Museum w Tbilisi, w CentroCentro w Madrycie oraz MeetFactory w Pradze. Pytanie postawione przez organizatorów, jak i powstała w odpowiedzi na nie moja propozycja pomnika zawierały interesujący potencjał, ale nie były wolne od zmagania z poszukiwaniem odpowiedniej formy – jak upamiętnić region, którego granice i tożsamość są nadal dyskusyjne?

⁸ Strona internetowa projektu *The New Dictionary of Old Ideas*: <http://newdictionaryofoldideas.org/>, dostęp: 5.02.2024.

⁹ Oprócz mnie były to artystki i artyści z Czech, Gruzji i Hiszpanii: Erick Beltrán, Verónica Lahitte, Elena Lavellés, Adéla Součková, Katharina Stadler, Sandro Sulaberidze, Nino Zirkashvili, Jiří Žák. Funkcje kuratorską pełniły dwie osoby: Data Chigholashvili (kurator The Silk Museum w Tbilisi) i Alba Martínez Folgado (kuratorka niezależna).

Środkowo-Wschodnia, czyli jaka?

Debata, które toczą się od lat siedemdziesiątych XX wieku na temat charakteru Europy Środkowo-Wschodniej nie przyniosły satysfakcjonującego opisu tego regionu. Nie ma zgodności co do granic terytorium ani tożsamości narodów i grup etnicznych, które je zamieszkują. Sama nazwa dla tego niedookreślonego obszaru na mapie Europy nosi w sobie geopolityczny kontekst (m.in.: Europa Środkowa, Europa Środkowo-Wschodnia, *Mitteleuropa*, a wcześniej – Europa Północna, czy *Sarmatia Europea*), a każdy z terminów, którymi definiuje się ten region nie jest neutralny – wszystkie powstały wskutek politycznych narracji ściśle osadzonych w historii. Wiadomo natomiast, że leży gdzieś na „wschód od Zachodu i na zachód od Wschodu” – jak pisał Sławomir Mrożek¹⁰ i jest „ani zbyt dzika ani zbyt cywilizowana”¹¹.

Tradycyjną opozycję Zachód-Wschód można interpretować poprzez pojęcie fantazmatów¹², gdzie w powszechnym mniemaniu Zachód to demokracja, racjonalność, instytucja, a Wschód – totalitaryzm, siła i dzikość¹³. Figura „dzikiego wschodu” wymownie zafunkcjonowała podczas wystawy *Interpol* w sztokholmskiej galerii Färgfabriken w 1996 roku. Jeden z zaproszonych do wystawy artystów, Rosjanin Oleg Kulik wcielił się w rolę psa i próbował pogryźć osoby zgromadzone na wernisazu. W efekcie czego – został aresztowany. Drugi z zaproszonych artystów – Alexander Brener, również Rosjanin – podczas otwarcia wystawy przez półtorej godziny bił w bębny zestawu perkusyjnego, a następnie zniszczył pokazywaną na wystawie instalację autorstwa Wendy Gu, innej artystki biorącej udział w ekspozycji. Międzynarodowa wystawa zakończyła się skandalem, bowiem *Interpol* miał być jedną z platform artystycznego dialogu między Wschodem a Zachodem w obliczu nowej sytuacji Kontynentu po upadku Żelaznej Kurtyny¹⁴. Kulik, wcielając się w rolę agresywnego psa, ukazał stereotyp dzikiego Wschodu dosłownie, ale też i w stopniu, który dla zachodniej publiczności był nie do przyjęcia. W trakcie jego wystąpienia jeden z kuratorów – Jan Aman – rzucił się na Kulika i kopnął go w twarz, zmuszając do powrotu do budy, która była elementem performance. Obecny na wernisazu francuski krytyk Olivier Zahm w swojej przemowie skomentował działania Kulika i Brenera słowami: „ci rosyjscy artyści to faszyci!”¹⁵. Kilka dni po otwarciu wystawy Zahm wspólnie z Amanem zainicjowali napisanie *Listu otwartego do świata*

¹⁰ S. Mrożek, *Kontrakt*, „Dialog” nr 1, 1986.

¹¹ Leonard Neuger, *Central Europe as a Problem*, [w:] J. Korek (red.), *From Sovietology to Postcoloniality. Poland and Ukraine from Postcolonial Perspective*, Stockholm, 2007, s. 26.

¹² Stosuję pojęcie „fantazmatu” w rozumieniu, które w polskiej humanistyce zaproponowała badaczka słowiańszczyzny Maria Janion, ponieważ w moim poczuciu najlepiej oddaje charakter postrzegania Europy Środkowo-Wschodniej przez Zachód. Zob. M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa, 1991.

¹³ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 12.

¹⁴ Szczegółowy opis procesu realizacji i reperkusji *Interpolu* zob. ibidem, s. 7-12. Por. V. Misiano, *Interpol. The Apology of Defeat*, „Moscow Art Magazine” 2005, nr 1, <https://moscowartmagazine.com/issue/41/article/799>, dostęp: 20.02.2024.

¹⁵ V. Misiano, op. cit.



Il. 1. Oleg Kulik, *Dog House*, 1996, performance podczas wystawy *Interpol* w galerii Färgfabriken, Sztokholm, moscowartmagazine.com

*sztuki*¹⁶, w którym performance moskiewskich twórców zostały określone jako „bezpośredni atak na sztukę, demokrację i wolność wypowiedzi”¹⁷. Wystawa *Interpol* uwidoczniła nie tylko siłę stereotypu „dzikości” Wschodu, ale również kruchość rozumienia wolności twórczej w kontekście zachodniej instytucji i świata sztuki. Uwidoczniła także pewną granicę. Jak konstatuje filozof Jan Sowa reakcję na wystąpienia Kulika i Brenera, „w kulturze rzeczywiste jest to, co ludzie uznają za takie właśnie”¹⁸. W tym przypadku konkretną funkcję pełnią utrwalone kulturowo stereotypy – pozwalając na myślenie o Wschodzie i Zachodzie jako opozycji, która równocześnie się znosi i uzupełnia. Kluczowy teoretyk postkolonialny Edward Said we wstępie do *Orientalizmu* zwrócił uwagę, że „pojęcie Wschód pozwoliło lepiej zdefiniować Europę (Zachód) – jako przeciwstawny obraz, ideał, osobowość, doświadczenie”¹⁹. Również zdaniem historyka Larry’ego Wolffa Europa Zachodnia *wymyśliła* Europę Wschodnią jako swoje dopełnienie. Autor pisze: „Poprzez kontrast Europa Wschodnia definiowała Europę Zachodnią, tak jak Orient definiował Okcydent”²⁰. Jednocześnie kontrast, jak twierdzi badacz, „tak jak orientalizm, był formą intelektualnego panowania, łączenia wiedzy i władzy, utrwalania dominacji i podporządkowania”²¹.

Historycznie podział na Europę Wschodnią i Europę Zachodnią pojawił się w XVIII stuleciu²² i zastąpił wcześniejsze rozróżnienie na Północ i Południe. Wpływ na wyłonienie się idei Europy Wschodniej mieli osiemnastowieczni podróżnicy, których opowieści z wędrówki orientalizowały (w rozumieniu saidowskim) tę część kontynentu²³. Dla przykładu, Ludwik Filip hrabia de Ségur w latach 80. XVIII wieku pisał w swoim dzienniku z podróży: „Gdy wjeżdża się do Polski, można odnieść wrażenie, że opuściło się już całkiem Europę” i miał odczucie, że „cofnął się o dziesięć stuleci”²⁴. Natomiast w anegdocie o podróży Mozarta do Pragi²⁵, widać siłę stereotypu „orientalnego” Wschodu. Niezależnie od faktycznego położenia tego miasta,

¹⁶ Pod listem podpisali się wszyscy zachodni uczestnicy projektu (z wyjątkiem Maurizio Cattelana i Carla Michaela von Hausswolffa).

¹⁷ J. Sowa, op. cit., s. 10.

¹⁸ Ibidem, s. 12.

¹⁹ E. W. Said, *Orientalizm*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1991, s. 24.

²⁰ L. Wolff, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, Kraków 2020, s. 32.

²¹ Ibidem, s. 33.

²² Ibidem, s. 30.

²³ Zjawisko orientalizacji tego obszaru przejawiało się również w języku. Przed I wojną światową we francuskim dyskursie naukowym funkcjonowały zamiennie dwa określenia tej części kontynentu: *l'Europe orientale* (Europa Wschodnia) i *l'Orient européen* (europejski Orient), co jednoznacznie konotowało określenie tej części kontynentu „Orientem Europy”. Por. L. Wolff, op. cit., s. 31.

²⁴ L. Wolff, op. cit., s. 30.

²⁵ Mozart, podczas podróży do Pragi, nadał sobie i swojej rodzinie pseudoorientalne imiona: „Ja nazywam się Punkititi, moja żona – Szabla Pumfa, Hofer – Rozka Pumpa, Stadler – Naczibniczibi”, cyt. za: W. A. Mozart, *Listy*, tłum. I. Dembowski, Warszawa 1991, s. 492.

przynależało ono już do innego świata, ponieważ fakty geograficzne zostały podporządkowane czemuś, co literaturoznawczyni Simona Škrabec nazywa „geografią wyobrażoną”²⁶.

Podział Wschód-Zachód umocnił się po 1945 roku, głównie za sprawą powojennego podziału świata, ale i także silnych, organizujących zbiorową wyobraźnię figur retorycznych: „żelaznej kurtyny” Winstona Churchilla, a później „porwanego Zachodu” Milana Kundery. „Od Szczecina nad Bałtykiem po Triest nad Adriatykiem zapadła w poprzek kontynentu żelazna kurtyna” ogłosił Churchill w 1946 roku podczas konferencji w Fulton. Metafora „żelaznej kurtyny” stała się faktem zarówno mentalnym, jak i kartograficznym, przez dekady (jeszcze po rewolucjach 1989 roku) kształtując stosunki dyplomatyczne Kontynentu. Natomiast w 1983 roku Milan Kundera, wraz z głośnym esejem *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej* „przemienił geopolitykę w geopoetykę”²⁷ – znajdując miejsce pomiędzy Zachodem i Wschodem dla innej przestrzeni, podkreślając wyjątkową sytuację tego regionu. W pierwotnie opublikowanym we francuskim piśmie „Le Débat” tekście twierdził, że Europa Środkowo-Wschodnia była porwanym elementem Zachodu (fr. *Un Occident kidnappé*), „gdyż geograficznie Europa Środkowa jest środkiem, kulturalnie – Zachodem, a politycznie – od 1945 roku – Wschodem”²⁸. Tym, co określa tożsamość środkowoeuropejską – zdaniem Kundery – nie mogą być granice polityczne, lecz „wspólne zasadnicze sytuacje, coraz to inaczej grupujące narody w wyobrażeniowych i zmiennych granicach wewnątrz których trwa ta sama pamięć, to samo doświadczenie, ta sama wspólna tradycja”²⁹.

Nędza doganiania

Poszukiwanie formy dla pomnika to proces odkrywania cech szczególnych przedstawianej postaci lub wydarzenia. Pracując nad swoim *Pomnikiem Europy Środkowo-Wschodniej* za wyjątkowe dla krajów Europy Środkowo-Wschodniej i Południowo-Wschodniej uznałam

²⁶ Zob. S. Škrabec, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, tłum. R. Sasor, Kraków 2013. Por. K. Murawska-Muthesius, *Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc*, Londyn 2021. Poczytne miejsce w ustalaniu hierarchii, podległości wschodu i Zachodu miała właśnie kartografia. W 2021 roku K. Murawska-Muthesius opublikowała książkę *Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc*, w której przeprowadza analizę wizualną map, fotografii, rysunków, czy karykatur przedstawiających wschodnią część Europy od renesansu do współczesności. Punktem wyjścia dla autorki jest brytyjska powieść *Rates of Exchange* Malcolma Bradbury’ego z 1983 roku, w której autor opisuje fikcyjną krainę *Slaka*. *Slaka* „staje się kondensacją wyobrażeń o Europie za żelazną kurtyną – o Europie jako o jednolitym bloku, zacofanym, niestabilnym, podporządkowanym autorytarnej władzy, a jednocześnie hybrydalnie etnicznie skomplikowanym, z wiecznie zmiennymi granicami (...) prawie terytorium ciemności, chaosu i ludowego tradycjonalizmu”. zob. P. Leszkowicz, *Gdzie leży Europa Wschodnia?*, „Szum” 2021, nr 35, s. 110.

²⁷ P. Czaplinski, *Literatura do oporu: Między Europą Środkową a terażniejszością*, „Czas Kultury”, nr 21, 2023, <https://czaskultury.pl/artukul/literatura-do-oporu-miedzy-europa-srodkowa-a-terazniejszoscia/>, dostęp: 5.02.2024.

²⁸ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5, s. 14-15.

²⁹ Ibidem, s. 23-24.

zależność od logiki doganiania-uciekania, której nie stosuje się w odniesieniu do państw Europy Zachodniej³⁰. Jedną z przyczyn tej zależności jest brak wyrazistej tożsamości regionu. Zdaniem bułgarskiego historyka Alexandra Kiosseva, kraje Europy nie-Zachodniej nie mają spójnej tożsamości, ponieważ „[...] w porównaniu z «Wielkimi Narodami» nie są wystarczająco centralne, stare i potężne. Z drugiej strony, jeśli porówna się je z plemionami afrykańskimi, okazują się niewystarczająco obce, odległe i zacofane”³¹. A zatem „ani zbyt dzikie ani cywilizowane”, zbyt wschodnie dla zachodu i zbyt zachodnie dla wschodu, czy po prostu – jak określił to Sowa – „niewydarzone”³². O tej kondycji wspominał także Witold Gombrowicz, który w *Dziennikach 1953-1956* wyznał: „Czułem się za owych lat w Polsce, jak w czymś, co chce być, a nie może, chce się wypowiedzieć, a nie potrafi...”³³.

Upadek Żelaznej Kurtyny przyniósł nadzieję, że Europa Środkowo-Wschodnia wreszcie „się wydarzy”, a uniezależniając się od wschodniego hegemonu, doścignie Zachód. W odniesieniu do pokojowych zmian systemu 1989 roku filozof Jürgen Habermas ukuł pojęcie „doganiającej rewolucji”, której celem było „nadrobienie zmarnowanej szansy rozwoju”³⁴. Doganianie miało obejmować zarówno praktyki kulturowe, jak i powiązany z nimi ustrój polityczny – nowoczesną, liberalną demokrację.

Zdaniem działaczy antyreżimowych Europy Środkowo-Wschodniej – takich jak Adam Michnik czy Václav Havel – dążenie do głównego nurtu zachodniej nowoczesności było tożsame z osiągnięciem „normalności”³⁵. Wyznaczający normy (ale i piętnujący odstępstwa) Zachód stał się wzorem do naśladowania, a kopiowanie jego form instytucji stało się „obowiązkiem każdego, kto był do tego zdolny”³⁶. Demokracja liberalna została uznana za „punkt końcowy ideologicznej ewolucji ludzkości”³⁷ – jak wówczas o niej pisał Francis Fukuyama. Też o końcu historii dobrze podsumowuje Noblistka Annie Ernaux, sugerując, że to wydarzenie nie wyznaczało „końca Historii, ale jedynie koniec Historii, jaką można opowiedzieć”³⁸. Natomiast badacze Iwan Krastew i Stephen Holmes rok 1989 określają mianem początku „Wieków Imitacji”. Autorzy zwracają uwagę na psychologiczne konsekwencje takiej sytuacji – trudno kształtować

³⁰ J. Sowa, op. cit., s. 18.

³¹ Ibidem, s. 20-21.

³² Ibidem, s. 18.

³³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, red. M. Nycz, M. Rola, Kraków 2011, s. 260.

³⁴ J. Habermas, *Die nachholende Revolution: Kleine Politische Schriften VII*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, s. 180.

³⁵ Jeden ze sloganów Adama Michnika brzmiał: „Wolność, normalność, braterstwo”, a Václav Havel kłopoty postkomunistycznej Europy rozumiał przez „brak «normalnej» polityki”, zob. I. Krastew, S. Holmes, *Światło, które zgąsło. Jak Zachód zawiódł swoich wyznawców*, tłum. A. Paszkowska, Warszawa 2020, s. 41.

³⁶ I. Krastew, S. Holmes, *Światło, które zgąsło. Jak Zachód zawiódł swoich wyznawców*, tłum. A. Paszkowska, Warszawa 2020, s. 14.

³⁷ F. Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York, 1992, s. 66.

³⁸ A. Ernaux, *Lata*, tłum. M. Budzińska, K. Jarosz, Warszawa 2022, s. 174.

własną tożsamość w oparciu o „wewnętrznie sprzeczne wymaganie, by być zarówno oryginałem, jak i kopią”³⁹, a włączanie obcych wzorców w tożsamość staje się „samo-kolonizacją”⁴⁰. Poczucie niższości i zinternalizowanie przeczucia, „że powstały za późno i że są rezerwuarem cywilizacyjnych braków”⁴¹ spowodowała w krajach postkomunistycznych szczególnie typ „modernizacji bez modernizmu”⁴². I właśnie ten typ modernizacji – cecha szczególna przedmiotu upamiętnienia – wynikający wprost z „nędzy doganiania” jest głównym przedmiotem pracy *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej*.

Opis pracy

To się wyklepie – proces tworzenia pracy

Proces towarzyszący pracy *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej* składał się z trzech etapów: (1) zakupu nowoczesnego przystanku autobusowego, (2) zniszczenia go i (3) próby naprawienia konstrukcji na własną rękę, bez specjalistycznego sprzętu. Wynikiem jest obiekt, który zawiera ślady całego procesu.

Dlaczego pomnik? Dlaczego przystanek?

W trakcie trwania programu *The New Dictionary of Old Ideas* przedmiotem mojego zainteresowania było opowiadanie o Europie Środkowo-Wschodniej i jej przemianach za pomocą analizy wizualnej małej architektury oraz publicznych pomników w miastach byłego Bloku Wschodniego. Interesowało mnie to, w jaki sposób proces konstruowania tożsamości krajów tego regionu jest widoczny w przestrzeni publicznej. Dla władz pomniki są narzędziem budowania zbiorowej tożsamości poprzez selekcję wydarzeń i postaci godnych upamiętnienia. Wraz ze zmianami granic i porządków politycznych znaczące dla minionych epok i zarazem sprzeczne z wartościami nowej rzeczywistości pomniki burzy się, przerabia i przemianowuje. Przyglądanie się temu procesowi pozwala odczytywać zarówno opowieści, jakie poszczególne narody próbują o sobie konstruować, jak i te, które opowiadają mimo woli. Podobnie dzieje się z małą architekturą. Choć jest mniej spektakularna od historycznych pomników, dobitnie świadczy o wartościach i aspiracjach danego kraju, narodu lub społeczeństwa.

Podczas pracy nad instalacją szukałam sposobu na odejście od tradycyjnej, standardowej formy pomnika. Dlatego w finalnej realizacji postanowiłam skorzystać z małej architektury

³⁹ I. Krastew, S. Holmes, op. cit., s. 20.

⁴⁰ A. Kiossev, *Uwagi o samo-kolonizujących się kulturach*. tłum. E. Solak, „Dekada Literacka” 2000, nr 9–10, s. 14–15.

⁴¹ Ibidem, s. 14.

⁴² J. Sowa, op. cit., s. 529.



Il. 2. Christopher Herwig, *Soviet Bus Stops*, 2015, fotografia, www.thisiscosossal.com

o specyficznym przeznaczeniu, jaką jest wiata przystankowa. Ze względu na swoją niereprezentacyjną, niemieszczącą się w wizualności spektaklu władzy funkcję sama w sobie nie posiada heroicznej formy. W kontraście do ciężkich, nieruchomych mediów pamięci, które kumulują silne emocje społeczne, jest bliżej codzienności i „realności” doświadczenia życia i użytkowania danej przestrzeni. Istotnym kontekstem jest także fakt, że w republikach radzieckich te formy małej architektury służyły dosłownemu, modernizacyjnemu wysiłkowi (łączeniu wsi z miastem), tworząc warunki dla awansu społecznego klasy ludowej. Jako element infrastruktury, który miał umożliwić mieszkańcom wsi migrację w poszukiwaniu lepszego życia, były hojnie dotowane przez władze⁴³. A równocześnie – na co wskazuje w dokumencie *Soviet Bus Stops* (2022) kanadyjski fotograf Christopher Herwig – nie podlegały czujnemu oku cenzury. Stąd różnorodność ich form – od minimalistycznych konstrukcji, po osobliwe kształty wielkiego gołębia (Karakoń, Kirgistan), pająka (Niitsiku, Estonia), czy gargantuiczną postać świętego Jerzego (Rostowanowskoje, Kraj Stawropolski, Rosja). W mojej realizacji użyłam współczesnej, popularnej konstrukcji z poliwęglanu i stali, która na stałe wpisała się w krajobraz mniejszych miejscowości i wsi w Polsce. Po wejściu Polski do Unii Europejskiej, wiaty podobne do przeze mnie użytej zostały zmodernizowane z Funduszy Europejskich. Stąd też pojawiła się decyzja formalna co do koloru elementów stalowych konstrukcji *Projektu pomnika...*, którym nawiązuję do barw flagi wspólnoty – Pantone Reflex Blue, RAL 5002.

⁴³ Dokument filmowy *Sowieckie Przystanki Autobusowe (Soviet Bus Stops)*, reż. K. Hegnsvad, Dania, Kanada, Estonia, Wielka Brytania, Szwecja, 2022, 57 min. Strona internetowa filmu: <https://www.sovietbusstops.com/>, dostęp: 14.12.2023.

Ten model wiaty przystankowej podnoszę w mojej pracy do roli symbolu nieudanego procesu modernizacji i fasadowej *westernizacji* Polski. Według badacza Fredrica Jamesona to, co nazywamy „nowoczesnością” należy podzielić na kategorie modernizacji i modernizmu⁴⁴. Modernizację reprezentuje rozwój strefy materialnej i gospodarczej (takiej jak m.in. drogi szybkiego ruchu, infrastruktura), a modernizm – rozwój wartości estetycznych i społecznych (m.in. emancypacja, równouprawnienie, liberalizacja obyczajowa). Konkretny, socjopolityczny kontekst powstania pracy – rządy Zjednoczonej Prawicy, zaostrenie praw reprodukcyjnych, włączenie nacjonalizmu w oficjalną politykę historyczną etc., a w szerszej perspektywie zwrot nieliberalny w dużej części krajów postkomunistycznych – skłonił mnie do wskazania konsekwencji modernizacji bez modernizmu w tej części Europy. Obietnice, które rozbudzały nadzieje na względny dobrobyt krajom poddającym się logice doganiania Zachodu, nie zostały spełnione. Wraz z fasadową *westernizacją* nastąpiła falowa emigracja zarobkowa, upadek rodzimego przemysłu i wzrost tendencji nacjonalistycznych. Trafnie ujął to krytyk sztuki Aleksy Wójtowicz w opisie pracy *Uważaj jak tańczysz...: „Na złość Fukuyamie, historia wcale się nie skończyła, w przeciwieństwie do komunikacji autobusowej między miastami powiatowymi”*⁴⁵.

Poddając wiatę zniszczeniu a następnie próbując przywrócić ją do pierwotnego kształtu nieprofesjonalnymi metodami, poruszam także wątek stereotypizacji Europy Środkowo-Wschodniej. Z jednej strony jest „dzika i niecywilizowana”, z drugiej jednak – zaradna i samowystarczalna. Zależało mi również na uczynieniu z zasady „to się wyklepie” metody artystycznego projektu upamiętniania i projektowania tożsamości w obliczu nieudanego procesu modernizacji. Chciałam w ten sposób zaproponować przeciwwagę dla ciężkich monumentów historycznych, potraktować sprawę z dystansem i poczuciem humoru – strategii dobrze zdomowionej w sztuce półperyferyjnych krajów. Podobną postawę znajduję w twórczości węgierskiego awangardzisty Endre Tóta, który w swoich pracach z radosnym dystansem (niewolnych jednak od słodko-gorzkiej refleksji) reagował na ówczesną rzeczywistość polityczną. Jego prace z serii *TÓTa/JOYS*, rozpoczynające się charakterystyczną frazą „I am glad if...”, poza konceptualną grą z fotografowaniem opisu czynności, które właśnie wykonywał, w zabawny sposób odnosiły się do kondycji artysty pochodzącego z „gorszej” strony Żelaznej Kurtyny. Tót podczas swojej rezydencji w Berlinie fotografował się w różnych częściach miasta z flagą z napisem „I am glad if the Berlin wind blows my flag”, czy w mniej dosłowny sposób „I am glad if I can stand here” – czytam te prace jako odniesienie do półperyferyjnej kondycji – żart ze spełnienia aspiracji wschodniego artysty, który w trudnym geopolitycznym czasie uzyskał przywilej pokazywania swojej twórczości na Zachodzie⁴⁶. Inną artystką, bliższą

⁴⁴ F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011, s. 312.

