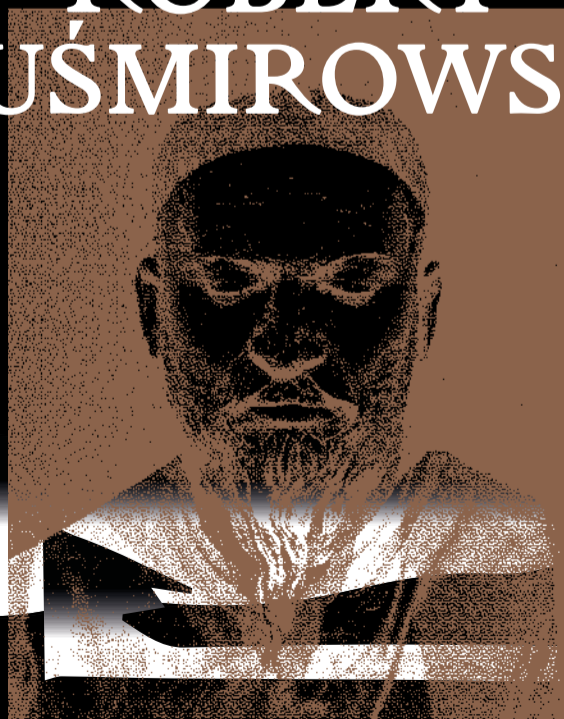



WPÓŁ DO JUTRA

ROBERT
KUŚMIROWSKI







**WPÓŁ DO
JUTRA**

**ROBERT
KUŚMIROWSKI**

oraz:

Marek Chlanda, Andrzej Dudek-Dürer, Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz,
Jan Gryka, Mikołaj Smoczyński, Maciej Świeszewski, Daniel Zagórski

1

**KANTOR I KUŚMIROWSKI –
ARCHEOLOGDZY NA ŚMIETNIKU
HISTORII**

s. 5

Magdalena Link-Lenczowska
Natalia Zarzecka

2

RUINY RZECZY

s. 21

Magdalena Ujma

3

**4 MINUTY
NA URATOWANIE ŚWIATA**

s. 38

Kamil Kuitkowski

4

**MIKROWOLNOŚĆ
W NIEWOLI**

s. 52

Marcin Wilk rozmawia
z Robertem Kuśmirowskim

5

**WPÓŁ DO JUTRA
Kuratorzy opowiadają
o wystawie**

s. 70

Kamil Kuitkowski
Magdalena Ujma

I KANTOR KUSMIROWSKI ARCHEIOLOGDZY NA SMETNIKU HISTORII

1

Magdalena Link-Lenczowska
Natalia Zarzecka







KANTOR I KUŚMIROWSKI – ARCHEOLODZY NA ŚMIETNIKU HISTORII

Wystawa **Wpół do jutra** jest efektem wielowątkowych związków między artystami, kuratorami, czasem i przestrzenią. To jednocześnie zwieńczenie drogi Roberta Kuśmirowskiego do Cricoteki – miejsca, którego jednym z zasadniczych celów jest żywy dialog między dziedzictwem jego patrona i tymi wątkami w sztuce współczesnej, które tworzą z nim swoistą wspólnotę doświadczeń – oraz bezpośredniego spotkania w niej z Tadeuszem Kantorem.

Artystycznych analogii łączących twórców jest wiele, lecz po raz pierwszy zestawili ich z sobą Hanna Wróblewska i Sabine Folie na kuratorowanej przez nie ekspozycji **Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego**, która miała miejsce w 2005 roku w wiedeńskim Kunsthalle, by następnie odbyć podróż do londyńskiego Barbican Centre i warszawskiej Zachęty. Niestety nie udało się wtedy zaprezentować wystawy także w Krakowie, w rozproszonych, ciasnych siedzibach ówczesnej Cricoteki. Dlatego tym większą satysfakcją dla nas jest, że Tadeusz Kantor i Robert Kuśmirowski mogą spotkać się ponownie, już w nowej siedzibie instytucji, stwarzającej odpowiednie warunki wystawiennicze.

Inne, szczególnie znaczące w kontekście **Wpół do jutra**, spotkanie artystów miało miejsce w 2016 roku we włoskim Prato, z okazji otwarcia nowej siedziby centrum sztuki współczesnej imienia Luigiego Pecci. Inaugurację uświetniała kuratorowana przez Fabia Cavallucciego wystawa **The End of the World**, gdzie, pośród grona wybitnych światowych artystów, gościły prace Roberta Kuśmirowskiego i Tadeusza Kantora. Liczne „końce świata”, które czynią materią swoich prac obaj artyści, nie wykluczają jednak możliwości jutra.

We **Wpół do jutra** bierze udział rzesza znakomitych twórców, ich indywidualne historie, przeżycia, zainteresowania, a przede wszystkim oni sami – wyjątkowi ludzie – stanowią trzon wystawy. Współtwórcami wystawy są Marek Chlanda, Andrzej Dudek-Dürer, Krzysztof „Leon” Dziemaskiewicz, Jan Gryka, Maciej Świeszewski i Daniel Zagórski, a także Bartłomiej Jarmoliński oraz Artur Trojanowski, autorzy akcji performatywnych podczas wernisażu.

O szczególnej randze wystawy świadczy nie tylko znakomity skład osobowy, ale też relacje, które wytwarzały się podczas jej powstawania. **Wpół do jutra**, tak w sferze czysto ekspozycyjnej, jak performatywnej, jest bowiem przede wszystkim procesem, czy też może lepiej – sam proces staje się tworzywem artystycznym prezentacji, która bada problematykę pamięci, czasu i niepewnego jutra.

1 S. Latouche, *Mały traktat o odejściu od wzrostu*, „Autoportret” nr 4, 2013.

Serge Latouche w *Małym traktacie o odejściu od wzrostu*⁽¹⁾ podejmuje krytykę imperatywu rozwoju w rozumieniu kapitalistycznym, swoistego – jak mówi – „toksycznego uzależnienia” homo oeconomicus, które przenika do naszego codziennego życia i przejawia się kompulsywnymi zachowaniami konsumpcyjnymi – od dóbr pierwszej potrzeby, przez pracoholizm po protezy naszej emocjonalności rozchwianej płynną, nastawioną na zysk nowoczesnością: używki czy leki antydepresyjne. Ofiarami tej logiki padają nie tylko ludzie, ale też tradycja, pamięć, historia, tożsamość i wreszcie będące ich nośnikami przedmioty. Podstawową funkcją rzeczy wytwarzanych jak najniższym kosztem ekonomicznym – przy, należy dodać, jednoczesnych ogromnych kosztach ludzkich – jest dziś bowiem stać się obiektami rynkowej transakcji. W błędnym kole obiegu dóbr podporządkowanego programowanemu, przyspieszonemu starzeniu głównym zadaniem rzeczy jest jak najszybsza utrata funkcjonalności i śmierć na wysypisku pod warstwą sztucznego śniegu ze styropianowych opakowań, by oddać pole nowym, tak uwodzicielsko połyskliwym.

W tym rozumieniu Robert Kuśmirowski jest jednym z pierwszych w polskiej sztuce współczesnej partyzantów postulowanej przez Latouche’a rewolucji odejścia od wzrostu. Artysta, czyniąc centralnym punktem swojej twórczości materialność, dokonuje swoistej rekonkwisty rzeczywistości, tworząc dla nas – rozbitków wirtualności – miejsce schronienia w jej konkrety. Tym samym twórca zaprasza widzów do odkrycia na nowo i zweryfikowania samych siebie w kontakcie z tym najbardziej podstawowym poziomem egzystencji. Twórca swoim sposobem myślenia zbliża się do idei Tadeusza Kantora, który konsekwentnie, zarówno w obrazach, spektaklach i performansach angażował – przemieniając w obiekty sztuki – przedmioty odarte z godności swoich prymarnych funkcji, zużyte i pogardzane, także na poziomie symbolicznym, jako nośniki historii, często tych bardzo prywatnych.

Analogicznie Kuśmirowski od początku swej drogi artystycznej przyjmuje rolę niestrudzonego archeologa na wykopalisku śmietnika historii. Powraca do przeszłości uparcie, z typowym dla siebie brakiem wiary w to, że przynależy ona wyłącznie do porządku minionego, odciętego mocną kreską nowej, wspaniałej teraźniejszości. Przeciwnie, w twórczości artysty dawne zdarzenia, przybierając formę swych własnych cieni – zdezolowanych, pokrytych rdzą, zbutwiałych czy spalonych, ale przecież wciąż będących świadkami – stają się uczestnikami współczesności, nawet jeśli

bezwzględna rzeczywistość ich statusu podlega procesowi twórczego kwestionowania. Ten sam gest dotyczyć będzie na **Wpół do jutra** zarówno rekonstrukcji poniemieckiego, arystokratycznego saloniku w instalacji **Träumgutstraße**, fotela, który czas i siły przyrody poddawały latami dekadencjonalnej transmutacji na podwórku artysty, spalonej w nieszczęśliwym wypadku łazienki Andrzeja Dudka-Dürera czy zapomnianych, skromnych, codziennych przedmiotów, które Kuśmirowski odnajdował w magazynach Cricoteki podczas prac nad ekspozycją i stopniowo włączał w jej strukturę.

