„Historia w sztuce”
Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie,
19 maja – 16 października 2011 r.

Inauguracja działalności Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie przebiegła pod znakiem pytań o rolę dzieła sztuki w refleksji nad przeszłością oraz różnorodne strategie poruszania się artystów po terytorium zdominowanym zazwyczaj przez historyków akademickich. Pracom prezentowanym w MOCAK-u towarzyszy obszerny katalog wystawy, w którym obok części tradycyjnie poświęconej prezentowanym obiektom znajdujemy również wybór esejów znaczących postaci współczesnej humanistyki, w tym Haydena White’a i Dominicka LaCapry. Wystawa czasowa „Historia w sztuce” stanowi zarazem pierwszą część planowanego cyklu, który będzie prezentował artystyczne interpretacje istotnych problemów społecznych – kolejne to: „Sztuka w sztuce”, „Polityka w sztuce” oraz „Religia w sztuce”.

Artystyczne odpowiedzi na zagadnienie obecności historii w społecznych i indywidualnych praktykach budowania tożsamości są zróżnicowane pod względem formy, jednak koncentrują się wokół kilku wspólnych kwestii. Niewątpliwi jedną z najważniejszych są granice przedstawienia historycznego – przedmiotem krytyki artystów jest nieadekwatność narracji historycznej w stosunku do nieosiągalnej już przeszłości. Na dzieje wymykające się poznaniu zwraca uwagę instalacja Tomasza Bajera *Transmutation*, którą tworzy siedem walizek z reliefami antycznych mieczy. Brakuje w nich „prawdziwego” przedmiotu, pozostał tylko odcisk, czyli forma znacznie zubożona w porównaniu z bogactwem i misternością „autentycznego” artefaktu. Trudno w tym przypadku uciec od skojarzeń z ułomnością źródła historycznego, które może dać jedynie ograniczone wyobrażenie na temat kształtu przeszłej rzeczywistości, dostarczając wyłącznie niejednoznacznych śladów minionych działań. Podczas gdy instalacja Bajera eksponuje nieusuwalne przeszkody na drodze do rekonstrukcji historycznej, prace Jerzego Kosałki i Jadwigi Sawickiej obnażają słabości przedstawień, które znamy ze szkolnych podręczników i z literatury historycznej. *Plan bitwy pod Kłobuckiem* Kosałki, rozrysowany na wzorzystym papierze pakunkowym, który wyścielał półki w latach osiemdziesiątych minionego stulecia, przywodzi na myśl abstrakcyjne mapki pól bitewnych, towarzyszące nam przez lata edukacji szkolnej. Autorytarny podział na „my” i „oni”, który wciąż stanowi kardynalną zasadę życia społecznego, został spotęgowany i doprowadzony do absurdu. Powagę i statyczność tych przedstawień zdekonstruowano, zamieniając je w chaotyczne morze znaków, którymi nie powoduje żadna naczelna reguła. Z kolei *Było, nie było* Sawickiej zestawione z fragmentami powieści *Krzyżowcy* Zofii Kossak uwrażliwia na pułapki historycznego opisu: na jednym biegunie znajduje się synteza sprowadzająca przeszłość do nic niemówiącego, wyrwanego z kontekstu faktu, na drugim zaś kunsztowna, poprowadzona z rozmachem narracja, będąca produktem wyobraźni historyka. Nie ma ucieczki od tej dychotomii, zdaje się mówić autorka.