⁴⁵ Zob. katalog wystawy *The New Dictionary of Old Ideas*, L. Kvočáková & P. Sikora (red.), Praga 2020, s. 172.

⁴⁶ „Kiedy Tót otrzymał ofertę stypendium BKP Award [Das Berliner Künstlerprogramm] w Berlinie Zachodnim, początkowo nie było jasne, czy będzie w stanie skorzystać z zaproszenia: po kilkukrotnym odrzuceniu przez władze węgierskie, jego wniosek o wizę wyjazdową został rozpatrzony pozytywnie dopiero po zorganizowaniu petycji przez Galerie René Block i Rainer Verlag w Berlinie, a międzynarodowi artyści związani z programem Artists-in-Berlin wywarli presję na ministra



Il. 3. Endre Tót, *Berlin TÓTa/JOYS*, Berlin Zachodni, 1979, fotografia, fot. Herta Paraschin, www.nbk.org



Il. 4. Judit Fischer, *Making War in Order To Shape Hungary a Dog*, 2007, akryl na płótnie, 150 x 120 cm, www.secondaryarchive.org



Il. 5. Irmina Rusicka, *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej*, 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie *The New Dictionary of Old Ideas*, TRAF0, Szczecin, 2020, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości TRAF0

mojemu pokoleniu, która w zabawny sposób podsumowała „wielką historię” jest Węgierka Judit Fischer i jej praca *Wojna, której celem jest nadanie Węgrom kształtu psa*, 2007 (*Making War in Order To Shape Hungary a Dog*) z 2007 roku.

Pierwsza część tytułu pracy – „Uważaj jak tańczysz” jest zapożyczeniem z tekstu hip-hopowego utworu formacji WWO z 2002 roku. Po pierwsze, zapożyczona fraza buduje dystans dla ambicji stworzenia projektu pomnika Europy Środkowo-Wschodniej. Po drugie, w moim zamyśle miał sugerować ostrożność w dobieraniu narracji, bo trawestując dalszą część utworu WWO – „geopolityczny parkiet bywa śliski”. Ze względu na wspomniany we wcześniejszej części rozdziału problem z nazwą dla tego regionu, decyzja, jakiego sformułowania użyć w tytule była dla mnie problematyczna. Ostatecznie uznałam, że Europa Środkowo-Wschodnia najszerzej określa interesujący mnie obszar. I warto podkreślić, że w moim zamyśle ważniejsze niż kreślenie geograficznych granic, które projekt pomnika miałby obejmować, było odniesienie się do map wspólnych doświadczeń – regionu, którego losy wyznacza półperyferyjna kondycja i uwikłanie w logikę doganiania.

Sposób ekspozycji pracy

Praca dotychczas została pięciokrotnie eksponowana w różnych okolicznościach. Dwukrotnie w przestrzeniach galeryjnych, na wystawach *The New Dictionary of Old Ideas* w TRAF0 Trafostacji Sztuki w Szczecinie (2020) oraz *Borderline Case. Contemporary Reflections on Central-Eastern European Identity* w MODEM Modern and Contemporary Art Centre w Debrecen (2022). Na wystawie *Roads* w Silk Museum w Tbilisi (2020) praca pojawiła się jako dokumentacja online, oraz dwukrotnie w przestrzeni publicznej – przed wejściem do galerii w MeetFactory w Pradze (2021) i podczas 21. Przeglądu Sztuki Survival *Erzac* (2023).

Intencjonalnie, dobierając do pomnika jego użytkową formę zależało mi na otwarciu pracy na interakcję z publicznością, dlatego elementem dopełniającym logikę *Uważaj jak tańczysz* jest możliwość korzystania z wiaty: obiektu można dotykać, siadać na ławce, która jest jego elementem, czy schronić się w nim przed deszczem. Sposób korzystania z pracy inicjują jej użytkownicy i użytkowniczk⁴⁷. Wykonana z poliwęglanu i stali konstrukcja jest odporna na warunki atmosferyczne, dlatego może być prezentowana pod gołym niebem. I ten sposób ekspozycji pracy *Uważaj*

Węgierskiej Socjalistycznej Partii Robotniczej w czerwcu 1978 roku, w wyniku czego Tót mógł rozpocząć okres rezydencji w październiku”. Zob. E. Scharrer, *Endre Tót*, biogram na stronie programu DAAD, tłumaczenie własne, <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/artist/endre-tot/>, dostęp: 4.03.2024.

⁴⁷ Ostatnie lata przyniosły ożywioną dyskusję wokół pojęć użytku, użytkownika (tzw. użytkologii – *usology*) w nowym muzealnictwie. Według Tanii Bruguery – artystki i aktywistki z Kuby, propagatorki koncepcji *Arte Útil* (sztuki użytecznej), praktyka ta musi mieć przede wszystkim praktyczne i dobroczynne skutki dla użytkowników oraz zastępować autorów inicjatorami a widzów użytkownikami. Istotną rolę w skonceptualizowaniu tych postulatów odegrał kanadyjski teoretyk Stephen Wright, autor książki *Toward a Lexicon of Usership (W stronę leksykonu użytkownika)*, która oryginalnie została wydana przez Van Abbemuseum w Eindhoven. W Polsce publikację wydała Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, pod red. Sebastiana Cichockiego, Warszawa 2014. Wątki te

jak tańczysz uznają za najbardziej wartościowy. Dzieło sztuki – pokazane jako element infrastruktury przestrzeni publicznej – zachęca do przełamania przyzwyczajęń związanych z odbiorem rzeźb lub instalacji w klasycznym *white cube*, w którym reguła „nie dotykać” ogranicza swobodę interakcji z prezentowanymi pracami. Zamierzony efekt udało się osiągnąć podczas ekspozycji pracy w MeetFactory w Pradze w 2020 roku oraz podczas prezentacji w ramach 21. edycji Przeglądu Sztuki Survival we Wrocławiu w 2023 roku.

W Pradze, wspólnie z kuratorką Albą Folgado i kuratorem Datą Chigholashvili, zdecydowaliśmy o zaprezentowaniu pracy przed wejściem do galerii MeetFactory. W ten sposób *Uważaj jak tańczysz* wpisało się w kontekst miejsca – zespół budynków jest usytuowany tuż przy torach dworca kolejowego Praha-Smíchov, obsługującego połączenia międzynarodowe taborów osobowych i towarowych. Autobusowa wiata przystankowa przy torach kolejowych wprowadza element zaskoczenia, a także – wpisanego w charakter pracy zawodu, bowiem siedząc na przystanku przeczuwamy, że żaden autobus nie nadjedzie. Bezruch oczekiwania można jednak wypełnić obserwacją pociągów, które na stacji Praha-Smíchov rozpoczynają lub kończą swoją podróż przez kraje Europy Środkowo-Wschodniej. Ekspozycja pracy w tym miejscu dała przestrzeń do zaakcentowania oczekiwania na podróż, której nie będziemy uczestnikami, a więc znów – zawiedzionych obietnic.

Na pokazie w ramach 21. edycji Przeglądu Sztuki Survival, wspólnie z zespołem kuratorskim⁴⁸ również zdecydowaliśmy o prezentacji pracy na zewnątrz. Hasłem Przeglądu było słowo „erzac” (niem. *ersetzen* – zastąpić), które zaczęło funkcjonować w języku polskim w trakcie I wojny światowej. Oznacza „namiastkę jakiejś rzeczy lub czynności, podróbkę czegoś, co jest bardzo pożądane – zwykle gorszej jakości, ale mającej cechy wspólne z oryginałem”⁴⁹. W narracji wystawy, która odwoływała się do interpretacji transformacji ustrojowej w krajach Europy Środkowo-Wschodniej poprzez kategorie imitacji i aktualnych debat dotyczących kryzysu liberalnej demokracji praca *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej* działała nie tylko na poziomie znaczeniowym. Również jego podwójna funkcja (jako dzieła sztuki i użytecznego obiektu) ujawniła się w kontekście samych okoliczności Przeglądu. Festiwal miał miejsce na terenie dawnej zajezdni tramwajowej Popowice we Wrocławiu w ostatni weekend czerwca 2023 roku, który był bogaty w intensywne opady deszczu. Publiczność chętnie korzystała z wiaty zarówno w godzinach otwarcia ekspozycji (12:00 – 24:00), jak i podczas wpisanych w program Przeglądu *after party* (24:00 – 04:00). W ten sposób przystanek został oddany użytkownikom i użytkownikom – stał się przestrzenią do spontanicznych spotkań, rozmów, wspólnego bycia różnych grup osób odwiedzających Festiwal. Stał się tymczasową architekturą spotkań w kontekście zlikwidowanej infrastruktury transportowej – pośrednio imitując rolę, jaką odgrywają inne, podobne do niego nieczynne przystanki.

rozwijam w ostatnim rozdziale pracy, poświęconemu realizacji *Pomnik Sympozjum Plastycznego Wrocław '70*.

⁴⁸ Kuratorki i kuratorzy 21. Przeglądu Sztuki Survival *Erzac*: Michał Bieniek, Daniel Brożek, Anna Kołodziejczyk, Małgorzata Miśniakiewicz, Ewa Pluta.

⁴⁹ Opis kuratorski 21. Przeglądu Sztuki Survival *Erzac*: <https://archiwum.survival.art.pl/edition/survival-21/opis-kuratorski/>, dostęp 23.02.2023.



Il. 6. Irmina Rusicka, *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej*, 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie *The New Dictionary of Old Ideas*, MeetFactory, Praga, 2020, fot. Katarína Hudačinová, dzięki uprzejmości MeetFactory



Il. 7. Irmina Rusicka, *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej*, 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie *Borderline Case. Contemporary Reflections on Central-Eastern European Identity*, MODEM Modern and Contemporary Art Centre, Debrecen, Węgry 2022, fot. David Biro, dzięki uprzejmości MODEM



Upublicznienie pracy

Wystawy

- *The New Dictionary of Old Ideas*, MeetFactory, Praga, Czechy, 21. 02 – 27. 03. 2020
- *The New Dictionary of Old Ideas II*, TRAF0 Trafostacja Sztuki, Szczecin, Polska, 18.06 – 16.08.2020
- *The Road*, Silk Museum, Tbilisi, Gruzja, 15.10 – 15.11.2020
- *Borderline Case. Contemporary Reflections on Central-Eastern European Identity*, MODEM Modern and Contemporary Art Centre, Debrecen, Węgry, 22.01 – 29.05.2022
- *Erzac*, 21.Przegląd Sztuki Survival, Wrocław, Polska, 23.06 – 27.06.2023

Katalogi

- Lucia Kvočáková, Piotr Sikora (red.), *The New Dictionary of Old Ideas*, Praga 2020, ISBN 978-80-906994-3-4, s. 172-175.
- Tamás Don (red.), *Borderline Case. East-Central European Identity*, katalog tow. wystawie w MODEM Modern and Contemporary Art Centre, Debrecen 2021, ISBN 978-615-5839-17-7, s. 54-55.
- Michał Bieniek (red.), *Erzac 21. Przegląd Sztuki Survival*, Art Transparent Fundacja Sztuki Współczesnej, Wrocław 2023, s. 138-141.

Prasa i publikacje online

- Cristina Bogdan, Piotr Sikora, *The End of the End (of Post Communism). In Conversation with Boris Buden*, 19.07.2020, „BLOK Magazine”, <https://blokmagazine.com/the-end-of-the-end-of-post-communism-in-conversation-with-boris-buden/>, dostęp: 5.06.2024.
- Tamás Don, *Borderline case. Contemporary reflections on central and Eastern European identity at MODEM*, „Kajet Digital”, <https://kajetjournal.com/2022/03/09/don-tamas-borderline-case-modem/>, dostęp: 5.06.2024.

Il. 8. Irmina Rusicka, *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej*, 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy podczas 21. *Przeglądu Sztuki Survival*, Wrocław, 2023, fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości Fundacji Art Transparent

- Okładka węgierskiego magazynu o sztuce „Apokrif” nr 1/2022, 28.03.2022, <https://apokrifonline.com/2022/03/28/elozetes-apokrif-2022-1/>, dostęp: 5.06.2024.
- Noémi Viski, *It doesn't matter if you were born after 89, the iron playgrounds still shape your identity. Interview with curator Tamás Don*, „Hype&Hyper”, 28.01.2022, <https://hypeandhyper.com/it-doesnt-matter-if-you-were-born-after-89-still-the-iron-playgrounds-shape-your-identity-interview-with-curator-tamas-don/>, dostęp: 5.06.2024.
- Károly Tóth, *A constant sense of transience. About Central and Eastern European identity at MODEM*, „A mű Magazine”, 4.03.2022.
- Aleksy Wójtowicz, *Kofola to jest to. 21. Edycja Przeglądu Sztuki Survival we Wrocławiu*, „Miej Miejsce”, <http://miejmiejsce.com/sztuka/kofola-to-jest-to-21-edycja-przegladu-sztuki-survival-we-wroclawiu/>, dostęp: 5.06.2024.
- *Do zobaczenia: The New Dictionary of Old Ideas w Trafostacji Sztuki*, „Szum”, 04.08.2020, <https://magazynszum.pl/the-new-dictionary-of-old-ideas-w-trafostacji-sztuki/>, dostęp: 5.06.2024.



Il. 9. Irmina Rusicka, *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej*, 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie *The New Dictionary of Old Ideas*, TRAF0, Szczecin, 2020, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości TRAF0



Il. 10. Irmina Rusicka, *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej*, 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie *The New Dictionary of Old Ideas*, TRAF0, Szczecin, 2020, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości TRAF0

Historia wesoła, a ogromnie przez to smutna

Mit Grunwaldu – kontekst powstania pracy

W 2019 roku Ada Piekarska – kuratorka Galerii Bielskiej BWA – zaprosiła mnie i Kaspra Lecnima do współpracy nad wystawą zbiorową *Pole bitwy*. Z Lecnimem pracujemy artystycznie zarówno indywidualnie, jak i w duecie; w tamtym czasie mieliśmy już doświadczenie realizacji wspólnych prac nawiązujących do kontekstu i miejsca ekspozycji, które były przygotowane premierowo na daną wystawę. Tak było w przypadku instalacji *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie* zrealizowanej na zaproszenie Piotra Lisowskiego, kuratora wystawy *Szczurołap* w Muzeum Współczesnym Wrocław w 2018 roku, czy późniejszego o rok wideo *Jeszcze szybciej, jeszcze wyżej, jeszcze mocniej*, które przygotowaliśmy na zaproszenie zespołu kuratorskiego 17. edycji Przeglądu Sztuki Survival w 2019 roku⁵⁰. Koncepcja kuratorska ekspozycji w Galerii Bielskiej BWA odnosiła się do książki włoskiego historyka i politologa Enzo Traverso *Historia jako pole bitwy*, w której autor opisał pamięć jako „przedstawienie przeszłości tworzone w teraźniejszości”⁵¹. Piekarska w katalogu towarzyszącym wystawie pisze: „Żywotność historii jako osadzonego w przeszłości zbioru znaków i sensów, wynika niewątpliwie z jej mocy legitymizowania aktualnych porządków społecznych, ponadto celebrowanie minionych wydarzeń uwalnia od przykrego obowiązku kreślenia przyszłych scenariuszy”⁵². I dalej: „Artystki i artyści biorący udział w wystawie *Pole bitwy*, sięgając do semiotycznego uniwersum przeszłości, pozbawiają historyczne narracje niewinności. Ich prace odsłaniają uwikłanie historii w dialektykę zwycięzcy i zwyciężonego, ożywiają «wojny pamięci»

⁵⁰ Zespół kuratorski wystawy 17. Przeglądu Sztuki Survival *Utajone*: Michał Bieniek, Anna Kołodziejczyk, Małgorzata Miśniakiewicz, Ewa Pluta, Daniel Brożek.

⁵¹ E. Traverso, *Historia jako pole bitwy*, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2014, s. 292.

⁵² A. Piekarska, *Pole bitwy*, [w:] A. Piekarska (red.) *Pole Bitwy*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2020, s. 8.



Il. 11. Zdejmowanie *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki z Galerii Malarstwa Polskiego w związku z wyjazdem obrazu na wystawę *Polskie malarstwo historyczne* w Muzeum Narodowym w Poznaniu, V 1966, fot. Jarosław Tarań / KARTA, za: K. Murawska-Muthesius (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010, s. 48.

demaskują sposoby fabrykowania opowieści. Posiłkując się metodą subwersji, przechwytyują wybrane elementy kolektywnej pamięci, zaprzęgając je w służbę rewolucji pola symbolicznego⁵³. Wspólnie z Lecnimem zdecydowaliśmy się w kontekście „przechwycenia elementu kolektywnej pamięci” na motyw bitwy pod Grunwaldem. Od wieków dla polskiej tożsamości historyczne zwycięstwo wojsk polsko-litewskich nad Zakonem Krzyżackim jest elementem kluczowym, a niebagatelną rolę w utrwaleniu tego wydarzenia odegrało malarskie przedstawienie autorstwa Jana Matejki.

To nie obraz, lecz muzeum⁵⁴ i narodowa miłość własna

Olejny obraz *Bitwa pod Grunwaldem* Matejki jest autorską wizją wydarzeń 1410 roku. O tym płótnie z powodzeniem można mówić jako o polskim fenomenie kulturowym – jest jednym z najbardziej znanych dzieł sztuki wśród polskiej publiczności w ogóle, sam jego autor powszechnie jest uznawany za najważniejszego polskiego artystę, a data bitwy (15 lipca 1410 roku) jest rozpoznawalną datą wśród Polaków⁵⁵. Publicysta Piotr Sarzyński w odniesieniu do rangi Matejki i siły jego przedstawienia zastanawia się: „Kto wie, czy gdyby kiedyś Matejko, zamiast starcia z krzyżakami, zdecydował się np. na upamiętnienie w wielkim rozmiarze boju pod Kircholmem, to dziś nie recytowalibyśmy, wyrwani z najgłębszego snu, daty 1605 r.”⁵⁶. Ta uwaga zbliża do myślenia o Matejce nie tylko jako ilustratorze historii narodu polskiego, ale przede wszystkim – twórcy narodowych mitów i kulturowo-historycznego imaginarium. *Bitwa pod Grunwaldem* była najprawdopodobniej pierwszym w dziejach polskiej sztuki dziełem wyczekiwany przez publiczność, a samemu procesowi pracy nad płótnem towarzyszyła aura doniosłości⁵⁷. W 1877 roku, podczas podróży badawczej na miejsce historycznej bitwy, Matejko był witany kwiatami, po drodze wiwatowały na jego cześć tłumy odświętnie ubranych Polek i Polaków; w podobnej atmosferze przyjęto pierwsze upublicznienie powstałego dzieła. Wielkoformatowe płótno odsłonięto 28 października 1878 roku w pałacu Wielopolskich w Krakowie, a rada miasta wręczyła Matejce symboliczne berło „jako polskiej sztuki królowi”⁵⁸. Artysta wygłosił wówczas słynną mowę, w której cytował *Króla Duchą* Juliusza Słowackiego, czas zaborów określił mianem *interregnum*, a siebie samego nazwał *interrexem*.

⁵³ A. Piekarska, op. cit., s. 8.

⁵⁴ Cytat z tekstu Mikołaja Glińskiego *Czy Matejko był malarzem?*, opublikowanego na portalu Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/czy-matejko-byl-malarzem>, dostęp: 29.02.2024. Według autora tekstu francuscy krytycy po zapoznaniu się z obrazem *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki mieli go w ten sposób komentować.

⁵⁵ M. Gliński, op. cit.

⁵⁶ P. Sarzyński, *Matejko kochany i odrzucony*, „Polityka”, nr 26, 2013, s. 78.

⁵⁷ M. Poprzęcka, *Grunwald i Grunwald*, [w:] K. Murawska-Muthesius (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010, s. 29.

⁵⁸ M. M. Blombergowa, *Obchody 500-lecia zwycięstwa pod Grunwaldem w świetle publikacji*, [w:] J. Augustyniak, O. Ławrynowicz (red.), *Grunwald 1410. Materiały z sesji popularnonaukowej z okazji obchodów 600-lecia bitwy pod Grunwaldem*, Sulejów, 23 kwietnia 2010 r., s.16, https://www.academia.edu/1874113/Grunwald_1410_Materia%C5%82y_z_sesji_popularno_naukowej_z_okazji_600_lecia_bitwy_pod_Grunwaldem, dostęp: 29.02.2024.

Znaczenie tego wydarzenia trafnie opisuje historyczka sztuki Maria Poprzęcka – „dzierząc berło *interrex* i przemawiając na tle *Grunwaldu*, Matejko wszedł w postać Króla-Ducha, rządzącę polskich dusz. Tym samym także swemu dziełu wyznaczył profetyczną, narodową misję”⁵⁹.

Jak do tego doszło, że Matejko – syn Czecha i Niemki-protestantki – stał się najważniejszym twórcą narodu polskiego? Skąd sukces *Bitwy* i jej niesłabnący potencjał mitotwórczy, pomimo krytyki zarówno nieścisłości historycznych (m.in. wytykane przez Stanisława Witkiewicza „potworne błędy”, krytyka autorstwa Bolesława Prusa, czy Adama Chmielowskiego), jak i samego warsztatu malarskiego artysty (m.in. kultowe już porównanie obrazu do przekrojonego salcesonu Marka Rostworowskiego), a także – przestarzałego jak na ówczesne czasy sposobu malowania (próżno szukać w *Bitwie* i innych dziełach Matejki śladów impresjonizmu, czy postimpresjonizmu, nurtów zyskujących wówczas popularność i uznanie na europejskich salonach)⁶⁰?

Poprzęcka, powołując się na monografistę artysty, Stanisława Tarnowskiego, przywołuje charakterystyczne dla recepcji *Bitwy* dwie grupy – zwolenników „ciekawości artystycznej” i sympatyków „narodowej miłości własnej”. Badaczka zwraca uwagę, że krytyczny odbiór dzieła pochodził od pierwszej grupy, lecz o doniosłej karierze *Bitwy* zdecydowały jej wartość polityczna i „narodowa miłość własna”, związana z antygermańskim przekazem obrazu⁶¹.

Wspólny wróg jednoczy

Bitwa Matejki wpisała się w długie trwanie „mitu Grunwaldu”, pieczołowicie budowanego już od XV wieku. Zgodnie z *Kroniką* Jana Długosza dzienna data zwycięstwa pod Grunwaldem była pierwszym ustanowionym narodowym świętem w Polsce. Decyzją króla Władysława Jagiełły 15 lipca każdego roku miał być „obchodzony uroczystość jako święto w całym Królestwie Polskim i by ojcowie uczyli swoich synów, wnuków i prawnuków oraz następców, żeby po wieczne czasy zachowali w pamięci ten dzień, w którym łaska Boża okazała swe miłosierdzie wobec narodu i ludu polskiego”⁶². Lipcowa data, dotychczas świętowana jako liturgiczna uroczystość Rozesłania Apostołów (łac. *De Divisione Apostolorum*), dzięki staraniom króla zyskała również aspekt religijno-polityczny, wykraczając poza celebrę zwycięstwa militarnego.

⁵⁹ M. Poprzęcka, op. cit., s. 31.

⁶⁰ Por. M. Gliński, op. cit.: „[Matejko] malował swoje wielkie historyczne płótna w momencie, kiedy na Zachodzie – szczególnie w Paryżu – ten rodzaj malarstwa już dawno odszedł do lamusa. W płótnach Matejki, który był niemal rówieśnikiem Cezanne’a, próżno szukać śladów nowoczesnych trendów malarskich (impresjonizmu, a potem postimpresjonizmu). Jak zauważa Piotr Sarzyński, kiedy powstawała *Bitwa pod Grunwaldem*, Manet już od 15 lat miał na koncie *Śniadanie na trawie i Olimpię*, Monet od sześciu lat – *Wschód słońca*, a Renoir od dwóch lat *Bal w Moulin de la Galette*. Matejko był uodporniony na zachodni modernizm, kiedy umierał w 1893 roku na europejskiej mapie sztuki był już żywą skamieliną – nikt tak już nie malował”.

⁶¹ M. Poprzęcka, op. cit., s. 32.

⁶² J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki Sławnego Królestwa Polskiego. Księga X i XI (1406-1411)*, Warszawa 2009, s. 213.

