

[Transcript] Raport o stanie świata Dariusza Rosiaka / Raport o książkach - 14 sierpnia 2023

Dzień dobry. Przy mikrofonie Agataka Sprolewicz zapraszam na raport o książkach. Muzea są czymś więcej niż miejscami pamięci. Są miejscami kultu, właściwego społeczeństwom futurocentrycznym.

Pisze w swojej nowej książce Muzeum Historia Świata profesor Krzysztof Pomian, którego gościmy w tym odcinku literackiego raportu.

Po co nam Muzea i dlaczego historia Muzeów to opowieść o zmieniającym się świecie? Jak przełożyć pamięć na język sztuki? Zwłaszcza, kiedy nicz pamięci zostaje przerwana, tak jak w czasie zagłady.

Odwiedzimy wystawę w żydowskim instytucie historycznym, która opowiada o trudnym procesie rekonstrukcji pamięci,

w duszącym uścisku stalinizmu. Ale propaganda nie pojawiła się w sztuce wraz z socrealizmem. To zjawisko ma znacznie dłuższą historię. O granicach wolności w sztuce, a także o tym, jak zmieniła się relacja człowieka z dziełem.

Opowie Andarotenberg. Historia sztuki, historia Muzeów, to także historia kradzieży i przemocy. W tym odcinku opowiemy o ukraińskich Muzeach w czasie wojny.

Raport o książkach powstaje dzięki państwu. Każdy nawet najdrobniejszy wyraz wsparcia jest dla nas wielkim zobowiązaniem.

Dziękujemy. Jeśli ktoś chciałby dołączyć do grona naszych patronów, najłatwiej zrobić to za pośrednictwem serwisu patronite.pl, gdzie można znaleźć profil Dariusza Rosiaka.

Jesteśmy w studiu efektura w Warszawie, program realizuje Kriz Wawrzak. Zapraszam.

Muzeum jest bardzo dziwnym miejscem. My jednak tej dziwności już nie dostrzegamy. Dla nas, urodzonych w nowoczesnej cywilizacji, obecność muzeów jest czymś oczywistym.

Zapominamy, że znaczna część ludzkości wciąż nie wie o ich istnieniu i że nawet u nas Muzeum istnieje stosunkowo od niedawna.

Do tego stopnia, że nie zdajemy sobie sprawy wyjąwszy historyków, jak trudno jest zaakceptować zasady, które leżą u samej podstawy Muzeum.

I jak rozległych wstrząsów musiały doznać kategorie umysłowe, struktury społeczne, instytucje polityczne oraz środki techniczne, aby mogło ono zaistnieć.

Dziwność Muzeum wynika z jego paradoksalnego charakteru, z jego równoczesnej bezużyteczności i nieodzowności.

Bezużyteczności, ponieważ nie zaspokaja ono żadnej życiowej potrzeby, nie wytwarza niczego, bez czego nie moglibyśmy się obyć.

Nieodzowności, bo trudno sobie wyobrazić nowoczesne społeczeństwo bez Muzeum.

To fragment wstępu do pierwszego tomu, zatytułowanego od skarbcza do Muzeum, nowego dzieła profesora Krzysztofa Pomiana Muzeum Historia Świata.

Profesor Krzysztof Pomian Filozof historyk publicysta jest gościem raportu o książkach.

Dzień dobry Panie Profesorze.

Dzień dobry.

Bardzo dziękuję, że znalazł Pan czas na tę rozmowę, na rozmowę, którą postanowiłam zacząć od tego cytatu, bo w tym cytacie nazywa Pan Muzea Miejscym Dziwnym.

Muzeum to dziwne miejsce, bo kryje w sobie sprzeczność bezużyteczności i nieodzowności, ale co więcej to jest dziwne miejsce, które, jak Pan pisze, nie musiało wcale powstać.

I tak sobie myślę, że mieszkańcom Europy, żyjący tutaj w drugiej dekadzie XXI wieku, wydaje się

często, że Muzea są taką immanentną częścią naszej kultury, że istniały właściwie od zawsze, przynajmniej od wtedy, od kiedy człowiek zaczął tworzyć piękne rzeczy, tak jakby potrzeba istnienia, tworzenia sztuki była tożsama z potrzebą czy też możliwością istnienia Muzeów.

No właśnie, tak jakby te procesy szły w parze, a przecież musiały minąć długie, długie wieki od momentu, kiedy powstały pierwsze dzieła sztuki, do czasu, kiedy powstało pierwsze Muzeum, czyli te procesy nie są tożsame.

Wskazałem się od tego, jak rozumiemy naszą kulturę, jeżeli mówimy o nowożytnej kulturze europejskiej, to możemy powiedzieć, że Muzea są jej integralnym składnikiem, że powstały w pewnym sensie wraz z nią, z jednej strony były przez nią formowane, ale z drugiej strony również współkształtowały tę nowożytną kulturę europejską, a ja podkreślam raz jeszcze nowożytną kulturę europejską.

A no właśnie, czyli to nie jest tak, że w momencie, kiedy człowiek zaczął tworzyć, w momencie, kiedy powstała sztuka na świecie, powstały też Muzea. Muzea to podkreśla pan w swojej książce, zależą od czynników nie tylko artystycznych, ale być może przede wszystkim czy również odczynników politycznych, społecznych, światopoglądowych.

Muzea są częścią zmiany świata, zmiany tego świata polityczno-społeczno-kulturowego, a nie tylko miejscem, do którego trafiają dzieła sztuki, które człowiek zaczyna tworzyć.

No to oczywiście, że Muzea są tym wszystkim o czym pani teraz powiedziała, a zarazem nie jest tak, że pojawiły się one, by tak wraz ze sztuką. Po pierwsze w ogóle, kiedy pojawia się sztuka, to jest osobne pytanie, to co my określamy, mianem sztuki dzisiaj.

Mując na przykład, mianem omalarstwa maskalnym czy omalarstwa jaskiniowym, nie było oczywiście postrzegane jako sztuka, co więcej bardzo wiele z wytworów, które my kwalifikujemy jako artystyczne, nie były tak bynajmniej pojmowane, a do tego dochodzi fakt, że Muzeum nie powstało wraz ze sztuką, nawet jeśli do pojęcia rozumieć, nieco bardziej wąsko.

Natomiast prawdą jest, że wraz ze sztuką powstały kolekcje. Muzeum jest kolekcją, ale jest jednym z rodzajów kolekcji, który pojawia się historycznie, bardzo późno.

Kolekcje istnieją od paleolity. Mamy na to dowód archeologiczny. Przeszły one, przywierały one różną postać w historii. Muzeum jest późno odmianą kolekcji, szczególnie bardzo, ale późno pojawia się no od koniec XV wieku, także maraptem no zbliża się do siedmuset lat, podczas gdy pierwsze produkcje artystyczne sytuują się gdzieś tak m.in.

30 tysięcy lat temu, jeśli niedawno.

No właśnie i tutaj jest ta różnica między kolekcją a Muzeum. Tak jak pan podkreśla, kolekcje powstawały bardzo, bardzo dawno temu, ale co musiało się wydarzyć, żeby kolekcje, kolekcje, które najczęściej i stąd też tytuł pierwszego tomu od skarbcza do Muzeum, czyli te kolekcje, które najczęściej były składowe,

składowane w skarbcach, w grobowcach, co takiego musiało się wydarzyć, żeby zaistniała potrzeba, czy też być może zaistniała przestrzeń do tego, żeby powstało Muzeum i czym Muzeum różni się od skarbcza i dlaczego dopiero tak późno, prawda, biorąc pod uwagę tą szalenię, długą, długą historię sztuki. Dlaczego Muzeum tak późno?

No musiało się wydarzyć bardzo dużo rzeczy, z których ja odmytuje tutaj na upostrzenia tylko kilka. Pierwszą z nich jest pojawienie się kolekcji prywatnej, kolekcji, która nie jest skarbcem, kolekcji prywatnej, która w odróżnieniu skarbcza jest wytworem intencjonalnym, określonej osoby w jakimś

zakresie, można powiedzieć, odzwierciedleniem tej osoby, jej gustów, jej zainteresowań, jej możliwości również,

gromadzenia, więc musiała się pojawić kolekcja prywatna po to, żeby mogła się pojawić Muzeum i musiało się dokonać, bo zresztą jest bezpośrednio związane z pojawieniem się kolekcji prywatnej.

No coś to wiązało się z ponownym zainteresowaniem antykiem, prawda?

