

Sebastian Cichocki

Sztandar. Zaangażowanie, realizm i sztuka polityczna

Prace zgromadzone w tej sekcji wystawy pochodzą z różnych krajów, dekad, porządków ideologicznych. Scala je postawa: opowiedzenie się po stronie rzeczywistości politycznej i społecznej, wyjście z bezpiecznego kokonu sztuki i konfrontacja ze światem za oknem. A więc: realizm, figuracja, sztuka polityczna. Zamiast fantazji: raporty z pola walki. O ciało, klasę, prawdę i wspólnotę. „Realizm to pogląd na świat”, jak pisał historyk sztuki Tadeusz Dobrowolski w 1946 roku¹.

W historii sztuki powtarzają się momenty mobilizacji. Sztukę wyciąga się na sztandary a zaangażowanie we współtworzenie rzeczywistości uznaje się za artystyczną powinność. W tej części wystawy tryumfuje figura człowieka, publicystyczne treści, wiara w uniwersalny język sztuki, który przemawia do wszystkich, bez uciekania w żargon. A wreszcie propaganda: sztuka w działaniu, na dobre i na złe związana z bieżącą polityką.

Blisko okna, z widokiem na Pałac Kultury i Nauki, na 1. piętrze muzeum stoi uszkodzona rzeźba: dwóch mężczyzn w objęciach, bez ramion, dźwigających nieobecne już brzemień. To *Przyjaźń* Aliny Szapocznikow z 1954 roku, pomnik gloryfikujący braterskie relacje polsko-radzieckie. Zbiegają się tu wątki stale powtarzające się w tej części wystawy: przedstawianie rzeczywistości takiej, jaką chcielibyśmy ją widzieć, jasny komunikat, fascynacja obrazami, które można wyprowadzić na ulicę. A także wpisane w sztukę zaangażowaną wyczerpanie i rozczarowanie.

Przez niemal pół wieku *Przyjaźń* stała w holu Pałacu Kultury. Po decyzji o jej zezłomowaniu jako komunistycznego reliktu usunięto ręce mężczyzn i dzierżony przez nich sztandar, tak aby móc wynieść rzeźbę przez drzwi. Tych brakujących elementów już nigdy nie odnaleziono. W XXI wieku utracono także wiele innych aspektów sztuki, między innymi żar, z jakim powstawały prace gloryfikujące międzyklasową i ponadnarodową solidarność. Po pełnoskalowej inwazji Rosji w Ukrainie w 2022 roku (i wcześniejszej aneksji Krymu w 2014) powojenny porządek po raz kolejny rozpadł się na kawałki. Nieopodal rzeźby Szapocznikow „łopocze” stalowy sztandar, wykonany przez ukraińskiego artystę Nikitę Kadana. Został on

¹ Tadeusz Dobrowolski, *O hermetyzmie i społecznej izolacji dzisiejszego malarstwa*, „Odrodzenie”, 9 czerwca 1946, nr 23 (80), s. 3.

wykonany z części karoserii ostrzelanego samochodu znalezionej w mieście Siewierodoneck zajęty w 2014 roku przez prorosyjskie siły militarne. Fantomowy ból po utracie nadziei na lepsze jutro jest dotkliwy, a zaprzęgnięcie sztuki w totalitaryzmy XX wieku do dziś dręczy zaangażowanych twórców.

Do przeszłości i historii placu Defilad nawiązuje również obraz *Pałac kultury* Wojciecha Fangora z 1953 roku. Żółta sylweta Pałacu wbija się w chodnik, budynek wraz z otaczającym go rusztowaniem spada z nieba jak pocisk. Jest obcym ciałem w tkance miasta. Obraz powstał na dwa lata przed oddaniem Pałacu do użytku podczas Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, wielkiego socrealistycznego karnawału. Obraz Fangora zapowiada nowe czasy, na dobre i na złe zrywające z przeszłością.

W pierwszej sali tej części wystawy znajdują się trzy prace, z których każda na swój sposób mierzy się z pytaniem o możliwość nowego porządku, restartowania historii i wyobraźni politycznej. Co chcemy zachować? Co pamiętać, a co wymazać ze zbiorowej świadomości?