Triumf pod Grunwaldem uwieczniony w dziele Matejki zyskiwał na znaczeniu wraz z nasilaniem się szowinistycznej polityki pruskiego zaborcy na przełomie XIX i XX wieku. Świadczy o tym rozmach, z jakim w Krakowie w 1910 roku obchodzono 500. rocznicę grunwaldzkiego zwycięstwa. Szacuje się, że w obchodach wzięło udział 150 tysięcy osób, co czyni tę imprezę największą manifestacją narodowej niezależności w okresie Zaborów. Głównym punktem programu było odsłonięcie *Pomnika Bitwy pod Grunwaldem* na placu im. Jana Matejki, a sam plac po raz pierwszy został oświetlony. W ramach obchodów, także po raz pierwszy, odśpiewano publicznie *Rotę* autorstwa poetki Marii Konopnickiej („Nie będzie Niemiec pluć nam w twarz, ni dzieci nam germani!”). W uroczystościach wzięli udział najważniejsi przedstawiciele polskiej polityki niepodległościowej (m.in. fundator pomnika Ignacy Jan Paderewski i Roman Dmowski), a także ludzie kultury, silnie akcentujący patriotyzm w swojej twórczości (Henryk Sienkiewicz, Włodzimierz Tetmajer, Jan Kasprówic i Maria Konopnicka).

Tuż po odzyskaniu niepodległości, symboliczna wartość grunwaldzkiego triumfu i sama ranga obrazu Matejki w polskim imaginariu została utrzymana, chwilowo ustępując tylko politycznemu znaczeniu „cudu nad Wisłą” roku 1920. Przy czym, warto dodać, że pomimo starań to wydarzenie nie otrzymało równie sugestywnej reprezentacji wizualnej w polskiej kulturze. Setna rocznica urodzin malarza – przypadająca na 1938 rok – była rokiem Matejkowskim, a rok później na nowojorskiej Wystawie Światowej przed pawilonem polskim zaprezentowano brązowy pomnik konny Władysława Jagiełły ze skrzyżowanymi w górze dwoma mieczami (symbol zwycięstwa pod Grunwaldem)⁶³. Po wrześniu 1939 roku mit grunwaldzki zyskał uaktualnienie w kontekście terroru nazistowskiej okupacji, a samo dzieło Matejki ze względu na jego okupacyjne losy otrzymało status świeckiej relikwii, uświęconej śmiercią jej obrońców⁶⁴.

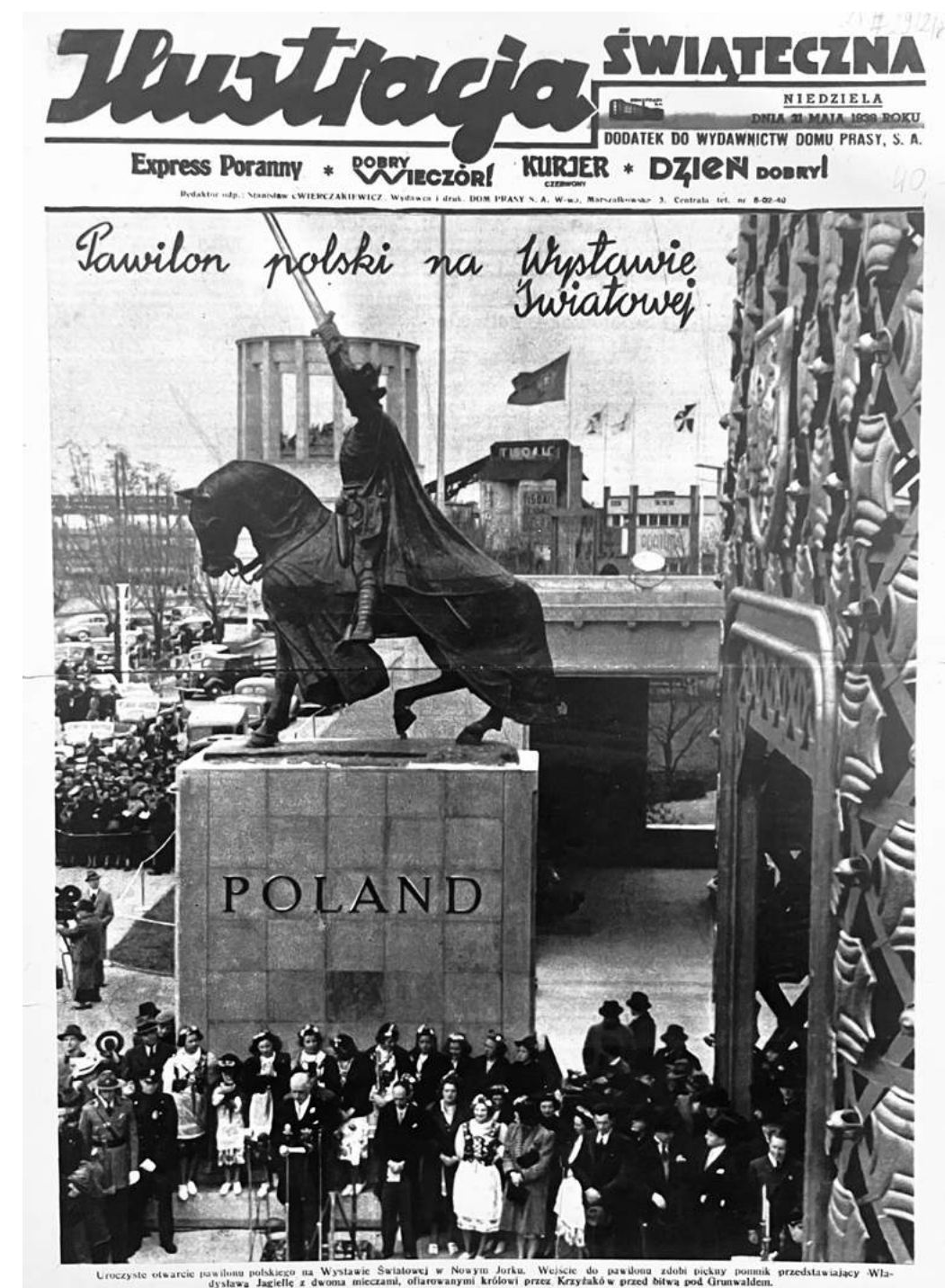
Pierwsze powojenne obchody rocznicy historycznej bitwy pod Grunwaldem znacząco zmieniły swoją formę. Świętowanie po raz pierwszy odbyło się na miejscu zbrojnej potyczki, co – zdaniem badaczki Barbary Szackiej – intencjonalnie miało wzmocnić więź społeczeństwa z odległym historycznie wydarzeniem⁶⁵. Odmienna była również narracja, w ramach której upowszechniono hasło „drugiego Grunwaldu”⁶⁶ (zdobycie Berlina w 1945 roku), a pokonany w średniowiecznej bitwie Zakon Krzyżacki jednoznacznie zaczął być utożsamiony

⁶³ S. Ekdahl, *Bitwa pod Grunwaldem / Tannenbergiem w polsko-niemieckiej historii na przestrzeni dziejów*, [w:] K. Murawska-Muthesius (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010, s. 16.

⁶⁴ K. Sroczyńska (red.), *Matejko. Obrazy Olejne. Katalog*, Warszawa 1993, s. 157.

⁶⁵ „Przeszłość nadaje miejscom znaczenie, a jednocześnie miejsca te, jako upamiętniające, zaczynają pełnić rolę nośników pamięci. Usytuowane przestrzennie wydarzenie przestaje być czystą abstrakcją. Poprzez związanie z określonym miejscem potwierdzona zostaje jego prawdziwość i realność. Miejsce wiąże odległe wczoraj z dzisiejszym dniem” – pisała Barbara Szacka w *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa, 2006, s. 143.

⁶⁶ „Już autorzy Manifestu PKWN z 22 lipca 1944 r. wzywali: «Na terenach wyzwolonych wypełniajcie karnie nakazy mobilizacyjne i spieszcie do szeregów Wojska Polskiego, które pomści klęskę wrześniową i wraz z armiami Narodów sprzymierzonych zgotuje Niemcom nowy Grunwald», cyt. za: M. Gałęziowska, *Świętowanie wybranych rocznic Bitwy pod Grunwaldem formą komunikacji rytualnej państwa i narodu*, „Kultura i Społeczeństwo”, PAN 2012, nr 4, s. 88.



Il. 12. Pomnik konny z brązu króla Jagiełły przed pawilonem polskim na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939, „Ilustracja Świąteczna” 21 maja 1939, kolekcja S. Ekdahla za: K. Murawska-Muthesius (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010, s. 17.

z współczesnymi Niemcami. Narracja ta znalazła swoje wizualną reprezentację m.in. w formie plakatu Tadeusza Trepkowskiego – *Grunwald 1410 Berlin 1945* (1945), a także w późniejszych grafikach, chętnie wykorzystujących motyw dwóch grunwaldzkich mieczy.

Ze względu na propagandową nośność tej antyniemieckiej narracji, wzmocnionej antynazistowskim przekazem, wątek grunwaldzki był silnie obecny w strategii polityczno-historycznej PRL. W tym okresie obchody związane ze zwycięstwem pod Grunwaldem były, jak pisze Marcin Zaremba „stałym punktem w kalendarzu rocznic świętowanych przez władze. Przykładano do nich tak duże znaczenie, ponieważ bitwa pod Grunwaldem pozwalała na tworzenie mitycznej historii braterstwa polsko-rosyjskiego przeciw wspólnemu niemieckiemu wrogowi. To braterstwo przerwane wiekami nieporozumień miało się odrodzić właśnie dzięki komunistom. Zaletą bitwy grunwaldzkiej dla propagandy komunistycznej było także to, że dzięki Henrykowi Sienkiewiczowi system znaczeń związanych z bitwą był czytelny niemal dla każdego Polaka”⁶⁷. W obliczu 550. rocznicy bitwy, w 1960 roku obchody przybrały wyjątkowo doniosłą formę, a do grona tekstów kultury umacniających propagandę antyniemiecką dołączyła także oparta na książce Henryka Sienkiewicza superprodukcja filmowa *Krzyżacy* w reżyserii Aleksandra Forda, którą wówczas zaprezentowano polskiej publiczności. Przez cały okres PRL-u dzieło Matejki, jak i powieść Sienkiewicza – jednakowo wzmacniające antyniemiecką interpretację historycznej bitwy – były stałym elementem polityki historycznej i kulturalnej. Monografistka Matejki, Maria Szypowska, pisała wręcz: „W żyłach żołnierzy, którzy na gruzach Berlina zatknęli polski sztandar, wraz z krwią płynęły wizje Matejki i słowa Sienkiewicza”⁶⁸. W ten sposób dzieła twórców współkonstruujących mit Grunwaldu zostały immanentnie włączone także i w powojenną polską tożsamość. Natomiast plakat Jana Bohusewicza z 1982 roku jest jednym z przykładów jeszcze innego wykorzystania mitu Grunwaldu – w tym przypadku, do budowania narracji antyzachodniej w ogóle, a przy tym, również antychrześcijańskiej. W grafice Bohusewicza *Krucjata przeciwko Polsce – z mroków średniowiecza* obok uzbrojonego rycerza zakonnego przedstawiony został Konrad Adenauer, chadecki kanclerz RFN i neokonserwatywny amerykański prezydent Ronald Reagan w kowbojskim stroju. Wśród innych propagandowych pomysłów wykorzystania symboliki grunwaldzkiej, badacze wymieniają również przykład koncepcji KC PZPR na to, aby w polskiej rakiecie kosmicznej, obok herbu, flag oraz wizerunków Breżniewa i Gierka umieścić ziemię spod Grunwaldu⁶⁹. Wszechobecność propagandy Grunwaldu i nieprzystawanie jej do realiów codziennego życia w Polsce Ludowej najlepiej natomiast ukazał Stanisław Bareja w serialu *Alternatywy 4* (1983 – 1986). W kultowej scenie odcinka *Profesjonaliści* ogromna reprodukcja *Bitwy* jest z wysiłkiem wnoszona do bloku mieszkalnego z epoki. Drewniane podobrazie z trudem mieści się na ciasnej klatce schodowej, paraliżując funkcjonowanie lokatorów. Obraz – dosłownie i symbolicznie – nie mieści się w rzeczywistości, której ma być ważnym składnikiem.

⁶⁷ M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 142.

⁶⁸ M. Poprzęcka, op. cit., s. 37.

⁶⁹ P. Szulc, *Mirosław Hermaszewski – kosmiczna ikona propagandy sukcesu*, „Dzieje Najnowsze. Kwartalnik poświęcony historii XX wieku”, rocznik XLIV — 2012, 4, s. 53.



Il. 13. Jan Bohusewicz, *Krucjata przeciwko Polsce – z mroków średniowiecza*, 1982, plakat, Galeria Plakatu



Il. 14. Kadr z serialu *Alternatywy 4*, odc. 4 *Profesjoniści*, reż. Stanisław Bareja, 1986, kadr z kanału vod TVP S.A.



Il. 15. Tadeusz Trepcowski, *Grunwald 1410 Berlin 1945*, 1945, offset, 70 x 49 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: K. Murawska-Muthesius (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010, s. 21.

O ile Grunwald i jego mit był silnie obecny w PRL-owskiej narracji antyfaszystowskiej i antynazistowskiej (m.in. w rzeźbiarskim przedstawieniu *Bojownika z Faszyzmem* na Cmentarzu-pomniku ofiar zbrodni niemieckich żołnierzy dokonanej na ludności cywilnej w warszawskiej dzielnicy Wawer), tak ze względu na obecność w niej figury retorycznej zrównującej naród niemiecki z nazistami, stał się istotnym symbolem dla organizacji skrajnie nacjonalistycznych, m.in. takich jak założone w 1981 roku Stowarzyszenie Patriotyczne „Grunwald” o wyraźnie rasistowsko-antysemickim profilu. Współcześnie symbolika bitwy pod Grunwaldem, jak i same fragmenty przedstawienia malarskiego są wykorzystywane przez ugrupowania nacjonalistyczne i fundamentalistyczne, akcentujące antyniemiecką narrację i ahistorycznie stawiające znak równości pomiędzy nazizmem a Niemcami. Szczególnie popularne są w postaci nadruków na odzieży, których wiodącym producentem jest firma Red is Bad. Oficjalnie Red is Bad przedstawia się jako „polska marka odzieży patriotycznej dla ludzi ceniących wolność i dumnych z polskiej historii [...] przypominamy zapomnianych bohaterów i heroizm naszych przodków w walce o wolność. To My Polacy. Jesteśmy stąd. Kochamy Polskę. Nie chcemy wyrzec się tradycji. Nie boimy się brać spraw w swoje ręce, działamy”. W praktyce największymi „pokazami mody” marki były coroczne marsze niepodległości, podczas których dochodziło do zamieszek na tle nacjonalistycznym i rasistowskim⁷⁰.

Bitwa pod Grunwaldem – nawiązania w sztuce współczesnej

Ze względu na silne zakorzenienie we współczesnej polskiej wyobraźni mitu grunwaldzkiego, a także nieodłącznego matejkowskiego przedstawienia polscy artyści wizualni niejednokrotnie odwoływali się do *Bitwy*, częściej jednak traktując obraz jako fenomen, niż po prostu – dzieło sztuki. Opiszę dwa takie przykłady, które w moim poczuciu najmocniej wpisały się w polską historię sztuki – instalację fotograficzną Edwarda Krasieńskiego w Zachęcie oraz obraz *Bitwa* Edwarda Dwurnika.

W 1997 roku Edward Krasieński podczas swojej monograficznej wystawy w stołecznej Zachęcie zaprezentował 11 czarno-białych replik fotograficznych klasycznych polskich obrazów malarzkich, które przed wojną tworzyły kolekcję Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Największą reprodukcją na wystawie była zrealizowana w formie instalacji *Bitwa*, w skali porównywalnej z oryginałem. Krasieński zaprezentował monochromatyczny wydruk obrazu, a na wysokości 130 centymetrów od podłogi nakleił na reprodukcję charakterystyczną dla swojej twórczości niebieską taśmą klejącą Scotch. W prawej części kompozycji artysta umieścił rodzaj drzwi, w którym wkomponował całopostaciowy autoportret naturalnej wielkości⁷¹. W tym samym roku artysta określił rolę niebieskiego paska jako konceptualnego narzędzia twórczego:

⁷⁰ Por. O. Senn, *Odzież wykluczająca*, „Kontakt”, 3 lipca 2017, <https://magazynekontakt.pl/odziez-wykluczajaca/>, dostęp: 4.03.2024.

⁷¹ Edward Krasieński jest autorem również skromniejszego rozmiarowo obiektu (25,5 x 56,5 cm), zrealizowanego na podobnej zasadzie: *Interwencja – Błękitna linia biegnąca wzdłuż reprodukcji obrazu Jana Matejki Bitwa Pod Grunwaldem*, który prawdopodobnie powstał jako prezent (w 2022 roku przekazany na aukcję Domu Aukcyjnego Polswiss Art i sprzedany za 38 tysięcy złotych).



Il. 16. Edward Krasiński, *Instalacja* (fragment), 1997, fotografia cz-b na płycie MDF, niebieska taśma, wymiary zmienne, fot. Jacek Sielski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki

„To jest niebieski pasek SCOTCH szer. 19 mm naklejany na ścianach galerii /I nie tylko/ na wysokości 130 cm. ON interweniuje W i demaskuje TO. ON istnieje, Mam do NIEGO zaufanie”⁷². Trzydzieści lat później – w 600. rocznicę bitwy pod Grunwaldem – w 2010 roku zbliżało się otwarcie Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie. W tych okolicznościach zorganizowano na Zamku Królewskim na Wawelu wystawę poświęconą relacjom sztuki współczesnej z historią, której kuratorką była Maria Poprzęcka. Do pokazu zaproszono malarza Edwarda Dwurnika, który na tę okazję namalował swoją reinterpretację dzieła Matejki. Kompozycja Dwurnika, w dwukrotnie mniejszej od oryginału skali, pojawiła się w przestrzeni Zamku Wawelskiego. Sam artysta mówił o pokazie „Jestem szczęśliwy, że zaistniałem w tych salach. To jak zwieńczenie mojej drogi twórczej. Bardzo dziękuję, że mieliście państwo ten gest i odwagę”⁷³. Wypowiedź Dwurnika nawiązywała również do faktu, że dotychczas w Zamku nie prezentowano prac współczesnych twórców. Jego reinterpretacja *Bitwy* przedstawia kłębowisko walczących ludzi, z tą różnicą, że jest to bitwa Polaków z Polakami, „polsko-polska nawalanka na całego”⁷⁴, bez wyszczególnienia konkretnych postaci, czy kulminacyjnego momentu. W Dwurnikowej *Bitwie* „wszystko jest równie ważne, albo równie nieważne”⁷⁵.

Opis pracy

W rzeźbie *Historia wesola a ogromnie przez to smutna* razem z Kaspem Lecnimem nawiązaliśmy natomiast do prawdopodobnie pierwszej krytycznej reinterpretacji dzieła Matejki – parodystycznego rysunku autorstwa Stanisława Wyspiańskiego z około 1900 roku⁷⁶. Karykatura monumentalnego dzieła przedstawia abstrakcyjne kłębowisko splecionych linii. Jedynym czytelnym elementem rysunku jest umieszczona w centralnym punkcie kompozycji flaga z czarnym krzyżem. Ten motyw, jak i odautorski podpis „Grunwald” zamieszczony na dole rysunku jednoznacznie odnosi się do dzieła Matejki. Z przeprowadzonej przeze mnie i Lecniema kwerendy wynika, że dotychczas *Bitwa* Wyspiańskiego nie stała się podmiotem analizy historyków i historyczek sztuki, a w opracowaniach twórczości Wyspiańskiego pojawiają się zaledwie zaznaczenia, że taka praca powstała.

Wspólnie z Lecnimem czytamy ten wyjątkowy, abstrakcyjny rysunek Wyspiańskiego przez pryzmat napięcia pomiędzy dwoma odmiennymi sposobami opowiadania o polskości, jakie

⁷² J. Lubiak, M. Ludwisiak (red.), *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 668.

⁷³ B. Deptuła, *Bitwa pod Grunwaldem Edwarda Dwurnika*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1601-bitwa-pod-grunwaldem-edwarda-dwurnika.html>, dostęp: 29.02.2024.

⁷⁴ Ibidem.

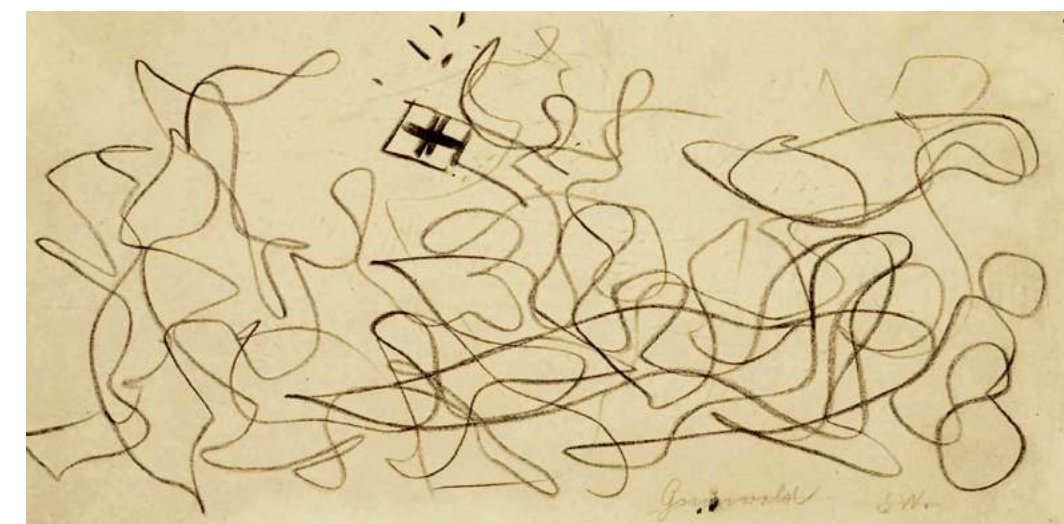
⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Brak w źródłach dokładnego datowania rysunku. Datę podaję za Katalogiem Cyfrowym Muzeum Narodowego w Krakowie, w którym szkic jest opisany jako *Karykatura Bitwy pod Grunwaldem Jana Matejki*. Traktuję rysunek Wyspiańskiego jako samodzielną pracę, dlatego w tekście stosuję skrócony tytuł *Bitwa* <https://zbiory.mnk.pl/pl/wyniki-wyszukiwania/katalog/231232>, dostęp: 29.02.2024.

reprezentują swoją twórczością Matejko i Wyspiański. Niebagatelny jest kontekst artystycznego związku pomiędzy oboma twórcami, naznaczony relacją mistrz-uczeń⁷⁷. Podczas gdy „mistrz” polskość konsekruje, jego uczeń „domaga się bezpośredniego uderzenia w fantazmat”⁷⁸, przez co *Bitwę* Wyspiańskiego można interpretować także w kontekście pojęcia „lęku przed wpływem”⁷⁹, autorstwa teoretyka literatury Harolda Blooma. W takim odczytaniu, „demonizujący” najważniejsze dzieło mistrza Wyspiański „automatycznie uczłowiecza prekursora [...]”⁸⁰; odcina się od figury nauczyciela, a jednocześnie poddaje refleksji od niego zależność.

Jednak ciekawsza w kontekście naszej realizacji *Historia wesoła, a ogromnie przez to smutna* jest preposteryjna próba określenia charakteru patriotyzmu obu twórców. Obaj zajmują ważną pozycję w kanonie polskiej kultury, choć reprezentują odmienne wartości – polskość konsekrująco-konserwujący Matejko oraz Wyspiański, który zmierzał w stronę dekonstrukcji jej mitów i przywar. W wydanej w 2019 roku książce *Turbopatriotyzm* Marcin Napiórkowski rozróżnia dwa wymiary postawy patriotycznej – tytułową z przedrostkiem „turbo-” i dialektycznie związaną wersję z przedrostkiem „soft-”⁸¹. Według badacza, turbopatriotyzm źródło wartości lokuje w przeszłości i „opiera się na figurze wroga – realnego lub fantomowego”⁸², natomiast softpatriotyzm charakteryzuje kosmopolityzm, otwartość, wychylenie w przyszłość i aspiracja proponowania nowych sposobów funkcjonowania⁸³. W 2019 roku, gdy razem z Lecnimem realizowaliśmy pracę *Historia...*, w polskiej przestrzeni publicznej jednoznacznie przeważała postawa turbopatriotyczna. Co więcej, jak zauważa Joanna Bednarek w tekście *Turbopatriotyczne przypadki*: „[...] po wyborach 2015 roku układ sił został przemontowany – turbopatriotyzm stał się modelem dominującym, prawomocnym i (co dużo bardziej niebezpieczne) prawodajnym”⁸⁴. Korzystając z rozróżnienia Napiórkowskiego, Matejkę można określić jako reprezentanta turbopatriotyzmu, Wyspiańskiego zaś dekonstrukcyjnego softpatriotyzmu.