W ten sposób wystawa staje się swoistym dialogiem rzeczy, a przez nie porządków – wielkiej historii, prywatnych narracji i pośredniczącej między nimi sztuki, rozmową między Kuśmirowskim, zaproszonymi przez niego twórcami i Kantorem, wreszcie dyskusją z utartymi wzorcami myślenia o galeryjnej przestrzeni i ekspozycji jako takiej. Artysta, przyjmując rolę wielkiego przetwórcy, transmutuje starą cysterne w czołg, „wykuwa” obrazem Macieja Świeszewskiego **Umarła klasa** symboliczne okno między white cubem **Wpół do jutra**, a sąsiadującym z nim czarnym labiryntem wystawy **Tadeusz Kantor. Widma**, wreszcie zaprasza przyrodę do tworzenia nowych linii podziału. Jednocześnie pozostawia odwiedzającym dopasowanie odpowiednich kluczy do pomieszczeń, w których można odnaleźć naszą wspólną przeszłość, lub to, co przyszłe, co dopiero może nadejść. Jest w tym geście zaproszenie odwiedzających do konspiracji, współspiskowania w mikrorewolucji kulturowej, która w myśl słynnych 8R Latouche’a zamiast wyczerpywać się w wyścigu tworzenia wciąż nowych rzeczy, podda ponownej refleksji rzeczywistość, podejmie wyzwanie rekonceptualizacji swoich korzeni, reutilizacji tego, co niesłusznie nazywamy resztkami, czy reewaluacji pozornie nowoczesnych wartości. Tym ostatnim jednak, wobec wyzwań współczesności, paradoksalnie bliżej jest do wczoraj niż do jutra.

Rzetelne przepracowanie materialnej rzeczywistości jako uczciwego, bazowego surowca wtórnego, jak czyni to Kuśmirowski, jest więc w tym kontekście także gestem służącym rekonstruowaniu straconych w bezpamięci wiecznego teraz społecznych wspólnot. Te zaś z kolei, regenerując się na fundamencie świadomego odejścia od wzrostu, mogą pomóc przywrócić godność tego, co polityczne w jego najbardziej podstawowym wymiarze. ×



















Small caption text, likely identifying the artwork above.





RUINY RZECZY



2

Magdalena Ujma







RUINY RZECZY

GORĄCZKA PAMIĘCI

Robert Kuśmirowski oferuje nam to, co dobrze znamy i lubimy, jego prace są jak stare piosenki. Odwołuje się do zbiorowej pamięci, budzi nostalgię za minionymi czasami i każe zaświadczać: „tak właśnie było!”. W ten sposób działają wspomnienia: dawniej zawsze było lepiej. Powietrze było czystsze (a przynajmniej nie mieliśmy pojęcia o stopniu jego zanieczyszczenia), ludzie mieli więcej czasu dla siebie, imprezy były bardziej szampańskie. Zacytujmy *Finlandię* Świetlików: „Nigdy nie będzie takiego lata / Słońce nie będzie nigdy już tak cudnie wschodzić i zachodzić / Księżyc nie będzie tak pięknie wisiał / Nigdy nie będzie takiej telewizji / Takich kolorowych gazet”. Pamiętajmy też, że było tak pięknie, bo potem się popsulo. Zła przyszłość przeszłości błyskała nad horyzontem.

Dokładnie wtedy, gdy Kuśmirowski rozpoczynał działalność, w humanistyce zaznaczył swe istnienie tak zwany zwrot pamięciowy. Był początek nowego stulecia. W Polsce intensywnie odkrywano niewygodne dla poprzedniej władzy ślady przeszłości, zapełniano białe plamy lokalnych historii. W mrówczej pracy aktywistów z miast i miasteczek uwalniano pamięć o zrównanych z ziemią dzielnicach i osiedlach żydowskich, odsłaniano niemiecką przeszłość Polski zachodniej i północnej. Trzeba mieć świadomość, że ludzką pracę z pamięcią wspierały przedmioty. Często zobaczenie jakby na nowo dobrze znanej, oswojonej rzeczy stanowiło impuls do rozpoczęcia archeologii pamięci. Wykorzystywane w rodzinnym domu, występujące we wspomnieniach z dzieciństwa na Północy czy Zachodzie, zużyte i codzienne rzeczy ujawniają nagle swoją obcą twarz: salaterka ma na odwrocie symbol swastyki⁽¹⁾, pod starymi, dobrze znanymi kołdrami i pierzynami w Wałbrzychu, Szczecinie czy Gdańsku, ale też w Krakowie, Lublinie i Kielcach spał wcześniej ktoś inny⁽²⁾. Stojące często na widoku rzeczy-znaki przeszłości nagle zyskały moc mówienia.

Wszystko to okraszono dobrze zakorzenionym w Polsce strachem setek tysięcy wojennych i tuż powojennych przesiedleńców, ocalańców i repatriantów, że Niemcy i Żydzi powrócą, że upomną się o swoje dobra. Te zaś zostały pod

1 Por. K. Kuszyk, *Poniemieckie*, Wołowiec 2019, s. 9-12.

2 Zob. np. A. Zborowska, *Życie rzeczy w powojennej Polsce*, Warszawa 2020, s. 147: „Polacy przyjeżdżający na Ziemię Odzyskane zaraz po wojnie z pewnością zdawali sobie sprawę z pochodzenia przedmiotów, które zastawali w domach oraz budynkach użyteczności publicznej, znajdowali w piwnicach, na podwórkach czy nawet na ulicy”.

3 Słowo „Atlantyda” ma szerokie zastosowanie w kulturze polskiej w odniesieniu do ziem wschodnich, leżących na Litwie, Ukrainie i Białorusi. Zob. np. cykl S. S. Niciei, „Kresowa Atlantyda. Historia i mitologia miast kresowych”, t. I–XVI, Opole 2012–2021.

4 I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości*, Warszawa 2010, s. 13.

5 O zainteresowaniu historią zob. też np. A. Szczerski, *Transformacja. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej po 1989 roku*, Kraków 2018, szczególnie rozdział IV *Patrząc w przeszłość*, s. 85–104.

6 M. Branicka, *Robert Kuśmirowski*, [w:] *Nowe zjawiska w sztuce polskiej po 2000 roku*, Warszawa 2007, s. 370.

koniec lat czterdziestych zeszłego wieku i na początku lat pięćdziesiątych wyszabrowane, przejęte, zarekwirowane, ukradzione, odkupione przez pozostałych mieszkańców bądź tak zwaną ludność napływową. Gdy Kuśmirowski był dzieckiem, zaczęto także z Polski wyjeżdżać na Ukrainę, Białoruś, na Litwę i odkrywać tamtejsze „Atlantydy”⁽³⁾ – ślady i ruiny minionej świetności kultury polskiej. Można wreszcie było mówić o doświadczeniach milionów ludzi różnych narodowości, którzy przeżyli wypędzenia, przesiedlenia i całkowitą utratę rzeczy.

Wspominam o wojennym doświadczeniu zbiorowym, bo – jak się zdaje – sztuka Kuśmirowskiego przenosi przekonanie o ogólnej kruchości rzeczy. Poprzez kompulsywne ich kopiowanie i mnożenie artysta zdaje się sprawdzać, czy przedmioty istnieją naprawdę, jakby nie miał pewności. W każdym razie wyżej opisany zwrot ku historii w polskiej kulturze odcisnął się wyraźnie w sztukach wizualnych. Według Izabeli Kowalczyk przejawiał się w „zainteresowaniu historią najnowszą, a szczególnie kwestiami związanymi z II wojną światową, Zagładą a także stosunkami polsko-żydowskimi i polsko-niemieckimi, przesiedleniami oraz czasami PRL-u i wolnościowymi zrywami”⁽⁴⁾. Dodajmy, że ten dość powszechny zwrot ku historii został świadomie wykorzystany podczas rządów prawicy, która legitymizacji swoich działań poszukuje właśnie w przeszłości. Za pierwszych rządów PiS pojawiła się świadomie kształtowana polityka historyczna (na przykład w programie Ministerstwa Kultury „Patriotyzm jutra”). W pierwszej dekadzie XXI wieku w Warszawie otwarto Muzeum Powstania Warszawskiego, zainicjowano budowę Muzeum Polin i wielu innych poświęconych historii placówek⁽⁵⁾.

Chociaż w większości nowego typu muzeów historycznych stawiano na ilustracyjność, interakcje i narracyjność, to nieco później zaczęły pojawiać się i takie instytucje, w których nacisk kładziony jest na rzeczy. Tak dzieje się w przypadku Muzeum Warszawy z ekspozycją **Rzeczy warszawskie**. Podobnie u Kuśmirowskiego: najważniejsze są przedmioty, a niekiedy także relacje pomiędzy nimi.