Motyw obnażania arbitralności opisów przeszłości, eksponowania władzy spoczywającej w rękach historyków, którzy mają niemal nieograniczoną moc kształtowania przedstawień, a przy tym powołują się wciąż na kryterium prawdziwości, powraca u wielu prezentowanych na wystawie artystów: Shinija Ogawy, Wojciecha Bruszew-

skiego, Huberta Czerepoka czy Roberta Kuśmirowskiego. Napięcia pomiędzy obiektywizującym dyskursem nauki a sztuką współczesną, zwłaszcza jeśli chodzi o stosunek do możliwości zrekonstruowania przeszłości każe odwrócić tytułową kolejność wyrazów i postawić również pytanie o „sztukę w historii". Zaplecza teoretycznego do takich rozważań dostarcza Hayden White, który w tekście *Historia i sztuka dzisiaj* (zamieszczonym w katalogu wystawy) punktuje słabości przekonania o rozbieżności tych dwóch dziedzin. „Idea głosząca – pisze White – że artystyczne ujęcie rzeczywistości historycznej może «zniekształcić» ją bardziej niż ujęcie naukowe, zakłada, po pierwsze, wyraziście mimetystyczną koncepcję sztuki (zgodnie z którą obraz artystyczny pragnie «imitować», kopiować lub w inny sposób odzwierciedlać to, co przedstawia), po drugie zaś – że wszelkie przedstawienie rzeczywistości historycznej musi się odbywać w literalnym, czyli niefiguratywnym trybie pisania. Nie trzeba dodawać, że idea sztuki jako mimesis oraz pisarstwa historycznego jako dyskursu literalnego stoi w sprzeczności zarówno ze współczesnymi koncepcjami sztuki, jak i nauki"[1]. Twórcze podejście do studiowania przeszłości, powiązanie historii z działalnością artystyczną ma pozwolić na uwolnienie się od mitów zalegających w naszej kolektywnej pamięci, przerobienie i przekroczenie bolesnych faktów.

„Egzorcyzmowanie" historii, odwracanie jej biegu, wypełnianie wyrw, które pozostawił po sobie „walec dziejów", stanowi drugi ważny problem poruszany w ekspozycji. *Gazeta Lenny'ego* Dory García, w której sfałszowane numery „The International Herald Tribune" i „The Evening Times" donoszą o odnalezieniu 6 mln Żydów w Argentynie, jest dobitnym przykładem tego typu zabiegów artystycznych. Podobnie jak utopijne *Mary Koszmary* Yael Bartany („Chcemy, aby do Polski wróciło trzy miliony Żydów i abyście znowu z nami mieszkali. Potrzebujemy was! Prosimy, wróćcie!"), cykl *Pozytywy* Zbigniewa Libery, a także wideo *Once in the XX Century* Deimantasa Narkevičiusa („powrót Lenina", czyli demontaż pomnika oglądany od końca). Narzędziem przezwyciężenia demonów historii może stać się także ośmieszenie. Wykorzystuje je Boaz Arad, szydząc z Hitlera. Dziecinny gest domalowania fantazyjnych wąsów osłabia zbrodniarza, czyni z niego błazna, a projekt *Dywanik* redukuje go do modelu anatomicznego. Powyższe prace ujawniają „podwójne ukierunkowanie dzieła sztuki", o którym pisał Nicolas Bourriaud[2], co oznacza, że dają wyraz społeczno-kulturowym uwarunkowaniom swoich czasów i stanowią zarazem fakty działające na przyszłość. Będąc sposobami okiełznania traumy przeszłych wydarzeń, odrzucają ekspercki ton podręczników, przedkładają karykaturę, fragmentaryczność, chaos ponad triumfującą monumentalność malarstwa historycznego (pouczające jest zestawienie obrazów Marii Jaremy *Wojna* i *Egzekucja* z *Janem III Sobieskim* Jana Matejki), w centrum zainteresowania stawiają problemy egzystencjalne, a nie „prawdę historyczną".

Trzecim istotnym wątkiem, który przewija się na wystawie, jest pamięć, a tym samym historia w wymiarze indywidualnego doświadczenia. W tym punkcie sztuka współczesna

---

[1] H. White, *Historia i sztuka dzisiaj*, przeł. J. Burzyński, [w:] *Historia w sztuce. History in Art*, red. M. A. Potocka, Kraków 2011, s. 177–179.