Centralną pracą jest rzeźba Goshki Macugi *Moduł rodzinny*. Powstała ona na bazie dokumentacji performansu argentyńskiego artysty Oscara Bony'ego *Rodzina robotnicza* (1968), w którym na postumencie w muzeum pozowali żywi ludzie – zatrudnieni przez artystę rodzice z dzieckiem. Otrzymywali za to stawkę dwukrotnie większą od tej, jaką ojciec rodziny zarobiłby w fabryce. Macuga zastępuje mężczyznę figurą kobiety. Dwie kobiety uczą dziecko czytać. Artystka przywołuje socrealistyczne przedstawienia kobiet odnajdujących się po wojnie w nowych rolach – przejmujących odpowiedzialność za dom i zdobywanie środków do życia, zwłaszcza w rodzinach, w których mężczyźni nigdy nie powrócili z frontu. Macuga traktuje swoją pracę także w kategoriach „propagandowych” – pochwały otwartego społeczeństwa, gdzie słowo „rodzina” może oznaczać wiele różnych form wsparcia, siostrzeństwa, odmiennych stylów życia.

Osoby na zdjęciach z serii *Oko za oko* (1998) Artura Żmijewskiego tworzą hybrydy: ciała z amputowanymi kończynami i ciała „pełnych”. Sztuka lat 90. powstawała na gruzach starego porządku: krzepnięcia młodej demokracji, wolnorynkowej konkurencji, polaryzacji i brutalizacji życia społecznego. Artysta sam stąpa po grząskim gruncie, wystawiając ciała osób z

niepełnosprawnością na ciekawskie oko widza. Jednocześnie, można czytać te obrazy jako alegorie troski, wyrównywania szans, wzajemnego wsparcia.

Nad naszymi głowami wisi zegar, który pokazuje czas oparty na podziale doby na dziesięć części, zamiast tradycyjnych dwunastu godzin. Jest to praca szkockiej artystki Ruth Ewan *Mogliśmy być wszystkim, czym chcieliśmy być*. Artystka odwołuje się do historycznej próby zmiany czasu i kalendarza po rewolucji francuskiej, w 1793 roku. Kto kontroluje czas, ten zarządza energią, ciałami i wyobraźnią.

Fotografie Kiluanji Kia Henty są komentarzem do historii Angoli – po czterech stuleciach konfliktu kolonialnego i trzech dziesięcioleciach wojny domowej, artysta stara się skonstruować bardziej pozytywne koncepcje narodu i wspólnoty. Angola ogłosiła niepodległość w 1975 roku. Już w czasie wojny o niepodległość portugalskie pomniki zaczęły zniknąć z cokołów na placach w centrum Luandy. Fotografując na pustych cokołach swoich przyjaciół, artysta tworzy obraz nowego, postkolonialnego społeczeństwa.

Niewielki obraz Lynette Yiadom-Boakye *Obserwatorka wiosny* (2013) nawiązuje do burzliwych wydarzeń wojny secesyjnej (1861–1865), wyniszczającego konfliktu między północą i południem Stanów Zjednoczonych. Obraz jest jednak bezczasowy, uniwersalny. Wydaje się przywoływać ducha *Angelus novus* Paula Klee. Walter Benjamin tak opisywał owego anioła historii, o szeroko otwartych zatrwożonych oczach: „Oblicze zwrócił ku przeszłości. Tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy”². Stare i nowe początki, nadzieje rozpalane pożogą wojenną i rewolucyjnym żarem.

Po wyjściu z pierwszej sali wchodzimy do wąskiego wyłożonego drewnem pokoju miejskiego. Znajdziemy tu mebel, który mieści rozrastające się archiwum fotograficzne *A–Z (Gabloty edukacyjne)* Andrzeja Tobisa. Artysta rekonstruuje ilustrowany słownik polsko-niemiecki z 1954 roku, przemierzając wzdłuż i wszerz Polskę i poszukując haseł z książki. Tobis analizuje obraz i słowo, które poddają się rozpadowi jak materiały i rzeczy do nich przypisane, tracąc moc propagandową, ale i zyskując nowe znaczenia. Projekt ten wpisuje się historię totalnych projektów

² Walter Benjamin, *Tezy historyzoficzne*, tłum. Janusz Sikorski, [w:] *Twórca jako wytwórca*, red. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 156.

fotograficznych, jak *Zapis socjologiczny* Zofii Rydet oraz *Notatniki fotograficzne* Władysława Hasiora.