Mało powiedzieć zainteresowaniem, z fascynacją, z pasją skierowaną ku antykom, ku przedmiotom pochodzącym ze starożytnego Rzymu, głównie wtedy ze starożytnej Grecją.

Zresztą nie umieli tego odróżniać jednych od drugich i przedmiotom w związku z tym mającym charakter pogański, to jednak sprawiało kłopot przedmioty pogańskie.

Chciało eksponować chrześcijańskich wnętrza, tradycja skarbcza już była i skarbcze były ościerny, zwłaszcza udostępniane w publiczności, pielgrzymom na przykład, kiedy w tych skarbcach były religie, ale tu się zaczyna kłopot z przedmiotami pogańskimi.

Te kłopoty były na różne sposoby rozwiązywane, ale generalnie rzecz biorąc jednak obecność, zwłaszcza bóstwo pogańskie, piątyni chrześcijańskie, różniła wierne.

No właśnie, to jest bardzo ciekawe, o czym pan mówi, ten moment powstawania muzeów, ta fascynacja antykiem pogańskim i odnoszę to do wstępu do pańskiej książki, w którym nazywa pan muzeum dziwnym miejscem, no dziwnym, również dlatego, że kryjącym pewne paradoksy.

I zdaje mi się, że to jest taka ciekawa sprzeczność, czy ciekawy paradoks, uzarania tego nowoczesnego muzeum, że no tak, to jest fascynacja tym pogańskim antykiem ze strony kolekcjonerów sztuki antycznej, którzy byli papieżami, prawda?

I to trzeba było jakoś ze sobą pogodzić.

No to też oni to godzili, i nawet godzili to, że pewnie nieźle, ponieważ po pierwsze, w tym momencie, o którym teraz mówimy historycznie, jest już ogromna tradycja tekstowa, odnajdywania tekstów starożytnych i nawiązywania do nich, ale ta tradycja ma też swoje skomplikowane chrześcijańskie korzenie.

Każdy czytelnik świętego Augustyna, jeśli chciał go dobrze rozumieć, musiał poczytać trochę cyserona, musiał przeczytać jedne idę, musiał itd., itd., krótko mówiąc, chrześcijaństwo samu przekazywało te różne treści pogańskie, usiłujące je na różne sposoby krystianizować, tak jak krystianizowano niektóre antyczne rzeźby czy dęmy, zamieniając wizerunki pogańskie, wizerunki świętych chrześcijaństw i przedstawiając je jako tak.

Otóż dla pokolenia, powiedzmy, drugiej po XV wieku, te zabitki pogańskie są mniej pogańskie, a szczególnie są ale pamiątkami wielkości Rzymu.

I ten związek z idą z Rzymu jest tutaj zasadniczy, bo kiedy Papie Szyksmus IV ofiaruje miastku Rzymowi, to znaczy senatori Rzymu, kolekcje zabitków starożytnych, ale jako pomniki dawnej chwały Rzymu, ich charakter pogańskie tutaj w pewnym sensie zneutralizowany, one są myślane jako, mówiąc dzisiejszym językiem, zabytki historyczne, pomniki dziejowe.

I on je jako tak ja ofiaruje w ramach gestu dobrej woli wobec władz miejskich, wobec miasta, z którym w tym momencie, kiedy on został wybrany na tron papieski, stosunki papieska były niedobre. Trzeba było naprawić seksus IV, który był ziemianinem z urodzenia i związany z miastem. Chciał też stosunki naprawić, podjął zresztą również działania na rzecz ulepszenia urbanistyki Rzymu.

I m.in. właśnie ofiaruje im te zabytki. Jemu oczywiście do głowy nie przyszło i przyjść nie mogło, że on tworzy coś, co człowieka będzie uznany za pierwszy muzeum.

Jemu to po prostu nie mogło, czyli do głowy zresztą był to zacny w nich wyniesiony na tron papieski, ale nawet nie był w żadnym sensie do koszulów humanistą.

Tak jak byli wtedy ludzie, dla których zainteresowanie artycznym miało na przykład niezasadnictwo, można powiedzieć, egzystencjalne znaczenie, to nie był jego przypadek.

On jest głową kościoła na problem politycznego rozwiązania w stosunku z miastem i uznaje, że najlepiej im się przypodoba jeszcze tak można powiedzieć i dokonaktu dobrej woli, ofiarując im pomniki dawnych fały Rzymy.

Czyli małą kolekcję zabytków starożytnych, które skądinąd były w posiadaniu od niekiedy od wieków papieża, ale miały tam różne funkcje, nie było żadnej kolekcji, którą bych specjalnie tworzyły.

Papiestro miało inne kolekcje, ale nie te. On to ofiaruje, co oni robią, oni to wystawiają w pałacu, który byli ich siedzibą na wzgórzu kapitolijnym, żeby pokazać ten gest papieża.

Jakie to ma skutki? Takie, że artyści, dyplomaci, którzy byli akredytowani przy chłódach mińskich rzemów, albo przy stolicach apostolskich, zaczynają przychodzić i oglądać i podziwiać na antyki, dlatego że oni mają do antyków stosunek kultowy.

To jest dokładnie w tym przypadku określenie tego, jak ten stosunek był. Dla nich to są rielitkie, rzymskie, pomniki dawnej chwały, więc oni przychodzą.

Ambasadorzy na tych nas zawiadamiają rady dziesięciu, że coś takiego tutaj się stało i to powoduje zainteresowanie, które pociąga z sobą różne skupki inzynjnymi, kardynałowie, którzy chcą się papieżowi przypodobać, naśladują jego gest, nie ofiarują tym władzom miejskim dalszej zabytki.

I tego się robi coraz więcej. I tak to sobie trwa, aż gdzieś tak, to się wszystko zaczyna w 1475 roku, gdzieś tak o 1520 ktoś używa na określenie tego słowa muzeum, które znane było w starożytnej łacinie i grece, muzeon, muzeum, ale jako nazwa świątyni muzyk.

Więc termin zmienia swoje znaczenie, zaczynając być używany na określenie publicznej kolekcji.

Publicznej to znaczy z jednej strony dostawionej na widok publiczny, ale przede wszystkim należącej do osobowości moralnej, nie do osoby fizycznej, w odróżnieniu od kolekcji prywatnej.

I w związku z tym mającej długotrwałość w nieporównaniu większą niż kolekcja prywatna, która umiera razem z właścicielem.

Muzeum żyje, prawda?

Muzeum żyje i ono żyje znacznie dłużej niż jednostka, co ma bardzo daleko idące konsekwencje, wreszcie dla funkcjonowania charakteru muzeum.

W każdym razie początki są takie zupełnie przypadkowe.

Żadnej intencji stworzenia muzeum to oczywiście nie było.

I nagle okazało się, że ta instytucja odpowiada na jakieś, powiedzmy, potrzeby z braku lepszego słowa, elit intelektualnych i artystycznych,

bo się zresztą nieróżnie specjalnie odsiedzi tego okresu.

Pudzi zainteresowanie i w związku z tym powoduje naturalną rzecz z kolejną efekt naśladowniczą.

Także wiesz, czy trochę później, ale przed końcem XVI wieku powstaną następne muzea we Włoszech, w Wenecji, we Florencji, w Mediolanie.

Panie profesorze, mówi pan, że muzeum w pewnym sensie po części przypadkiem powstało, że papier z XIV, który to pierwszy muzeum stworzył,

nie miał świadomości wagi z tego czynu i rzeczywiście z jednej strony tym ważnym czynnikiem była fascynacja antykiem.

Z drugiej strony zapewne osobowość samego papierza z XIV również to, o czym pan pisze w swojej

książce, sekularyzacja przestrzeni publicznej, prawda?

I wiele, wiele innych czynników, ale jest coś jeszcze, co wydaje mi się szczególnie ważne, ale też fascynujące,

bo pisze pan tak, że muzea są czymś więcej niż miejscami pamięci, są miejscami kultu właściwego społeczeństwu futurocentrycznym.

A więc pisze pan, że muzea są takimi miejscami, które są zwrócone ku przyszłości.

Zwykle, kiedy myślimy o muzeum, to rzeczywiście myślimy sobie o takim miejscu, gdzie raczej te zabytki przeszłości są trzymane

i ewentualnie pokazywane widzom, pokazywane ludziom, którzy przychodzą do tych muzeów, żeby je obejrzeć.

Bardzo mnie interesuje, co pan ma na myśli mówiąc o społeczeństwie futurocentrycznym.

I dlaczego takie społeczeństwo właśnie nakierowane na przyszłość mogło stworzyć przestrzeń, w której mogło zaistnieć muzeum i się rozwijać?

