

Lukasz Gorczyca:

O nesmrtelnosti uměleckých institucí

Text: Lukasz Gorczyca
Český překlad: Izabela Szulc
Anglický překlad: Christopher Smith

Obrazy muzeów w ruinie należą do jednych z najbardziej nośnych toposów kultury nowoczesnej i ponowoczesnej. W ostrawskim Plato takie wyobrażenia przywołują Lukáš Jasanský i Martin Polák, ale przypisują im nie symboliczną lecz sprawczą moc. Ich fotografie wydarzają się na cienkiej granicy między dokumentem a inscenizacją i przywracają sztuce rolę medium—pośreniczki między rzeczywistością, a tym co potencjalne.

Jeden z wielu możliwych początków tej historii wydarzył się w Wilnie. W 1944 roku Armia Czerwona wkracza do miasta – po raz drugi w czasie jednej wojny – i ostatecznie przejmuje władzę. Najlepszy tutejszy fotograf – Jan Bułhak, pionier białoruskiej, litewskiej i polskiej fotografii artystycznej – dostaje zlecenie zdokumentowania zniszczeń wojennych. Wraz z synem wykonują ponad 300 fotografii. Jednym ze zrujnowanych budynków jest dom mieszkalny przy ulicy Orzeszkowej 3, wypalony 10 lipca wskutek wybuchu bomby. Mieściło się w nim mieszkanie i pracownia Bułhaka. Cała ich zawartość wraz z biblioteką, archiwum negatywów i fotografii spłonęła. Miesiąc później, 8 sierpnia umiera żona fotografa. Stworzony przezeń dokument zrujnowanego Wilna można więc traktować jako szczególny rodzaj relacji—urzędowego zapisu strat i jednocześnie emocjonalnego pożegnania z dotychczasowym życiem, miejscem pracy i twórczości, miastem i krajobrazem, który był dla artysty najważniejszą inspiracją.

Po ukończeniu zlecenia Bułhak z synem wyjeżdżają do Warszawy i tu znowu – tym razem na powitanie – fotografują ruiny. Jednym z ocalałych w dobrej kondycji gmachów jest wzniesiona na przełomie lat 20. i 30. monumentalna siedziba Muzeum Narodowego. W 1946 roku Bułhak, jako pierwszy fotograf w historii tej instytucji, prezentuje swoją indywidualną wystawę: Warszawa 1945 w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka. Na zachowanym zdjęciu archiwalnym artysta w grubym płaszczu z futrzanym kołnierzem i aparatem na szyi pozuje na tle plansz z odbitkami. Biel świeżo odmalowanych ścian kontrastuje z uwiecznionymi przez Bułhaka „obrazami fotograficznymi” ruin i gruzowisk, a przede wszystkim z rozciągającym się za murami muzeum apokliptycznym pejzażem zrujnowanego miasta.

Przypadek Bułhaka, jednego z pierwszych w regionie świadomych twórców fotografii topograficznej, obrazuje kluczowe napięcia towarzyszące temu gatunkowi artystycznemu. Przede wszystkim polityczny kontekst fotografii dokumentalnej, ale też instytucjonalny głód obrazów, które potrzebne są do budowania własnej historii i tożsamości. Fotograf nie tylko rejestruje zastany stan rzeczy, ale też poprzez swoje zdjęcia buduje i potwierdza hierarchię ważności. Wśród licznych fotograficznych świadectw zburzonej Warszawy najtrudniej

odnaleźć obrazy dzielnic, które uniknęły wojennych zniszczeń. Fotografie Bułhaka należą zaś do tych, które w najbardziej sugestywny sposób kreują wizję dziejowej katastrofy, epatując wzorowanymi na antycznych obrazami malowniczych ruin. Bułhak rozumiał swoją rolę jako rodzaj artystycznej służby wobec katastrof dziejowych i... potrzeb narodowej propagandy.

Figura zburzonego miasta jest jednym z fundamentów europejskiej kultury wizualnej. Po wielokroć i na różne sposoby była i jest eksploatowana – od Pompei, poprzez Warszawę, Drezno, Bejrut czy Aleppo. Kusi, aby pochylić się nad specyficzną, typologiczną podgrupą obrazów ruin, mianowicie ruinami instytucji sztuki. Czy taki zbiór już gdzieś powstał? Muzeum zrujnowanych, spalonych czy obrabowanych muzeów i centrów sztuki? Taka fotograficzna kolekcja, swoisty institution porn, miałaby niewątpliwy potencjał retoryczny. Ale nie tylko wojny czy trzęsienia ziemi wyznaczają kres muzealnych instytucji. Kto mógł przewidzieć, że największy od dekad, egzystencjalny kryzys instytucji sztuki wywoła epidemia grypy?

„Today’s art institutions are often stuck in a mode of imaginary participation, while real audiences might give these institutions a wide berth” – tak rozpoczyna się oficjalny statement tegorocznej edycji festiwalu Steirischer Herbst w Grazu. „Such self-isolation represents a huge blind spot of contemporary art, especially when it consists of social, activist, engaged, and participatory practices. Why don’t we as curators try to escape our comfort zones and safe spaces, refuse to be among our own all the time – whoever this ‘our own’ might be – and give others the right to an aesthetic ‘otherness,’ to fiction, theatricality, and perhaps naivete? Why don’t we tell more nuanced stories, whose moral is not so evident? Why don’t we stop knowing for sure what is good and what is bad?”