Prace zgromadzone w tej części wystawy wiążą temat propagandy, użycia sztuki jako narzędzia perswazji, mobilizacji, bywa, że i indoktrynacji. Pojęcie to nabrało negatywnych konotacji dopiero w XX wieku. Możemy założyć, że każde dzieło, które skłania nas ku czemuś, kusi estetyczną formą, popycha w stronę jakichś poglądów, przyjemności bądź nieprzyjemności, jest formą krzewienia, propagowania idei. Amerykański intelektualista i działacz społeczny, ojciec panafrorykanizmu W.E.B. Du Bois pisał w 1926 roku: „Przeto cała sztuka jest propagandą i zawsze nią być powinna, wbrew ujadaniu purystów. [...] W nosie mam jakąkolwiek sztukę, której nie można użyć dla propagandy”³.

Instalacja rumuńskiego artysty Cipriana Mureșana *Martwy ciężar* składa się z osiemnastu odlewów socrealistycznych rzeźb oraz grupy rysunków. Artysta znalazł w magazynach muzeum w Kluż-Napoce socrealistyczne rzeźby należące do kolekcji, ale dziś wstydliwie ukrywane przed okiem widzów. Tym samym Mureșan przywołuje socrealizm – sztukę afirmatywną, zagrzewającą do walki, będącą „odbiciem przeżyć i pragnień”. Koniunkturalizm i ślepe podporządkowanie doktrynie partyjnej szły w czasie realnego socjalizmu w parze z wiarą w społeczną misję sztuki i nadejście nowego ładu.

Seria *Helsinki* Jerzego Jurry Zielińskiego składa się z realistycznych portretów polityków uczestniczących w konferencji na temat bezpieczeństwa i współpracy w Europie, która miała miejsce w stolicy neutralnej Finlandii w 1975 roku. To poczet głównych graczy ery zimnej wojny – artysta gromadzi wizerunki „celebrytów” światowej polityki lat siedemdziesiątych powielane na masową skalę przez media. Popkultura i polityka są skutecznym tworzywem propagandowym, jest między nimi chemia.

Jako przykład świadomego zaprzęgnięcia narzędzi artystycznych w zmianę społeczną można przywołać *Obraz na plakat – 1977, 1 maja (Kobieta nieprzerwanie szyjąca czerwone flagi na maszynie do szycia)* Gülsün Karamustafy, związany z obchodami Święta Pracy i masakrą tureckich robotników na stambulskim placu Taksim 1 maja 1977 roku. Artystka projektowała plakaty pierwszomajowe dla tureckiej Partii Komunistycznej tuż po opuszczeniu więzienia w czasach dyktatury militarnej i nasilającego się terroryzmu polityczno-religijnego. Duch

³ W.E.B. Du Bois, *Criteria of Negro Art*, „The Crisis” 1926, nr 32, s. 295.

zaangażowania i wiary w lepsze jutro odżywał w XX wieku w sztuce przeznaczanej na ulicę, dla mas, już bez pośrednictwa galerii czy muzeum.

Obraz Wilhelma Sasnała *Płot graniczny* (2023) nawiązuje do kryzysu humanitarnego rozgrywającego się na granicy polsko-białoruskiej. Malarz, często wracający do tragicznych wydarzeń i wizualizujący horror za pomocą trywialnych przedmiotów i sytuacji, sięgnął po zdjęcie z rządowej konferencji prasowej. Odbywała się ona pod gołym niebem przed płotem w Puszczy Białowieskiej. Płot ma chronić Polskę przed napływającymi zza wschodniej granicy uchodźcami, którzy trafiają w śmiertelną pułapkę: odpychani przez strażników z obu stron koczują wśród zdradliwych bagien.