Ejście od społeczeństwa nastawionego na zaświatę i przeszłość, do społeczeństwa nastawionego na przyszłość i pod przyszłość doczesną, przyszłość wewnątrzwiatową,

to jest drugi proces, który zaczyna się w XII wieku, którego składnikiem zresztą jest właśnie ten stosunek do skorośredności do antyku, o którym wspomnieliśmy

i który będzie dalej w tej dni się pogłębiał na różne sposoby. Muzeum jest oczywiście miejscem kultu przyszłości.

To jest w pewnym sensie przesnaczone dla przyszłości, bo muzeum jest kolekcją, której charakter publiczny ma zapewnić to,

że będzie to kolekcja przekazana niejako w najdalej, odległej przyszłości, ale kolekcja oczywiście jest kolekcją zbiorów,

przedmiotów uczestniczących, ona przychodzi z przeszłości zawsze.

Trzeba powiedzieć, że to, że muzeum jest nastawiony na przyszłość i to na dowolnie odległą przyszłość,

po pierwsze sprawia, że jest to małoparka na pewnych założeniach bardzo mocnych i daleko idących.

My zakładamy, że ludzie, którzy kiedyś będą żyli po nas, wszystko jedno czy za 100 lat i za tysiąc,

że ci ludzie będą w jakimś mierze podobni do nas, że będą podzielają zapewne ze zmianami,

ale bez zerwania ciągłości nasze upodobania, nasze zainteresowania, nasze wartościowania.

I dlatego my im chcemy przekazać.

To jest jakaś taka forma dialogu pani profesorze z przyszłym pokoleniami?

Nie, dialogu ja bym w żadnym przypadku nie mówił, bo dialog zakłada dwie strony, a tu tylko jedna strona mówi.

Co druga strona z tym robi, to tego my absolutnie nie wiemy i to jest zupełnie osobny rozdział.

Więc usuniemy swój dialog, ale to nie spróba z naszej strony powiedzenia tym, którzy po nas przyjdą dowolnie daleko,

pokazania im nas tak, jak w pewnym sensie byśmy chcieli, żeby nas widziano.

Ale jak powiedziałam, to zakłada, że oni będą się w ogóle tym interesować,

że oni będą mieli mniej więcej podobne gusty, że to, co my uważamy za arcydzieła,

będą też uważali za arcydzieła i tak dalej.

I to ma jeszcze inną, bardzo istotną konsekwencję.

Mianowicie to narzuca muzeum obowiązki konserwatorskie,

to zmusza do strzechowywania tych przedmiotów w taki sposób, że one się po prostu nie niszczyły albo żeby ich nie rozkradziały.

Więc to zakłada szczególną ochronę tych obiektów i sprawia, że wystawianie tych obiektów na widok publiczny koliduje z tym głównym obowiązkiem muzeum, dlatego że jak Pani wystawia obiekt na widok publiczny, to Pani zawsze nararza. W takim czy innym stopniu, na światło, na powietrze, na wilgotność, i tak dalej, i tak dalej.

To jest oczywiście problem kustoszy muzealnych, żeby możliwie dobrze rozwiązywać tę sprzeczność, która zachodzi między naczelną funkcją muzeum, którą jest przekazanie przedmiotów w możliwie daleką przyszłość, a tą funkcją, która w jakichś mierze w oczach ludzi uzasadnia istnienie muzeum, to znaczy, że ten obiekt się eksponuje już dziś.

W jednym z wywiadów bardzo interesującego zwrotu Pan Użów, w którym nazwał Pan Muzeum takim zwierciadłem za pośrednictwem, którego chcemy pokazać się przyszłym pokoleniom.

I chciałam zapytać, jak ten sposób portretowania na samych, siebie samych za pośrednictwem muzeów się zmieniał?

No, zmieniał się bardzo radykalnie.

Po pierwsze, bardzo długo muzea pokazywały zabytki przeszłości.

To właśnie dwudziesty wiek dopiero, plus dziewiętnasty może do jakiegoś pewnym stopniu, zaczął próbować pokazywać, no, właściwie, teraźniejszość.

Czy w każdym razie bardzo niedawną przeszłość, bo oczywiście teraźniejszości w sensie ścisłym nie można pokazać, ona się dzieje, natomiast bardzo niedawną przeszłość można pokazać.

I wiek dwudziesty poszedł w ten kierunku bardzo daleko,

bo w odróżnieniu od idealizującej wizji która była właściwie muzeum jeszcze w XIX wieku,

kiedy na dobrą stronę pokazywano sztukę rzeczy, by także piękne i wzniosłe,

ale nikomu w terycie nie przyszło do głowy, żeby pokazać muzeum.

Fabrykę, czy wojnę można było pokazywać z wycięskich generałów w bardzo podniosły sposób,

ale to, żeby pokazywać obóz koncentracyjny,

to nie przyszło nikomu w terycie do głowy,

co raczej, to po pierwsze nie było obozów koncentracyjnych,

bo one są wynalazkiem XX wieku.

Przedstawienie samego siebie uległo w tym sensie zmianą,

że zostało pozbawione idealizacji,

że próbuje się w granicach możliwości

przybliżyć świat przedstawianym,

współczesność przedstawianych w muzeach

do tego, czym ona była w odczuciu żyjącym.

Myśmy się stali bardziej krytyczni wobec samych siebie, w tym przedstawianiu samych siebie w muzeach?

Niekoniecznie.

Niekoniecznie, znaczy przedstawiamy siebie od bardzo dobrej strony, pokazując, jak ogromne postępy zrobiła na przykład nauka, czy zrobiła technika, pokazując również jak polepszyły się warunki życia, jak polepszyła się zdrowotność, ale zarazem pokazujemy również całą czarną stronę i wszystkie koszty tego postępu.

Ja nie chcę powiedzieć, że już tak wszystkie, ale w każdym razie zrobiliśmy w tym kierunku bardzo dużo, no i przede wszystkim po II Wojnie Światowej zaczęliśmy pokazywać no najbardziej okropną, najbardziej oburzającą, najbardziej opychającą stronę naszej cywilizacji.

Ja wspominałem o obozach koncentracyjnych o zagładzie Żydów, o prześladowaniach ludności, o ludobójstwach.

Otóż my nie unikamy dzisiaj pokazywania tego w muzeach.

Ciedyś pokazywanie tej negatywnej strony cywilizacji było po prostu niemożliwe.

Ale również wcześniej w muzeach nie był pokazywany zwykły człowiek.

Zaczął być pokazywany w wieku XX.

To bardzo słuszna uwaga.

Oczywiście nie był pokazywany zwykły człowiek.

To dopiero w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat, właśnie raczej dopiero po II Wojnie Światowej, myśmy zaczęli pokazywać w muzeach życie codzienne, przedmioty codzienności, miejsca pracy.

Zaczęliśmy muzealizować, jeśli wolno użyć takiego terminu, miejsca pracy, opalnie, fabryk, ale to są zjawiska relatywnie nowe.

Tak, rzeczywiście zjawiska relatywnie nowe,

ale wpisujące się, jeżeli dobrze rozumiem,

w taki proces demokratyzacji muzeów.

Ta demokratyzacja miała różne oblicze

i na różnych poziomach przebiegała,

ale z całą pewnością była bardzo ważnym impulsem,

który dokonywał te zmiany funkcjonowania muzeów, oblicza muzeum.

Dla kogo muzeum było też dostępne, prawda?