PUSTE PRZEDMIOTY

Artysta znakomicie opanował wpisany w naszą kulturę idiolekt przedmiotów. Poznał ich status w Polsce Ludowej, był świadkiem rewolucyjnych zmian, jakie zaszły w odniesieniu się do nich wraz z przełomem 1989 roku. Najpierw stosował podejście praktyczne. „Czego nie mogłem mieć, musiałem zrobić” – komentował⁽⁶⁾. Taka filozofia życiowa wpisuje się w dzieciństwo spędzone w PRL, kiedy bieda tresowała wszystkich po równo i kiedy nauczyliśmy się „robić coś z niczego”, by poradzić sobie w świecie powszechnego niedoboru. Artysta wykazał się typową dla tamtych czasów zaradnością. Jak to nie ma? Wszystko można zrobić metodą domową, wymienić, wyhodować, ufarbować, uszyć,

skonstruować. Dlatego też modne dzisiaj importy z Zachodu, jak postmodernistyczna postawa *bricoleura*, czyli majsterkowicza, oraz styl życia *zero waste* będący reakcją na katastrofę ekologiczną, nie są dla nas niczym nowym. Wszystko to miało swojego poprzednika w kulturze życia codziennego krajów demokracji ludowej⁽⁷⁾.

7 O zaradności, w kontekście wojennego i powojennego szabru jest mowa np. w książce Zborowskiej, dz. cyt., s. 113 i nast.

8 M. Branicka, dz. cyt.

Szybko okazało się, że u Kuśmirowskiego gra nie idzie o miesięczne bilety komunikacji miejskiej dla całej rodziny czy też legitymację PTSM. Młody artysta zabrał się za kopiowanie rzeczy większego kalibru, jak np. „metki na ser Gouda z Leclerca, *Trybuna Ludu* z 29 maja 1981 r., tysiącmarkowego przedwojennego banknotu oraz świadectwa kursu spawania odbytego przez Kazimierza Szpunara w 1942 r.”⁽⁸⁾. Podejście Kuśmirowskiego do kopiowania rzeczy ujawniło mniej oczywistą stronę tego procesu. Zdawało się, że wyraża się w nim samo medium, maestria wykonania dla niej samej: biegłość w tworzeniu fikcyjnych dokumentów udających prawdziwe i wyglądających jak one, a także większych przedmiotów, z czasem coraz bardziej złożonych kompleksów form, całych zbiorów, układów i kolekcji. Szybko też artysta rozpoznał możliwości używania techniki kopisty do „falszowania przeszłości” – jak nazywa to Monika Branicka. Krytyczka określiła tak proceder tworzenia (niemożliwych) kopii rzeczy, które nigdy nie istniały. Podsumowując krótko twórczość Kuśmirowskiego: od 2002 roku, kiedy zaczął wystawiać, przeszedł drogę od kopiowania dokumentów, poprzez inscenizacje wypraw pieszych i rowerowych w dawnym stylu, tworzenie imitacji maszyn, cmentarzy czy zakładów fotograficznych, po podziemny bunkier, bibliotekę, laboratorium naukowe, tworzenie kolekcji.

Rzeczy mają swoje tożsamości, na które składają się pełnione przez nie funkcje i materialność. Bywają fetyszyzowane jako drogie, trudne do zdobycia obiekty pragnienia i symbole statusu. Są nimi w Polsce przede wszystkim samochody. Gdzie indziej – torebki, buty, wieczne pióra czy zegarki. Inne rzeczy, jak jeszcze do niedawna odzież z drugiej ręki, są traktowane wzgardliwie. Jest wreszcie ogromna grupa przedmiotów, których obecność i usługi, jakie nam oferują, są tak oczywiste, że pomija się je milczeniem. Zwracamy na nie uwagę tylko „dzięki pewnego rodzaju zaniepokojeniu albo zakłóceniu”. Brak danej rzeczy na jej zwyczajnym miejscu czy awaria sprawiają, że rzecz „staje się dla nas zauważalna” – przypomina badacz tej tematyki, archeolog Bjørnar Olsen⁽⁹⁾. W Polsce XX wieku rzeczy notorycznie brakowało lub źle działały. Lęki, aspiracje i marzenia z nimi związane, ich materialny i kulturowy status Kuśmirowski odzwierciedla. Gdy pokazuje kolekcję prawdziwych, choć dawnych zabawek rodziny Sosenków, a obok zagrzebane w ziemi resztki pracowni-laboratoriów, gdy rekonstruuje zakład fotograficzny z XIX stulecia, gdy stawia tężnię-magazyn, wypełniony po brzegi gratami, gdy konstruuje ogromną twierdzę, od środka obstawioną regałami pełnymi książek, zawsze z jednej strony pokazuje kulturowe sensy przedmiotów takich jak pracownia, twierdza, kolekcja z ich

9 B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 116–117.

indywidualnymi historiami i przemianami w ciągu wieków, z drugiej zaś ich degradującą się materialność.

Przywołajmy fragment prozy Andrzeja Stasiuka, piewcy rzeczy pozostawionych samym sobie, oblażących z warstw farby, przez co jakby wyzbywających się znaczeń, „materii w ostatecznym upadku i opuszczeniu”⁽¹⁰⁾: „gdy niszczej \dot{a} rzeczy [...], pozostaje po nich próżnia, którą napel \dot{n} iamy innymi rzeczami”⁽¹¹⁾. Albo gdzie indziej: „wszystkie niewidzialne rzeczy zostały wci \dot{s} ni \dot{e} te w drewniane, kamienne, przestrzenne i barwne formy, a cała reszta to by \dot{l} y [...] fikcje nanizane [...] na realne rdzenie, tak jak cukrowa wata okr \dot{e} ca si \dot{e} wok \dot{o} ł drewnianego patyka...”⁽¹²⁾ Te s \dot{l} owa przypominaj \dot{a} , \dot{z} e nie ma \dot{z} ycia bez rzeczy i \dot{z} e pustka, brak, nieobecno \dot{s} c s \dot{a} natychmiast zapelniane. Ale pustka, od kt \dot{o} rej rzeczy uciekaj \dot{a} , pozostaje ich przeznaczeniem i ostatecznym celem.

Ku \dot{s} mirowski t \dot{e} pr \dot{o} żni \dot{e} wyczuwa. Tworzy przecie \dot{z} kopie nieistniej \dot{a} cych orygina \dot{l} ow, „przesz \dot{a} ł bowiem istnie \dot{c} punkt odniesienia”⁽¹³⁾. Praca **D.O.M.** z 2004 roku jest przeniesieniem cmentarza do w \dot{n} etrza galerii. A przynajmniej tak wygl \dot{a} da. To zbiorowisko nadgryzionych z \dot{e} bem czasu, kamiennych nagrobk \dot{o} w, ukrytych za metalow \dot{a} furtk \dot{a} , za wz \dot{o} r pos \dot{l} u \dot{z} yla zapomniana, ewangelicka nekropolia z miejscow \dot{o} sci Ko \dot{n} skowola. Na prawdziwym cmentarzu zostali pochowani niemieccy osadnicy. W realizacji Ku \dot{s} mirowskiego nie znalaz \dot{l} o si \dot{e} nic trwa \dot{l} ego, kamie \dot{n} by \dot{l} z \dot{l} udzeniem, a nagrobki na wystawie – puste w s \dot{r} odku, wykonane ze styropianu i kartonu⁽¹⁴⁾.

PRZYSZ \dot{L} O \dot{S} C PRZESZ \dot{L} O \dot{S} CI

J \dot{e} zyk Ku \dot{s} mirowskiego nie nale \dot{z} y do s \dot{w} iata modernizmu. Artysta mo \dot{z} e si \dot{e} ga \dot{c} po nowoczesno \dot{s} c, podobnie czyni \dot{c} z innymi poetykami, lecz w \dot{l} asciwy j \dot{e} zyk jego sztuki pochodzi z innych \dot{z} rode \dot{l} . Cytowana ju \dot{z} Branicka stwierdzi \dot{l} a, \dot{z} e kluczem do tw \dot{o} rczo \dot{s} ci Ku \dot{s} mirowskiego „jest sm \dot{e} tna prowincja, gdzie czas przesz \dot{l} y jest czasem tera \dot{z} niejszym”⁽¹⁵⁾. Modernizm to nowe przedmioty z nowymi funkcjami i zastosowaniami, to rzeczy zaprojektowane, z zaprogramowan \dot{a} wizj \dot{a} nowego s \dot{w} iata i cz \dot{l} owieka, kt \dot{o} rego maj \dot{a} ksztaltow \dot{a} c poprzez zmuszanie go do wykonywania takich a nie innych czynno \dot{s} ci. Prowincja za \dot{s} to przedmioty nadgryzione z \dot{e} bem czasu, stare i niezmienniane przez dziesi \dot{a} tki lat.