W kolejnej sali zebrano prace związane z użyciem sztuki jako narzędzia zmiany społecznej, oporu i protestu. Artystyczne „gry wizualne” toczą się na ulicy, poza muzeum, są zasilane energiami ruchów społecznych, kontrkultury. Nawet tradycyjne media mogą stać się „sztandarem” niosącym sprzeciw, oskarżenie, opór.

Znajdująca się w centrum sali instalacja *Mobilizacja* Marieli Scafati powstała w reakcji na mobilizację ruchów kobiecych na całym świecie w 2020 roku, w czasie epidemii i ograniczeń dotyczących zgromadzeń publicznych. Abstrakcyjne obrazy zostały zestawione w geometryczne sylwetki ludzkie – złożone z kwadratowych i prostokątnych płócien stanowiących ich „głowy”, „tułowia” i „kończyny”. Każda postać reprezentuje konkretną argentyńską aktywistkę, przyjaciółkę Scafati. Ułożenie ich na podłodze przywołuje zarówno czas pandemicznej hibernacji, jak i zbieranie sił przed nowym marszem. Scafati jest współzałożycielką argentyńskiego ruchu Cromoactivismo, który czerpie z teorii koloru i historii modernizmu, testując siłę kolorów podczas ulicznych protestów i blokad. W relacji do pracy Scafati znajdują się prace Elektry KB (tkanina powstała jako komentarz wobec protestów z 2020 i 2021 roku po wyroku Trybunału Konstytucyjnego, w praktyce zakazującym przerywania ciąży) oraz Karola Radziszewskiego (przywołujący kluczowe dla społeczności LGBTQ+ wydarzenie z 2019 roku – aresztowanie aktywistki Margot). Zestawione z nimi zostało Archiwum Protestów Publicznych (A-P-P), będące zbiorem fotografii obywatelskiej, dokumentującym oddolne, uliczne akty sprzeciwu, marsze i demonstracje. Fotografie te rozchodzą się błyskawicznie w mediach społecznościowych, są zapisem codziennej walki i mobilizacji tysięcy osób w Polsce. Prezentowana selekcja zdjęć i tekstów wiąże się z aktywizmem klimatycznym,

dokumentując działania takich organizacji jak Ostatnie Pokolenie, Wschód czy Extinction Rebellion.

Spot telewizyjny *Plama*, którego autorem jest William Pope.L to według artysty „dar ciemnoskórego imigranta dla obywateli Polski”. Powstał jako komentarz dotyczący niezastosowania się do decyzji UE o obowiązkowej relokacji uchodźców, w wyniku której Polsce miałyby przypaść 6182 osoby.

W relacji do współczesnych prac wokół protestu znajduje się tu historyczne dzieło: *Kalendarz* Grzegorza Kowalskiego powstał w latach 1970–1971 podczas pobytu artysty w Stanach Zjednoczonych. Kowalski był zafascynowany buntem młodzieży, estetyką protestów, ubiorami i pełną erotyzmu atmosferą zgromadzeń. Przeżył zarówno wydarzenia marca 1968 roku w Polsce, jak i maja 1968 roku na Zachodzie, widział bunt młodzieży na uniwersytecie w Meksyku. Na dwunastu planszach widoczne są motywy i tematy, które będą powracać podczas protestów w kolejnych dekadach: ochrona planety przed ludzką zachłannością, prawa reprodukcyjne kobiet, niezgoda na wojnę i wyzysk kolonialny, emancypacja rasowa i seksualna.

W kolejnej sali kontynuowany jest wątek relacji sztuki i polityki, znajdują się tu prace: Sharon Hayes, Vasyla Lyakha oraz plansze z filmu *Daleko od Polski* Jill Godmilow. Wszystkie łączy strategia artystycznego *powtórzenia*: protestu, sytuacji usłyszanej od relacji świadków zbrodni czy historycznych postulatów. Hayes odwołuje się do historii ruchów antywojennych i emancypacyjnych, działań na rzecz praw i swobód obywatelskich, wolności słowa oraz równouprawnienia. *W niedalekiej przyszłości* (2008) to seria jednoosobowych „rekonstrukcji” protestów, jakie miały miejsce w Polsce w ostatnich dekadach. Artystka powróciła do miejsc, w których odbywały się demonstracje (na przykład przy bramie Uniwersytetu Warszawskiego czy pod nieistniejącym już Stadionem X-lecia), wyposażona w transparenty z jednym wybranym, używanym wówczas hasłem. Działania Hayes były dokumentowane przez przypadkowych przechodniów, którzy otrzymali od artystki analogowe aparaty.