Na Panie rację jeden z takich wymiarów procesu

demokratyzacji muzeum,
demokratyzacji, która wyraża się z jednej strony.
Była ci mu dostęp do muzeum na różne sposoby,
przede wszystkim otwierając muzea w godzinach,
które stawiają, że mogą do nich przyjść
ludzie, którzy pracują,
a nie tylko ludzie, którzy dysponują czasem wolnym,
bo mają inne źródła dochodów, niż nas napraca.
To jest również ułatwienie oglądania muzeum.
To jest ogromny problem, który był i jest nadal rozwiązany na różne sposoby,
ale zgrubsza, że zderac chodzi o to,
żeby udostępnić muzeum osobom,
co do których zakładamy, że one mają prawo nic nie wiedzieć,
o tym, co szkodzą oglądać
i trzeba umieć zredagować wyjaśnienia,
podpisy pod eksponaty,
przez samą wielką sztuką,
żeby to napisać zwięźle, ja swój przystępnie.
I wreszcie elementem tej demokratyzacji
jest również to, że muzea przestały pokazywać
tylko rzeczy należące do elikty,
klejnot, piękne, wyjątkowe meble,
czy wyjątkowe stroje.
Dla zaczęły właśnie pokazywać,
jak powiedziałem, to przed tym kraknie określono,
że krego człowieka zaczęły pokazywać kulturę popularną,
kiedy, nie wiem, kiedy z swego czasu,
żeby użyć tego przykładu,
muzeum Bilbao zrobiło wystawę motocykli,
to nawet był pewien,
więc troszkę tak komentowano to trochę złośliwie,
ale to było pokazanie przedmiotu,
który jest elementem niezwykle istotnym kultury popularnej,
zwłaszcza młodzieżowej.
I to się dzisiaj robi na wielką skalę.
Czy można stawiać granicę,
rozdzielać między rzeczami na tym etapie,
tymi rzeczami, które wypada pokazywać
i nie wypada pokazywać w muzeum?
Wie pani, no są oczywiście rzeczy,
których nie wypada pokazywać w muzeum,
rekwizyty pornograficzne na pewno do nich należą.
To jest bardzo istotny problem pokazywania

narzędzi tortu,
czy je pokazywać, czy ich nie pokazywać.
To już wszystko zależy oczywiście od kontekściu.
Zresztą ja bym powiedział ogólnie,
że prawdopodobnie można pokazywać wszystko,
ale trzeba umieć to pokazać.
To już znaczenie tych przedmiotów,
to jak one będą odbierane,
powinno być znaczne i mierze ukierunkowane
przez sposób, jak się eksponuje.
Mamy o demokratyzacji,
o tym procesie demokratyzacji
i jak na różnych poziomach ten proces przebiegał.
Ja tak sobie myślę,
że jedną z takich najbardziej oczywistych emanacji
tego procesu, demokratyzacji muzeów,
są bardzo, bardzo długi kolejki,
które ustawiają się przed wielkimi muzeami,
przed tymi wielkimi wystawami,
czy to muzeum w Lubrze, czy inne muzea.
Zastanawiam się,
jak pan postrzega te tłumy w muzeach,
to ogromne zainteresowanie,
czy to jest sukces procesu demokratyzacji muzeów,
czy to jest coś innego,
czy to pana niepokoi,
czy to jest w ogóle jakiś proces,
który uniemożliwia obcowanie ze sztuką
i coś jest nie takstem.
To jest oczywiście sukces demokratyzacji.
Co nie znaczy skądinąd,
że nie ma całej dużej części budności
w naszych społeczeństwach,
która do muzeum nigdy nie przychodzi.
To jest również w jakiejś mierze sukces,
jeśli tak można powiedzieć,
upowszechnienia wiedzy o tym,
co w muzeach jest
i rozbudzenia chęci,
żeby to zobaczyć na własne,
czyli to zobaczyć,
to jest tak można powiedzieć, twarzą twarz,
a nie na ekranie,

bo dzisiaj warto wiele rzeczy, które są w muzeach,
można oglądać po prostu na ekranie
u siebie w domu,
ale jest także naturalną potrzebą człowieka,
postrzeganie przedmiotu,
takiego, jakim jest w tych wymiarach,
nie na ekranie.

Więc ta potrzeba
jest rozbudzona na pewno
w bardzo dużej części,
jakiej tego ja nie wiem,
w odwieżyłym ktokolwiek, kto wiedział,
mieszkańców,
społeczeństw,
nowożytnych, rozwiniętych społeczeństw
i muzea tę potrzebę
zaspakajają.

Czy można
drażyć to dalej?
Można prawdopodobnie powiedzieć,
że chcemy,
że bardzo wielu osób
w każdym razie występuje chęć
zobaczenia,
jacy jesteśmy
i tu wracamy do tego, o czym mówiliśmy przed tym.
Jacy byliśmy, jacy jesteśmy.

To również jest
próba odpowiedzi na pytanie, jacy będziemy.
Panie profesorze, bardzo serdecznie
dziękuję panu za tę rozmowę.

Dziękuję ja.

Profesor Krzysztof Pomian
był gościem
raportu o książkach.

Aby zrozumieć,
jacy jesteśmy,
powinniśmy wiedzieć,
jacy byliśmy.

Aby zrozumieć,
jacy jesteśmy,
powinniśmy wiedzieć,
jacy byliśmy.

Aby zrozumieć,
jacy jesteśmy,
powinniśmy wiedzieć,
jacy byliśmy.
Aby zrozumieć,
jacy jesteśmy, powinniśmy wiedzieć,
powinniśmy wiedzieć, jacy byliśmy.
A wtedy
łatwiej będzie nam zrozumieć,
kim będziemy.
A co jeśli liść pamięci
zostanie przerwana?
Czy sztuka może tę pamięć
zrekonstruować?
Co dzieje się
z pamięcią po Zagładzie?
Co działo się z pamięcią polskich
Żydów, którzy próbowali
ocalić, a wręcz
zrekonstruować?
To w stanie w getcie warszawskim.
Na początku tuż po wojnie,
kiedy jeszcze nie było języka,
aby mówić o Zagładzie,
a wkrótce potem
w ciasnych ramach
stalinizmu, który
odmawiał im prawa
do odrębnej pamięci.
Muzyka
Ten pogłos,
który państwo słyszą,
to jest sygnał, że nie jesteście
już w studiu, tylko jesteście
na wystawie
w żydowskim instytucie historycznym
na wystawie pomniki oporu.
Akurator tej wystawy, Piotr
Słodkowski, jest ze mną. Dzień dobry.
Dzień dobry. Właściwie współkurator,
bo tutaj
współautorami tej koncepcji są Marta
Kapełś i Michał Krasicki

z Żychu właśnie.
Wystawa stara się opowiedzieć poprzez sztukę
okształtującym się dopiero
bardzo takim dynamicznym
obrazie pamięci powstania
w getcie warszawskim.
Takie lata, które
przyjmujemy, to jedna cezura
oczywista, 1943
data
wybuchu i stłumienia powstania.
Druga to rok
1956, czyli
symboliczne wejście
w odwilż i taki absolutny schyłek
stalinizmu. Z jednej strony
tutaj mamy sztukę
tradycyjnym bardzo rozumieniem, czyli mamy
obrazy
monumentalne, olejne płótna, mamy
prace na papierze, rysunki
gwasze, ale także
unikalne, ponieważ bardzo rzadko
wydobywane z magazynu Żychu
rzeźby czy płasko rzeźby.
Bardzo bogatą dokumentację
zdjęciową
i fotograficzną. Przy czym zależało
nam także, by pokazać tę
pamięć poprzez
nowsze media, dlatego mamy tutaj
krótkie fragmenty dwóch filmów
fabularnych oraz
wyminki z polskiej
kroniki filmowej, z
drugiej poowy lat 40.,
która jest takim
świetnym świadectwem
rejestrującym to, jak pierwsze
obchody powstania w
gaducie wyglądały. Ta wystawa
to mam wrażenie, że
jest taka opowieść o

próbie przełożenia
pamięci na język
wizualny. Proces szalenie
trudny, no z tego względu,
że tak, świadków nie było,
a jeżeli byli to
do śladowi,
no a potem zaczął się bardzo trudny
moment dla opowiadania
o tym doświadczeniu żydowskim
w czasach stalinizmu.

Może
wyćmy na chwilę z tej głównej sali,
w której zajmuje się większość
eksponatów, bo tutaj na zewnątrz
znajdują się
jedyne eksponaty,
które powstały w trakcie
powstania i w getcie warszawskim
właśnie. I właśnie tutaj są trzy
bardzo cenne świadectwa.

Dwie prace Haliny
Ołomuckiej i jedna
Stanisława Miedzy Tomaszewskiego
i one faktycznie są unikalne,
ponieważ są
pracami, w jaki sposób
przechowanymi z getta. To,
co jest szczególnie cenne,
to jest takie wyrażenie
ukłute kiedyś przez
profesor Ewę Domańską,
to znaczy
fakturyzacja
przeszłości, czyli
takie uwrażliwienie na materialny
wymiar źródeł historycznych,
świadectw i to właśnie
w tych pracach widzimy.
Zachowane na papierze
wykonane takimi
biednymi technikami, tymi, co było
dostępne, pokazują

bojowników, ludzi
mierzących się z tą tragedią
powstania jeszcze bez żadnej
ideologii, czy tak takiego
planu pamiętania, które
potem były rozmaicie
na powstanie nakładane.
I dlatego te trzy
unikalne prace
zestawiamy tutaj na zasadzie
kontrastu z takim miedzianym
portretem morderhaja
Anielewicza, który pochodzi
już z zupełnie innego momentu
historycznego z roku
1951,
kiedy mamy apogeum
stalinizmu i tutaj Anielewicz
jest już pokazany
jako jeden z
ważnych
przywódców zrywu
w takim ogólniejszym
froncie walki antyfaszystowskiej.
Słowem chcę powiedzieć, że
ta heroiczna,
osobista, oddolna
pamięć powstania zostaje
tutaj
włączona w tryby
stalinizmu
umilające to wszystko
w uniwersalnym doświadczeniu wojny.
Chodzi nam o pokazanie
ewolucji tej pamięci
precyzyjnie poprzez sztukę.
No tak, i tutaj na zjeścianie rzeczywiście świetnie to widać,
bo portret Anielewicza
z 1951 roku
to jest już
eksponat, na który tak jak
pan powiedział został nałożony
plan pamięci.