To prowincja w \dot{l} ascie dostarczy \dot{l} a Ku \dot{s} mirowskiemu tak pomys \dot{l} ow, jak i sposob \dot{o} w wprowadzenia ich w \dot{z} ycie. Jej cz \dot{e} sciami sk \dot{l} adowymi s \dot{a} cisza, bezruch, nuda, brak perspektyw i wydarze \dot{n} , bieda, zacofanie. Stamt \dot{a} d mo \dot{z} na tylko ucieka \dot{c} , a ten, kto zostaje, umiera za \dot{z} ycia. Nieruchomo \dot{s} c prowincji oznacza jej s \dot{m} ier \dot{c} . A s \dot{m} ier \dot{c} rowna si \dot{e} zatrzymaniu czasu. Taki zmartwia \dot{l} y, zamro \dot{z} ony czas wida \dot{c} w \dot{l} ascie w realizacjach Ku \dot{s} mirowskiego. Albo czas, kt \dot{o} ry ju \dot{z} nie rozwija, tylko powoduje zniszczenie, obumieranie, rozklad. Warto zreszt \dot{a} doda \dot{c} , \dot{z} e negatywne poj \dot{m} owanie teren \dot{o} w polo \dot{z} onych poza centrum dobrze pasuje do dzisiejszego ich stanu i sposobu postrzegania we wsp \dot{o} lczesnej Polsce. Mieszka \dot{n} cy, kt \dot{o} rzy jeszcze

10 A. Stasiuk, *Dukla*, Czarne 1997, s. 48.

11 Tam \dot{z} e, s. 45.

12 Tam \dot{z} e, s. 59.

13 A. Szczerski, dz. cyt., s. 89, przyp. 12, autor przywo \dot{l} uje zdanie Jeana Baudrillarda z tekstu *Precesja symulakr \dot{o} w*.

14 Tam \dot{z} e, s.

15 M. Branicka, dz. cyt., s. 370.

16 Zob. np. M. Szymaniak, *Zapaść. Reportaże z mniejszych miast*, Wołowiec 2021.

17 B. Olsen, dz. cyt., s. 243.

18 Tamże, s. 244.

19 Tamże, s. 245.

20 Tamże, s. 246–247.

pozostali, reporterzy i socjologowie mówią zgodnym chórem, że polskie małe miasta znalazły się w zapaści i gorzej być nie może⁽¹⁶⁾.

Przez większość czasu trwania cywilizacji przedmioty żyły o wiele dłużej niż ich użytkownicy. Dopiero dzisiaj już po jednorazowym użyciu trafiają do śmietnika. Dotychczas jednak rzeczy były wytrwałymi świadkami przeszłości. Nie tylko dokumenty czy opowieści, ale także przedmioty zaświadczały, że przeszłość w ogóle się wydarzyła. Są ostańcami, skałami wyłaniającymi się z oceanu czasu. „Trudno byłoby przecenić rolę rzeczy w zapewnianiu stabilności na przestrzeni dziejów” – pisał Bjørnar Olsen⁽¹⁷⁾. Wyliczał ich cechy, takie jak solidność i trwałość, „które mają ogromną wagę dla życia ludzi: nie tylko dla społeczeństwa i więzów społecznych, lecz także dla naszego egzystencjalnego bezpieczeństwa”⁽¹⁸⁾. Przedmioty są odporne na zmiany, „są-na-miejscu”, a także „są-tutaj”. Te właściwości pozwalają na „gromadzenie się lub osadzanie przeszłości”⁽¹⁹⁾. Teraźniejszość jest „palimpsestem wszystkich trwałych przeszłości, które zostały zapisane w materii”⁽²⁰⁾.

Przeszłość jest rodzajem fikcji, co szczególnie mocno odczuwa się w takim kraju jak Polska, gdzie historię ugniata się niczym plastelinę, gdzie istnieje wiele wersji historii w zależności od wyznawanych poglądów, punktu widzenia, miejsca zamieszkania czy pochodzenia. Przy tym nie podchodzi się do tego faktu lekko, lecz przyznaje dużą wagę forsowaniu własnej wersji minionych zdarzeń, więc trwają nad Wisłą walki o pamięć, dotyczące winnych i ofiar. Zarzewiem konfliktu są zwłaszcza kwestie polsko-żydowskie, ale też polsko-niemieckie, rosyjskie, ukraińskie, łemkowskie, romskie. Kuśmirowski nie zajmuje pozycji w tych rozgrywkach. Jego sztuka zdaje się jednak przekazywać takie zrozumienie wydarzeń ginących w otchłani czasu, że znajdują one tylko niewyraźne odbicie w tym, co pozostało, w okruchach, kawałkach, ruinach. W swojej karierze artysta wielokrotnie „udostępniał kolekcje zgromadzonych przedmiotów, tworząc rozumowane konfiguracje, typologie, naśladował muzealne procedury” – zauważa Marcin Lachowski⁽²¹⁾. Takie działania mówią nam o próbach utworzenia pewnego obrazu całości, stworzenia narracji⁽²²⁾. Są one jednak daremne. Poprzez pieczołowicie zestawione obok siebie „prawdziwe” i „falszywe” przedmioty artysta wyraża „przecucie śmierci”, pokazuje jak dokonuje się „degradacja i deflacja przedmiotu”⁽²³⁾.

Dzisiaj żyjemy na rumowisku rzeczywistości. Kuśmirowski nie celebrytuje dawnych dobrych czasów. On celebrytuje niewiarę w oryginał. Nie mówi nam o jednej wersji historii, mówi o katastrofie zniknięcia świata. Pamięć jest dla niego ruiną, szczątkami obrazu. Jak twierdzi Szczerski, artysta uprawia fałszowanie fałszerstwa⁽²⁴⁾. W swoje iluzjonistyczne procedury Kuśmirowski wciąga także samego siebie. Obecność autora na wystawie bywa zwodnicza do tego stopnia, że widzowie biorą ją za... rysunek czy rzeźbę, nie zaś żywego człowieka dopełniającego własne dzieło.

×

21 M. Lachowski, *Artysta jako kurator i kolekcjoner. O wystawach Włodzimierza Borowskiego i Roberta Kuśmirowskiego*, „Quart”, nr 1(59)/2021, s. 121.

22 Dlatego nie ma racji Andrzej Szczerski pisząc, że Kuśmirowski wpisuje się w narracyjną koncepcję historii, dz. cyt., s. 88.

23 M. Lachowski, dz. cyt., s. 122.

24 A. Szczerski, dz. cyt., s. 90.





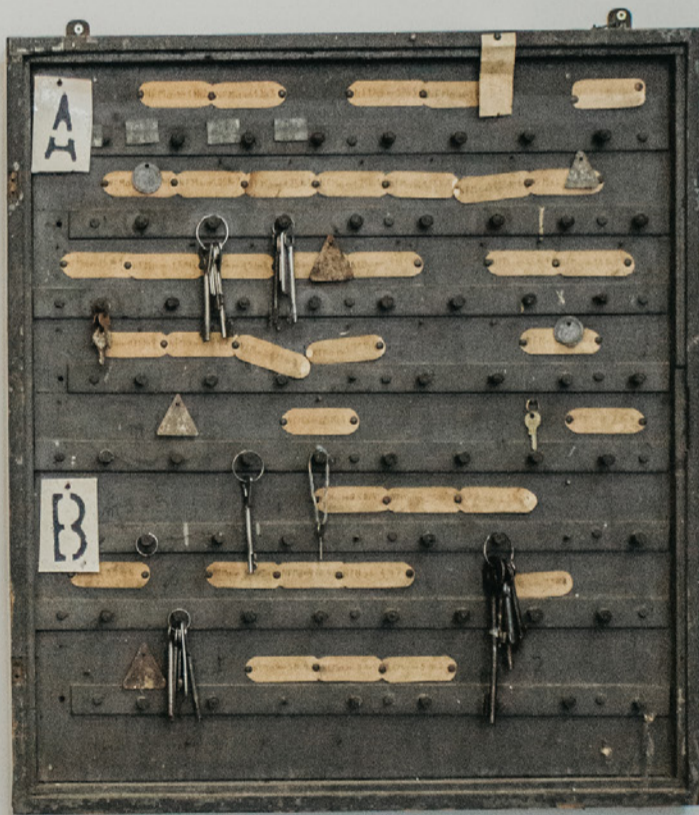












A
H

NFMa-m-1,25N-2
NFMa-m-1,25N-3
NFMa-m-1,25N-4
NFMa-m-1,25N-5



NFMa-m-1,5N-1
NFMa-m-1,5N-2
NFMa-m-1,5N-3
NFMa-m-1,5N-4
NFMa-m-1,5N-5



NFMa-m-1,75N-1
NFMa-m-1,75N-2
NFMa-m-1,75N-3
NFMa-m-1,75N-4
NFMa-m-1,75N-5

4 MINUTY NA URATOWANIE SWIATA

3

Kamil Kuitkowski







4 MINUTY NA URATOWANIE ŚWIATA

23:53[🔥]