Trzeba przynajmniej, że wizja pustej galerii sztuki nie jest jakimś szczególnie egzotycznym obrazem. I w czasach przedcovidowych znany był nam aż nazbyt dobrze. Pytanie o publiczność nabiera teraz nowej aktualności, choć jest w istocie odwiecznym dylematem artystów, nowej sztuki i promujących ją instytucji. Trudno zarazem uwierzyć w śmierć tych ostatnich. Tymbardziej, że – jak pokazuje to aktualny kryzys – trudno też o bardziej skupione na sobie, autorefleksyjne podmioty operujące w polu kultury, zbudowane na awangardowym etosie kwestionowania zastanego ładu i własnych ograniczeń. Instytucje sztuki wykazują największą żywotność właśnie wtedy kiedy się rodzą lub kiedy umierają. Zapewne nikt nie potrafi oddać równie trafnie tego paradoksu jak duet fotograficzny Lukáš Jasanský i Martin Polák. Ich fascynujący dorobek twórczy, na który składa się kilkadziesiąt krótszych i dłuższych cykli fotograficznych, w dużej części poświęcony jest różnym aspektom instytucjonalizacji sztuki.

Plato – instytucja w fazie przejściowej, między jedną z kolejnych śmierci i nadchodzącymi ponownymi narodzinami – zwróciła się do artystów z prośbą intymną i publiczną zarazem. Intymną, bo chodziło o fotograficzny portret instytucji w negliżu, w swej prenatalnej fazie. Publiczną, bo chciało się tymi obrazami natychmiast podzielić ze swoją obecną i przyszłą publicznością.

Fotografowie przywdziali kombinezony brygadzystów sztuki. Ze swoją wielkoformatową kamerą fotograficzną wkroczyli na teren budowy i w ruinach starej rzeźni stworzyli własną, dokamerową wystawę. Na gołych, ceglanych murach zawisły nienaświetlone arkusze papieru fotograficznego, ale też pojedyncze martwe natury z cyklu Barevná fotografie (2010), które komponują się sugestywnie z pryzmami cegieł, zwałami gruzu oraz abstrakcyjnymi konstrukcjami z porzuconych sprzętów i materiałów budowlanych. Widzowie w Plato,

niczym uczestnicy pandemicznej wideokonferencji, mogli się zapoznać z wyrafinowanymi, czarno-białymi odbitkami stykowymi relacjonującymi zaaranżowaną sytuację. W pierwszej chwili trudno się zdecydować na czym skupić uwagę – na samych fotografiach, na tym co przedstawiają czy na absurdalności czasowo-przestrzennego przesunięcia. Akcja udokumentowana na fotografiach miała miejsce raptem kilkadziesiąt metrów dalej, po drugiej stronie ulicy. Czy oglądamy sceny z przeszłości, relację „na żywo”, czy widoki domniemanej przyszłości? Zaburzenia czasu i dystansu coraz bardziej dają się we znaki. Gdzie jest dalej, a gdzie bliżej? Co wydarzyło się najpierw, a co później? W życiu, w sztuce, w historii?

Gry z obrazem instytucji i formą wystawy były przedmiotem wcześniejszych cykli fotografów.

Výstavy fotografií (1998) to kolekcja czarno-białych widoków różnych wystaw fotograficznych. Z pozoru neutralne, dokumentalne ujęcia w istocie eksplorują mroczną siłę współczesnych (ale jakby odwiecznych) konwencji wystawienniczych. W brawurowym cyklu Ředitel a zakladatel (2011), artyści towarzyszą z aparatem Antoniemu Malczakowi, dyrektorowi Małopolskiego Centrum Kultury Sokół w Nowym Sączu, którego dzień zdaje się być cokolwiek na pokaz wypełniony uroczystą rutyną: krawat, garnitur, filiżanka kawy w gabinecie, spacer po parku, obiad z lampką wina, przemówienie na festiwalu kultury ludowej, służbowe auto, wizyta na próbie recitalu fortepianowego. Nie dzieje się nic, a zarazem forma zostaje zachowana. W nieoczywisty sposób w tą sekwencję wpisują się również fotografie z cyklu Kościoły, kościoły (2012), które obrazują w jaki sposób fantazyjna, współczesna architektura może być narzędziem identyfikacji (albo alienacji) instytucji społecznej – w tym wypadku kościoła katolickiego.

Jasanský i Polák poddają w wątpliwość możliwość śmierci instytucji. W swoich pracach ukazują jej zdolność do odradzania, pokazują to na przykładzie sztuki i fotografii, które nawzajem siebie hibernują i poddają reinkarnacji. Ale jednocześnie przekazują intrygującą obserwację, zaskakującą diagnozę vitalności instytucji. Otóż decydującą o jej życiu jakością nie są idee, nie są nawet – o zgrozo! – artystki ani artyści, lecz wszystko to, co skłonni jesteśmy uważać za największy balast każdej instytucji: jej materialna tkanka, biurokratyczne nawyki, rutynowe formy działania i ich kolejne powtórzenia. To bez tego wszystkiego instytucja nie może istnieć i to również stanowi o wyjątkowości jej statusu – nie ruch lecz stałość, nie eksces lecz pozy i konwencje są tu nośnikami życia. Struktura instytucji tworzy w niej sztukę, nie odwrotnie. Od artystów ważniejsi są zaś dokumentaliści.

Jak u Bułhaka fotografia i jej aparat – archaiczna drewniana skrzynka z obiektywem posadowiona na trójnożnym statywie – jest tu i świadkiem, i ostateczną wyrocznią.

Łukasz Gorczyca je autor textů o umění a kurátor. Žije a pracuje ve Varšavě.