Te trzy pozostałe, te które
powstały w 1943 roku
są ilustracje,
na które został nałożony
plan doświadczenia
i chyba też tak na to powinniśmy patrzeć.
Nie powinniśmy
szczególnie zwracać uwagę na to,
jak pan powiedział,
jak biedne są te prace,
tylko pomyśleć
i nałożyć na to patrzenie
moment, czas
i przede wszystkim doświadczenie
artysty. I wtedy dopiero to
nabiera pełnego sensu.
Myślę, że to, co pani powiedziała
jest bardzo istotne,
bo może nam się to dzisiaj wydawać
paradoksalne, albo
niezrozumiałe, ale bardzo, bardzo długo
historia sztuki traktowała
prace, które zachowały się
z zagłady
w sposób drugorzędny,
no nie chcę powiedzieć leksewarzący,
ale z całą pewnością
drugorzędny. Bo nie było tej wartości artystycznej, tak?
Bo nie było tej wartości artystycznej,
ponieważ oceniano,
wartościowano prace
według kategorii, no właśnie
warsztatu, wirtuozerii,
pierwszeństwa w innowacji artystycznej.
To jest taki bardzo złożony
ciąg pojęć kryteriów,
które w dużej mierze narzuciła
nam sztuka
nowoczesna. Natomiast wiemy
dzisiaj, no i bardzo słusznie,
że w ten sposób się historia sztuki
przewartościowuje od wielu już lat,
że te wszystkie kwestie,

o których przed chwilą powiedziałem,
i powinniśmy w gruncie rzeczy w niektórych sytuacjach
wziąć w nawias i skupić się
na tym, jak prace
mogą być źródłem historycznym,
będąc jednocześnie
wypowiedzią artystyczną.

Te prace z całą pewnością mówią nam
o takim skumulowanym,
bardzo cennym doświadczeniu.
To ja proponuję, żebyśmy wrócili do tej
głównej sali,
gdzie znajdują się wszystkie eksponaty
pozostałe.

I mam taką propozycję, Panie Piotrze,
żebyśmy skupili się na tej ścianie,
na której wiszą te
monumentalne, można powiedzieć
nie tylko z uwagi na to, że one są duże,
ale też na ten styl malarski
jest taki monumentalny. Obrazy olejne.

Przedstawiające
różne sceny z powstania
w getcie warszawskim,
w stylu socrealistycznym.

I dlaczego teraz
po kolei powiedzmy
to jest tak bardzo ciekawe?
Zacznijmy może od
tego, jaka była sytuacja
historyczna. Skoro, jak wiemy
powstanie wybuchło
i zostało krwawo wstłumione w tym samym
43. roku, to
10 lat później, w 53.

obchodziliśmy
okrągłą rocznicę Tegorsz.
W międzyczasie, jak wiemy,
zaraz po wojnie rozmaite
zinstytucjonalizowane
środowiska żydowskie
robiły bardzo wiele, by
różnorako tę pamięć podtrzymywać.

A powiedzmy, że jeszcze nie było języka, prawda?

Nie było języka, żeby opowiadać
o tym doświadczeniu, o tej pamięci,
o zagładzie w ogóle. Tak.

Dlatego właśnie, może taka
dygresja, ale ważna,
dlatego właśnie tytuł tej
wystawy to pomniki oporu
i tutaj chodzi z jednej strony
o opór tych, którzy walczyli
i ginęli w getcie,
ale z drugiej strony, co mniej
oczywiste, a dla nas równie ważne, to
opór tych ludzi, którzy
zostali, przybyli do Warszawy
i do Polski i chcieli

tę pamięć w trudnych, bardzo
warunkach podtrzymywać,
bo musimy pamiętać, że
z jednej strony do
1948-1949

roku ta żydowska
pamięć, zagłady i
powstania była
eksponowana, dyskutowana,
przechowywana w tej takiej
unikalnej, specyficznie żydowskiej
formie, ale później
była uniwersalizowana,
więc z jednej strony tę pamięć
można było podtrzymywać, ale
z drugiej strony pamiętamy, przecież, że to
był bardzo niestabilny, trudny
moment historyczny, gdzie mieliśmy
do czynienia z tym, co tak
świetnie nazwał Marcin
Zaręba z takim nastrojem społecznym
wielkiej trwogi, z
szalejącym antysemityzmem
z pogromami, z pierwszymi
falami emigracji, więc
to wszystko była bardzo
trudna sytuacja, kiedy

to pierwsze pokolenie
podtrzymujących pamięć
stawiało jej opór
i robiło to mimo wszystko.
I teraz mamy rok 1953,
kiedy od kilku lat
działa już to miejsce, w którym
jesteśmy, czyli Żydowski
Instytut Historyczny. No i właśnie
w 1953 roku z okazji 10.
rocznicy powstania w getcie,
że ich organizuje
wystawę rocznicową,
na którą zamawia
prace artystyczne u wielu
malarzy i malarek
zarówno z Polski, jak i
głównie z Francji. Takie było
przynajmniej założenie.
I teraz z jednej strony
oczywiste jest, że
z uwagi na rocznicę ta
wywiewa była szalenie ważna,
no ale z drugiej strony
mamy polską politykę historyczną
i Polska
historia sztuki układała się w ten sposób,
że w okresie tuż powojennym,
czyli między 45.
a 48. rokiem, pamiętajmy,
że jest też ten moment, kiedy powoli
krystalizuje się komunistyczna
władza. To jest
ten czas, kiedy prowadzi się
bardzo żywe i ciekawe dyskusje
jak ma wyglądać sztuka socjalistyczna,
czy to może być sztuka nowoczesna
i socjalistyczna, czy musi to
być sztuka konwencjonalnie
realistyczna. I jakkolwiek
te debaty są bardzo interesujące,
to jest temat na inną rozmowę,
ale one ucinają się

w roku 49, kiedy
to socjalizm jest oficjalnie
zadekretowany jako
w gruncie rzeczy jedyna
doktryna historyczno-polityczna
i tym samym
pracę te musiały
być utrzymane
i w estetyce i w retoryce
socjalizmu. Przypomnę,
że w Polsce
odchodzi się od socjalizmu
w malarstwie, w sztukach wizualnych
około 55
roku na fali
od Wilży po śmierci Stalina,
ale wtedy nikt tego nie wiedział,
prawda? Więc mamy
tę doktrynę, która jest absolutnie
dominująca.
Zarazem musimy tę sytuację historyczną
zderzyć z tym,
czym socjalizm jest dzisiaj.
Przede wszystkim socjalizm
z punktu widzenia
historii sztuki, sztuki
nowoczesnej mamy
bardzo utrwalony obraz
socjalizmu jako porażki.
Tak naprawdę
kiedy w 55,
6, 7 zaczyna
się kształtować
nowa historia sztuki odwołująca się
i fundowana zdecydowanie
na tradycji nowoczesności
wtedy w krytyce
artystycznej i w późniejszych
opracowaniach, które bardzo mocno
utrwały tę narrację,
to to jest to zrealizm właśnie
opisywany jest jako nieszczyka,
zła sztuka, pusty obszar,

porażka. Jak powiedziałem.

No tak, jeżeli podejmiemy taką narrację, taką retorykę to nic tutaj nie zobaczymy na tej ścianie, prawda, no bo z góry możemy to wszystko przekraślić, mówiąc, że to jest nieciekawe, że to jest artystycznie nieporównujące, co więcej politycznie, historycznie wstydlive wręcz

i możemy wszystko to odrzucić, ale

I to jest rzecz, o której pan pisze w katalogu, w książce, która jest dodatkiem do tej wystawy, że warto jest spojrzeć na te obrazy i zastanowić się, co one tak naprawdę nam pokazują.