Kiedy trzynaście lat temu królowa popu wraz z byłym chłopakiem księżniczki popu śpiewali, że mają tylko cztery minuty na uratowanie świata [▶ zobacz wideo](#), chyba nikt do końca nie wierzył, że sprawa jest poważna. Przecież nie było tak źle, jak teraz. Choć mogło być wręcz przeciwnie, bo wczoraj zwykle wydaje się słodkie i niewinne, pozbawione lęku przed przyszłością, dziecięce. Pamięć przeszłości jest raczej konstruktem niż twardym faktem. Może więc i obecne czasy będą wspomniane lepiej. O ile będzie miał kto je wspominać, bo w chwili, gdy powstaje ten tekst, kilka krakowskich instytucji kultury ogłosiło zawieszenie działalności do odwołania z powodu podtopień, tornada stają się w Polsce codziennością, płonie znaczna część Europy, zniknęła kolejna połać arktycznej zmarzliny, wymarło następne kilka gatunków zwierząt, a portale internetowe oddają się wróżeniu, ile nam jeszcze zostało lat [▶ czytaj artykuł](#). O pandemii COVID-19 nawet nie trzeba wspominać – trwa i nie wiemy, kiedy i jak się skończy. Można się faktycznie bać. Zewsząd docierają do nas znaki, że jutra może nie być, a psychologowie diagnozują już depresję klimatyczną i spektrum lęków przed zagładą. Strach przed rychłym końcem nie jest jednak niczym nowym. Jest immanentny chrześcijaństwu, już pierwsi chrześcijanie wierzyli, że to za ich życia Jezus powróci. Potem nasza kultura ogłaszała wiele mniejszych lub większych apokalips, niejednokrotnie skupiając się na odliczaniu do nich.



ustawienia Zegara Zagłady w różnych okresach jego istnienia:

początkowe ustawienia	1947
test pierwszej bomby atomowej w Związku Radzieckim	1949
Indie testują broń atomową o nazwie Smiling Buddha	1974
nasilenie się konfliktów zbrojnych m.in w Afganistanie, RPA i Polsce	1981
aktualne ustawienie	styczeń 2021

Jednak dopiero kultura dwudziestego wieku uznała, że apokalipsa to nie koniec wszystkiego, a jedynie zmierzch ludzkiej, rozwiniętej cywilizacji. I choć za pierwszą powieść postapokaliptyczną uznaje się *Ostatniego człowieka* Mary Shelley z 1826 roku ▸ [czytaj artykuł](#), książkę, w której autorka wieszczą zmierzch ludzkości pokonanej przez pandemię, to prawdziwy wykwit utworów opisujących świat po zagładzie nastąpił po kończącej drugą wojnę światową zrzuceniu bomby atomowej na Hiroszimę. Dwa lata później odliczanie zaczął zegar zagłady, a jego tykanie stało się głośnie jak nigdy. Wskazówki stworzonego przez chicagowski *Bulletin of the Atomic Scientists* czasomierza ▸ [przejdź do strony](#), w którym północ oznacza ostateczną zagładę, były od tego momentu przesuwane dwadzieścia cztery razy. I choć dziś są najbliższe wybicia godziny 0 (sto sekund), to należy przyznać, że zimna wojna i lęk przed zagładą atomową przyniosły jedne z najciekawszych opisów cywilizacji na skraju upadku lub już poległej. Poza oczywistą funkcją katharsis lub motywu vanitas ta, wręcz pornograficzna, feeria ruin i zgliszczy, obróconych w perzynę miast, szkieletów wieżowców, zarośniętych autostrad, w połowie zasypanych pomników, opuszczonych domów i spróchniałych mebli ujawnia również fetyszyzm przeszłości oraz zanurzenie w materii i materialności jako pozornie wystarczających do opisu rzeczywistości.

Skupienie się na przedmiotach i ich rozpadzie bliskie jest twórczości Roberta Kuśmirowskiego, który z papier mâché, gipsu czy styropianu potrafi stworzyć uludy wszystkiego, co minione. Wystarczy wymienić choćby kilka jego realizacji, począwszy od instalacji **D.O.M.** z 2004 roku ▸ [czytaj artykuł](#) pokazanej najpierw w Johnen Galerie w Berlinie, a potem w warszawskiej Fundacji Galerii Foksal, gdzie w sterylny galeryjny biały sześcian wprowadza werystycznie wręcz wypreparowany, opuszczony cmentarz z nagrobkami stylizowanymi na osiemnasty i dziewiętnasty wiek oraz z cmentarną zmurszałą bramą. Tak realistyczny, że wręcz nienaturalny. Podobnie w **Träumgutstraße** z 2014 roku ▸ [czytaj artykuł](#), instalacji powstałej na zaproszenie Salonu Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie wystawiennicza przestrzeń zostaje urządzona spalonymi i rozpadającymi się meblami, typowymi dla mieszczańskiego saloniku z początku dwudziestego wieku, porzuconymi po nieznanym kataklizmie. Z kolei masywna instalacja **Stronghold** z 2011 roku ▸ [czytaj artykuł](#) zrealizowana podczas 11. Biennale w Lyonie w hali dawnej fabryki cukru La Sucrière to jednocześnie opuszczona biblioteka ze stertami butwiejących książek i warsztat lub laboratorium pełne zapomnianej technologii, zamknięte w monumentalną architekturę przywodzącą na myśl szekspirowski teatr Globe. Poza fascynacją rozkładem, w swojej praktyce artysta jednocześnie pozornie próbuje zachować lub odtworzyć to, co uległo lub może ulec zniszczeniu. Przede wszystkim jednak konstruuje przeszłość opowiedzianą przez terażniejszość (lub nawet przyszłość), wszak realizacje Kuśmirowskiego nie mają swoich pierwowzorów. Są wyrefinowanymi symulakrami.

Kuśmirowski jest w swojej praktyce trochę jak mieszkańcy atomowych bunkrów w opowiadaniu *Epoka Beztroskiej Pat* Philipa K. Dicka [▶ czytaj artykuł](#), którzy po atomowej zagładzie nie zajmują się odbudową. Wystarcza im konstruowanie hiperrealistycznych makiet konsumpcjonistycznego eldorado z przeszłości dla tytułowej, podobnej do lalki Barbie, Pat. Lub jak Omega Man [▶ czytaj artykuł](#) w filmowej adaptacji z 1971 roku powieści Richarda Mathesona *Jestem legendą* [▶ czytaj artykuł](#), który, będąc ostatnim depozytariuszem kulturowego i intelektualnego dorobku ludzkości, próbuje chronić się w twierdzy-kamienicy pośród dzieł sztuki i zbytkownych przedmiotów przed zmutowaną „rodziną”, chcąc zniszczyć wszystko, co ma związek z cywilizacją, rozumianą jako źródło zagłady. Artystę można też porównać do zakonników w *Kantyczce dla Leibowitza* Waltera M. Millera [▶ czytaj artykuł](#), którzy gromadząc jako relikwie znaleziska sprzed wojny nuklearnej, pomagają odbudować cywilizację. Konstruując wystawę **Wpół do jutra**, Kuśmirowski może również przywołać na myśl profesora Larsena, z *Listów martwego człowieka* [▶ czytaj artykuł](#), noblistę chroniącego się w piwnicach pod zgliszczami muzeum z grupką dzieci i wciąż nie wierzącego, że to już koniec. Bo też **Wpół do jutra**, zbudowane w dużej mierze z resztek, odpadów i pozostałości znalezionych w magazynach Cricoteki i pozostając w dialogu z wystawą stałą obiektów Tadeusza Kantora, jest nie tylko opowieścią o lęku przed zagładą, ale też o funkcji instytucji, strategiach tworzenia wystaw i kultury w ogóle. Należy sobie postawić pytanie, na ile są one potrzebne w obecnej formie, nieekologicznej i nieekonomicznej, w jakiś sposób zawsze opresyjnej, ale jednak bezwzględnie koniecznej. To przecież tworzony przez nie strukturalny parasol nie tylko pozwala na przepracowanie lęku w klinicznych warunkach, ale wręcz daje szansę na przetrwanie. Nieprzypadkowo obok magazynu-bunkra dla nasion budujemy w Arktyce podobny dla książek [▶ czytaj artykuł](#), bo gdy w *O-bi, O-ba. Koniec cywilizacji* Piotra Szulkina [▶ czytaj artykuł](#) postanowiono znaleźć plany arki w Biblii, okazało się, że ta już dawno została przemielona na pożywienie.

Wystawa **Wpół do jutra** w chwili pisania tego tekstu fizycznie jeszcze nie istnieje. Choć jej założenia są już wyraźnie sformułowane, powstawać będzie jako swoiste site specific, na przełomie września i października, tuż przed otwarciem. Wtedy okaże się, jaki ostatecznie kształt przybierze i w jaki sposób pomoże oswoić się z tykaniem zegara. ×

















MIKROWOLNOŚĆ W NIEWOLI



4

**Marcin Wilk rozmawia
z Robertem Kuśmirowskim**







MIKROWOLNOŚĆ W NIEWOLI

MARCIN
WILK:

Jest początek lipca 2021 roku. Mamy rozmawiać o *Wpół do jutra, ale work in progress*, więc od razu spytam, na jakim jesteś etapie? Jak idą ustalenia z Andrzejem Dudkiem-Dürerem i Danielem Zagórskim dotyczące ich udziału w projekcie?