W naszym odczytaniu rysunek Wyspiańskiego, niezależnie od faktycznych intencji przyświecających jego autorowi, ma bardzo współczesną formę, która przemawia do naszego odczytania tej pracy w kontekście softpatriotycznego wychylenia ku przyszłości. Reprezentuje też to,



Il. 17. Stanisław Wyspiański, *Karykatura Bitwy pod Grunwaldem Jana Matejki*, ok. 1900 r., 10,3 x 21 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

⁷⁷ Matejko, zaprzyjaźniony z wujostwem Wyspiańskiego, udzielał mu pierwszych lekcji artystycznych już w 1880 roku. Następnie, od października 1887 roku – był nauczycielem Wyspiańskiego w trakcie jego studiów w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych.

⁷⁸ P. Augustyniak, *Burzenie polskiego kościoła. Studium o Wyzwoleniu*, Kraków, 2019, s. 27.

⁷⁹ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

⁸⁰ Ibidem, s. 141.

⁸¹ Podział zaproponowany przez Napiórkowskiego wpisuje się w wielokrotnie opisywany spór między patriotyzmem krytyczno-rozliczeniowym a heroicznym. Więcej o historii tych idei zob. *Esej bibliograficzny*, [w:] M. Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, Wołowiec 2019.

⁸² J. B. Bednarek, *Turbopatriotyczne przypadki*, „Czas Kultury”, 20.11.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/turbopatriotyczne-przypadki/>, dostęp: 26.01.2024.

⁸³ M. Napiórkowski, *Turbopatriotyzm*, Wołowiec 2019.

⁸⁴ Ibidem.

co codzienne i zwykłe – to „tylko” szkic zrealizowany gdzieś pomiędzy poważnymi zleceniami artysty, które na stałe wpisały się w kanon sztuki polskiej; szkic, który nie stał się dotąd przedmiotem eksperckich badań ani krytycznej analizy. Ta właśnie właściwość rysunku – jej relatywna niepozorność – była jednym z powodów, dla którego postanowiliśmy do niego nawiązać w naszej realizacji *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*. Wspólnie uznaliśmy, że może stać się odpowiednią przeciwwagą dla nabrzmiałego mitu Grunwaldu, czując, że szkic Wyspiańskiego ma w sobie lekkość, której potrzebujemy i za którą tęsknimy. W dominującej postawie turbopatriotycznej – dostępnych formach pomnikowych i sposobach obchodzenia świąt państwowych – nie znajdujemy dla siebie miejsca, dlatego postanowiliśmy zrealizować pomnik, jaki chcielibyśmy widzieć jako element narodowego dziedzictwa.

Dodatkowo, istotną częścią realizacji jest jej tytuł – cytat wyjęty z pierwszego aktu *Wesela*, najślynniejszego dramatu Wyspiańskiego, dziejącego się wedle zapewnień autora w roku 1900. Słowa „historia wesola, a ogromnie przez to smutna” pojawiają się dwukrotnie, w dialogu pomiędzy Poetą i Gospodarzem. Choć można je odnieść bezpośrednio do wydźwięku samego dramatu, tak w treści *Wesela* pełnią one rolę opowieści Poety o potrzebie bohaterskiego mitu w konstruowaniu tożsamości narodowej i nieco ironicznej repliki Gospodarza, który podsumowuje mitotwórcze wysiłki w specyficzny dla siebie sposób: „Dramatyczne, bardzo pięknie / u nas wszystko dramatyczne, / w wielkiej skali, niebotyczne / a jak taki heros jęknie, / to po całej Polsce jęczy, / to po wszystkich borach szumi, / to po wszystkich górach brzęczy, / ale kto tam to zrozumie”⁸⁵.

Pracując nad rzeźbą chcieliśmy sprawdzić, „co by było, gdyby” zamiast monumentalnej Matejkowskiej *Bitwy* kolektywną pamięć oprzeć o niewielkich rozmiarów szkic (10,3 cm x 21 cm), wykonany przez ucznia „mistrza”, który wybrał zaskakująco nowoczesną, abstrakcyjną formę. Dlatego wspólnie postanowiliśmy zrealizować repetycję linearnego szkicu w formie rzeźbiarskiej. Nasz pomysł opierał się na idei upomnikowienia żartu, potraktowaniu wybryku całkiem serio i wprowadzeniu go w przestrzeń – tak powstał pomysł na alternatywną wersję pomnika „narodowej miłości własnej”. Koncepcja ta wymagała przetłumaczenia linii na obiekt trójwymiarowy. W tym celu wykonaliśmy serię modeli z drutu w skali 1:1 do rysunku Wyspiańskiego, następnie dopracowaliśmy modele w 3D. Gdy przestrzenny szkic był gotowy, przystąpiliśmy do pracy nad finalnym obiektem – wyginania stalowego pręta o średnicy 18 cm. Całość została pomalowana farbą proszkową na ciemny kolor, nawiązujący do ołówkowego śladu oryginalnego rysunku. Efektem tego procesu jest rzeźba, która waży 200 kilogramów. Ze względów logistycznych (takich jak transport czy przenoszenie pracy), wykonaliśmy ją w trzech częściach, z zamaskowanymi miejscami łączeń elementów składowych.



Il. 18. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, 2021, stal proszkowana, 250 x 500 x 140 cm, widok pracy na wystawie *It-it?*, MOS, Gorzów Wielkopolski, 2022, fot. Kasper Lecnim

⁸⁵ S. Wyspiański, *Wesele*, akt 1, scena, 24.

Sposób ekspozycji pracy

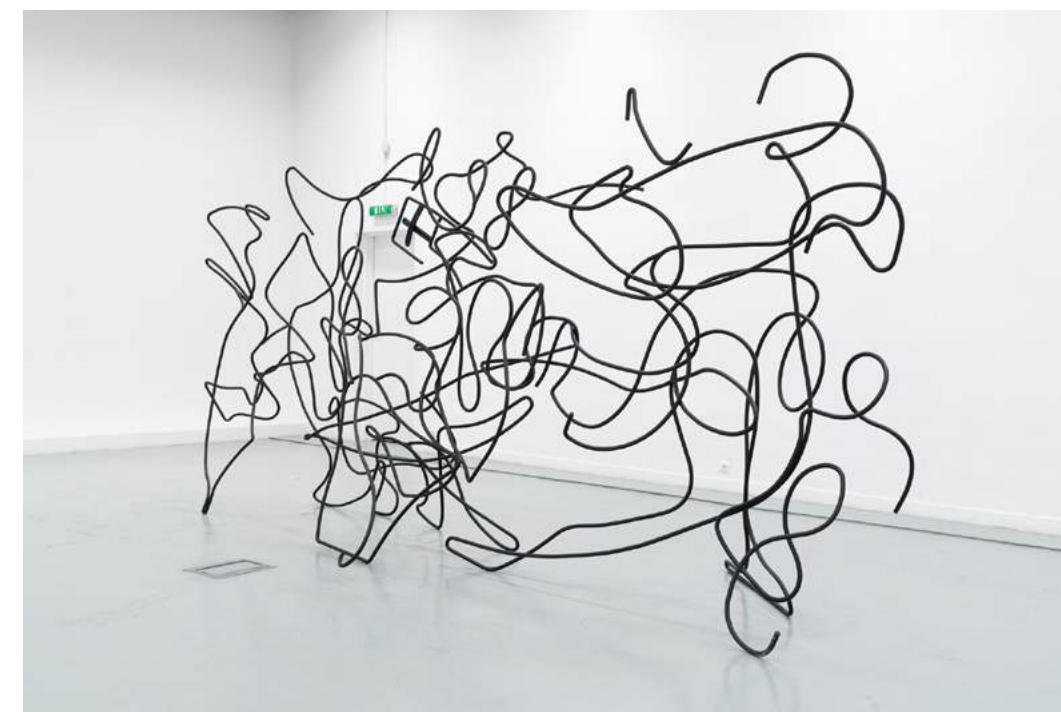
Dotychczas praca była eksponowana trzykrotnie. Za pierwszym razem – premierowo – na wystawie *Pole bitwy*, kuratorowanej przez Adę Piekarską w BWA w Bielsku-Białej w 2020 roku; następnie na indywidualnej wystawie *It-it?* (kur. Bartosz Nowak) w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim w 2022 roku, którą zrealizowałam wspólnie z Kaspem Lecnimem. Po raz trzeci pokaz pracy został zorganizowany w 2024 roku, na Zamku Krzyżackim w Świeciu.

Ważnym dla nas aspektem ekspozycji pracy *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* jest wydobywanie jej przestrzenności – dbamy o to, aby w miejscu, w którym jest eksponowana umożliwić publiczności dostęp do rzeźby z każdej strony. Nie mniej istotnym elementem jest dbałość o to, aby ta ażurowa konstrukcja była prezentowana na neutralnym tle. Taki sposób prezentacji pozwala, aby to osoba oglądająca pracę dopełniała jej znaczenie i genezę. Wówczas realizacja zmienia się wraz ze spojrzeniem widza – linie nakładają się i tworzą kolejne kompozycje kadrowane ruchem ciała i spojrzeniem osoby odbierającej, która w ten sposób współtworzy pracę. Rzeźba oglądana z jednego punktu najbardziej przypomina szkic Wyspiańskiego, jednak wędrując wokół niej – stwarza możliwość kadrowania kolejnych, przestrzennych układów kompozycyjnych. Realizując pracę *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* blisko było nam do koncepcji układu otwartego, który stanowił ważny element w twórczości artystki Wandy Gołkowskiej. Twórczyni definiowała układ otwarty jako przeciwieństwo „idealistycznej koncepcji sztuki – dążenia do jednego, absolutnego, idealnego rozwiązania”⁸⁶. Gołkowska uznawała taki układ za przeciwieństwo „tradycyjnego pojęcia stabilności dzieła – [układ otwarty, przyp. I.R.] zakłada, że istnieje matematycznie określona / nieograniczona ilość zmian, wynikająca z przesunięć mechanicznych, ruchu widza, wprowadzenia ruchu fizycznego, wprowadzenia ruchu światła. Daje odbiorcy możliwość aktywnego włączenia się w akcję”⁸⁷. Mit Grunwaldu, z którego matejkowska *Bitwa* czerpała i który współkonstruowała, wraz ze zmianami kontekstu historyczno-politycznego ewoluował, jednak zawsze był dość jednoznaczny i jednowymiarowy – każdorazowo narzucając odgórnie określoną interpretację. W *Historii wesolej...* zależało nam na wprowadzeniu możliwości kadrowania i współtworzenia narracji przez jej odbiorczynię/odbiorcę.

Jednak naszym wymarzoną sposobem ekspozycji *Historii wesolej, a ogromnie przez to smutnej* jest jej prezentacja w przestrzeni publicznej w formie, która nawiązuje do obiektów na placach zabaw. Rzeźba zostałaby wtedy odpowiednio zmodyfikowana, aby pracę można było użytkować jako miejsce spotkań i zabaw. Taki sposób ekspozycji pracy i zmiana jej funkcji poszerzyłby jej znaczenie o aspekt wspólnotowego tworzenia nowych opowieści podczas zabawy; byłoby to w pełni spełnieniem naszych zamierzeń i intencji (wierzymy, że przez upomnikowanie żartu sztywne mity narodowe uległyby zawieszeniu, a nawet frywolnej dekonstrukcji). Dotychczas w Polsce nie udało nam się uzyskać finansowania na tego typu realizację. Jednak ten pomysł

⁸⁶ W. Gołkowska, *Układy otwarte*, „Odra”, 1968, nr 1, s. 67.

⁸⁷ Ibidem.



Il. 19. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, 2021, stal proszkowana, 250 x 500 x 140 cm, widok pracy na wystawie *It-it?*, MOS, Gorzów Wielkopolski, 2022, fot. Kasper Lecnim



Il. 20. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, 2021, stal proszkowana, 250 x 500 x 140 cm, widok pracy na wystawie *It-it?*, MOS, Gorzów Wielkopolski, 2022, fot. Irmina Rusicka



Il. 21. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim, *Historia wesoła, a ogromnie przez to smutna*, 2021, stal
proszkowana, 250 x 500 x 140 cm, widok pracy na wystawie *It-it?*, MOS, Gorzów Wielkopolski, 2022,
fot. Kasper Lecnim

rozwijamy w kolejnych naszych pracach. W 2023 roku wspólnie z Lecnimem otrzymaliśmy zaproszenie od irlandzkiego kolektywu kuratorsko-artystycznego Household na realizację pracy w przestrzeni publicznej Belfastu z okazji rocznicy podpisania Porozumienia wielkopiątkowego (*Good Friday Agreement*). Projektujemy plac zabaw z rzeźbami naszego autorstwa, które będą nawiązywać do historii niepodległościowej Irlandii Północnej i podziału społeczeństwa w wyniku Kłopotów (*The Troubles*).

Upublicznienie pracy

Wystawy

- *Pole Bitwy*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 04.12.2020 – 14.03.2021
- *It-it?*, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski, 10.06 – 18.09.2022
- *1410*, Zamek Krzyżacki w Świeciu, Centrum Kultury, Świecie, 3.05 – 30.08.2024

Katalogi

- Ada Piekarska (red.), *Pole bitwy*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2021, ISBN 978-83-65901-15-6

Prasa i publikacje online

- *Do zobaczenia: „Pole bitwy” w Galerii Bielskiej BWA*, „Szum”, 05.02.2021, <https://magazynszum.pl/pole-bitwy-w-galerii-bielskiej-bwa/>, dostęp: 12.06.2024.
- Karolina Plinta, „*It-it?*” Kaspera Lecnima i Irminy Rusickiej w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, „Szum” nr 38/2022, s. 144 - 147.
- *Do zobaczenia: „It-it?” Kaspera Lecnima i Irminy Rusickiej w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim*, „Szum”, 3.08.2022, <https://magazynszum.pl/it-it-kaspera-lecnima-i-irminy-rusickiej-w-miejskim-osrodku-sztuki-w-gorzowie-wielkopolskim/>, dostęp: 12.06.2024.

Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70

Nowa normatywność – kontekst powstania pracy

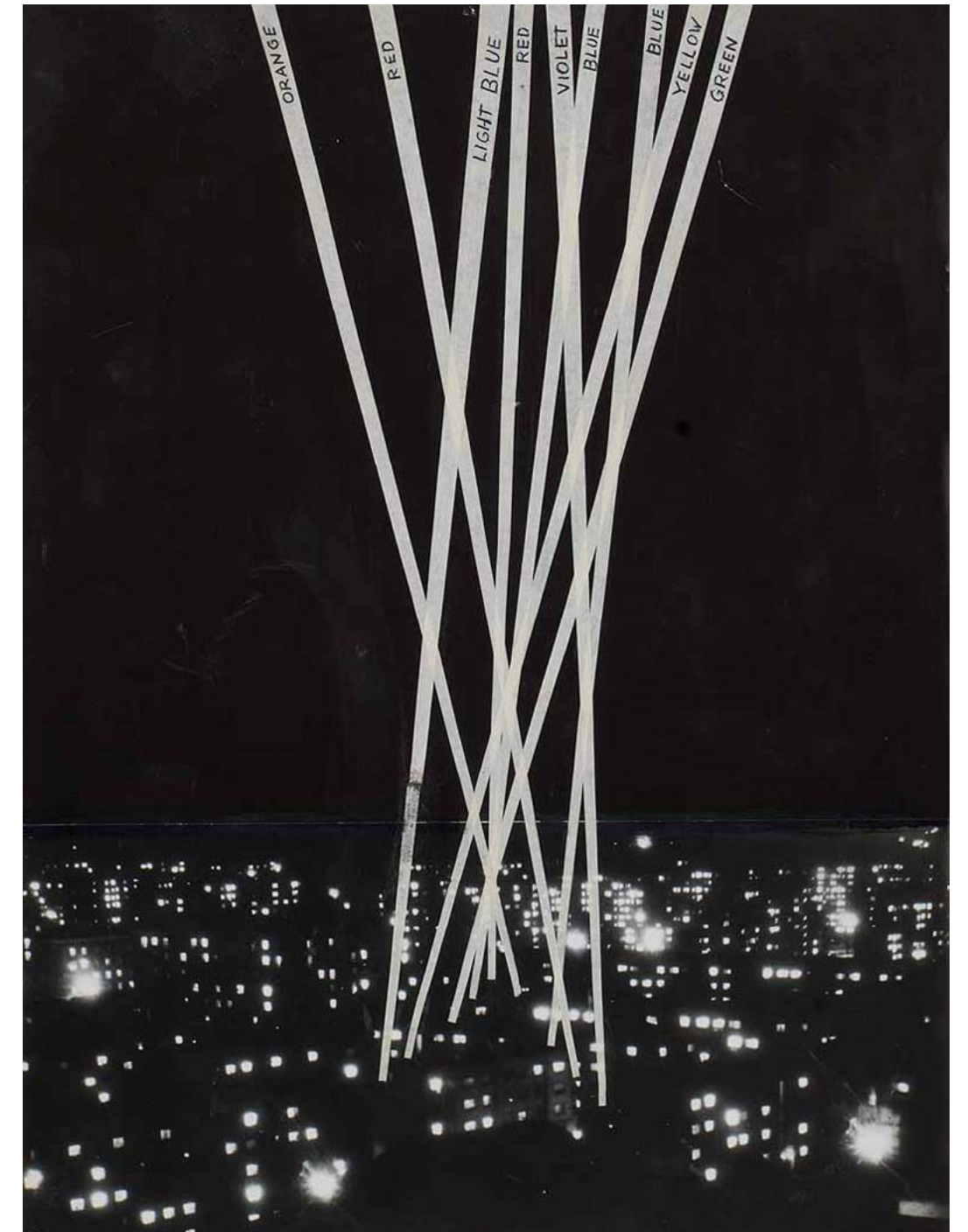
W 2020 roku zostałam zaproszona przez Piotra Lisowskiego do zrealizowania pracy na wystawę *Nowa Normatywność. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70* w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu. Ekspozycję organizowano z okazji 50-lecia Sympozjum, a zatem okrągłej rocznicy jednego z najważniejszych wydarzeń artystycznych w powojennej polskiej historii sztuki. Tytuł *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70* odnosi się zarówno do pracy, którą zrealizowałam w ramach tej wystawy, jak i dwóch działań o charakterze postartystycznym, które przeprowadziłam już po zakończeniu ekspozycji w MWW (*Wywiad z Muzeum w Podziemiu* oraz *Statut OFSW*).

Po zapoznaniu się z materiałami dotyczącymi historycznego wydarzenia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70⁸⁸, zaczęłam pracę koncepcyjną nad tym, jak pomnik *Sympozjum* mógłby wyglądać. Sama idea wydała mi się intrygująca, ponieważ miałoby to być upamiętnienie wydarzenia o szczególnym charakterze. Sympozjum według założeń jego inicjatorów miało przyczynić się do powstania miejskich pomników, związanych z obchodami 25-lecia Powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy⁸⁹. Ostatecznie jednak niemal żaden z projektowanych pomników nie został zrealizowany⁹⁰. Część badaczek i badaczy uważa Sympozjum

⁸⁸ Zob. D. Dziedzic, Z. Makarewicz (red.), *Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983.

⁸⁹ L. Nader, *Sympozjum Wrocław '70: przestrzeń niemożliwego*, „Dyskurs” nr 3, 2005, s. 152.

⁹⁰ Spośród 57 projektów zgłoszonych na *Sympozjum* doprowadzono do skutku jedynie kilka z nich. W roku sympozjalnym było to efemeryczne działanie dziesięcioma strumieniami światła na niebie, czyli *Kompozycja Pionowa Nieograniczona* Henryka Stażewskiego (wykonana w Dniu Zwycięstwa, 9. maja 1970 r.) oraz jednodniowa akcja *Wieża Radości* Andrzeja Wojciechowskiego



Il. 22. Henryk Stażewski, *Dziewięć strumieni koloru na niebie (Kompozycja pionowa nieograniczona)*, 1969, fotokolaż, karton, 32 x 23,5 cm, fot. Mirosław Łanowiecki, Kolekcja Muzeum Architektury we Wrocławiu

Wrocław '70 za pierwszą, symboliczną manifestację sztuki konceptualnej w Polsce, inni natomiast za artystyczną porażkę i kpinę artystów i artystek biorących udział w przedsięwzięciu⁹¹ – jest to zatem wydarzenie kontrowersyjne, wokół którego narosło wiele mitów, a także interpretacji jego zamysłu i ostatecznego efektu. Pracując nad projektem nie chciałam jednak upamiętniać porażki lub, w zależności od innej interpretacji, konceptualnego triumfu, lecz przywrócić się temu, co z prześledzenia dynamiki organizacji imprez artystycznych w latach 70. i towarzyszącej im dyskusji w środowisku twórczym może wynikać interesującego dla współczesnego dyskursu artystycznego⁹².

Opis pracy

Efektom tak postawionego problemu jest realizowany w latach 2020-2024 projekt o tytule *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70*, który składa się z trzech elementów: (1) pracy artystycznej zaprezentowanej na wystawie *Nowa Normatywność* (o tym samym tytule, co cały projekt), (2) współpracy z grupą Muzeum w Podziemiu (*Tęgo nie zobaczysz w Muzeum, Czekaając aż ktoś do mnie zadzwoni, Potknięcia*) oraz (3) aktywnego uczestnictwa w Obywatelskim Forum Sztuki Współczesnej (*Statut OFSW*).

Praca zrealizowana na wystawie *Nowa Normatywność*

Praca, którą zaprezentowałam na wystawie *Nowa Normatywność* w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu składa się z dwóch integralnych części. Pierwszą z nich jest *ready-made* – moneta okolicznościowa o nominale 10 zł, którą wprowadzono do obiegu 9 maja 1970 r. z okazji 25-lecia powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy. Na awersie monety znajduje się godło Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (orzeł bez korony) oraz data 1970, natomiast na jej rewersie widnieje słup graniczny PRL w towarzystwie herbów Koszali, Gdańska, Szczecina, Olsztyna, Zielonej Góry, Wrocławia i Opola (miast wojewódzkich z terenów Ziemi Odzyskanych), u dołu daty 1945 – 1970, a dookoła napis: „Byliśmy – Jesteśmy – Będziemy”. Drugą część pracy stanowi baner, który wywieszono w czasie trwania wystawy na elewacji MWW z napisem „Cancel everything, pay everyone!” (Wszystko odwołać, wszystkim zapłacić!).

i Mieczysława Zdanowicza (23. lipca 1970). Dwa lata później powstał *Żywy pomnik. Arena* Jerzego Beresia (usunięty na początku lat 80.). Po wielu latach – już w XXI w. – w przestrzeni publicznej Wrocławia zrealizowano kolejne projekty sympozjalne: w 2010 roku zrekonstruowano instalację Beresia, rok później w przestrzeni miasta pojawiło się *Krzyżo* na podstawie koncepcji Tadeusza Kantora, a w 2016 roku w Parku Polana Popowicka zrealizowano projekt Barbary Kozłowskiej stanowiący przestrzenną interpretację wiersza Stanisława Dróżdża *Samotność*.

⁹¹ Por. L. Nader, op. cit.

⁹² Inspiracją do takiego postawienia problemu były stenogramy w których uczestnicy i uczestniczki *Sympozjum* niejednokrotnie podejmują kwestie warunków współpracy (finansowe, logistyczne).



Il. 23. Irmina Rusicka, *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70*, 2020, ready-made, moneta okolicznościowa o nominale 10 zł, którą wprowadzono do obiegu 9 maja 1970 r. z okazji 25-lecia powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy, fot. Irmina Rusicka



Il. 24. Irmina Rusicka, *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70*, 2020, ready-made, moneta okolicznościowa o nominale 10 zł, którą wprowadzono do obiegu 9 maja 1970 r. z okazji 25-lecia powrotu Ziemi Zachodnich i Północnych do Macierzy, fot. Irmina Rusicka

Obecne na monecie hasło „Byliśmy – Jesteśmy – Będziemy” było istotną częścią propagandowej narracji związanej z Ziemią Odrzańską. W latach 70. XX wieku te właśnie słowa pojawiły się na wznoszonych wówczas pomnikach, m.in. w Koszalinie, Strzelinie czy Krośnie Odrzańskim. Podczas wrocławskich obchodów 25-lecia Ziemi Odrzańskich – których częścią było Sympozjum Plastyczne Wrocław '70 – na trybunie honorowej Stadionu Olimpijskiego zasiadli przedstawiciele najwyższych władz – ówczesny I sekretarz Komitetu Centralnego PZPR Władysław Gomułka oraz jego następcy, Edward Gierek i Wojciech Jaruzelski. W ten sposób główne hasło obchodów zmaterializowało się symbolicznie także w „żywej trybunie”, przy dźwiękach patriotycznych pieśni.