Obrazy ukraińskiego artysty Vasyla Lyakha odnoszą się do zbrodni wojennych Rosjan we wschodniej Ukrainie w 2022 roku. Artysta pyta o znaczenie i siłę sztuki wobec niewyobrażalnych tragedii, przypominając o powinnościach wobec ofiar i artystycznych

świadczeniach ocalonych. Malarstwo Lyakha jest dokumentalne, ale w przetworzony sposób – w oparciu o opowieści przyjaciół i rodziny, rekonstruowane i fotografowane są sceny, które posłużyły jako motywy do obrazu.

Plansze pochodzą z filmu Jill Godmilow *Daleko od Polski*. Są to przetłumaczone na język angielski postulaty z sierpnia 1980, ogłoszone przez Międzyzakładowy Komitet Strajkowy, dotyczące konstytucyjnych praw, zniesienia przywilejów partyjnych oraz poprawy warunków bytowych. Film Godmilow (prezentowany w kinie MSN podczas trwania wystawy) to paradokumentalny obraz, nakręcony w latach 80. XX wieku w USA. Gloryfikuje on zryw Solidarności, ale jednocześnie uniwersalizuje go, podkreślając potrzebę budowania międzynarodowego sojuszu klasy robotniczej.

Na grupę prac pochodzącą z lat osiemdziesiątych XX wieku i komentującą ten czas spoglądamy przez pryzmat zrywu społecznego Solidarności i budowania nowej opowieści w kontrze do skompromitowanego porządku społeczno-politycznego PRL-u. Społeczeństwo dało się ponieść poczuciu jedności i solidarności międzyklasowej i międzygeneracyjnej. Również artyści uczą się pracy zespołowej (także w malarstwie, czego przykładem była Grupa), a w sztuce odkładają się obrazy oporu, strajków, ale i wiary w lepsze jutro.

Prezentowane są tu obrazy dwóch malarzy, którzy wpłynęli znacząco na odbiór sztuki tej dekady: Edwarda Dwurnika i Włodzimierza Pawlaka. Obaj (Pawlak wraz z Grupą) w latach osiemdziesiątych brali udział w Documenta w Kassel. Malarstwo tego czasu charakteryzowało się przerysowaniem, humorem, intuicją, pewną niedbałością i skrótem, prowadziło do wyrażenia gorącej, nagłej emocji. *Zbiórka na placu* (1983) Dwurnika oddaje ducha swojej epoki: polaryzacji, przemocy w życiu publicznym, nachalnej propagandy. Czujny obserwator życia społecznego, artysta o niezwykłej intuicji społecznej roztacza wizję chłopskiego przewrotu, zemsty klasowej i bezlitosnego obalania elit. Z kolei Włodzimierz Pawlak odwołuje się do ulicznych przejawów buntu wobec władz w PRL-u, antyrządowych napisów i karykatur, które były systematycznie zamalowywane przez służby porządkowe. Jego obrazy były również częściowo zakryte farbą, odnosząc się do zepchnięcia życia artystycznego, towarzyskiego i duchowego do podziemia w czasie stanu wojennego i w kolejnych latach.

Obok znajduje się pochodząca z tej samej dekady rzeźba Mirosława Bałki *Chłopiec i orzeł*. Nawiązuje ona do mitu o Zeusie, który pod postacią orła kusi młodego Ganimedesa. Jest to „portret artysty z czasów młodości”. Łączy się z lekcją patriotyzmu, treningiem do męskości według

patriarchalnych wzorców – pierwszej prezentacji rzeźby, na wystawie *Rzeźba w ogrodzie* (1988) towarzyszył w katalogu patriotyczny wiersz *Wyznanie wiary dziecięcia polskiego* („Kto ty jesteś? Polak mały...”). Praca została wówczas zdewastowana, chłopiec utracił dłoń i ucho. Artysta zdecydował się odrestaurować rzeźbę, pozostawiając ślady agresji.