ROBERT
KUŚMIROWSKI:

Andrzej Dudek-Dürer jest oczywiście na tak. Wszystko jest w przyszykowaniu. Wczoraj natomiast odbyłem rozmowę, dość długą, z arcyciekawą postacią, Danielem Zagórskim. Na początku powiedział: „Walcz sam. Rób swoje”. Prosił mnie, żebym się konkretyzował w swych opowieściach na temat omawianej wystawy. Powiedział też, że po prostu nie ma ani sił przerobowych, ani czasu na rozdrabnianie się i wchodzenie w rzeczy obce. Ja jednocześnie wiem, że on ma wyjątkowo duże możliwości przerobowe. Trzeba tu zaznaczyć, że to ktoś, kto dwadzieścia godzin na dobę robi sztukę: i dźwięk, i obraz, i zdjęcia z drona. Robi też rzeczy w 3D. Młodzi – a on ma 72 lata! – nie nadążają i nie dają mu rady w pewnych kompetencjach. Nawet połowy tego, co on nie wiedzą.

Z Zagórskim rozmawiałem więc długo. Kiedy usłyszał, że to Kraków, i że robię muzeum, i że nie będę pokazywał obrazów, zdjęć czy jakichś kolejnych wydruków, tylko że to będzie coś, co sami sobie wypracujemy – to po przesłanych dźwiękach i szybkim wygooglowaniu powiedział, że kupuje to, czyli wchodzi w dalszą rozmowę. Ale najpierw jadę do niego do Łodzi na wieczorne omawianie. Pewnie tam się wszystko zrodzi. Albo zaburzy, co z nim jest nawet możliwe. Jest po prostu dynamitem, który – jak coś pójdzie nie tak – wybuchnie. I szkody będą obustronne.

Ale i Dudek-Dürer, i Zagórski pasują mi do tej całej układanki. Są mistrzami wizerunku i postawy artystycznej. Może w trójkę byśmy się dobrali.

MW: **Jak sobie wyobrażasz tę układankę?**

RK: Każdy miałby taką komnatę, pokój, przestrzeń. Trochę jak w klinikach psychiatrycznych, trochę jak na przesłuchaniach lub na tak zwanym podglądzie obserwacyjnym skazanego, gdzie bada się od rana do wieczora jego zachowanie – czy jest poczytalny, czy nie. Te wszystkie wskazówki później powodują, że biegły może ocenić stan jego zdrowia. Na tak, albo na nie. Kilkuznaczność tych komnat i podglądactwa jest dla mnie ujmująca.

Dudek-Dürer byłby w zbudowanym przeze mnie łóżku piętrowym, gdzie nie byłoby widać, co jest pod łóżkiem. Widać byłoby tylko jego parterowy świat. Czyli to, co jest pomiędzy łóżkiem na piętrze a tym, na czym śpi, na dole. Wylepione rzeczy, szalone szkice. Czytanie tak naprawdę z wszystkich karteczek, zdjęć, obiektów, wisiorków, paciorków. Bo on jest też w meandrach transcendentnych. To byłby więc taki rodzaj ostatniej możliwej okoliczności, podejrzania czy raczej podglądania mądrości.

Zatem pierwszy wątek byłby wizualny. Dudek-Dürer, Zagórski i ja bylibyśmy w Cricotece na otwarciu uczestnikami, w tych komnatkach specjalnie przyszykowanych i wypreparowanych. Tak to widzę, chociaż, jak mówię, z Danielem jeszcze rozmawiam. Zobaczymy, czy uda mi się to dobrze mu przedstawić.

MW: **Powiedziałeś „pierwszy wątek”. A ten kolejny?**

RK: To audio. Na finisaż nagramy muzykę, każdy sam. Powstałyby w ten sposób trzy utwory na pewien opracowany przez nas temat. Nie wiem jeszcze, na który, ale to też wypracujemy. Czy to będzie odsłuch z obrazem, czy jeszcze raz wejdziemy do komnat i przy każdym z nas będzie ta fonia leciała, czy się rzucimy na jakiś taki audiowizualny koncert – nie mam pojęcia. I to też musimy ustalić. Najważniejsze, że potem wydamy te dźwięki. Pozostanie ślad materialny. Najlepiej na kasecie albo szpuli. Może szpula będzie tutaj nawet lepsza. To taki kawał naukowej, zebranej mądrości.

MW: **Salę przesłuchań i kanciapy, o których wspominałeś, trochę przywodzą na myśl panoptikum.**

RK: To nie są nowe pomysły, tylko sprawa systemowa, na tym opiera się sądownictwo i więziennictwo. Chodzi o przymus, o bycie skazanym. Z drugiej strony ta przestrzeń jest mocno prywatna, intymna. Ale nie będzie

wolno tam wprowadzać nowych rzeczy. Tylko niezbędni, okulty, które pozwalają funkcjonować w zamknięciu. Mikrowolność w niewoli.

MW: **A więc kierunek jest taki, że oni w komnatach. A Ty gdzie?**

RK: Istnieje taka lokomobila pieczarkarnia. Należy do dawnego systemu rolniczego, trochę też bimbrowniczego. Słup wody jest w niej podgrzewany do temperatury, w której przemienia się w parę. Ten proces widać przez małe okienko. Mnie byłoby widać więc tylko przez to okienko. Taką pieczarkarnię widziałem gdzieś na Lubelszczyźnie. Ale muszę na to zapolować. Nie wiem nawet, czy dalibyśmy w ogóle radę ją wnieść. A może kupić, pociąć i zespawać już na miejscu?

Alternatywne pomysły: piękny dom z naczepy samochodu, który by stanął jako główny obiekt na wystawie. Ale też obiekty drogowe, rzeczy, które mijamy. Drewniany słup milowy z numerem sektora danego odcinka. Ogrodzenie betonowe, pewnie kolejowe lub pomilitarne, z drutem kolczastym. Mam też fotel, taki bardziej werandowy, i już rozpruty przez wpływ warunków atmosferycznych. I jeszcze kilka innych obiektów, które będę chciał dokooptować.

No i dom mi się trafił. W okolicach Otwocka. Jest o tyle już tąpnięty w środku, że trzeba byłoby z PKP pogadać albo kimś, bo jadąc pociągiem, nie byłem w stanie stwierdzić, czyja to własność, ale na pewno nie prywatna.

MW: **Magda Ujma powiedziała mi też, że chciałbyś wykorzystać jakieś Cricotekowskie / Kantorowskie obiekty.**

RK: Byłem niedawno w muzeum i przejrzałem magazyny, pomieszczenia, nawet te, gdzie są współczesne rzeczy, żeby wiedzieć, na co mogę liczyć, co mogę wprowadzić – chociażby nawet konstrukcyjnie, by później zakryć to zwykłym regipsem, jeśli będzie taka potrzeba. Widziałem między innymi obiekty, które mogłyby mi posłużyć jako podparcia do prac. Zaświtał mi pomysł, by użyć być może jednej pracy Kantora, by stała się elementem zaczepnym do większej rozbudowy. Mogłaby być wyeksponowana z moją propozycją jako kontynuacja idei pierwotnej.

Na przykład: masz wózek dziecięcy, a w nim umieszczony jest kran, i nagle to się staje zlewem. Ów wąż można pociągnąć, przynajmniej hydraulicznie, doprowadzając system rur i rdzawy boiler do zebrania ciśnienia. Taki system rur mógłby być ornamentnie rozprowadzony, a praca dodatkowo zyskiwałaby na mocy. Ale to luźny przykład, przy czym ilustrujący, że właśnie tego typu wyrwy mogą być umocnieniem pracy, którą wszyscy znali, albo już ledwie znają, bo jej atrakcyjność się przedawniła.

Teraz jeszcze się zastanawiam: a może stare skrzynie lub odwrocia obrazów Kantora warto pokazać? One nigdy nie były prezentowane. To też

pokazuje całą magię i szlachetność tej nieszlachetności materiałów. Oczywiście wszystkie najlepsze cuda już są na wystawie stałej...

MW: **Ale ta kontynuacja brzmi ciekawie.**

RK: W momencie, w którym rozmawiamy, zastanawiam się nad wykorzystaniem małych lub płaskich obiektów. Nie wiem jeszcze, których i czy w ogóle. Chodzi o to, że wolę z obiektu przejść w instalację. Wtedy obiekt nie stanie się obiektem, tylko będzie niejako wsiorbany na poczet instalacji. Pozbawiam go w ten sposób funkcji sławy, ale też czynię to po to, by udowodnić, że właśnie budowanie takich obiektów przez Kantora było czymś, co otwierało wyobraźnię i doprowadzało do autokontynuacji.