Użyty w drugiej części pracy slogan „Cancel everything, pay everyone!” (ang. Wszystko odwołać, wszystkim zapłacić!) jest cytatem z tekstu-manifestu anonimowej formacji Gruppo Pause, opublikowanego w trakcie pandemii koronawirusa COVID-19. Hasło odnosi się do niezadowolających warunków pracy robotnic i robotników sztuki (tzw. „elitarnych prekariuszy”⁹³), o których dramatycznej sytuacji bytowej dyskusja toczyła się od kilku lat⁹⁴, a którą to sytuację „pandemia tylko wyostrzyła”⁹⁵. W samym MWW pierwszy pokaz międzynarodowej kolekcji własnej instytucji nosił nieprzypadkowy dla mnie tytuł *Stosunki pracy*. Kuratorka ekspozycji Sylwia Serafinowicz we wstępie do wystawy pisała: „Pierwsza odsłona międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej, tworzonej od 2011 roku w Muzeum Współczesnym Wrocław, podejmuje zagadnienie dzisiejszych «stosunków pracy». Termin ten określa relacje pomiędzy pracodawcą a pracownikiem. Obecna dynamikę tych zależności determinują te same procesy, które formują globalny rynek: kolonializm, uprzemysłowienie i kapitalizm. Kształtują one także krajobraz polityczny, kierunki migracji, kondycję ciał i umysłów”⁹⁶. Jedną z prac w kolekcji jest baner z hasłem *Today You Have Day Off* (2013) – realizacja brytyjskiego artysty Jeremy'ego Dellera, dotycząca pracy w „wymiarze zero godzin” – praktyce powszechnej

⁹³ Sformułowanie „elitarni prekariusze” pochodzi z tekstu Z. Płoska, Ł. Ronduda, *Ekwiwalent pieniężny. Artysty mówią o ekonomii podczas Warsaw Gallery Weekend*, „Gazeta Wyborcza”, 26 września 2014, <https://wyborcza.pl/7,76842,16711245,ekwiwalent-pieniezny-artysty-mowia-o-ekonomii-podczas-warsaw.html>, dostęp: 8.03.2024; zob. również: D. Jarecka, *Artysta pyta, jak żyć*, „Gazeta Wyborcza”, 24 grudnia 2011, <https://wyborcza.pl/7,75410,10869334,artysta-pyta-jak-zyc.html>, dostęp: 3.08.2024.

⁹⁴ Warto wymienić tutaj chociażby koncepcję ciemnej materii sztuki, którą sformułował Greg Sholette, zob. G. Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (Marxism and Culture)*, Pluto Press, Londyn 2010. W Polsce najobszerniejsze badania dotyczące prekarnych warunków zatrudnienia pracownic i pracowników sztuki prowadził Wolny Uniwersytet Warszawy, zob. M. Kozłowski, J. Sowa, K. Szreder (red.), *Fabryka sztuki. Podział pracy oraz dystrybucja kapitałów społecznych w polu sztuk wizualnych we współczesnej Polsce. Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy*, Warszawa 2014, https://issuu.com/beczmiiana/docs/fabryka_sztuki, dostęp: 8.03.2024, oraz J. Sowa i in. (red.), *Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności*, Warszawa 2011. Por. K. Szreder, *ABC Projektariatu. O nędzy projektowego życia*, Warszawa 2016.

⁹⁵ Zob. J. Sowa, *Post-między-kapitalizm*, w ramach cyklu Biennale Warszawa COVID-19 *Jaki świat po pandemii?*, <https://biennalewarszawa.pl/covid-19-jaki-swiat-po-pandemii/>, dostęp: 8.03.2024.

⁹⁶ S. Serafinowicz, *Stosunki pracy. Z międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Współczesnego Wrocław*, <https://muzeumwspolczesne.pl/wystawy/stosunki-pracy-z-miedzynarodowej-kolekcji-sztuki-wspolczesnej-muzeum-wspolczesnego-wroclaw/>, dostęp: 3.06.2024.



Il. 23. Odsłonięcie pomnika z okazji XV rocznicy powrotu Strzelina do Macierzy, Strzelin 17 kwietnia 1960, www.fotopolska.eu



Il. 24. Irmina Rusicka, *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70*, 2020, druk na siatce mesh, 700 x 300 cm, widok na wystawie *Nowa Normatywność. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, Muzeum Współczesne Wrocław, 2020, fot. Małgorzata Kujda



również w Wielkiej Brytanii, bez świadczeń socjalnych i gwarancji minimalnego wynagrodzenia. Otrzymanie takiej wiadomości od przełożonego oznacza brak zarobków danego dnia.

W nawiązaniu do instytucjonalnej kolekcji, do ekspozycji sloganu wybrałam medium baneru, jednak to niewyłączny powód mojej decyzji. Współczesne banery w przestrzeni publicznej są nośnikami reklamowymi produktów i usług, zdecydowanie rzadziej miejscami kampanii społecznych czy politycznych – dlatego też zależało mi na przechwyceniu tego medium na własnych warunkach i w sprawie własnej: prekarnej sytuacji zatrudnieniowej osób pracujących w kulturze, która nie jest przedmiotem społecznego zainteresowania. Rozmiar i wydźwięk baneru oraz nieoczekiwane dla Wrocławian miejsce jego ekspozycji sugerowały również narrację znaną ze współczesnych strajków czy okupacji instytucji. Decyzja o wywieszeniu go na fasadzie była także podyktowana chęcią wyjścia z dyskusją poza środowiskową bańkę, co pośrednio się udało, ponieważ w związku z ekspozycją pracy na fasadzie Muzeum, pojawiły się próby kontaktu osób postronnych z instytucją w sprawie realizacji i dociekań jej znaczenia⁹⁷. Wątki związane z prekarną kondycją osób pracujących w polu kultury rozwijam w dwóch kolejnych częściach realizacji – *Statut* i *Wywiad*, które językiem Jerzego Ludwińskiego można umieścić w kategoriach *postsztuki*, lub posługując się pojęciem autorstwa Tanji Brugery – sztuki użytecznej (*arte util*).

Tego nie zobaczysz w Muzeum

„Europejską Stolicą Kultury tylko się bywa, a Wrocławiem jest się długofalowo” pisał w 2018 roku krytyk sztuki Stach Szablowski⁹⁸. Gdy analizował wrocławski krajobraz instytucjonalny, dyrektorem MWW był Andrzej Jarosz. Od tego czasu wiele się zmieniło. W grudniu 2019 roku tragicznie zakończyła się kadencja Jarosza, przez kolejny rok instytucją kierował Piotr Lisowski (jako pełniący obowiązki dyrektora), a w styczniu 2021 roku stanowisko dyrektorki MWW objęła Sylwia Świsłocka-Karwot. Przez półtora roku jej kadencji z pracy w Muzeum zwolniło się 15 z 19 zatrudnionych niegdyś tam osób.

W lutym 2023 roku były pracowniczki i pracownicy MWW powołały do życia Muzeum w Podziemiu. Losy MWW, jak i Muzeum w Podziemiu są mi bliskie, ponieważ z tymi osobami miałam okazję uczyć się współpracy instytucjonalnej, a w tej właśnie instytucji pokazałam po raz pierwszy realizację z dyplomu magisterskiego *Artykuł 14* oraz wspólnie z Kaspem Lecnimem sprawdzałam żywotność kontekstualnych praktyk, nierzadko wywodzących się

⁹⁷ Wywieszenie baneru na fasadzie okazało się skuteczną strategią. Muzeum Współczesne Wrocław jest usytuowane przy placu Strzegomskim, ruchliwym węźle komunikacyjnym. W ten sposób publiczność *Nowej Normatywności* powiększyła się o uczestniczki i uczestników ruchu drogowego, które codziennie dzwoniły do Muzeum z zapytaniem, o co chodzi w wywieszonym hasle. Telefon odbierał pracownik muzeum, który cierpliwie tłumaczył założenia pracy oraz sytuację zatrudnieniową osób pracujących w kulturze.

⁹⁸ S. Szablowski, *Entropia, czyli niekończący się zmierzch cywilizacji łacińskiej (na Dolnym Śląsku)*, „Szum”, 27.07.2018, <https://magazynszum.pl/entropia-czyli-niekonczacy-sie-zmierzch-cywilizacji-lacinskiej-na-dolnym-slasku/>, dostęp: 29.05.2024.

Il. 26. Irmina Rusicka, *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70*, 2020, druk na siatce mesh, 700 x 300 cm, widok na wystawie *Nowa Normatywność. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, Muzeum Współczesne Wrocław, 2020, fot. Irmina Rusicka

z nurtu krytyki instytucjonalnej. W ramach tych działań wyzywaliśmy na pojedynek szachowy dyrektora Jarosza (który ostatecznie nie podjął wyzwania), gromadziliśmy zapasy żywności (w pracy *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie* prezentowanej na wystawie *Szczurołap* w 2018 roku), czy odsłoniliśmy własną pracę spod warstw szarej farby (*Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie – renowacja* na wystawie *Borderline* w 2019 roku). Tekst, który był elementem tej ostatniej realizacji – trawestacja pracy Stanisława Dróżdża – nie tylko odnosił się do fasady poniemieckiego schronu, w którym mieści się MWW, ale również rezonował z głębokim kryzysem wrocławskiej instytucji. Reakcją (i zarazem odpowiedzią) na ten kryzys stała się działalność Muzeum w Podziemiu, z którym postanowiłam porozmawiać o tym, w jaki sposób pracują; dlaczego tego, co pokazują na swoich akcjach „nie zobaczysz w muzeum” oraz jak z ich perspektywy wygląda polityka kulturalna Wrocławia. Rozmowa przybrała formę wywiadu opublikowanego na łamach internetowego magazynu o kulturze „Dwutygodnik”⁹⁹.

Grupa Muzeum w Podziemiu włącza w swoje akcje awangardowe gesty, bliskie koncepcjom Muzeum Sztuki Aktualnej Jerzego Ludwińskiego a także samego Sympozjum Plastycznego Wrocław '70. Grupa pisząc o sobie wspomina:

Muzeum w Podziemiu — to funkcjonująca od początku 2023 roku wrocławska patainstytucja, której aktywność prowokowana jest zmęczeniem instytucjonalnym. Nie definiuje się jako kolektyw artystyczny, ale raczej jako konceptualna idea, wcielana w życie dzięki wyobraźni artystycznej, prowadzeniu gry ze znaczeniami i procedurami. Ważnymi cechami Muzeum w Podziemiu pozostaje nieufność wobec zinstytucjonalizowanego systemu sztuki przy jednoczesnym dążeniu do naśladowania faktycznych funkcji instytucji. Dlatego też w obszarze jego zainteresowań znajdują się zarówno działania krytyczne, ironiczno-fikcyjne, jak i użyteczno-profilaktyczne.

Takie założenia i strategie są bliskie mojej twórczości, dlatego oprócz przeprowadzenia i opublikowania wywiadu zrealizowałam we współpracy z MWP dwie realizacje artystyczne – pocztówkę *Czekając, aż ktoś do mnie zadzwoni* (wg Jiříego Kovandy) (2023) oraz wideo *Potknięcia* (2024).

Pocztówka swoją premierę miała podczas pierwszej akcji grupy *Tego nie zobaczysz w muzeum* – wystawy Marioli Przyjemskiej w Galerii u Kosalki w lutym 2023 roku¹⁰⁰. Praca powstała

⁹⁹ I. Rusicka, *Tego nie zobaczysz w muzeum*, „Dwutygodnik” wydanie 375 12/2023, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/11032-tego-nie-zobaczysz-w-muzeum.html>, dostęp: 29.05.2024.

¹⁰⁰ Pierwsza akcja grupy Muzeum w Podziemiu miała charakter interwencyjny. Pierwotnie wystawa artystki zatytułowana *Konstrukcja, konsumpcja, melancholia* po pokazie w Zachęcie (16.09.2022 – 08.01.2023) w lutym 2023 miała zostać zaprezentowana w Muzeum Współczesnym Wrocław. Jednak „[...] na ostatniej prostej muzeum poprosiło artystkę, żeby zrezygnowała z prac z cyklu *Victoria's Secret*, które przedstawiają zbliżenia krucyfików i wyobrażenia męki Pańskiej (fotografie zostały wykonane w różnych kościołach oraz w Muzeum Narodowym w Warszawie). Z oczywistych powodów artystka odczytała prośbę jako akt cenzury i wycofała się z wystawy. Wtedy Jerzy Kosalka zaprosił Przyjemską do pokazania «ocenzuowanego» cyklu w jego galerii, jednocześnie proponując osobie od nas, aby została kuratorem wystawy. Jako grupa byliśmy po poważniejszych rozmowach dotyczących działalności Muzeum w Podziemiu i uznaliśmy, że to dobry moment na



Il. 27. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie – renowacja*, widok na wystawie *Borderline*, Międzynarodowe Triennale Rysunku, Muzeum Współczesne Wrocław, 2019, fot. Kasper Lecnim



Il. 28. Irmina Rusicka dla Muzeum w Podziemiu, *Czekając, aż ktoś do mnie zadzwoni* (wg Jiříego Kovandy), 2023, pocztówka 14,8 x 10,5 cm

jako pierwsza „wizytówka” MWP, której osoby członkowskie chciały wówczas pozostać anonimowe. Jej założenia najlepiej oddaje opis pracy przygotowany przez grupę MWP:

*Fotografia na pocztówce stanowi powtórzenie gestu czeskiego artysty Jiříego Kovandy z 1976 roku. Kovanda od lat siedemdziesiątych XX wieku realizował minimalistyczne akcje, często tak subtelne, że prawie niezauważalne lub wręcz niewidoczne. Efemeryczne wystąpienia miały działać stymulująco na budowanie relacji międzyludzkich, były próbami nawiązywania kontaktu, ale pełniły także rolę terapeutyczną wobec wyalienowanej rzeczywistości społeczno-politycznej tamtego czasu. Akcje artysty nie miały oddziaływać natychmiast, ale przynosić efekt w dłuższej perspektywie. Irmina Rusicka, sięgając po gest Kovandy, przywołuje powyższe strategie, które pozostają bliskie funkcjonowaniu Muzeum w Podziemiu. Praca Irminy to trzecia zrealizowana przez nią pocztówka. Artystka na przełomie 2016 i 2017 roku powtórzyła gesty Zofii Kulik i Adama Rzepeckiego. Podobnie jak w tamtych przypadkach pocztówka *Czekając, aż ktoś do mnie zadzwoni* to przede wszystkim klasyczne, lecz wciąż bardzo użyteczne narzędzie komunikacji.*

Natomiast zainspirowana działaniami Akademii Ruchu z 1977 roku, przygotowałam wideo *Potknięcia*. Praca polega na rejestracji gestu potknięcia się przed gmachami wybranych instytucji kultury – Zachętą – Narodową Galerią Sztuki, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Muzeum Współczesnym Wrocław. Trzy pierwsze były uznawane przez badaczy i badaczki za instytucje „przejęte”, to znaczy – skrajnie upolitycznione i traktowane jako narzędzia projektu „dobrej zmiany” z inicjatywy koalicji rządzącej (2015 – 2023)¹⁰¹. Włączenie w ten zestaw MWW – instytucji, która nie podlega MKiDN-owi, a której kryzys nie jest bezpośrednim wynikiem zwrotu konserwatywnego w polu sztuk wizualnych – miało w mojej intencji poszerzyć widzialność sytuacji MWW, która to przed publikacją wywiadu nie była rozpoznana poza lokalnym środowiskiem artystycznym. Praca została zaprezentowana na zbiorowej wystawie *Trybiki*, którą organizowano w ramach *Wrocław Off Gallery Weekend* w Galerii u Kosalki w dniach 24 – 26 listopada 2023.

naszą pierwszą akcją. W ten sposób, za zgodą Marioli i Jerzego, staliśmy się kimś w rodzaju współproducenta pokazu *Tego nie zobaczysz w muzeum*. Wystawa została zainaugurowana 24 lutego, a więc w dniu, w którym pierwotnie miał się odbyć wernisaż w MWW”, por. I. Rusicka, op. cit.

¹⁰¹ Zob. A. Wójtowicz, *MS, U-jazdowski, Zachęta. Marsz przez instytucje*, „Dialog Puzyry. Przejęte”, Fundacja „Dialogu” im. Konstantego Puzyry, Warszawa 2023, str. 272 - 312; zob też: M. Dobkowska, *U-jazdowski. Brzuchomówstwo. Notatki z wypalenia*, ibidem, s. 265 - 271.

Il. 29. Irmina Rusicka, *Potknięcia*, kadr z wideo, 2023Il. 30. Irmina Rusicka, *Potknięcia*, kadr z wideo, 2023

Statut OFSW

Stowarzyszenie Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej powstało w 2009 roku z inicjatywy osób pracujących w polu kultury w Polsce (osób artystycznych, kuratorskich, krytycznych, historyczek i historyków sztuki). Od 2011 roku działania OFSW koncentrują się na poprawie warunków pracy w sektorze kultury, które obejmują m.in. wypłatę honorariów artystycznych za udział w wystawach, czy prace nad zmianami prawnymi dotyczącymi wprowadzenia zabezpieczeń socjalnych dla osób zajmujących się twórczością wizualną.

Dotychczas najgłośniejszą akcją OFSW był zorganizowany w 2012 roku strajk pod hasłem „Dzień bez sztuki”, który zainicjował publiczną debatę na temat warunków pracy twórczej. W publikacji towarzyszącej akcji strajkowej pisano: „Nie mając stałego zatrudnienia, z trudem wiążąc koniec z końcem, pracują dużo, zarabiają słabo i nieregularnie. Stają się też pierwszymi ofiarami cięć budżetowych w instytucjach kultury i niekorzystnych zmian na rynku pracy. Artysty nie są biznesmenami, nie tworzą z myślą o zysku. Niektóre dzieła, często te najważniejsze dla społeczeństwa, nawet nie nadają się do sprzedaży. A wielu twórców, także tych, którzy już weszli na karty encyklopedii, pozostaje poza systemem ubezpieczeń emerytalnych i zdrowotnych”. W wyniku strajku udało się wynegocjować podpisanie porozumień z częścią polskich instytucji kultury, których przedstawiciele i przedstawicielki zobowiązały się do wypłacania honorariów artystycznych za udział w wystawach indywidualnych, mniejszych pokazach typu *project room* oraz ekspozycjach zbiorowych. Trzy lata później, z inicjatywy OFSW powstała *Czarna księga polskich artystów*, publikacja, w której podsumowano ówczesne debaty dotyczące prekarnych warunków pracy artystycznej w Polsce¹⁰².

Od 2016 roku jestem członkinią OFSW. Sposób działania tego stowarzyszenia – podobnie jak innych samoorganizujących się inicjatyw – jest uzależniony od wolontaryjnej pracy jej członków i członkiń, przez co ma okresy zwiększonej i zmniejszonej aktywności. W pewnym momencie zauważono, że Stowarzyszenie utraciło tożsamość prawną i należy je ponownie zarejestrować. Kluczowym dokumentem jest w takiej sytuacji statut, który akceptuje Krajowa Rada Sądownictwa. Wspólnie z artystą Kasprek Lecnimem, kuratorem Antonim Burzyńskim i krytykiem sztuki Aleksym Wójtowiczem podjęłam się zadania napisania nowego statutu OFSW, zaktualizowanego do potrzeb i wyzwań, jakie na przestrzeni ostatnich lat sygnalizowały jego osoby członkowskie. To przedsięwzięcie pozwoliło uzyskać status prawny Stowarzyszenia i umożliwiło dalszą działalność Forum, m.in. w kontekście prac nad ustawą o zawodach artystycznych i konsultacji w zespołach eksperckich przy MKiDN-ie oraz samorządach.

¹⁰² Zob. K. Górna, K. Sienkiewicz i in. (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2015.

Czy wywiad może być sztuką?

*Nie chciałbym, żeby ktoś nam wmawiał, że to są rzeczy eksperymentalne, bo to są rzeczy stare*¹⁰³

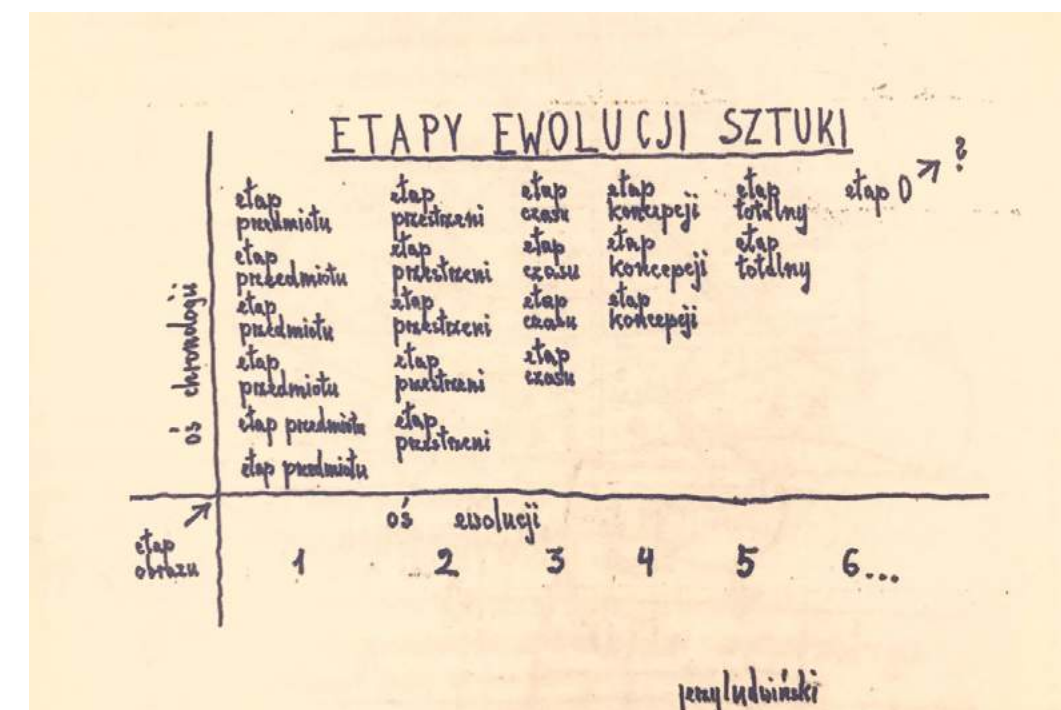
Andrzej Turowski w publikacji *Sztuka, która wzbudza niepokój. Manifest artystyczno-polityczny sztuki szczególnej* zwraca uwagę, że miejsce artysty we współczesnej demokracji, mimo że zostało wielokrotnie przez samych twórców określone, wymaga ustawicznego przeformułowywania. Autor argumentuje, że redefiniowanie roli artysty we współczesnej demokracji jest w równiej mierze problemem artystycznym i politycznym¹⁰⁴. Włączeniem działań, które same w sobie nie są dziełem sztuki (nie materializują się w obiekcie-artefakcie, ani nie są eksponowane w przestrzeni galerijnej, a równocześnie oddziałują na rzeczywistość społeczną i polityczną) zajmuje się Museum of Arte Útil (ang. Muzeum Sztuki Użytecznej). Muzeum powstało z inicjatywy kubańskiej artystki i aktywistki Tanii Bruguery jako projekt badawczy i wystawienniczy zrealizowany w 2013 roku w Van Abbemuseum w Eindhoven. Według Bruguery *Arte Útil* (sztuka użyteczna) to zbiór praktyk artystycznych, które m.in.: „przynoszą nowe społeczne zastosowania, stanowią wyzwanie dla systemu, w ramach którego funkcjonują, [...] zastępują autorów inicjatorami, a widzów – użytkownikami, [...] mają praktyczne i dobroczynne skutki dla użytkowników”¹⁰⁵. Istotną rolę w konceptualizowaniu tych postulatów odegrał także kanadyjski teoretyk Stephen Wright, autor książki *W stronę leksykonu użytkowania*, w której pojawiają się m.in. takie pojęcia jak *skala 1:1*, czy *kompetencje artystyczne*.

Praktyki, o których wspominam wyżej nie są jednak zjawiskiem nowym. O nastaniu epoki postartystycznej pisał już w latach 70. Jerzy Ludwiński – polski teoretyk i krytyk sztuki, jeden z inicjatorów Sympozjum Plastycznego Wrocław '70. Ludwiński obserwując zmiany w polu kultury i w sposobach działania różnorodnych podmiotów weń działających, stwierdził, że sztuka przybrała zupełnie nową formę, na którą język współczesnej mu krytyki nie miał odpowiednich terminów. Teoretyk twierdził jednak, że taka postsztuka ma niewątpliwie o wiele większe możliwości niż tradycyjnie rozumiana działalność osób zajmujących się

¹⁰³ Wypowiedź Kajetana Sosnowskiego w trakcie obrad towarzyszącym Sympozjum Plastycznemu Wrocław '70, zob. Stenogram z obrad Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 w dniu 6 lutego 1970 roku. Piwnica Świdnicka, [w:] P. Lisowski (red.), *Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, Muzeum Współczesne Wrocław 2020, s. 204.