[2] N. Bourriaud, *Anioł Mas. Wykorzystanie ruin i strzępków historii w sztuce współczesnej*, przeł. Ł. Białowski [w:] *Historia…*, s. 27–29.

dotyka dyskusji toczonych w środowisku akademickim, w których osią sporu jest status pamięci w odniesieniu do nauki historycznej. Mediując pomiędzy rozbieżnymi stanowiskami, Dominick LaCapra określa pamięć mianem podstawowego źródła historycznego, które jest nie wierną reprezentacją obiektu, ale sposobem jego odbioru i przyswojenia, zaś za pracę historyka uważa krytyczne sprawdzanie i kwestionowanie pamięci. LaCapra postrzega te dwa zjawiska w kategorii naczyń połączonych, uzależniając wagę dociekań historycznych od utrzymywania ścisłego związku z pamięcią: „Zaiste, gdy tylko historia traci kontakt z pamięcią, zaczyna zajmować się jałowymi problemami, które nie wymagają już oceny ani zaangażowania emocjonalnego”[3]. Materią wciąż żywej pamięci operował Artur Żmijewski podczas realizacji projektu *Nasz śpiewnik*, w którym prosił Żydów polskiego pochodzenia (mieszkających w Izraelu) o zaśpiewanie zapamiętanych polskich piosenek i hymnu narodowego. W tym przypadku emocje jeszcze nie wygasły, więc spotkanie z artystą stawało się okazją do przerzucenia pomostu między scenerią szpitalną a utraconym w Polsce dzieciństwem. Konfrontację z trudnymi wspomnieniami, na które nie ma miejsca w syntezach historycznych, zakładał również film Krystyny Piotrowskiej *Wyjechałam, wyjechałem z Polski, bo…* Krótkie wypowiedzi ludzi, którzy zostali zmuszeni opuścić kraj urodzenia w okresie nagonki antysemickiej 1968 roku, realizują postulat historii oddolnej, przekazującej głos anonimowym dotąd aktorom. Historia określona przez Waltera Benjamina jako pole bitwy opuszczone przez zwycięzców, pełna jest zalegających strzępków opowieści, które nie pasują do zadekretowanej wersji wydarzeń; Benjamin wzywa zatem historyków do odkopywania skrawków wspomnień, śmieci i odpadków dziejowych[4]. Żmijewski i Piotrowska udowadniają, że sojusznikiem w tym procesie może stać się artysta, którego uwagę przykują ruiny ludzkiej pamięci.

Trzy przedstawione wyżej tematy nie wyczerpują sensów zawartych w dziełach prezentowanych na wystawie „Historia w sztuce”, ale wydają się stanowić ich główne motywy przewodnie. Warto na koniec zauważyć, że przeszłość, stanowiąca w nich punkt odniesienia, jest najczęściej utożsamiana z dramatyczną dwudziestowieczną historią, tragediami totalitaryzmów i konfliktów zbrojnych. Paradoksalnie umocniony zostaje klasyczny repertuar zainteresowań badawczych – historia spektakularna – tyle że poddanych interpretacji w dziele sztuki, rozszerzonych o indywidualne głosy, spersonalizowanych przez artystę. Jeśli przyjąć, że oglądane kreacje artystyczne sytuują się w opozycji do „obiektywnej” nauki historycznej (w domyśle: skoncentrowanej na wydarzeniach i wybitnych jednostkach), to należy przyznać, że z góry ustawiają swego przeciwnika. Maria Anna Potocka, kuratorka wystawy, pisała w tekście wprowadzającym: „Człowiek «pełny» nie jest dla historii ciekawy, ponieważ większość elementów jego bogactwa nie bierze udziału w zdarzeniach historycznych i tym samym w wyjaśnianiu ich przyczyn. Historia sprowadza człowieka do roli inicjatora zdarzeń, co najwyżej wskazując, jakie cechy decydowały o sukcesie lub porażce”[5]. Anachronizm tej wizji nie przystaje do

[3] D. LaCapra, *Historia i pamięć. W cieniu Holokaustu*, przeł. J. Burzyński, [w:] *Historia…*, s. 137.