Jakiego rodzaju doświadczenie nam pokazują?

No przede wszystkim pokazują nam wizje na temat, czy wyobrażenie na temat powstania w getcie warszawskim,

ludzi, którzy go nie przeżyli, prawda?

I malowane są w języku systemu politycznego, który tej pamięci, tej osobnej, odrębnej pamięci i doświadczenia Żydów w getcie warszawskim nie jest przychylny.

No więc mamy tutaj bardzo ciekawe spięcie, takie artystyczno-polityczno tożsamościowe.

Z całą pewnością to jest bardzo ważne pytanie, które w gruncie rzeczy stanowi punkt wyjścia do całego dalszego myślenia o socrealizmie.

To znaczy, jak możemy te obrazy pokazać i jak powinniśmy na nie dzisiaj patrzeć?

Bo z całą pewnością nie ulega wątpliwości, że one miały być i były propagandą, były nią, tak?

Bo z jednej strony wiemy, że ta estetyka, czy język artystyczny socrealizmu pełen jest rozmaitych klisz.

Z drugiej strony, jak już mówiliśmy, bardzo mocno włączona jest tutaj ta stalinowska retoryka uniwersalizacji wojny. To wszystko wiemy.

Ale pytanie brzmi, czy możemy w tych pracach zobaczyć coś poza tą warstwą propagandową?

To znaczy, czy możemy spojrzeć na nie dzisiaj w możliwie nieuprzedzony sposób?

Nie dewaluować ich, nie trzymać ich ciągle w cieniu w magazynie Żyhu i w innych magazynach innych instytucji kultury?

Stydząc się ich nieco.

Stydząc się ich dokładnie, tylko zobaczyć w jaki sposób nie wybierać ich rzecz jasna, ale zobaczyć w jaki sposób one mogą być

cennym źródłem historycznym i w tym sensie także możemy oddać sprawiedliwość tym artystom, instytucją, rozmaitym podmiotom.

W gruncie rzeczy oddać im sprawczość.

Tym, którzy pomimo tych wszystkich kłopotów, ciężarów, o których tu mówimy, starali się pamiętać o powstaniu podtrzymywać w tym takim oficjalnym obiegu publicznym.

I my sobie właśnie zmieszając do konkluzji zadawaliśmy pytanie, jak możemy to zrobić i taką odpowiedzią, która wydała się nam ciekawa,

która łączy zarazem lata 50 z latami 40-tymi, była taka bardzo sensotwórcza relacja między dwoma odmiennymi zupełnie formami wizualności.

Z jednej strony to są te, no właśnie, pompatyczne, duże, monumentalne, płótna, olejne, z drugiej zaś strony mamy no jedyną zachowaną,

wizualną formę pamięci o powstaniu z wnętrza getta, czyli nazistowskie fotografie dokumentujące zniszczeniem dzielnicy żydowskiej.

No właśnie, dlatego też na tej ścianie, tutaj na wystawie wrzichu, między tymi olejnymi obrazami znajdują się oprawione czarno-białe zdjęcia,

które, tak jak Pan mówi, stanowią archiwum, no, liquidatora getta warszawskiego, Jurgena Sztropa, czyli oprawcy i to, co jest przerażające,

a jednocześnie niezwykle, to jest to, że te fotografie, tak jak zresztą Pan pisze w książce, pomniki oporu, że te fotografie są tak naprawdę matrycą pamięci.

Tutaj jedno bardzo ważne zastrzeżenie jest konieczne. My istotnie zestawiamy te obrazy i inne prace artystyczne z tymi zdjęciami nazistowskimi, co nie znaczy,

że chcemy te zdjęcia w jakiś sposób estetyzować, czy pokazać też jako sztukę. Absolutnie nie.

Natomiast faktycznie robimy to, ponieważ to były matryce pamięci.

Ten raport Jurgena Sztropa, czyli liquidatora getta, to jest to taki zbiór meldunków z wykonywanych zadań.

Do niego były załączone taki potężny aneks ponad 50 ilustracji, które, jak i inne fotografie nazistowskie bezpośrednio po wojnie bardzo szybko zmieniły swój status i zmieniły swoje znaczenie.

Z rozmaitych form dokumentacji stały się takim dowodem w sprawie.

Dowodem przeciw, czy też dowodem na rzecz ludobójstwa, no i zbrodni nie tylko na narodzie żydowskim, której się naziści dopuścili.

I co ważne, ten raport Sztropa zaczął bardzo szybko cyrkulować w takim nie tylko naukowym, ale wręcz społecznym obiegu.

Już w 1948 roku wychodzi polskie wydanie tego raportu o opracowaniu Stanisława Piotrowskiego, które ma na okładce jedno z bardziej ikonicznych zdjęć.

Podejźmy do niego właśnie.

Jedno z najbardziej ikonicznych zdjęć z tego zbioru, czyli pojmanie kobiet z ruchu halucowego, to były bardzo wyamancybowane wojowniczkki, które narówni z mężczyznami w ramie walczyli w Powstaniu.

Tutaj, jak to na wszystkich tych zdjęciach nazistowskich, pokazane są w kategoriach porażki, prawda, pojmane, stojące.

Prawdopodobnie za chwilę rozstrzelane.

Nie ruchomo, tak. Prawdopodobnie za chwilę zginą.

I to zdjęcie z okładki tego polskiego wydania raportu i inne zdjęcia już w zasadzie uschyłku lat 40.

Było i były przedrukowywane w polskojęzycznej i wiliszowej prasie i cyrkulowały powszechnie.

Wiemy także, dzięki różnym dokumentom, które się szczęśliwie zachowały, że artyści zaproszeni do udziału w tej Żychowskiej wystawie z 1953 roku właśnie z instytutu dziesiątki, dziesiątki, a niektórzy setki tych zdjęć pożyczali.

Po to, by one stały się takim jedynym możliwym budulcem, wizualnym budulcem obrazów tego, co trudno było sobie w innej formie wyobrazić.

Czyli tą matrycą pamięci, prawda, o której pan mówi tak dużo i podkreśla.

Można powiedzieć, że całe kadry są zaporzeczone z tych zdjęć, czy postaci, no bo mamy na tym zdjęciu, o którym pan mówił, trzy kobiety, jedna, najbliższej obiektywu i tą kobietę możemy odnaleźć na dwóch obrazach tutaj, prawda, z tej wystawy w 1953 roku.

Tak, taki bardzo wyrazisty przykład to jest obraz Antoniego Ulihowskiego, ten na dole, walka na dachach i ten obraz pokazuje coś, co jest symptomatyczne dla wielu innych, gdy chodzi o relacje między wyjściową fotografią i tym przetworzeniem artystycznym. To, co jest bardzo istotne, to radykalna zmiana znaczeń.

Tam, gdzie te postaci na zdjęciach pokazywane są jako pojmani, jako ludzie, którzy są wypędzani z kamienic, z domów, jako ludzie, którzy są wykurzani z kryjówek czasami już z włoki.

To jest właśnie jedna wielka wizualna narracja, która ma oddać tytuł raportu Sztrapa, to jest Żydowska dzielnica Mieszkaniowa i już nie istnieje, prawda?

To jest ta skończona zamknięta przeszłość. Tymczasem tutaj te postaci i to na poziomie motywów pojedynczych osób czy całych kadrów tutaj są pokazane w swoim przeciwieństwie i to jest bardzo ciekawy aspekt tych obrazów. Wiemy oczywiście, że powstanie skończyło się klęską, ponieważ nie było innej możliwości.

Tymczasem tutaj mamy wiele takich zwycięskich epizodów. Takiej sprawczości, prawda? Tak, takiej sprawczości.

I świetnym przykładem właśnie jest ta relacja zdjęcia tych swytanych kobiet, o którym mówimy cały czas, z tym obrazem walka na dachach,

bo wiemy z kilku zachowanych relacji, że taka walka na dachach faktycznie miała miejsce, gdzie wbito w komin flagę polską i żydowską.

I tutaj na tym obrazie unichowskiego pośród walczących mężczyzn czy strzelających z tych dachów do nazistów mamy także dokładnie tę samą postać kobiety, która jest taką kwintesencją walki oporu sprawczości. To jest bardzo ciekawe na poziomie genderowym.

Na to zwracał uwagę m.in. Jacek Leociak, profesor Jacek Leociak, że tutaj te kobiety walczące były tytymi właściwie współwojowniczkami w pełni wyemancypowanymi, co było szokiem dla nazistów przyzwyczajonych w swoich domach do bardzo takiej hierarchicznej, paterhalnej i wpisanej w ramy roli kobiety.