¹⁰⁴ Za początek współczesnego świadomego uczestnictwa artystów i intelektualistów w bieżącym życiu politycznym Turowski uważa bezpardonowe *Oskarżam! (l'accuse!)* wyrażone w publicznym liście Emila Zoli skierowanym do prezydenta republiki Felixa Faure'a w związku z antysemickim procesem Alfreda Dreyfusa. List zawierał zdecydowaną krytykę francuskiego rządu. Emil Zola swoim gestem dał wyraz gotowości do interwencji publicznej w momentach nadużyć prawa i konfliktów społecznych. Andrzej Turowski, mimo że list sam w sobie nie był dziełem sztuki, reakcję Zoli nazywa *performancem politycznym*.

¹⁰⁵ *What is Arte Útil?*, <https://museumarteutil.net/about/>, dostęp: 4.06.2024.



Il. 31. Jerzy Ludwiński, *Etapy ewolucji sztuki*, 1972, Muzeum Współczesne Wrocław

sztuką. W swoich pismach korzystał z metafory kuli śnieżnej, która miała oddawać tempo i kształt przemian twórczości – opisywana przez niego kula stale rośnie, wchłaniając kolejne elementy rzeczywistości, aby wreszcie stać się ziemskim globem. Ludwiński pisał: „Wszystkie dotychczasowe pojęcia związane ze sztuką zostają przekreślone, nawet moment autorstwa. Ważne są napięcia tworzone poprzez zbiorowy wysiłek wielu ludzi, składające się w sumie na układ pulsujący własnym życiem, jak gigantyczny twór przyrody. Sztuka = rzeczywistość”¹⁰⁶. W ten właśnie sposób traktuję przeprowadzenie i opublikowanie wywiadu *Tego nie zobaczysz w muzeum* oraz pracę na rzecz Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, którego materialnym efektem jest powstanie *Statutu OFSW* oraz rejestracja stowarzyszenia.

Realizacja *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70* – a w szczególności jej różnorodne elementy – zdecydowanie wykraczają poza tradycyjne rozumienie dzieła artystycznego, upublicznionego w instytucji kultury. Jednak z uwagi na bliską mi koncepcję postsztuki Ludwińskiego czy też praktykę teoretyczno-artystyczną Bruguery i Wrighta, chcę o *Sympozjum...* myśleć jako o dziele sztuki w poszerzonym kontekście, przystającym do wyzwań współczesności i odpowiedzi na problemy, które dotyczą mojego środowiska zawodowego. Baner, moneta, statut skutkujący wpisem stowarzyszenia do KRS, wywiad, czy potykanie się i pocztówka – pozornie nie mają ze sobą nic wspólnego. Podjęłam decyzję o włączeniu tych działań w pracę doktorską, ponieważ zależy mi na ukazaniu krajobrazu, w którym funkcjonuję i który współtworzę jako artystka. Jest to specyficzne środowisko zawodowe – odznaczające się wysokim prestiżem i kapitałem symbolicznym, a jednocześnie narażone nieustannie na wyzysk i samoeksploatację. Dla przykładu, wywalczone w 2012 roku przez OFSW honoraria artystyczne są nieadekwatne do obecnych warunków i kosztów życia, co więcej – wypłacane są tylko w części instytucji w kraju. Lista zaniedbań sektora kultury (a w szczególności tej jego części, który dotyczy współczesnych sztuk wizualnych) jest obszerna i wymaga osobnego wywodu. Według mnie współczesna postawa twórcza odznacza się nie tylko zaangażowaniem w proces dziejący się w pracowni artystycznej, ale również w to, co poza nią. Zdaję sobie sprawę z systemowych przyczyn takich problemów jak niedofinansowanie kultury, prekarna sytuacja zatrudnieniowa w tej dziedzinie czy niestabilne warunki egzystencji artystów i artystek; zdaję sobie sprawę również z tego, że zmiany tego stanu zależą od decydentów i decydek politycznych – jednak skoro nie są świadomi roli sztuki, realnego zaplecza i kosztów społecznych jej powstawania czy potrzeb naszej grupy zawodowej, należy o tym nieustannie przypominać. Publikacja wywiadu, który zwraca uwagę na fatalne skutki polityki kulturalnej miasta, czy współtworzenie stowarzyszenia działającego na rzecz bezpieczeństwa socjalnego osób twórczych są działaniami, których celem jest poprawa jakości życia grupy, do której należę i z którą się identyfikuję.

¹⁰⁶ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań 2009.

Upublicznienie pracy

Wystawy

- *Nowa Normatywność. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, Muzeum Współczesne Wrocław, 13.08 – 14.12.2020
- *Tego nie zobaczysz w muzeum*, Galeria u Koszałki, Wrocław, 24.02 – 8.03.2023
- *Jeszcze przyjdiesz na nasz wernisaż*, w ramach 21. edycji Przeglądu Sztuki Survival, Fundacja Art Transparent, Wrocław, 7.06 – 30.06.2023
- *Trybiki*, Wrocław Off Gallery Weekend, Galeria u Koszałki, Wrocław, 24.11 – 26.11.2023

Katalogi

- Michał Bieniek (red.), *Erzac 21. Przegląd Sztuki Survival*, Art Transparent Fundacja Sztuki Współczesnej, Wrocław 2023, s. 74 – 83.

Prasa i publikacje online

- Adam Mazur & Kathryn Zazenski, *Nowa normatywność. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70' w Muzeum Współczesnym Wrocław*, „BLOK Magazine”, 10.10.2020, <http://blokmagazine.com/pl-nowa-normatywnosc-sympozjum-plastyczne-wroclaw-70-w-muzeum-wspolczesnym-wroclaw/>, dostęp: 12.06.2024.
- Irmina Rusicka, *Tego nie zobaczysz w muzeum*, „Dwutygodnik”, wydanie 375 12/2023, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/11032-tego-nie-zobaczysz-w-muzeum.html>, dostęp: 29.05.2024.
- Aleksy Wójtowicz, *Cudotwórstwo za grosik. Wrocław Off Gallery Weekend 2023*, Magazyn „Szum” nr 49/2023, 8.12.2023, <https://magazynszum.pl/cudotworstwo-za-grosik-wroclaw-off-gallery-weekend-2023/>, dostęp: 12.06.2024.

Grób dla mamy

Nagi nerw – kontekst powstania pracy

W lutym 2021 roku odeszła moja mama. Każda osoba stan żałoby przeżywa indywidualnie, mnie natomiast wówczas towarzyszyła prośba mamy o zaprojektowanie dla niej grobu. To życzenie stało się bezpośrednią przyczyną powstania opisywanej w tym rozdziale fotografii. Pracę zrealizowałam w ramach projektu *Studio Mistrzów*¹⁰⁷ BWA we Wrocławiu, zwińczonego udziałem w zbiorowej wystawie *Nagi nerw*¹⁰⁸, koordynowanej przez Joannę Rajkowską w podwójnej roli – artystki i kuratorki. Pierwotnie przedstawiłam koncepcję upamiętnienia Piotra Szczęsnego pod roboczym tytułem *Wejść w czyjeś buty*. Jednak w trakcie kilkunastu miesięcy pracy nad projektem, odeszła moja mama. W tej sytuacji trudno było mi skupić uwagę na czymkolwiek innym, dlatego zaczęłam szukać odpowiedniej formy grobu dla mamy. Początkowo myślałam klasycznymi rozwiązaniami formalnymi, jednak współczesna oferta kamieniarska nie była w stanie zmieścić mojej tęsknoty. Współczesne nagrobki konstruuje się z gotowych, typowych form nadziemnych. Ten rodzaj kamieniarskiej konfekcji wydawał się wyjątkowo niekompatybilny z uczuciem melancholii, które wówczas mi towarzyszyło. Dlatego zdecydowałam się znaleźć formę bliższą moim uczuciom. Praca *Grób dla mamy* jest efektem tych poszukiwań.

¹⁰⁷ *Studio Mistrzów* to formuła realizowana przez BWA Wrocław, która polega na współpracy współczesnych, uznanych artystów i artystek z twórczyniami i twórcami młodego pokolenia. Pierwsza edycja *Studia Mistrzów* odbyła się w 2012 roku, w której rolę kuratora pełnił Zbigniew Libera (strona internetowa projektu: <https://lbr.bwa.wroc.pl/>, dostęp: 5.02.2024). Edycję, w której brałam udział kuratorowała Joanna Rajkowska (strona projektu: <https://naginerw.bwa.wroc.pl/>, dostęp: 5.02.2024). Osoby zakwalifikowano do udziału w ramach otwartego naboru. Przeglądy kwalifikacyjne odbyły się w dniach 21 – 22.10.2019 w galerii Studio BWA Wrocław. Projekt zakończył się wystawą *Nagi Nerw*, 28.05.2021 – 12.09.2021 w galerii BWA Wrocław Główny.

¹⁰⁸ Więcej na temat wystawy zob. S. Szablowski, *Gra na nagich nerwach*, „Dwutygodnik” wydanie 316 09/2021, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9673-gra-na-nagich-nerwach.html>, dostęp: 5.02.2024.

Perspektywa, z której się wypowiadam – uwagi wstępne

Realizacja pracy *Grób dla mamy* wynikała z mojej wewnętrznej potrzeby, nie natomiast z konieczności ekonomicznej. Mam na myśli fakt, że moją rodzinę było stać na pochówek, odprawienie ceremonii, zakup urny, kwiatów i organizację spotkania pożegnalnego. Obecnie zasiłek pogrzebowy w Polsce wynosi 4.000 zł. Co prawda od lat toczą się rozmowy, aby go zwiększyć, jednak od 2011 roku ta kwota nie wzrosła. Środki wypłacane na tę okazję przez Zakład Ubezpieczeń Społecznych od dawna nie wystarczają na pokrycie kosztów pogrzebu, ponieważ średnia kwota potrzebna do jego opłacenia znacząco wzrosła – nawet do 7-8 tys. złotych lub wielokrotności tej sumy w największych ośrodkach miejskich. Pomimo zakorzenienia w kulturze wizerunku *dance macabre* – korowodu ludzi różnych stanów, który intencjonalnie ma zapewniać o równości każdej osoby w obliczu końca – w okolicznościach śmierci i jej następstwach wyraźnie odbija się struktura klasowa. Dostęp do dobrej żywności, czy opieki zdrowotnej wpływają na długość i jakość życia, a sama ceremonia pogrzebowa, stypa, nagrobek są momentem i niejako także narzędziem autoprezentacji swojego statusu zarówno symbolicznego, jak i finansowego.

Druga kwestia – doświadczenie ogromnej liczby osób wskazuje, że niezależnie od deklaracji o polepszającej się sytuacji bytowej w skali globalnej, współcześnie przeżycie żałoby jest utrudnione, o ile w ogóle niemożliwe. W obliczu pełnoskalowej inwazji wojsk rosyjskich w Ukrainie czy bombardowania Palestyny przez siły izraelskie wiele osób nie ma możliwości pochówku bliskiej osoby. Dla przykładu, wojna w Bośni i Hercegowinie, która oficjalnie zakończyła się w 1995 roku nie przyniosła ocalałym członkom rodzin ulgi, którzy nadal – pomimo trzydziestu lat od zakończenia wojny – próbują odnaleźć swoich bliskich, pochować ich i opłakać¹⁰⁹. W tym kontekście moje doświadczenie straty – osobiście bardzo trudne i dojmujące – odbyło się jednak w warunkach pokoju i z możliwością ostatniego pożegnania.

Kwestia trzecia – funkcjonująca według późnokapitalistycznej logiki branża funeralna wypacza naszą wrażliwość i potrzeby, także te związane z rytuałami przejścia, momentami transgresywnymi, jakim jest doświadczanie odejścia ważnej dla nas osoby. Blisko mi do stanowiska poetki Aldony Kopkiewicz, która w tekście o eseju Vinciane Despret *Wszystko dla naszych zmarłych* pisała: „Ważniejsza od krytyki żałoby wydaje mi się krytyka tego, jak nasza kultura, a zwłaszcza kapitalistyczny tryb pracy, ogranicza czas i możliwości przeżywania żałoby, jak spycha rozpacz w formuły krótkoterminowych terapii i recept na antydepresanty, jak ogranicza ekspresję cierpienia i innych niestandardowych, nadmiernych stanów psychicznych, jak nie pozwala rozumieć sytuacji psychicznej osób i całych społeczności, które zostały narażone na traumę czyjejś śmierci”¹¹⁰.

¹⁰⁹ Proces ten opisuje Wojciech Tochman w dojmującym reportażu *Jakbyś kamień jadła*, zob. W. Tochman, *Jakbyś kamień jadła*, Warszawa 2008. Bohaterką reportażu jest polsko-islandzka antropolog sądowa Ewa Elwira Klonowski, która na zlecenie m.in. International Commission on Missing Persons (ICMP) i Międzynarodowego Trybunału ds. Zbrodni Wojennych w byłej Jugosławii pracuje przy ekshumacji i identyfikacji ofiar wojny w Bośni i Hercegowinie.

¹¹⁰ A. Kopkiewicz, *Więcej żałoby, więcej życia*, „Dwutygodnik”, wyd. 319, 10/2021, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9760-wiecej-zaloby-wiecej-zycia.html>, dostęp: 26.02.2024.

Zdziczenie śmierci

Według włoskiego filozofa Giambattista Vico rytuał pochówku osób jest – obok religii i małżeństwa – jednym z filarów cywilizacji¹¹¹. I o ile współcześnie nadal grzebiemy naszych zmarłych, tak uczucia związane ze stratą bliskiej osoby podlegają społecznemu wyparciu. Już w latach 50. XX wieku, antropolog Geoffrey Gorer w swoim eseju *The Pornography of Death* postawił tezę, że współcześnie śmierć – tak jak w czasach wiktoriańskich seks – stała się tematem tabu, o którym nie dyskutuje się publicznie¹¹², co prowadzi do osamotnienia osób, które doświadczają utraty kogoś bliskiego.

Według francuskiego historyka Philippe'a Ariès proces indywidualizowania żałoby rozpoczął się w okolicach romantyzmu, a w XX wieku ewoluował do stanu, który badacz określa „poddawaniem jednostki kwarantannie przez wspólnotę”¹¹³. Według Ariès jeszcze w XIX wieku to jednostka poddawała wspólnotę kwarantannie – wycofując się z życia społecznego i nosząc charakterystyczne emblematy, a wspólnota dawała jej czas na przeżycie żałoby. Wówczas śmierć, choć bolesna i trudna w doświadczeniu, przez społeczność przyjmowana była ze spokojem, co badacz nazywa śmiercią „oswojoną”. Współcześnie mamy do czynienia ze śmiercią „zdziczałą”, gdzie to wspólnota poddaje jednostkę kwarantannie. O ile rytuały związane z pogrzebem są silnie skonwencjonalizowane, tak żałoba wywołuje społeczną konsternację¹¹⁴, również jako stan, który jest obcy późnokapitalistycznej logice produktywności.

Wpływ na kształt przemian związanych z doświadczaniem straty i wynikającej z niej żałoby miały m.in. postępująca od XVIII wieku sekularyzacja zachodnich społeczeństw, rozwój wiedzy medycznej, dzięki której rosła świadomość zagrożeń sanitarnych oraz migracja mieszkańców wsi do miast, związana ze zmianami w strukturze przemysłu. Jak trafnie – za Michellem Vovelle – zauważa projektant Kuba Maria Mazurkiewicz: „Ludzie, którzy przynosili się ze wsi do miast, tracili związek ze wspólnotami, z których się wywodzili oraz z panującymi tam obyczajami, na przykład tymi dotyczącymi pochówku. W miastach epoki industrialnej występowały poważne problemy mieszkaniowe, ponadto robotnicy byli ograniczeni wielogodzinnym dniem pracy w fabrykach. Nie mieli przez to warunków do przeprowadzania pochówku według dawnego modelu, opartego na wspólnym działaniu rodziny i sąsiadów na

¹¹¹ G. Vico, *Nauka Nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1966, s. 138–139.

¹¹² Warto odnotować rozróżnienie autora na śmierć „naturalną” oraz „gwałtowną” – Geoffrey Gorer argumentował, że ponieważ śmierć została ukryta przez współczesne społeczeństwo, nasza udaremniona fascynacja nią pojawia się w brutalnych przedstawieniach śmierci w mediach: „Podczas gdy naturalna śmierć stawała się coraz bardziej tłamszona przez pruderię, gwałtowna śmierć odgrywała coraz większą rolę w fantazjach oferowanych masowej publiczności – kryminałach, thrillerach, westernach, opowieściach wojennych, szpiegowskich, science fiction, a w końcu w komiksach grozy”, tłumaczenie własne za: G. Gorer, *The Pornography of Death*, „Encounter”, October 1955, s. 49–52, tu s. 51.

¹¹³ P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, tłum. E. Bąkowska, Warszawa 2011.

¹¹⁴ Ariès nie jest w tych wnioskach odosobniony. Podobne konstatacje towarzyszą rozważaniom Alfonsa di Noli w *Tryumfie śmierci*, czy Michela Vovelle'a w jego monumentalnej pracy *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*.

wsiach lub bractw pogrzebowych w miastach”¹¹⁵. Pooświeceniowy rozwój instytucji przyniósł społeczeństwu także podział zadań zgodnie ze specjalizacją i wiedzą ekspercką – zaczęły powstawać przedsiębiorstwa pogrzebowe, które opiekowały się zmarłym ciałem (mycie, ubranie, przygotowanie do pochówku). Tę rolę wcześniej sprawowała bliska rodzina. Mazurkiewicz nazywa tę sytuację „swoistym outsourcingiem” – delegowaniem zadań związanych z przygotowaniem do pochówku – na instytucje komunalne, komercyjne lub wyznaniowe, w zależności od specyfiki danego kraju¹¹⁶. Współcześnie rytuały zostały zastąpione procedurami, jak wskazuje Roberto Calasso, rytuały i procedury mają wspólne cechy – są działaniami o sformalizowanym charakterze, jednak ich kierunek jest odmienny. Podczas gdy pierwsze dążą do „doskonałej świadomości”, celem tych drugich jest raczej „całkowity automatyzm”¹¹⁷. Chociaż powstało wiele koncepcji na temat sposobów przeżywania żałoby, największą popularność zdobyła współcześnie krytykowana propozycja amerykańskiej lekarki Elisabeth Kübler-Ross¹¹⁸. Wbrew teom autorki, doświadczenie straty bliskiej osoby nie jest procesem, który podlega automatyzacji. Odizolowani od rytuałów związanych z bezpośrednim zaangażowaniem w opiekę nad ciałem zmarłego utraciliśmy możliwość „oswojenia” śmierci. „Swoisty outsourcing” nie tylko separuje nas od zmarłej osoby, ale również przyspiesza rytuały (procedury) związane z ostatnim pożegnaniem i przeżyciem żałoby.

Cierpliwe doświadczanie zmartwienia

Na współczesne postrzeganie stanu żałoby – a zwłaszcza na proces jej przeżywania – rzutuje logika późnokapitalistyczna. Dla przykładu, zgodnie z polskim prawem pracy, w przypadku utraty bliskiej osoby przysługują nam maksymalnie dwa dni płatnego urlopu: w przypadku śmierci i pogrzebu małżonka, dziecka, rodziców lub prawnych opiekunów lub jeden – gdy zgon dotyczy rodzeństwa, dziadków lub rodziców osoby małżeńskiej¹¹⁹. Ten ustawowo określony czas na żałobę wyznacza ramy funkcjonowania żałobnika/żałobniczki – a ich przekroczenie może skutkować stygmatyzacją, także w kontekście medycznym. Najnowsza klasyfikacja zaburzeń psychicznych Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego (DSM V), w stosunku

¹¹⁵ K. M. Mazurkiewicz, *Projektowanie pogrzebu. Dizajn jako narzędzie pracy nad wyobraźnią społeczną*, „Stan Rzeczy”, nr 2 (23) 2022, s. 245.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ R. Calasso, *Nienazwana terażniejszość*, tłum. J. Ugniewska, Gdańsk 2019, s. 42.

¹¹⁸ Amerykańska lekarka opisała pięć etapów żałoby: zaprzeczenie i izolacja, gniew, targowanie się, depresja oraz pogodzenie się, zob. E. Kübler-Ross, *Rozmowy o śmierci i umieraniu*, Poznań 1998. Fazy te przez długi czas kształtowały wyobrażenie dot. tego, jak powinna przebiegać żałoba. Współcześnie zwraca się uwagę na alternatywne modele, które akcentują jej indywidualny przebieg. W Polsce propagatorką i edukatorką w tym zakresie jest m.in. towarzysząca w żałobie i założycielka Instytutu Dobrej Śmierci Anja Franczak por. blog „Sprawy Ostateczne”, <https://bit.ly/3l2yAuy>, dostęp: 5.02.2024. Zob. strona Instytutu Dobrej Śmierci <https://instytutdobrejsmierci.pl/>, dostęp: 5.02.2024.

¹¹⁹ Już w sam ten zapis wpisana jest konserwatywna definicja osoby bliskiej, rozumianej jak osoba spowinowacana lub pochodząca z najbliższej rodziny. Prawo pracy wciąż pozostaje ślepe na przypadki związków niesformalizowanych lub po prostu więzów przyjaźnielskich.

do poprzedniej wersji, nie uwzględnia żałoby jako kryterium wykluczenia depresji. Co więcej, wprowadza nową diagnozę – stan przedłużającej się żałoby (*prolonged grief disorder*). W ten sposób naturalny stan smutku i wynikającej z niego powolności zostaje włączony w obszar medykalizacji, paralizując możliwość przeżywania straty na indywidualnych warunkach.

Odczuwanie smutku i przygnębienia w wyniku utraty bliskiej osoby łączy się z pojęciem melancholii. Choć rozumienie tego terminu zmieniało się na przestrzeni wieków¹²⁰, od czasu *Melancholii i żałoby* Zygmunta Freuda miało silny związek z żałobą, rozumianą jako reakcja na utratę bliskiego obiektu¹²¹. Marek Bieńczyk, rekonstruując dwa podejścia do melancholii – między „już nie wolno i nie trzeba, byś była” , a „dobrze, byś była, choć już nie sposób”¹²² – przywołuje pogląd filozofa Jeana Baudrillarda:

Żyjemy [...] w świecie «po orgii», w którym wyzwoliliśmy wszystkie możliwości, przebiegliśmy wszystkie drogi, wykorzystaliśmy wszystkie środki produkcji, a nawet wirtualnej nadprodukcji rzeczy, ideologii, przekazów... W tym szaleństwie nasycenia, w tym obłędzie wyczerpywania produkcyjnych możliwości, jak również w rozwoju psychologicznych i sportowych technik «spełniania» siebie samego, «wysrubowywania» naszej tożsamości i skuteczności, osiągnęliśmy – na podobieństwo nieużywalnej płyty kompaktowej – przerażający, niebezpieczny stan nasycenia, w którym nie ma miejsca na brak, stratę, na być może zbawienne w tej nowej sytuacji cywilizacyjnej stany melancholijne: wyobcowanie, różnicę, tęsknotę¹²³.

Za remedium tej kondycji może posłużyć figura „cierpliwego doświadczania zmartwienia” – kategoria zaproponowana przez Callaso, która jest mi osobiście bliska. Badacz w swoim erudycyjnym eseju zainspirował się koncepcją Roberta Frosta, gdzie narzekanie (*grievances*) odróżnia od zmartwienia (*griefs*). Jak twierdził Frost, „Narzekania są formą niecierpliwości. Zmartwienia – formą cierpliwości”¹²⁴. Natomiast Calasso, w erudycyjnym eseju *Nienazwana terazniejszość*, próbując przyszpilić *tempus praesens*, wskazuje że terazniejszość właśnie ducha się wyparła. Filozof pisze: „Ludzkość obserwuje samą siebie i podejrzewa, że coś utraciła.