Kolaż amerykańskiego artysty Davida Wojnarowicza inspirowany jest filmem *Blaszany bębenek* Volkera Schlöndorffa (1979), ekranizacją powieści Güntera Grassa z 1959 roku. Występują tu motywy pojawiające się w dziełach artysty z lat osiemdziesiątych: sylwetka płonącego człowieka, kula ziemiska, banknoty, mapa. W pracach przedwcześnie zmarłego artysty wybrzmiewała krytyka współczesnego, nastawionego na konsumpcję i konkurencję społeczeństwa oraz poczucie apokaliptycznego zagrożenia – z epidemią AIDS, rasizmem i przemocą policyjną w tle.

Jako kontrpunkt dla polskich i męskich narracji prezentowana jest praca brytyjskiej artystki Lubainy Himid, zajmującej się kwestiami płci, władzy i rasy. Praca *Puszka Pandory* pochodzi z wystawy *Pięć czarnych kobiet* z 1983 roku – jednej z pierwszych wystaw czarnych artystek w Wielkiej Brytanii zorganizowanych przez Himid. W męską sylwetkę obdarzoną monstrualnymi genitaliami wpisane są słowa „porno”, „opresja” i „gwałt”. Wydają się „uderzać do głowy”, prowadząc do eksplozji przemocy.

Sanja Iveković wskazuje na wykluczenia kobiet z oficjalnych heroiczych narracji czasów transformacji ustrojowej. Czyni to za pomocą prostego zabiegu – przerabiając plakat Tomasza Sarneckiego, który towarzyszył pierwszym wolnym wyborom w Polsce po 1989 roku: kowboj został zastąpiony sylwetką kobiety.

W kolejnej sali, znacząco wyższej od pozostałych pomieszczeń, znajdują się dzieła nawiązujące do tradycji malarstwa monumentalnego, gloryfikującego trud pracy w przemyśle – charakterystycznego dla sztuki socrealistycznej. Praca Prabhakara Pachpute powstała w relacji do obrazu Wojciecha Zamecznika *Hutnictwo*, który był częścią oprawy plastycznej pawilonu polskiego na Międzynarodowych Targach w Pradze w 1951 roku. Pachpute sięga po mity i opowieści klasy robotniczej z całego świata. Surrealistyczne przedstawienia pracy w podziemiach i fabrykach, łączy z krytycznym komentarzem politycznym i postulatami sprawiedliwości klimatycznej. Nowa praca Pachpute inspirowana jest historią globalnych protestów rolniczych m.

in. Kisan Long March z 2018 roku. 40 tysięcy rolników przemarszerowało z miasta Nashik w stanie Mahasztra do Mumbaju, protestując przeciwko pogarszającym się warunkom życia na wsi.

Film amerykańskiej artystki Diane Severin Nguyen *Jeśli rewolucja, to choroba* nagrany został w Warszawie w 2020 roku, podczas epidemii COVID-19. Grupa nastolatków tańczy do muzyki k-pop, głównego koreańskiego narzędzia dyplomacji kulturalnej, gatunku mającego miliony fanów na całym świecie. W grupie znajduje się osierocona dziewczyna wietnamskiego pochodzenia odnajdująca szczęście w nowej wspólnocie. Nguyen poszukuje śladów zimnowojennych sojuszy, współpracy pomiędzy państwami bloku wschodniego i Południowej Azji. W filmie pojawiają się fragmenty historycznych tekstów: cytaty z filozofki Hannah Arendt, anarchistki z Frakcji Czerwonej Armii Ulrike Meinhof czy przywódcy Chińskiej Republiki Ludowej Mao Zedonga. Poprzez taniec odbywa się egzorcyzm nad przeszłością, złe duchy zostają odegnane, powstaje nowa ponadnarodowa wspólnota.