Z drugiej strony w ogóle nie dociera do mnie, że będę w Cricotece. I to też jest chyba plus, bo to ani na mnie nie wywiera jakiegoś wpływu, ani nie stopuje, ani nie podkreca. Po prostu – będąc w tym pomieszczeniu, w Cricotece – łapię wszystkie niezbędne rzeczy za ogon w odpowiednim momencie. Czyli jeśli są ekspozytory, stare skrzynie Kantora i one będą lepsze do użycia od klasycznych ekspozytorów, to z nich korzystam. Żadne galerie takich cudnostek nie mają.

MW: **Zainteresowało mnie to odstawianie i dostawianie Kantora.**

RK: To jest ważne ze względu na współczesne przemiany w traktowaniu sztuki. Kiedyś raz na rok odbywały się trzy duże wystawy. Człowiek był złaknięty przyjscia na nie, a tego typu propozycje, które podsuwał Kantor – nie tylko wydarzenia, ale również elementy, które pozostawały z performansów – później stawały się wolnymi obiektami, artefaktami. W tym przypadku one wtedy działały. Dzisiaj, w natłoku oferty, trochę się o takich dziełach zapomina. Mój pomysł to zagrać nimi, ale w sposób symfoniczny. Czyli należy sprawić, by nie był to występ solowy, ale – jak w symfonii – zagrać kilkudziesięcioma instrumentami, które wydobywają w pewnym momencie jedną wibrację, jakąś harmonię, która nas przeszywa.

MW: **Piotrowi Kosiewskiemu w „Tygodniku Powszechnym” w 2015 roku powiedziałeś, że Kantor jest dla ciebie „jednym z bardziej bezkompromisowych artystów, którego nie miałem możliwości poznać”. To aktualne?**

RK: Tak, oczywiście. Poza tym zdaję sobie sprawę, że pewne rzeczy można robić równolegle. Dostrzegam na przykład, że mamy z Kantorem pewne podobne konstrukcje, z których korzystamy, by sztukę wprowadzić w ruch. Chodzi o destrukcję. Poza tym pewną hybrydyzację przedmiotów, czyli budowanie z kilku rzeczy. Tu też mamy dużo tożsamego. No i ten *vanitas*, ten trupistan przedmiotowy, on o tym opowiadał. I dobór

RK: specyficznie twarzowych aktorów też musiał mu odpowiadać. Dlatego też naturalnie odczuwam, że z Andrzejem i Danielem musimy być obecni na wystawie. Zatem jest w tym kontakcie z Kantorem pewne odkrywanie, że być może zachowałbym się w podobny sposób, w podobny sposób bym dobrał przedmioty, układałbym tak atmosferę, korzystałbym ze wspaniałych osób, które swoim wyglądem czasami więcej potrafią powiedzieć na nurtujący czy też upubliczniony temat. To są chyba najmocniejsze struny, które da się tutaj odczytać.

I jeszcze taka refleksja: znając materiałoznawstwo, doceniam sposób i podziwiam warunki, w jakich Kantor pracował. Działo się to w czasach powszechnego braku. Trzeba było nie wiem jakie ilości wódek, ile znajomości mieć, żeby coś sobie załatwić. On jednak z tej biedy umiał tworzyć, łączenia były dobrze przemyślane i silne w swoim przekazie. Pewnie wyrażał to, na czym mu zależało.

MW: **Mówisz o wspólnych strunach, ale generalnie Kantor chyba nie towarzyszył ci w drodze twórczej?**

RK: Poznawałem go skokowo. Pewnie gdybym żył w tamtych czasach, robiłbym rzeczy mu równoległe w estetyce i ukłonie do przedmiotów marniejących. Podobnie miała się rzecz z twórczością Marka Chlandy i Mikołaja Smoczyńskiego, gdzie u obu artystów wyczuwa się współmorfologiczne zachowania i czułość na dość oszczędne formy wyrazu i użyte techniki. Ale co do stosunku emocjonalnego, pewnej śmiertelności, to już mam tak przeorany organizm i umysł różnymi rzeczami, że moim zdaniem Kantor nie wnosi nic nowego do świata mojego pojmowania śmierci. Jedynie był konsekwentny, żeby tę atmosferę wywołać, dokładnie używał tych instrumentów, których powinien użyć. Uważam, że jest w porządku, normalny i naturalny z podawaniem mroku na tacy. Są przecież umiejący opowiadać smutniejsze rzeczy, czasem bardziej obrazoburcze. To oczywiście tylko moje zdanie. Gdybym miał czelność oceniać go z innymi (cennymi dla mnie) artystami, dostałby mocną siódemkę na dziesięć możliwych.

MW: **Siódemka to nie jest źle. No i chyba dobrze, że jednak nie dziesiątka, bo to oznacza jakieś pęknięcie. Daje taka siódemka, przypuszczam, przestrzeń do działania. Dziesiątka mogłaby blokować.**

RK: Oczywiście. Nie można być fanem czy też fanatykiem, bo wtedy całą energię człowiek pożytkuje na coś innego. Sam Daniel Zagórski mówił: nie rób dla innych, rób dla siebie. Czyli nie patrz na poklask czy na sławę, czy na uznanie, tylko rób, a jak ktoś się wokół tego zakręci i dozna dreszczy, to dobrze. Ale nie możesz tracić energii na tego typu zachody.

- MW:** **A propos zysków i strat – w jednym z niedawnych wywiadów usłyszałem, że przez pandemię nie straciłeś zbyt wiele.**
- RK:** Tak było, nic się nie zmieniło. Mimo obostrzeń zdarzenia, które zaplanowałem raczej się odbywały. Może w dwóch przypadkach coś się przesunęło. Teraz, gdy wszystko się odblokowało po lockdownie, wszyscy na trzy cztery chcą szybko działać, żeby zamknąć się finansowo w roku budżetowym. Nagle trzeba było stawać na głowie, żeby zrealizować wszystkie postanowienia i dane słowo.
- Nauczyłem się przy okazji, co to praca zdalna. Ale nie taka, jaką wszyscy znamy, że siedzisz przy komputerze – tylko że uruchamia się do działania wszystkie możliwe siły osób czy też instrumentów w postaci transportu, buldożerów czy dźwigów. Będąc w lockdownie i nie ruszając się z Lublina mogę ruszyć Ziemię, czyli tych, którzy na przykład pracują w muzeum. Wykonują oni wszystkie ruchy, których ja nie mogę, bo przyjeżdżając, musiałbym odbywać kwarantannę i brać na siebie całe ryzyko. Zmieniła się więc technika, inaczej przerzuca się siły i energię, ale wszystko się odbywa tak, jak powinno.
- MW:** **Czyli dobrze?**
- RK:** To jest coś innego, ani lepsze, ani gorsze. A czy lepiej jest stać analogowo za swoim projektem? Tak, z pewnością. Jak teraz, gdy robiłem **Fotomorganę** w Sopocie. Miesiąc fizycznie byłem w tym projekcie, nie tylko w celu wymyślenia, złożenia, zbierania, kupowania, rozmawiania z ludźmi czy przekonywania ich do pewnych rzeczy. Byłem też po prostu fizycznie, codziennie od 8 do 21 pracując na miejscu. To jest swoiste szczęście dla umysłu, gdy ciało jest w ruchu. Najgorsze jest siedzenie. Ale i to jest możliwe. Jednostkowo da się takie projekty przeprowadzić. One mają trochę inną energię.
- MW:** **Swoją drogą czasem odnoszę wrażenie, że pandemii wyzwalają różne energie, mimo że na pierwszy rzut oka je blokują.**
- RK:** Sam doznałem takiego poczucia, które mi kiedyś, w dzieciństwie, towarzyszyło, kiedy oglądałem różne filmy na temat dżumy. Społeczny reset, odpuszczenie: trwa dance macabre, więc jednocześnie bawmy się, bo i tak wszyscy umrzemy.
- W czasie lockdownu przeżyłem też największą podróż wrażeń, o jakiej tylko mogłem marzyć i zresztą kiedyś o niej rzeczywiście marzyłem oglądając za dzieciaka film apokaliptyczny. Opowiadał on o katastrofie, po której został tylko jeden człowiek. Został sam, więc mógł wejść do wszystkich mieszkań i piwnic, wszędzie zajrzeć, poznać najskrytsze sekrety psychiki ludzkiej.

RK:

Pomyśl tylko! Gdyby coś takiego się stało, dajmy na to w Polsce, i ja byłbym tym, który by przetrwał i miałbym taki czujnik zamontowany, który wskazywałby, że jest się już bezpiecznym i że mogę wyjść z ukrycia – to wychodząc pewnie doznałbym szału. Ale doświadczyłbym też wtedy wszystkiego, co zawsze kłękowało mi w głowie. I to byłby ujmujący stan: pochodzić, posprawdzać, wszędzie wejść, zajrzeć. Rozumiesz, co to za przywilej?

Oczywiście to jest rzecz niemożliwa. Ale przy pandemii mogłem przynajmniej taki stan lekko wyzwolić, bo dużo było momentów, kiedy byłem tylko sam.