To jest bardzo ciekawe jeszcze w tym obrazie. To to, że powiedział pan, że według źródeł historycznych w ten komin na dachu,

kiedy trwała ta walka, która jest tutaj przedstawiona, zostały wbite dwie flagi, jedna polska, druga żydowska.

Na tym obrazie powstał w 1953 roku już w tej narracji stalinowskiej, już w tej narracji, która odmawiała Żydom prawa do oddzielnej pamięci, mamy flagę tylko polską.

Oczywiście, że tak. Dlatego właśnie oglądanie tych obrazów w sposób taki dociekliwy, ale zarazem krytyczny przypomina trochę takie poruszanie się w labiryncie, gdzie ciągle musimy zdawać sobie sprawę z tego, co jest przekłamaniem, co jest zapożyczeniem pewnych wizualnych form i jak to wszystko ma działać.

Chciałabym, żebyśmy przeszli, chyba że chciałby pan jeszcze o jakimś obrazie opowiedzieć, bo ja z kolei chciałabym, żebyśmy przeszli do tego.

Tak.

Tutaj mamy jeden z ciekawszych pod kątem tych problemów, o których rozmawiamy jest obraz Tomasza Millera Pomoc Gwardii Ludowej i ten obraz właśnie w bardzo taką ciekawą i złożoną relację wchodzi z fotografią,

która została, co ciekawe, ona nie jest wzięta z raportu Stropa, ale została przedrukowana w publikacji upamiętniającej tragedię Zagłady już w 1945 roku.

I to jest zdjęcie anonimowego autora, które jest też bardzo kanoniczne dla kulturowej pamięci powstania, czyli widok ulicy Bonifrateskiej, po polskiej stronie Murugeta, gdzie na pierwszym planie, czy na drugim planie mamy słynną karuzelę tę samą, którą Czesław Miłosz uwiecznił w swoim słynnym wierszu Campo di Fiori.

I teraz powiedziałem, że artyści inspirowali się zdjęciami, ale pamiętajmy, że artyści byli artystami, czyli przetwarzali je, brali pewne motywy, postaci, elementy.

Tak jest, nie znam drugiego przypadku, gdzie byłoby tak jak tutaj, gdzie Miller wzięł cały kadr. Wzięł cały kadr.

Wszystkie te budynki, te budynki, które widać na fotografii, są doskonale, no niemalże jeden do jednego odtworzone jako tło tego obrazu Millera.

Mamy tutaj pas muru, zapasem muru tylne ściany budynków getta i tak, i ich kształt, forma, rytm, okien to wszystko jest tu oddane, co nam pokazuje,

że naprawdę te zdjęcia były bardzo ważnym punktem wyjścia dla obrazów, ale to nie wszystko. No właśnie.

Obraz faktycznie odnosi się do autentycznego wydarzenia z powstania. Wiemy z badań Barbary Engelking i Jacka Leociaka,

że faktycznie na samym początku powstania były takie próby przebicia muru, te próby podejmowała i armia krajowa i gwardia ludowa.

One się ostatecznie nie powiodły, ale to nie nieważne. Ważne jest tu, że mamy tutaj, pokazaną tą pomoc, walkę, solidarność.

Ale właśnie, Panie Piotrze, to co jest ciekawe, to jest to, że jednego elementu brakuje, jednego bardzo ważnego elementu,

o którym Pan wspominał, przewołując syn wiersz Sława Miłosza, mianowicie Karuzeli. I to nie jest też przypadek.

To nie jest przypadek. Wiemy, że Karuzela mieściła się, jak powiedziałem, na ulicy Bonifrateskiej. Ten obraz ma podtytuł, który lokuje scenę na ulicy Nowiniartii, która jest, gdy spojrzymy na mapę nieodległa.

Natomiast ta delikatna zmiana kadru przynosi nam bardzo ważne konsekwencje o ciężarze propagandowym,

bo tak jak wiemy, Karuzela w tej takiej, no nieodłącznie już z nią związanej interpretacji Miłosza jest takim symbolem wyrzutu, czy zarzutu postawionego Polakom, takiej obojętności na losy getta i tego, co tam się dzieje.

Tutaj mamy dokładne przeciwieństwo, czyli wymazujemy Karuzelę zachowując jednocześnie dokładnie ten sam kadr

i zamiast obojętności pokazujemy walkę, zaangażowanie braterską pomoc.

Ale też pamiętajmy, że pomoc selektywną, bo nie ma tu rzeczy jasna mowy o Armii Krajowej, bo ta część historii była wtedy wygunkowana, a jedynie i przede wszystkim o pomocy Gwardii Ludowej.

Więc w tym sensie ten obraz, on jak w Soczewce pokazuje nam to, w jaki sposób powinniśmy patrzeć na wszystkie te płótna, jako na źródła historyczne, bo on wchodzi w ciekawą i złożoną relację z fotografią, ale przekształca ją, odnosi się do pewnej prawdy historycznej, nie można go zdefaluować jako czystej propagandy, ale zarazem oczywiście to wszystko jest przefiltrowane przez system nakazów i zakazów tego, co można było mówić i jak o tym można było mówić w stalinizmie, który ciągle trwał. No tak, i jeszcze dołożmy do tego, że zamiast relacji świadków tych, którzy przeżyli matrycę pamięci, są zdjęcia robione przez zbrodniarzy, przez nazistów, co jeszcze bardziej komplikuje nam całą tę historię i w tym sensie chyba rzeczywiście można powiedzieć, że ta wystawa jest taką opowieścią o niezwykle trudnym procesie próby przełożenia pamięci, pamięci Żydów polskich i ich pamięci, czy próby zrekonstruowania tej pamięci o powstaniu na język artystyczny, na język wizualny, to jest też taka opowieść o tym, w jaki sposób można czytać sztukę i w jaki sposób można do historii sztuki podchodzić, prawda? Oczywiście, z całą pewnością sztuka nigdy nie sprowadzała się i nie będzie się sprowadzać do takiego czysto estetycznego odbioru. W sztuce nie chodzi o to, by mieć ładny obraz w salonie. Sztuka jest po to, by nam opowiadać o świecie i o przeszłości. W tym przypadku, gdy mówimy o takich granicznych wydarzeniach, jak powstanie w getcie i jako pars prototo, zagłady Żydów, sztuka może być bardzo cennym wkładem do takich szerszych, transdyscyplinarnych studiów nad zagładom, czyli mówiąc rościej sztuka może nam pomóc, myśleć o przeszłości w sposób bardziej krytyczny i na pewno bardziej pogłębiony. Bardzo coś ciekawe, co Pan mówi i przypominają mi się słowa profesora Krzysztofa Pomiana, który opowiadał w raporcie o książkach o swoim dziele Muzeum Historia Świata i powiedział na koniec, że tak naprawdę relacja ze sztuką, chodzenie do muzeów, to jest próba zrozumienia kim byliśmy i poprzez to kim byliśmy, kim jesteśmy, kim możemy być. I tutaj dociekanie na tej wystawie w Żychu jest szalenie skomplikowane, ale przez to jakże fascynujące. Mi się to wydaje szczególnie cenne teraz, to znaczy to jest całą pewnością prawda, która się nigdy nie ewaluuje i zawsze jest świeża, ale z drugiej strony dzisiaj ona mi się wydaje szczególnie istotna, kiedy żyjemy w czasach coraz bardziej napierających fake newsów rosnącego populizmu i w takich nastrojach lekko faszystowskich, więc tym bardziej trzeba uczyć się krytycznie przyglądać sztuce, ponieważ sztuka, poza wszystkim innym czym jest, sztuka jest także myślenia. Piotr Słodkowski, współkurator wystawy w Żydowskim Instytucie Historycznym Pomniki Oporu był gościem raportu o książkach.

Bardzo dziękuję.

Bardzo dziękuję, to była przyjemność.

Sztuka nie istnieje w oderwaniu od polityki, a nie od wojny.

Zwłaszcza kiedy celem wojny jest zniszczenie narodu.

Co dzieje się z ukraińskimi muzeami w czasie wojny?

Jaki los spotyka ich dyrektorów i pracowników?

I co dzieje się ze skradzionymi dziełami sztuki?

O tym za chwilę w raporcie o książkach.

Gościem raportu o książkach jest Małgorzata Ławrowska-Fontaden,

założycielka Fundacji Obmin, co po ukraińsku znaczy wymiana.