[4] N. Bourriaud, op.cit., s. 29.

[5] M.A. Potocka, *Sztuka i historia*, [w:] *Historia…*, s. 189.

toczonych przynajmniej od lat dwudziestych ubiegłego wieku dyskusji nad charakterem i zadaniami historiografii, a także licznych przykładów „nieklasycznej" praktyki badawczej. Wbrew pozorom wspólne pole eksploracji sztuki współczesnej i historii może być szersze, a wymiana doświadczeń przebiegać dwukierunkowo. Celem winno być budowanie sytuacji dialogowej, w której pytaniom o miejsce „historii w sztuce" towarzyszy rozpoznanie obecności „sztuki w historii".

Monika Widzicka

Seminarium „Ethnographic Conceptualism: Performing Methodological Experiments". Instytut Sztuki Courtaulda w Londynie

Seminarium „Ethnographic Conceptualism: Performing Methodological Experiments" odbyło się 31 stycznia 2012 roku w Instytucie Sztuki Courtaulda w Londynie. Jego organizatorami byli Nicolai Ssorin-Chaikov z Uniwersytetu w Cambridge oraz Sarah Wilson z Instytutu Courtaulda. Wśród prelegentów znaleźli się Michał Murawski, Felix Ringel oraz Khadija Caroll La z Uniwersytetu w Cambridge. Prelegenci zaprezentowali własne projekty badawcze sytuujące się w nurcie etnograficznego konceptualizmu. Nicolai Ssorin-Chaikov, autor kluczowego terminu, wielokrotnie podkreślał, że jego propozycja metodologiczna wiele zawdzięcza sztuce konceptualnej.

Bezpośrednią inspiracją do sformułowania pojęcia „etnograficznego konceptualizmu" stała się dla badacza prowokacyjna wystawa, którą Ssorin-Chaikov przygotował wraz z Olgą Sosniną w salach galerii Nowy Maneż przy Georgiewskim Zaułku w Moskwie w 2006 roku[1]. W ramach ekspozycji „Dary dla sowieckich przywódców" zgromadzili oni blisko 500 pochodzących z różnych stron świata obiektów, ofiarowanych Stalinowi i innym radzieckim dygnitarzom. Wśród nich znalazły się dary z okazji siedemdziesiątych urodzin Stalina, pierwotnie wyeksponowano w grudniu 1949 roku; po 1953 roku nie były więcej prezentowane. Istotnym elementem pokazu Ssorina-Chaikova i Sosniny było udostępnienie księgi wpisów dla odbiorców ich wystawy, według organizatorów potraktowanej przez publiczność jak jeszcze jeden eksponat.

W artykule poświęconym obchodom rocznicy urodzin Stalina w 1949 roku Ssorin-Chaikov zwrócił uwagę na to, że należałoby przyjrzeć się koncepcji daru z uwzględnieniem jego centralnej roli w pominiętym przez Maussa procesie formowania się nowoczesności[2]. Ssorin-Chaikov przywołał analizę Bourdieu, który zwrócił uwagę na czasowy aspekt wymiany, funkcjonującej w ramach pewnego trwania: od momentu

[1] N. Ssorin-Chaikov, O. Sosnina, Постсоциализм как хронотоп*:* постсоветская публика на выставке „Дары вождям", „Неприкосновенный запас", 2009, t. 64, http://magazines.russ.ru/nz/2009/2/sso13.html, data dostępu: 9.09.2012.

[2] N. Ssorin-Chaikov, *On Heterochrony: Birthday Gifts to Stalin, 1949*, „Journal of Royal Anthropological Institute", 2006, t. 12, s. 355–375.