W 2014 roku, robiąc **Träumgutstraße** przeżyłem podobną samotność w Warszawie. To było centrum, długi weekend, szedłem przez miasto, podwórkami, i nie spotkałem żywej duszy. Może na Nowym Świecie były ze trzy osoby. To trochę dziwne, i straszne. Jakby ktoś tych wszystkich ludzi wyprosił. W pandemii to się zdarzało częściej.

Z drugiej strony gdyby ludzie przez pięć lat tkwili w pustce, zatęskniliby za innymi. Na razie więc jest to takie uspokojenie ukrytych potrzeb. Ale pojawia się też aspekt na przykład szukania pożywienia, znoszenia głodu, odszukiwania czy odzyskiwania wody – w sytuacji katastrofy – tego, co nie jest skażone, a co się nadaje. Gdy o tym myślę, już wiem, że kontekst sztuki schodzi na dalszy plan, a na pierwszy plan wybija aspekt przetrwania... ×









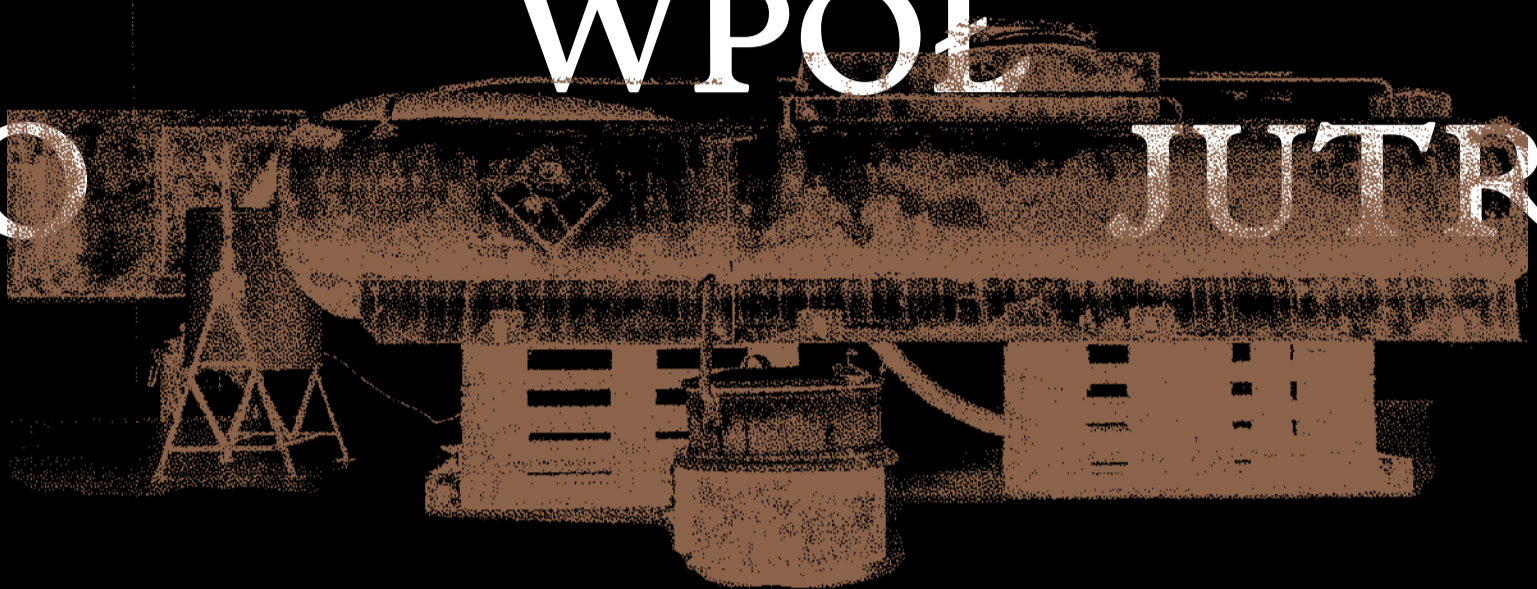






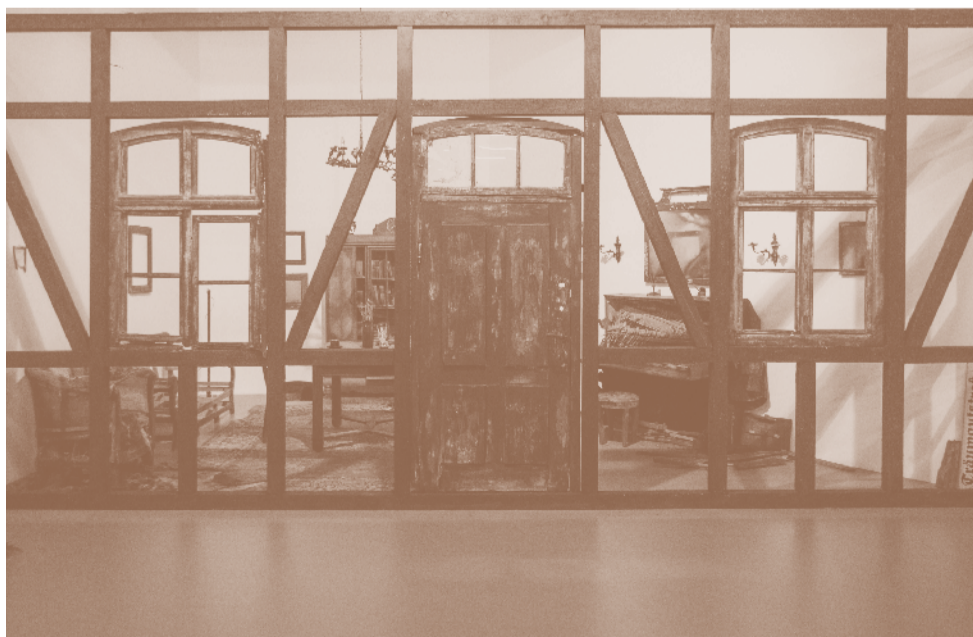


DO W PÓŁ JUTRA



5

Kuratorzy opowiadają
o wystawie



WPÓŁ DO JUTRA: INSTALACJA, KTÓRA WYSTAWĘ DOSKONALE UDAJE

▶ [przejdź do strony YouTube](#)

WPÓŁ DO JUTRA:
KIM JEST ARTYSTA
DZISIAJ?

▶ [przejdź do strony YouTube](#)

Wystawa:

WPÓŁ DO JUŹRA ROBERT KUŚMIROWSKI

Kuratorzy:

Magdalena Ujma, Kamil Kuitkowski

Artyści:

Marek Chlanda

Andrzej Dudek-Dürer

Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz

Jan Gryka

Mikołaj Smoczyński

Maciej Świeszewski

Daniel Zagórski

Koordinacja:

Kamil Kuitkowski

Publikacje:

Magdalena Link-Lenczowska

Koordinacja programu towarzyszącego:

Barbara Pasterak

Oświetlenie i multimedia:

Mariusz Gasior, Maciej Jagoda

Prace aranżacyjne:

Łukasz Adamowicz, Andrzej Dudziński,

Gerard Piasecki

Dostępność:

Olga Curzydło, Barbara Pasterak

Identyfikacja wizualna:

Parastudio*

Promocja:

Jakub Wydra, Natalia Żabińska

Współpraca:

Justyna Droń, Joanna Geroch, Ewa Kaczmarczyk,

Michał Lelek, Małgorzata Miedzielec,

Aldona Mikulska, Łukasz Mzyk, Marcin

Nowak, Agnieszka Oprządek, Małgorzata

Paluch-Cybulska, Paweł Panic, Tomasz Pietrucha

Mariusz Potępa, Anna Pulit, Anna Rejowska

Bogdan Renczyński, Sylwia Skrzypek, Starowicz

Hudyma Radcowie Prawni s.c., Tomasz Stefaniak,

Joanna Tarłaga, Agnieszka Tomczak, Aleksandra

Treder, Natalia Zarzecka

Publikacja:

WPÓŁ DO JUŃTRA ROBERT KUŚMIROWSKI

Wydawca:

© Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA

ul. Nadwiślańska 2-4, 30-527 Kraków

tel: +48 12 422 77 70, email: cricoteka@cricoteka.pl

www.cricoteka.pl

Kraków 2021

Redaktorka prowadząca:

Magdalena Link-Lenczowska

Projekt graficzny:

Parastudio*

Tłumaczenie na język angielski:

Monika Ujma

Copyright do zdjęć:

Grzegorz Mart | Cricoteka

ISBN: 978-83-61213-74-1

Organizator:

cricoteka⁴⁰

INSTYTUCJA KULTURY
WOJEWÓDZTWA
MAŁOPOLSKIEGO


MAŁOPOLSKA

Partner:

PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI

PL-81-720 SOPOT, PLAC ZDROJOWY 2, tel.: (+48 58) 551 06 21, fax: 551 32 62, NIP 585-122-00-52, REGON 000277167



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.

Projekt dofinansowano
ze środków Ministra Kultury
Dziedzictwa Narodowego
i Sportu



CRICOTEKA