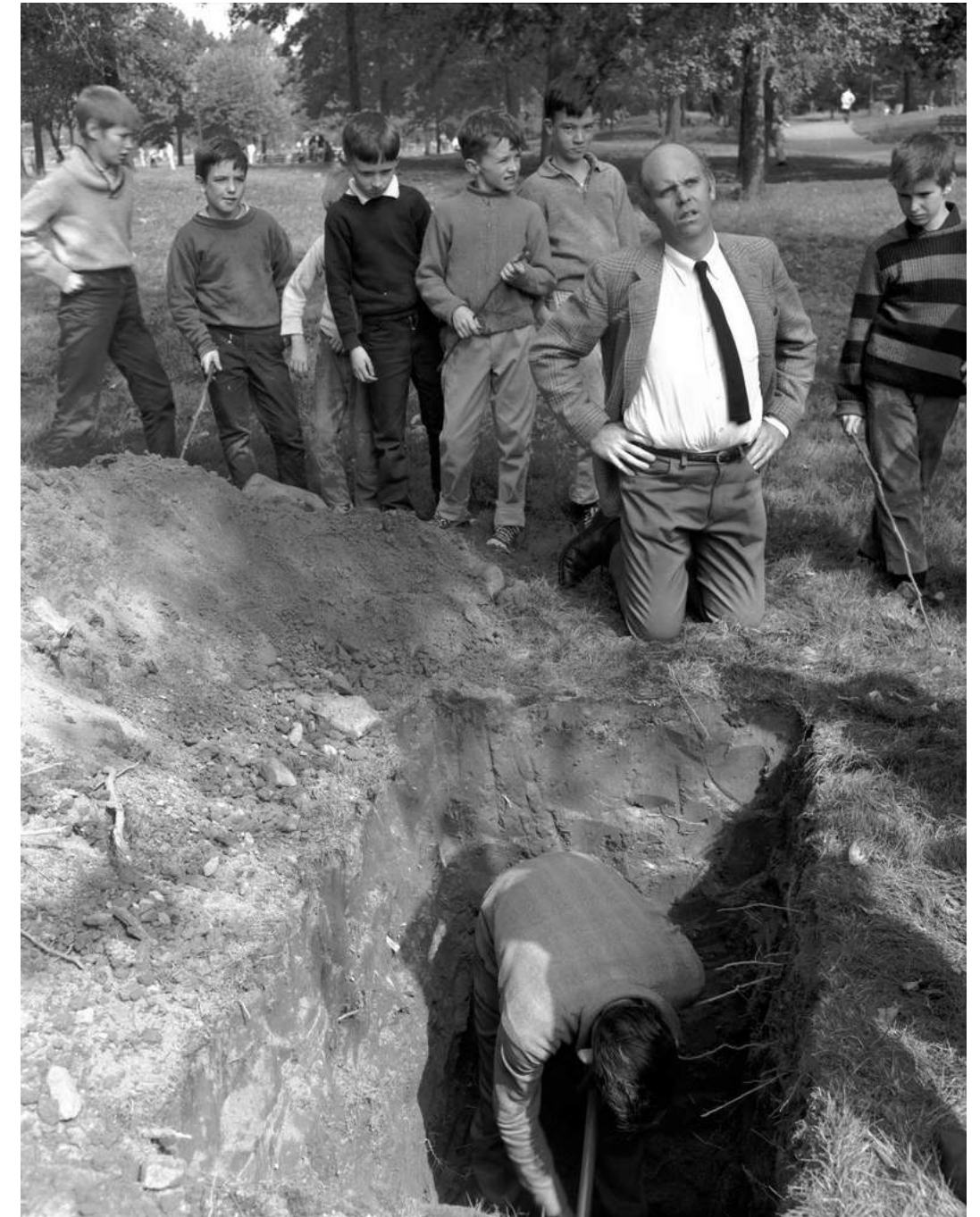
¹²⁰ O zmianach rozumienia melancholii oraz jej związkach z żałobą i śmiercią zob. J. Starobinski, *Atrament melancholii*, tłum. K. Belaid, Gdańsk 2017, por. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn i Melancholia. Studia z historii, filozofii, przyrody, medycyny, religii oraz sztuki*, Kraków 2009. W historii sztuki melancholia była jednym z istotnych toposów malarstwa, głównie w okresie między renesansem a romantyzmem. Obszerna wystawa poświęcona melancholii w zachodniej sztuce zatytułowana *Melancholia: Geniusz i szaleństwo na Zachodzie* odbyła się w 2005 roku w Galeries Nationales du Grand Palais w Paryżu (kurator: Jean Clair); w 2006 roku była również prezentowana w Neue National Galerie w Berlinie.

¹²¹ Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w:] K. Walewska, J. Pawlik (red.), *Depresja. Ujęcie psychoanalityczne*, Warszawa 1992. Por. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, Kraków 2007.

¹²² M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2011, s. 11.

¹²³ Ibidem, s. 10-11.

¹²⁴ R. Frost, *Introduction to E.A. Robinson's „King Jasper”* (1935), [w:] *Collected Poems, Prose, and Plays*, The Library of America, New York 1995, s. 743; R. Calasso, *Nienazwana terazniejszość*, op. cit., s. 88; K. Szpilka, *Cierpliwość zmartwienia*, [w:] D. Czaja (red.), *Sejsmografie. Przypisy do Nienazwanej terazniejszości*, Kraków 2020, s. 40 – 41.



Il. 32. Claes Oldenburg, *Dół (Placid Civic Monument)*, 1967, za: Anna Markowska, *Pięć dołów w ziemi i spore wykopki*, „Quart”, nr 1(7)/2008, s. 79.

Nie wie zbyt dobrze, co to takiego, lecz wie, że nigdy tego nie odzyska”¹²⁵. Praca *Grób dla mamy* była moją próbą „cierpliwego doświadczania zmartwienia” – znalezienia własnego sposobu na wymknięcie się późnokapitalistycznej logice produktywności w czasie żałoby.

Nietradycyjne formy upamiętnień

Niekonwencjonalne i nietradycyjne formy upamiętnień są stałą częścią mojej praktyki twórczej. Już w trakcie studiów zajmowały mnie koncepcje antypomników. Dla przykładu, w mojej pracy magisterskiej *Artykuł 14* nawiązywałam do takich realizacji, jak *Proposed Underground Memorial and Tomb for President John F. Kennedy* (1965) i *Placid Civic Monument* (1967) autorstwa Claesa Oldenbura¹²⁶, czy *Aschrottbrunnen* (1987) Horsta Hoheisela. Interesowały mnie również takie założenia pomnikowe, dla których krajobraz jest ważnym kontekstem i składnikiem pracy, traktowanym jako niemy świadek przeszłych wydarzeń. Przykładami istotnych dla mnie takich działań są upamiętniające tragiczną śmierć Waltera Benjamina *Pasaże* autorstwa Daniego Karawana, Pomnik-Cmentarz w Bełżcu projektu Andrzeja Sołtygi, Zdzisława Pideka i Marcina Roszczyka, czy *Memory Wound* Jonasa Dahlberga – niezrealizowany projekt pomnika ofiar masakry na wyspie Utøya¹²⁷. Natomiast wizualny aspekt możliwości wyrażenia utraty, bólu i tęsknoty poprzez rzeźbiarską ingerencję w podłoże zwracał moją uwagę w takich projektach jak *9/11 Memorial*, który powstał w wyniku współpracy pomiędzy architektem Michaeliem Aradą i projektantem krajobrazu Peterem Walkerem¹²⁸, a także niezrealizowany konkursowy projekt *Pomnika Bohaterów Warszawy 1959* autorstwa Emila Cieślara, Andrzeja Latosa i Karola Śliwki. O tym ostatnim jego twórcy pisali:

Wznoszenie pomników w stosunku do rozmiarów unicestwienia, wydawało nam się być gigantyczną farsą. Nasz projekt przewidywał wydrążone w ziemi szczeliny, przecinające całe miasto z zachodu na wschód i z północy na południe. Głębokie szczeliny, których końca się nie ogarnia,

¹²⁵ R. Calasso, op. cit., s. 66.

¹²⁶ Interesującą interpretację pracy *Spokojny Pomnik Miejski (Placid Civic Monument)* Claesa Oldenbura przedstawia Anna Markowska, zob. A. Markowska, *Pięć dołów w ziemi i spore wykopki*, „Quart”, nr 1(7)/2008, s. 75-77.

¹²⁷ Projekt Dahlberga został wyłoniony w oficjalnym konkursie rządu norweskiego na upamiętnienie ofiar ataków prawicowego ekstremisty z 22 lipca 2011 roku. W 2014 roku projekt Dahlberga został przyjęty do realizacji, jednak w wyniku interwencji geologów, którzy przecięcie półwyspu nazywali „gwałtem zadany naturze” oraz okolicznych mieszkańców, którzy obawiali się obecności dużej liczby turystów, chcących zobaczyć nietypowe upamiętnienie, ale również napływu zwolenników ideologii zamachowca. Więcej zob. *Jonas Dahlberg, Memory Wound*, [w:] *Atlas Roku Antyfaszystowskiego*, <https://rokantyfaszystowski.org/jonas-dahlberg-memory-wound/>, dostęp: 5.02.2024.

¹²⁸ „Pomnik 9/11 jest hołdem pamięci dla 2 977 osób zabitych w atakach terrorystycznych z 11 września 2001 r. w World Trade Center w pobliżu Shanksville w Pensylwanii i w Pentagonie, a także dla sześciu osób zabitych w zamachu bombowym na World Trade Center 26 lutego 1993 roku” za: <https://www.911memorial.org/visit/memorial>, tłumaczenie własne, dostęp: 5.02.2024.



Il. 33. Andrzej Sołtyga, Zdzisław Pidek, Marcin Roszczyk, *Pomnik-Cmentarz w Bełżcu*, 2004, fot. Muzeum i Miejsce Pamięci w Bełżcu



Il. 34. Jonas Dahlberg, *Memory Wound* – niezrealizowany projekt pomnika ofiar zamachów 22 lipca 2011 na wyspie Utøya, 2014, www.jonasdahlberg.com

powoływały bezkresną zabudowę miejską piętrzącą się ponad horyzontem. Na wezwanie mitologii narodowej i martyrologii powstańczej odpowiedzieliśmy ciszą, milczeniem, pustką¹²⁹.

Te doświadczenia i zainteresowania złożyły się w znacznym stopniu na formę, jaką ostatecznie wybrałam dla *Grobu dla mamy*.

Opis pracy

Prośba mojej mamy o zaprojektowanie dla niej nagrobka była bezpośrednią przyczyną powstania opisywanej pracy. Podczas poszukiwań odpowiedniej dla niej formy odwiedzałam cmentarze w różnych miejscach w Polsce, jednak obecne na nich pomniki nie mieściły mojej tęsknoty. Ukojenie przyniósł mi czas spędzony w naturze, który skłonił mnie do włączenia w pracę atmosfery związanej z przyrodą, projektowaniem krajobrazu, czy ogrodu. Trudno było mi również myśleć o tradycyjnej nagrobnej formie, która wyrastając ponad ziemię kieruje się ku górze, podczas gdy moje uczucia miały wektor przeciwny. Dlatego zdecydowałam się odwrócić typowy porządek tego, co rozumiemy jako pomnik nagrobny – zamiast rozbudowanej formy nadziemnej, wykopałam prostą sadzawkę w lesie¹³⁰.

Finalną realizacją jest czarno-biała fotografia przedstawiająca efekt procesu, który dzieje się poza kadrem (fizyczna praca związana z kopaniem dołu oraz cierpliwe oczekiwanie, aż napęlni się on wodą deszczową i gruntową). Ważnym dla mnie elementem *Grobu dla mamy* była realizacja tej pracy w naturze, ingerencja w powierzchnię gleby, praca z ziemią. Choć był to dla mnie wybór intuicyjny, tak na etymologiczny związek ziemi ze słowami „człowiek” i „ludzkość” zwracała uwagę historyczka Ewa Domańska, której jednym z obszarów badawczych jest nekrohumanistyka. Domańska wskazuje: „W *Nauce Nowej* (1744) Giambattista Vico napisał, że słowo *humanitas* pochodzi od *humando* – grzebanie [...]. W istocie jednak *humanitas* pochodzi [...] od *humanus* i *homo* – co znaczy należący do gatunku ludzkiego (*genus humanum*) [...] najważniejsze jest wszakże to, iż wszystkie te terminy mają wspólne pochodzenie i wywodzą się od *humus* (gleba, ziemia, próchnica oraz region, kraj, lecz także w ziemi lub pod ziemią)”¹³¹. Innymi istotnymi elementami pracy stały się woda oraz przestrzeń umożliwiająca współbycie z aktorami nie-ludzkimi. Anna Mituś i Aleksy Wójtowicz, na podstawie naszych wspólnych rozmów, przygotowali opis towarzyszący pracy, w którym trafnie ujęli moje intencje:

¹²⁹ E. Dembińska-Cieślar, *Pomnik Bohaterów Warszawy 1959*, <https://artsetmontagnes.com/2018/02/02/pomnik-bohaterow-warszawy-1959/>, dostęp: 23.02.2024.

¹³⁰ Wówczas trudno mi było konceptualizować poszczególne elementy pracy, działałam intuicyjnie. Za wsparcie intelektualne w trakcie jej powstawania dziękuję promotorowi pomocniczemu Pawłowi Drabarczykowi vel Grabarczykowi.

¹³¹ E. Domańska, *Nekrohumanistyka*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2018, nr 4, s. 323.



Il. 35. Emil Cieślar, Andrzej Latos, Karol Śliwka, *Projekt konkursowy Pomnika Bohaterów Warszawy*, 1959, fotografia, papier, tektura, tempera, 99,8 x 99,8 cm, Kolekcja Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie



Próbując uporać się z doświadczeniem osobistej straty, Irmina Rusicka podjęła się stworzenia projektu grobu dla niedawno zmarłej matki [...]. Stałość płyty nagrobka ustępuje migotliwej tafli wody, gościnnej dla drobnych żyjatek i spragnionych ptaków. Grób staje się w ten sposób przestrzenią, która żegnając jedno istnienie, robi miejsce dla innych. W odróżnieniu jednak od historycznych realizacji sztuki sepulkralnej, w których woda odgrywa główną rolę – jak chociażby sadzawki lustrzane (będące częścią kompleksów tak wystawnych jak Tadž Mahal czy tak ekscentrycznych jak Mauzoleum Bema), propozycja Rusickiej nie zakłada obiektu, dla którego tafla wody miałaby być lustrem. W tym ujęciu, unikającym patosu i zaprojektowanej dramaturgii, sadzawka odbija to, co jest jej dane spoza jej ram – przyrodę, zarysy okolicznych nagrobków i wreszcie – wiszący nad nią wycinek nieba¹³².

Ze względu na wybraną przeze mnie ostateczną formę pracy – nie jako obiektu, ale jako fotografii – nie mniej istotne stały się wybory związane z materiałami fotograficznymi i sposobem prezentacji odbitki w ramie. Zależało mi na wydruku na papierze, który podkreśli melancholijny wydźwięk pracy, dlatego szukałam matowego podłoża o drobnej teksturze, które odpowiednio wyeksponuje również rozpiętość tonalną monochromatycznej fotografii. Parametry te w pełni spełniał japoński papier graficzny o matowej powierzchni – Awagami Inbe o gramaturze 125 g/m² – naturalnie biały o neutralnym pH, pozbawiony wybielaczy optycznych, co pozwoliło bardzo dobrze zapracować czerniom na wydruku. Wybrany przeze mnie papier jest wykonany z włókien konopnych i kozo (morwy), co z kolei zapewniło obecność delikatnej tekstury¹³³. Zdecydowałam również prezentować tę pracę w surowej, aluminiowej ramie pozbawionej szkła, co w moim poczuciu skraca dystans pomiędzy obserwatorem/obserwatorką a powierzchnią fotografii.

Realizację pracy *Grób dla mamy* wpisuję w coraz powszechniejszy namysł nad potrzebą rozwijania wyobraźni funeralnej i szukania alternatywnych dla późnego kapitalizmu form przeżywania utraty. W tych poszukiwaniach nie jestem osamotniona, ponieważ od kilku lat w Polsce działa Instytut Dobrej Śmierci, realizowane są wystawy sztuki oraz projekty wzornicze, które zachęcają do pomyślenia śmierci inaczej¹³⁴. Od 2020 roku przy Rzeczniku Praw Obywatelskich działa grupa robocza (*Nie)zapomniane Cmentarze*, której jednym z celów jest nowelizacja ustawy o cmentarzach i pochówku. Proponowana ustawa reguluje sposoby ochrony opuszczonych cmentarzy, oferując także zupełnie nowe formy żegnania zmarłych, rozsypywania prochów, wprowadza możliwość pochówku ekologicznego¹³⁵.

¹³² Fragment opisu Aleksego Wójtowicza i Anny Mituś, współkuratorce wystawy *Nagi Nerw* w BWA Wrocław, gdzie praca została po raz pierwszy zaprezentowana.

¹³³ W doborze odpowiedniego papieru pomógł mi doświadczony drukarz Łukasz Kania.

¹³⁴ Na przykład wystawa *Wyobraźnia funeralna. Wobec polskiego prawa pogrzebowego 1959-2021* Kuby Marii Mazurkiewicz w BWA Dizajn we Wrocławiu (19.11.2021 – 27.02.2022), czy *Nasza Śmierć* przygotowana przez Anję Franczak i Instytut Dobrej Śmierci również w BWA Dizajn we Wrocławiu (11.06 – 25.06.2023).

¹³⁵ Z wszystkimi inicjatywami tej grupy roboczej można się zapoznać na stronie <https://niezapomniane-cmentarze.pl/>, dostęp: 4.03.2024.

Sposób ekspozycji

Pracę *Grób dla mamy* eksponuję klasycznie – w przestrzeni galeryjnej, zawieszoną na wysokości oczu (160 cm od podłogi). W przypadku wystaw zbiorowych proszę osoby pełniące funkcje kuratorskie o zachowanie odpowiedniego dystansu od pozostałych realizacji, szczególnie tych o charakterze dźwiękowym. Jeżeli natomiast dana koncepcja kuratorska zakłada nakładanie się dźwięku albo bliskie sąsiedztwo innych prac, proszę o konsultacje i wspólnie wypracujemy odpowiedni sposób ekspozycji.

Upublicznienie pracy

Wystawy

- *Nagi nerw. Studio Mistrzynie: Joanna Rajkowska*, BWA Wrocław Główny, 30.06 – 18.09.2021
- *(un)WELCOME*, Miesiąc Fotografii, Kraków, 26.05 – 26.06.2022
- *Odnowa. Biennale Zielona Góra*, BWA Zielona Góra, 14.10 – 13.11.2022
- *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 16.07 – 16.10.2022
- *Persony, Narracje, Syntezy*, 25-lecie Wydziału Grafiki i Sztuki Mediów Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, Stara Kopalnia. Centrum Nauki i Sztuki, Wałbrzych, 28.01 – 06.03.2022
- *Feminizm. Sztuka kobiet*, DESA, Warszawa, 30.08 – 7.09.2023

Katalogi

- Karolina Spiak (red.), *Odnowa / Renewal. Biennale Zielona Góra 2022*, BWA Zielona Góra, Instytut Sztuk Wizualnych Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2022, ISBN: 978-83-61440-26-0, str. 86 – 87.
- *Feminizm. Sztuka kobiet*, DESA Unicum, Warszawa 2023.



Il. 37. Irmina Rusicka, *Grób dla mamy*, 2021, druk pigmentowy na papierze muzealnym, 80 x 120 cm, widok pracy na wystawie *Nagi Nerw*, BWA Wrocław Główny, 2021, fot. Alicja Kielan, dzięki uprzejmości BWA Wrocław

Prasa i publikacje online (wybór)

- Stach Szablowski, *Gra na nagich nerwach*, „Dwutygodnik”, wydanie 316 09/2021, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/9673-gra-na-nagich-nerwach.html>, dostęp: 5.02.2024.
- Aleksy Wójtowicz, *Przeciwko mistrzom. „Nagi nerw” w BWA Wrocław*, „Szum”, 10.09.2021, <https://magazynszum.pl/przeciwko-mistrzom-nagi-nerw-w-bwa-wroclaw/>, dostęp: 12.06.2024.
- „Nagi Nerw. Studio mistrzyni: Rajkowska” w BWA Wrocław, „Szum”, 16.07.2021, <https://magazynszum.pl/nagi-nerw-studio-mistrzyni-rajkowska-w-bwa-wroclaw/>, dostęp: 12.06.2024.
- *Pomieścić tęsknotę. Z Irminą Rusicką rozmawia Agata Całkowska*, „Wysokie Obcasy”, nr 17 (1236), 2023.
- Stach Szablowski, *Antropoceny*, „Przekrój”, nr 2 (3581)/2023, str. 156 oraz online: <https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/scena-antropocenu/>, dostęp: 12.06.2024.
- Viktor Witkowski, *German Culture Wars & the Rise of the AfD*, „Most Magazine”, 29.05.2024, <https://mostmagazine.org/2024/05/29/german-culture-wars-the-rise-of-the-afd/>, dostęp: 12.06.2024.

Podsumowanie

Tytułowe dla niniejszej dysertacji *uchronologie* są neologizmem, którego charakter celnie oddają słowa badacza Cengiza Erdema – „Przyjmując, że genealogia jest historią teraźniejszości, uchronologia jest historią przyszłości”¹³⁶. W mojej praktyce artystycznej metoda uchronologiczna – uważnego badania przeszłości i analizy zawartych w niej potencjałów w celu budowania innej przyszłości do wyobrażenia – jest strategią kluczową. Jak starałam się wskazać w poprzednich rozdziałach, każdej z prac, które powstały w ramach tego doktoratu towarzyszyła wnikliwa kwerenda. Dotyczyła ona czynników i narracji, z których skonstruowane są tradycje wyobrażone. Te natomiast pełnią rolę budulca dla interesujących mnie tożsamości. Przybliżenie procesu powstawania realizacji *Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej* zawierało w sobie refleksję nad kształtowaniem pojęcia tytułowego regionu Europy – okoliczności historycznych, które wyodrębniły i nazwały tę część kontynentu, postaci, które zaważyły na określonych stereotypach i skojarzeniach z nim związanych oraz następstw przyjęcia tej tożsamości przez osoby zamieszkujące ten teren. W rozdziale poświęconym rzeźbie *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* punktem wyjścia były elementy, które budują tożsamość polską – a w szczególności interesowała mnie rola, jaką pełni w niej fenomen bitwy pod Grunwaldem w kontekście patriotyzmu i wyobraźni historycznej, kształtowanej przez Jana Matejkę i Stanisława Wyspiańskiego. Proces towarzyszący wieloczęściowej realizacji *Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław ’70* z jednej strony przybliżyła szczególne, choć niejednoznaczne dla polskiej sztuki powojennej wydarzenie wrocławskiego Sympozjum, a z drugiej – sięga do statusu współczesnego pola sztuk wizualnych w Polsce oraz systemowych uwarunkowań działających w nim osób. Natomiast wraz z fotografią *Grób dla mamy* poruszam temat żałoby w kontekście późnokapitalistycznej logiki produktywności oraz prywatnego doświadczenia jako elementu procesu twórczego. Wszystkim wymienionym

¹³⁶ C. Erdem, *Altering the Supposedly Predestined Future: Utopia as Method, Structure, and Process*, <https://cengizerdem.wordpress.com/2017/12/23/hyperstition-utopia-as-method-structure-and-process/>, dostęp: 16.06.2024.

realizacjom i opisanemu przeze mnie procesowi poszukiwaniu odpowiedniej dla nich formy towarzyszy namysł nad relacją tradycji wyobrażonych do formowania się tożsamości.

W kontekście opisywanych przez Hobsbawma i Ramera tradycji wyobrażonych, da się wyodrębnić te, które są budulcem dla tożsamości grupowych – takich jak przynależność etniczna, narodowa, społeczna lub zawodowa. Istnieją także takie tradycje, których rolą jest zaszczepianie pożądaných wartości i konwencji, oraz te, które służą wprost legitymizowaniu statusu już istniejących lub relatywnie nowych instytucji. W opisywanych przeze mnie pracach, kluczowym elementem jest poszukiwanie takich tradycji, które zaważyły na współczesnym postrzeganiu podmiotów i grup, a później – wskazać na możliwość ich transformacji lub modyfikacji w taki sposób, aby skonstruować te tradycje na nowo. Historyczna ciągłość jest tutaj ważnym aspektem, jednak używam jej jako punktu wyjścia do dekonstrukcji możliwej do wyobrażenia przyszłości – traktując tradycję jako narzędzie o dużym symbolicznym potencjale zmiany. W dysertacji używam wielu przykładów dzieł i tekstów kultury, wskazując na ich niebagatelne znaczenie w podtrzymywaniu wyobrażeń i mitów dotyczących przeszłości – i jest to ukłon w stronę sztuki, dziedziny, którą się zajmuję. Interesuje mnie jej sprawczość w kontekście kształtowania społecznej wyobraźni i tożsamości jednostek – idąc za słowami Erdema, opisując tradycje przybliżam historię teraźniejszości, a na tej kanwie (genezy, genealogii) szukam formy dla nowych tradycji, tych wychylonych w przyszłość inną od dystopii. Hobsbawm i Ranger piszą o zdolności tradycji do adaptacji, czyli „wykorzystywania dawnych wzorów do nowych celów” – i ten właśnie potencjał wykorzystuję w swojej twórczości.

Ważnym elementem mojej strategii jako artystki jest nie tylko namysł nad tym, co dzieło robi (jak funkcjonuje, jaką zmianę może wywołać), ale również w jaki sposób *to* robi. Dlatego też kwerenda dotycząca tradycji i ich przemian pod wpływem tekstów kultury jest procesem szukania odpowiedniej do założeń i treści formy poszczególnych realizacji. Założeniem przyświecającym wszystkim opisywanym w niniejszym tekście pracom jest zmiana przyzwyczajzeń w stosunku do możliwych form upamiętnienia w stronę deheroizacji, włączania elementów codzienności lub „małych” narracji oraz zaproszenia do współtworzenia ich znaczenia i funkcji przez publiczność. Dlatego też w *Uważaj jak tańczysz...* ostateczna realizacja jest zmodyfikowaną wiatą przystankową, która z przekorą upamiętnia tożsamość Europy Środkowo-Wschodniej. W przypadku *Historii wesołej...* inspiracją jest mało znany, satyryczny rysunek Wyspiańskiego, który przekształcam w monumentalną, abstrakcyjną rzeźbę. Intencjonalnie jej współtwórcą jest także odbiorca lub odbiorczyni – w myśl koncepcji formy otwartej, jak dotąd rzadko wykorzystywanej w realizacjach odnoszących się do triumfatorskich przedstawień militarnych lub historycznych o znaczeniu symbolicznym. Tworząc cykl działań i prac wpisujących się w *Pomnik Sympozjum Wrocław '70* korzystam m.in. z ready-made oraz wideo, a także funkcjonalnych form tekstowych (wywiad, statut, hasło) oraz aktywności na rzecz środowiska twórczego, wskazując na alternatywne metody upamiętnień poprzez wspólnotowe działanie nie tylko w warstwie symbolicznej nadbudowy. Natomiast *Grób dla mamy* jest dokumentacją fotograficzną osobistego upamiętnienia ważnej dla mnie osoby, a także procesu intelektualnego i fizycznego, który towarzyszył żałobie.

Wspomniane prace i aktywności są nie tylko próbą refleksji nad tym, jakie wydarzenia i tematy mogą konstruować nasze tradycje, ale także jakie inne od tradycyjnych środków i form upamiętnień metody mogą działać. Korzystam przy tym z całego arsenału awangardowych strategii artystycznych: recyklingu obiektów zastanych (wiata przystankowa), rekontekstualizacji znaczących dla przedmiotu upamiętnienia przedmiotów z epoki (sympozjalna moneta), znaczącego gestu (wideo *Potknięcia*), dokumentacji fotograficznej procesu (*Grób dla mamy*) oraz działań o konkretnych skutkach pozaartystycznych (statut dla Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej, wywiad z Muzeum w Podziemiu). Jest to z mojej strony wyraz fascynacji niekonwencjonalnymi metodami upamiętnień, które mają realną zdolność do pobudzania wyobraźni w kierunku „historii potencjalnej”, także w kontekście samej sztuki.

Bibliografia

- Ariès Philippe, *Człowiek i śmierć*, tłum. Eligia Bąkowska, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011.
- Augustyniak Piotr, *Burzenie polskiego kościoła. Studium o Wyzwoleniu*, Wydawnictwo Znak, Kraków, 2019, s. 27.
- Bator Joanna, *Julia Kristeva – kobieta i „symboliczna rewolucja”*, „Teksty Drugie”, nr 6, 2000, s. 12.
- Bieniek Michał (red.), *Erzac 21. Przegląd Sztuki Survival*, Art Transparent Fundacja Sztuki Współczesnej, Wrocław 2023, s. 138-141.
- Bieńczyk Marek, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2011.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Kraków 2002.
- Calasso Roberto, *Nienazwana terażniejszość*, tłum. Joanna Ugniewska, Gdańsk 2019.
- Długosz Jan, *Roczniki czyli Kroniki Sławnego Królestwa Polskiego. Księga X i XI (1406-1411)*, Warszawa 2009, s. 213.
- Domańska Ewa, *Historia ratownicza*, „Teksty Drugie”, nr 5, 2014, s. 22.
- Domańska Ewa, *Nekrohumanistyka*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2018, nr 4, s. 323.
- Dziedzic Danuta, Makarewicz Zbigniew (red.), *Symposium Plastyczne Wrocław '70*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983.
- Ekdahl Sven, *Bitwa pod Grunwaldem / Tannenbergiem w polsko-niemieckiej historii na przestrzeni dziejów*, [w:] Katarzyna Murawska-Muthesius (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010, s. 16.
- Ernaux Annie, *Lata*, tłum. Magdalena Budzińska, Krzysztof Jarosz, Warszawa 2022, s. 174.
- Freud Zygmun, *Żaloba i melancholia*, [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud, człowiek i dzieło*, Wrocław 1991, s. 295-296.
- Frost Robert, *Introduction to E.A. Robinson's „King Jasper”* (1935), [w:] *Collected Poems, Prose, and Plays*, The Library of America, New York 1995, s. 743.
- Fukuyama Francis, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York, 1992, s. 66.
- Gałęziowska Małgorzata, *Świętowanie wybranych rocznic Bitwy pod Grunwaldem formą komunikacji rytualnej państwa i narodu*, „Kultura i Społeczeństwo”, PAN 2012, nr 4, s. 88.
- Gołkowska Wanda, *Układy otwarte*, „Odra”, Wrocław 1968, nr 1, s. 67.
- Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953-1956*, red. Małgorzata Nycz, Maria Rola, Kraków 2011, s. 260.
- Gorer Geoffrey, *The Pornography of Death*, „Encounter”, October 1955, s. 49–52.
- Górna Katarzyna, Sienkiewicz Karol i in. (red.), *Czarna księga polskich artystów*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2015.
- Hobsbawm Eric, *Wprowadzenie. Wynajdywanie tradycji*, [w:] Eric Hobsbawm, Terence Ranger (red.), *Tradycja wynaleziona*, tłum. Mieczysław Godyń, Filip Godyń, Kraków 2008, s. 10.
- Holmes Stephen, Krastew Iwan, *Światło, które zgasło. Jak Zachód zawiódł swoich wyznawców*, tłum. Aleksandra Paszkowska, Warszawa 2020.
- Habermas Jürgen, *Die nachholende Revolution: Kleine Politische Schriften VII*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1990, s. 180.
- Jameson Fredric, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. Maciej Płaza, Kraków 201, s. 312.
- Janion Maria, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Wydawnictwo Pen, Warszawa, 1991.

- Kiosev Alexander, *Uwagi o samo-kolonizujących się kulturach*, tłum. Elżbieta Solak, „Dekada Literacka” 2000, nr 9–10, s. 14–15.
- Kundera Milan, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie” 1984, nr 5.
- Kvočáková Lucia, Sikora Piotr (red.), *The New Dictionary of Old Ideas*, Praga 2020, s. 172–175.
- Leszkowicz Paweł, *Gdzie leży Europa Wschodnia?*, „Szum” 2021, nr 35, s. 108–121.
- Lisowski Piotr (red.), *Symposium Plastyczne Wrocław ’70*, Muzeum Współczesne Wrocław 2020, s. 204.
- Lubiak Jarosław, Ludwisiak Małgorzata (red.), *Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2012, s. 668.
- Ludwiński Jerzy, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, pod redakcją Jarosława Kozłowskiego, Poznań 2009.
- Markowska Anna, *Pięć dołów w ziemi i spore wykopki*, „Quart”, nr 1(7)/2008, s. 75–77.
- Mazurek Maciej, *Wytrącić z automatyzmu myślenia, z profesorem Piotrem Piotrowskim rozmawia Maciej Mazurek*, „Znak” 12/1998, s. 146–160.
- Mazurkiewicz Kuba Maria, *Projektowanie pogrzebu. Dizajn jako narzędzie pracy nad wyobraźnią społeczną*, „Stan Rzeczy”, nr 2 (23) 2022, s. 245.
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Listy*, przeł. Ireneusz Dembowski, Warszawa 1991, s. 492.
- Mrozek Sławomir, *Kontrakt*, „Dialog” nr 1, 1986.
- Murawska-Muthesius Katarzyna, *Imaging and Mapping Eastern Europe. Sarmatia Europea to Post-Communist Bloc*, Londyn 2021.
- Nader Luiza, *Symposium Wrocław ’70: przestrzeń niemożliwego*, „Dyskurs” nr 3, 2005.
- Napiórkowski Marcin, *Turbopatriotyzm*, Wołowiec 2019.
- Neuger Leonard, *Central Europe as a Problem*, [w:] Janusz Korek (red.), *From Sovietology to Postcoloniality. Poland and Ukraine from Postcolonial Perspective*, Stockholm, 2007, s. 26.
- Piekarska Ada, *Pole bitwy*, [w:] *Pole Bitwy*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2020.
- Poprzęcka Maria, *Grunwald i Grunwald*, [w:] Katarzyna Murawska-Muthesius (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010.
- Said Edward, *Orientalizm*, tłum. Witold Kalinowski, Warszawa 1991.
- Sarzyński Piotr, *Matejko kochany i odrzucany*, „Polityka”, nr 26, 2013, s. 78.
- Škrabec Simona, *Geografia wyobrażona. Koncepcja Europy Środkowej w XX wieku*, tłum. Rozalya Sasor, Kraków 2013.
- Sowa Jan, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011.
- Sroczyńska Krystyna (red.), *Matejko. Obrazy Olejne. Katalog*, Warszawa 1993, s. 157.
- Starobinski Jean, *Atrament melancholii*, tłum. Krystyna Belaid, Gdańsk 2017.
- Szacka Barbara, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa, 2006, s. 143.
- Szulc Paweł, *Mirosław Hermaszewski — kosmiczna ikona propagandy sukcesu*, „Dzieje Najnowsze. Kwartalnik poświęcony historii XX wieku”, rocznik XLIV — 2012, 4, s. 53.
- Traverso Enzo, *Historia jako pole bitwy*, przeł. Światosław Florian Nowicki, Warszawa 2014, s. 292.
- Wolff Larry, *Wynalezienie Europy Wschodniej. Mapa cywilizacji w dobie Oświecenia*, Kraków 2020.
- Wójtowicz Aleksy, *MS, U-jazdowski, Zachęta. Marsz przez instytucje*, [w:] „Dialog Puzyny. Przejęte”, Fundacja „Dialog” im. Konstantego Puzyny, Warszawa 2023, str. 272 - 312.
- Wyspiański Stanisław, *Wesele*, akt 1, scena, 24.
- Vico Giambattista, *Nauka Nowa*, tłum. Jan Jakubowicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1966, s. 138–139.
- Zaremba Marcin, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 142.

Internet

Altering the Supposedly Predestined Future: Utopia as Method, Structure, and Process, <https://cengizerdem.wordpress.com/2017/12/23/hyperstition-utopia-as-method-structure-and-process/>, dostęp: 16.06.2024.

Bednarek Joanna B., *Turbopatriotyczne przypadki*, „Czas Kultury”, 20.11.2019, <https://czaskultury.pl/czytanki/turbopatriotyczne-przypadki/>, dostęp: 26.01.2024.

Blombergowa Maria Magdalena, *Obchody 500-lecia zwycięstwa pod Grunwaldem w świetle publikacji*, [w:] Jerzy Augustyniak, Olgierd Ławrynów (red.), *Grunwald 1410. Materiały z sesji popularnonaukowej z okazji obchodów 600-lecia bitwy pod Grunwaldem*, Sulejów, 23 kwietnia 2010 r., s.16, https://www.academia.edu/1874113/Grunwald_1410_Materia%C5%82y_z_sesji_popularno_naukowej_z_okazji_600_lecia_bitwy_pod_Grunwaldem, dostęp: 29.02.2024.

Czapliński Przemysław, *Literatura do oporu: Między Europą Środkową a teraźniejszością*, „Czas Kultury”, nr 21, 2023, <https://czaskultury.pl/artykul/literatura-do-oporu-miedzy-europa-srodkowa-a-terazniejszoscia/>, dostęp: 5.02.2024.

Deptuła Bogusław, *Bitwa pod Grunwaldem Edwarda Dwurnika*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/1601-bitwa-pod-grunwaldem-edwarda-dwurnika.html>, dostęp: 29.02.2024.

Erdem Cengiz, *Altering the Supposedly Predestined Future: Utopia as Method, Structure, and Process*, <https://cengizerdem.wordpress.com/2017/12/23/hyperstition-utopia-as-method-structure-and-process/>, dostęp: 16.06.2024.

Gliński Mikołaj, *Czy Matejko był malarzem?*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/czy-matejko-byl-malarzem>, dostęp: 29.02.2024.

Jonas Dahlberg, *Memory Wound*, [w:] *Atlas Roku Antyfaszystowskiego*, <https://rokantyfaszystowski.org/jonas-dahlberg-memory-wound/>, dostęp: 5.02.2024.

Katalog Cyfrowy Muzeum Narodowego w Krakowie, <https://zbiory.mnk.pl/>, dostęp: 29.02.2024.

Kopkiewicz Aldona, *Więcej żaloby, więcej życia*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9760-wiecej-zaloby-wiecej-zycia.html>, dostęp: 26.02.2024.

Misiano Viktor, *Interpol. The Apology of Defeat*, „Moscow Art Magazine”, 2005, nr 1, <https://moscowartmagazine.com/issue/41/article/799>, dostęp: 20.02.2024.

Opis kuratorski 21. Przeglądu Sztuki Survival *Erzac*: <https://archiwum.survival.art.pl/edition/survival-21/opis-kuratorski/>, dostęp 23.02.2023.

Rusicka Irmina, *Tęgo nie zobaczysz w muzeum*, „Dwutygodnik”, wydanie 375 12/2023, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/11032-tego-nie-zobaczysz-w-muzeum.html>, dostęp: 29.05.2024.

Scharrer Eva, *Endre Tót*, biogram na stronie programu DAAD, tłumaczenie własne, <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/en/artist/endre-tot/>, dostęp: 4.03.2024.

Senn Ola, *Odzież wykluczająca*, Magazyn „Kontakt”, 3 lipca 2017, <https://magazynkontakt.pl/odziez-wykluczajaca/>, dostęp: 4.03.2024.

Serafinowicz Sylwia, *Stosunki pracy. Z międzynarodowej kolekcji sztuki współczesnej Muzeum Współczesnego Wrocław*, <https://muzeumwspolczesne.pl/wystawy/stosunki-pracy-z-miedzynarodowej-kolekcji-sztuki-wspolczesnej-muzeum-wspolczesnego-wroclaw/>, dostęp: 3.06.2024.

strona internetowa projektu *Studio Mistrzów: Zbigniew Libera*: <https://lbr.bwa.wroc.pl/>, dostęp: 5.02.2024

strona projektu *Studio Mistrzów: Joanna Rajkowska*: <https://naginerw.bwa.wroc.pl/>, dostęp: 5.02.2024

strona internetowa projektu *The New Dictionary of Old Ideas*: <http://newdictionaryofoldideas.org/>, dostęp: 5.02.2024.

Szablowski Stach, *Entropia, czyli niekończący się zmierzch cywilizacji łacińskiej (na Dolnym Śląsku)*, „Szum”, 27.07.2018, <https://magazynszum.pl/entropia-czyli-niekonczacy-sie-zmierzch-cywilizacji-lacinskiej-na-dolnym-slasku/>, dostęp: 29.05.2024.

Szablowski Stach, *Gra na nagich nerwach*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9673-gra-na-nagich-nerwach.html>, dostęp: 5.02.2024.

What is Arte Útil?, <https://museumarteutil.net/about/>, dostęp: 4.06.2024.

Film

Alternatywy 4, odc. 4 *Profesjoniści*, reż. Stanisław Bareja, Polska, 1986, 58 min.

Sowieckie Przystanki Autobusowe (Soviet Bus Stops), reż. Kristoffer Dania, Kanada, Estonia, Wielka Brytania, Szwecja, 2022, 57 min.

Spis ilustracji

Il. 1. Oleg Kulik, <i>Dog House</i> , 1996, performance podczas wystawy <i>Interpol</i> w galerii Färgfabriken, Sztokholm, moscowartmagazine.com	12
Il. 2. Christopher Herwig, <i>Soviet Bus Stops</i> , 2015, fotografia, www.thisiscolossal.com	17
Il. 4. Judit Fischer, <i>Making War in Order To Shape Hungary a Dog</i> , 2007, akryl na płótnie, 150 x 120 cm, www.secondaryarchive.org	19
Il. 3. Endre Tót, <i>Berlin TÓTalJOYS</i> , Berlin Zachodni, 1979, fotografia, fot. Her-ta Paraschin, www.nbk.org	19
Il. 5. Irmina Rusicka, <i>Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej</i> , 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie <i>The New Dictionary of Old Ideas</i> , TRAFO, Szczecin, 2020, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości TRAFO	20
Il. 6. Irmina Rusicka, <i>Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej</i> , 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie <i>The New Dictionary of Old Ideas</i> , MeetFactory, Praga, 2020, fot. Katarína Hudačínová, dzięki uprzejmości MeetFactory	23
Il. 7. Irmina Rusicka, <i>Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej</i> , 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie <i>Borderline Case. Contemporary Reflections on Central-Eastern European Identity</i> , MODEM Modern and Contemporary Art Centre, Debrecen, Węgry 2022, fot. David Biro, dzięki uprzejmości MODEM	23
Il. 8. Irmina Rusicka, <i>Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej</i> , 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy podczas <i>21. Przeglądu Sztuki Survival</i> , Wrocław, 2023, fot. Małgorzata Kujda, dzięki uprzejmości Fundacji Art Transparent	24
Il. 9. Irmina Rusicka, <i>Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej</i> , 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie <i>The New Dictionary of Old Ideas</i> , TRAFO, Szczecin, 2020, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości TRAFO	27
Il. 10. Irmina Rusicka, <i>Uważaj jak tańczysz. Projekt pomnika Europy Środkowo-Wschodniej</i> , 2020, stal, poliwęglan komorowy, 230 x 233 x 154 cm, widok pracy na wystawie <i>The New Dictionary of Old Ideas</i> , TRAFO, Szczecin, 2020, fot. Andrzej Golc, dzięki uprzejmości TRAFO	27
Il. 11. Zdejmowanie <i>Bitwy pod Grunwaldem</i> Jana Matejki z Galerii Malarstwa Polskiego w związku z wyjazdem obrazu na wystawę <i>Polskie malarstwo historyczne</i> w Muzeum Narodowym w Poznaniu, V 1966, fot. Jarosław Tarań /	

KARTA, za: K. Murawska-Muthesius (red.), <i>Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia</i> , Warszawa 2010, s. 48.	29
Il. 12. Pomnik konny z brązu króla Jagiełły przed pawilonem polskim na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, 1939, „Ilustracja Świąteczna” 21 maja 1939, kolekcja S. Ekdahla za: K. Murawska-Muthesius (red.), <i>Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia</i> , Warszawa 2010, s. 17.	33
Il. 13. Jan Bohusewicz, <i>Krucjata przeciwko Polsce – z mroków średniowiecza</i> , 1982, plakat, Galeria Plakatu	35
Il. 14. Kadr z serialu <i>Alternatywy 4</i> , odc. 4 <i>Profesjoniści</i> , reż. Stanisław Bareja, 1986, kadr z kanału vod TVP S.A.	36
Il. 15. Tadeusz Trepkowski, <i>Grunwald 1410 Berlin 1945</i> , 1945, offset, 70 x 49 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, fot. za: K. Murawska-Muthesius (red.), <i>Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia</i> , Warszawa 2010, s. 21.	36
Il. 16. Edward Krasiński, <i>Instalacja</i> (fragment), 1997, fotografia cz-b na płycie MDF, niebieska taśma, wymiary zmienne, fot. Jacek Sielski, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki	38
Il. 17. Stanisław Wyspiański, <i>Karykatura Bitwy pod Grunwaldem Jana Matejki</i> , ok. 1900 r., 10,3 x 21 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie	41
Il. 18. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim, <i>Historia wesola, a ogromnie przez to smutna</i> , 2021, stal proszkowana, 250 x 500 x 140 cm, widok pracy na wystawie <i>It-it?</i> , MOS, Gorzów Wielkopolski, 2022, fot. Kasper Lecnim	43
Il. 19. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim, <i>Historia wesola, a ogromnie przez to smutna</i> , 2021, stal proszkowana, 250 x 500 x 140 cm, widok pracy na wystawie <i>It-it?</i> , MOS, Gorzów Wielkopolski, 2022, fot. Kasper Lecnim	45
Il. 20. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim, <i>Historia wesola, a ogromnie przez to smutna</i> , 2021, stal proszkowana, 250 x 500 x 140 cm, widok pracy na wystawie <i>It-it?</i> , MOS, Gorzów Wielkopolski, 2022, fot. Irmina Rusicka	45
Il. 21. Irmina Rusicka, Kasper Lecnim, <i>Historia wesola, a ogromnie przez to smutna</i> , 2021, stal proszkowana, 250 x 500 x 140 cm, widok pracy na wystawie <i>It-it?</i> , MOS, Gorzów Wielkopolski, 2022, fot. Kasper Lecnim	46
Il. 22. Henryk Stażewski, <i>Dziewięć strumieni koloru na niebie (Kompozycja pionowa nieograniczona)</i> , 1969, fotokolaż, karton, 32 x 23,5 cm, fot. Mirosław Łanowiecki, Kolekcja Muzeum Architektury we Wrocławiu	49
Il. 23. Irmina Rusicka, <i>Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70</i> , 2020, ready-made, moneta okolicznościowa o nominale 10 zł, którą wprowadzono do obiegu 9 maja 1970 r. z okazji 25-lecia powrotu Ziem Zachodnich i Północnych do Macierzy, fot. Irmina Rusicka	51
Il. 24. Irmina Rusicka, <i>Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70</i> , 2020, ready-made, moneta okolicznościowa o nominale 10 zł, którą wprowadzono do obiegu 9 maja 1970 r. z okazji 25-lecia powrotu Ziem Zachodnich i Północnych do Macierzy, fot. Irmina Rusicka	51

Il. 23. Odsłonięcie pomnika z okazji XV rocznicy powrotu Strzelina do Macierzy, Strzelin 17 kwietnia 1960, www.fotopolska.eu	53
Il. 24. Irmina Rusicka, <i>Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70</i> , 2020, druk na siatce mesh, 700 x 300 cm, widok na wystawie <i>Nowa Normatywność. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70</i> , Muzeum Współczesne Wrocław, 2020, fot. Małgorzata Kujda	53
Il. 26. Irmina Rusicka, <i>Pomnik 50-lecia Sympozjum Plastycznego Wrocław '70</i> , 2020, druk na siatce mesh, 700 x 300 cm, widok na wystawie <i>Nowa Normatywność. Sympozjum Plastyczne Wrocław '70</i> , Muzeum Współczesne Wrocław, 2020, fot. Irmina Rusicka	54
Il. 27. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, <i>Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie – renowacja</i> , widok na wystawie <i>Borderline</i> , Międzynarodowe Triennale Rysunku, Muzeum Współczesne Wrocław, 2019, fot. Kasper Lecnim	57
Il. 28. Irmina Rusicka dla Muzeum w Podziemiu, <i>Czekając, aż ktoś do mnie zadzwoni (wg Jiříego Kovandy)</i> , 2023, pocztówka 14,8 x 10,5 cm	58
Il. 29. Irmina Rusicka, <i>Potknięcia</i> , kadr z wideo, 2023	60
Il. 30. Irmina Rusicka, <i>Potknięcia</i> , kadr z wideo, 2023	60
Il. 31. Jerzy Ludwiński, <i>Etapy ewolucji sztuki</i> , 1972, Muzeum Współczesne Wrocław	63
Il. 32. Claes Oldenburg, <i>Dół (Placid Civic Monument)</i> , 1967, za: Anna Markowska, <i>Pięć dołów w ziemi i spore wykopki</i> , „Quart”, nr 1(7)/2008, s. 79.	71
Il. 33. Andrzej Sołyga, Zdzisław Pidek, Marcin Roszczyk, <i>Pomnik-Cmentarz w Bełżcu</i> , 2004, fot. Muzeum i Miejsce Pamięci w Bełżcu	73
Il. 34. Jonas Dahlberg, <i>Memory Wound</i> – niezrealizowany projekt pomnika ofiar zamachów 22 lipca 2011 na wyspie Utøya, 2014, www.jonasdahlberg.com	73
Il. 35. Emil Cieślak, Andrzej Latos, Karol Śliwka, <i>Projekt konkursowy Pomnika Bohaterów Warszawy</i> , 1959, fotografia, papier, tektura, tempera, 99,8 x 99,8 cm, Kolekcja Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie	75
Il. 36. Irmina Rusicka, <i>Grób dla mamy</i> , 2021, druk pigmentowy na papierze muzealnym, 80 x 120 cm	76
Il. 37. Irmina Rusicka, <i>Grób dla mamy</i> , 2021, druk pigmentowy na papierze muzealnym, 80 x 120 cm, widok pracy na wystawie <i>Nagi Nerw</i> , BWA Wrocław Główny, 2021, fot. Alicja Kielan, dzięki uprzejmości BWA Wrocław	79

Uchronologie. W poszukiwaniu utraconego centrum, którego nie było

tłumaczenie abstraktu: Martyna Szczepaniak-Woźniakowska
 redakcja językowa: Aleksy Wójtowicz
 wsparcie techniczne: Kasper Lecnim