Rozmawiamy w Warszawie, rozmawiamy w parku Żeromskiego,

to jest takie miejsce, które trochę przypadkowo pojawiło się na naszej dzisiejszej mapie spotkania,

ale myślę sobie, że ono jest trochę symboliczne,

bo ten piękny, modernistyczny park powstał przecież na terenie warszawskiej cytadeli,

a ta cytadela wybudowana została przez Sarras Mikołaję I,

po tym jak zostało zdławione powstanie listopadowe.

Jest ten historyczny przeskok, jest tutaj metafora,

jakże bardzo bolesna metafora dla Ukraińców dzisiaj.

Tak zdecydowanie musimy pamiętać, że Rosjanie toczą wojnę kolonialną.

To jest wojna na zniszczenie, na świadome zniszczenie narodu,

na zniszczenie jego tożsamości, na zniszczenie Ukraińców.

Kultura w takiej sytuacji nabiera fundamentalnego znaczenia.

Kultura jest tą kolebką dla tożsamości narodowej.

Dlatego od początku Rosjanie to była świadoma strategia,

niszczyli obiekty kultur, niszczyli zabytki ważne dla Ukraińców.

Wszystko to, co cenne, było rabowane, jest rabowane,

to, co świadczy o odrębności kulturowej Ukraińców,

jest niszczone przez Rosjan,

a to, co można wykorzystać w celach propagandowych,

jest wykorzystywane w celach propagandowych.

To jest tak, że my, przyglądając się tej wojnie,

patrzemy przede wszystkim na linie frontu, patrzemy też na to,

co dzieje się za zamkniętymi często drzwiami gabinetów

tych najważniejszych światowych polityków,

nie przyglądamy się pewnie wystarczająco temu,

co dzieje się w muzeach ukraińskich,

co dzieje się z tymi placówkami,

od tych największych, tych najważniejszych,

po te najmniejsze i te najmniej znane.

I tak sobie myślę, że to jest taki moment,

żeby opowiedzieć o tych miejscach,

żeby opowiedzieć historię,

bo od roku z tymi placówkami rzeczywiście dzieją się rzeczy straszne,

rzeczy dramatyczne,
bo to nie są też tylko historie dotyczące miejsc i przedmiotów,
i dzieł sztuki, tylko ludzi,
też tak mocno z tymi miejscami związanych.
Więc zacznijmy,
może zacznijmy od tych muzeów,
pani nazywa muzeami na wygnaniu,
właśnie to są te muzea ewakuowane.
Więc od początku było bardzo ważne dla obminu,
żeby wesprzeć te muzea,
do których żadna pomoc,
a nie pomoc państwa,
a nie pomoc samorządowa nie dociera.
Najgorszej, już dramatycznej sytuacji
są muzea ewakuowane,
czyli muzea,
które pochodzą z terenów okupowanych przez Rosjan.
Przykładem takiej historii
ciągnących się od 2014 roku
jest muzeum regionalne w Ługańsku,
które już musiało przeprowadzić się po raz drugi,
czy uciekać po raz drugi.
Mój nazwem Oksana,
ja z Prowietnicą Aluhańską Oblasną Kraj Znacznego Muzeum.
Oksana pracuje w Ługańskim Muzeum.
Nasz zaklat maje bieższą,
niż historyczną historię.
I że w swojej stuletniej historii
muzeum było przenoszone dwa razy.
Po raz pierwszy, w roku 2015
Sługańska do Starobilska.
W roku 2022
ze Starobilska
zostało przeniesione do Lwowa.
Już 15 lutego,
2022 roku pracownicy muzeum
zaczęli pakować kolekcję.
Ospodziewali się wojny,
choć nikt do końca nie wierzył,
że tak naprawdę wybuchnie.
23 lutego odbyła się
wielka narada z Ministerstwem Kultury Ukrainy,
podczas której ustalono,

że kolekcje powinny na razie zostać na miejscu i nie ma potrzeby ewakuacji.

Kiedy zaczęła się wojna, duża część obwodu ugańskiego trafiła bardzo szybko pod okupację.

I dlatego wywiezienie dzieł sztuki, które były już spakowane, okazało się niemożliwe.

Niestety, cała kolekcja została w muzeum.

A wie pani, co się dzieje teraz z tymi rzeczami?

Oksana mówi,

że w momencie, kiedy wybuchła pełnoskalowa wojna w muzeum pojawił się całkowicie nowy zespół.

Dyrektorką została kolaborantka.

Tam pracuje pani, która mocno wspiera rosyjską narrację, powtarza,

że to jest powrót do źródeł i w końcu mogą mówić w swoim ojczymym języku.

Odpowiada Oksana.

To jest ogromna presja, nie pójść na kolaborację.

Bardzo często się zdarzy, że te ludzie zostają w tych muzeach i są niesłusznie nazywani kolaborantami, bo tak naprawdę chronią kolekcję muzealnych, tego zdobytka, które zdobywali przez wiele, wiele lat dla swojego muzeum.

Niestety, to jest też celowe działanie rosyjskich władz okupacyjnych.

W momencie, kiedy oni wchodzi na dany teren, pierwsze osoby, które wzywane są na przesłuchania do dyrektorzy szkół i dyrektorzy muzeów.

Te osoby są zmuszane do współpracy.

Jeżeli nie chcą tej współpracy,
właściwie jedyna możliwość,
żeby uniknąć
tego najgorszego,
to jest ucieczka.
Też my mamy wśród naszych muzeum,
muzeum sztuki w Harrisoniu,
gdzie mieliśmy dokładnie taką historię
z panią dyrektorką Aliną Docenko,
która została po raz kolejny
wezwana na przesłuchanie
i wiadomo było, że z tego przesłuchania
może już nie wrócić
i przy pomocy
przyjaciół, sąsiadów po prostu
uciekała
z miasta.
Władysława Dzieczenko, jestem
zastępcą
dyrektorki chrysońskiego
regionalnego muzeum sztuki.
Muzeum
był w okupacji
9 miesięcy
i niestety
część
ludzi moich współpracowników,
które byli w tej chwili
w muzeum,
stali kolaborantami
i pomogli temu procesowi
wywiezienia kolekcji do Krymu.
Część kolekcji to 10 tysięcy
bardzo dużo, 10 tysięcy
do sztuki, bo było 14
tysiące wywiezione
i z tych jeszcze
gdzieś 2 tysiące
nawet nie wiemy, gdzie oni teraz są,
bo
nie mamy informacji
a tylko przez te
w internecie znaleźliśmy

zjęcia
Krymskiego muzeum Tawrydy
i Czeżarówki
na zdjęciach byli w których
znalodzili nasze eksponaty
i my to wiemy, że oni
w tej muzeum
i tam w korytarzach też są
zjęcia nasza kolekcja
muzeum Tawrydy.
Przed jednym słowem te dzieła sztuki zostały ukradzone
przez Rosjan. Tak, oczywiście
ten proces
nazywali proces
uratowania kolekcji
od bomb, a naprawdę
po prostu krali,
bo kiedy
cherson był w okupacji, jego nie bombili
i ukraińska armia
bombardowała cherson
tam mieszkali moi rodzice
i to wiem od nich
ja dzwoniłam im prawie każdy dzień
i moi rodzice
zawsze mówili, że cicho o cicho
spokojnie, bo nasza armia nie bombardowała
kolekcja też była
cała i wszystko było dobrze
ale kiedy
Rosjany zostawili
cherson
i od razu wywieźli kolekcję
oni to mówili, że to, żeby
kolekcja była w bezpiecznym miejscu
naprawdę ona i była w bezpiecznym miejscu
i potem
oni zaczęli bombardować cherson
i mieszkać
ludziom tam było już niemożliwe
i teraz
360 tysięcy
ludzi

którzy byli w chersoniu do wojny
mieszkali w chersoniu do wojny
zostali jeszcze tylko 60
tysiące to naprawdę
stare ludzi, inwalidy
ludzi, które nie mogli dać sobie
rady, żeby po prostu wyjechać
powiedzmy też, podkreśmy to, że to jest
łamanie prawa międzynarodowego
wywożanie tych obiektów
oczywiście teraz Ukraina
wspólnie z partnerami
z Europy działa w tym kierunku
żeby te dzieła nie były sprzedawane
również na europejskim rejniku
bo już gdzieś na Węgrach
na Ukcjonach wychodziły niektóre
ikony z tam na przykład
z cerkwi jakiejś
czy również z muzeum, które
były zrabowane w chersoniu
tak samo z innymi to jest muzeum
Mariopolu, mogiła kamienna
z Oleszek
słynna, która ma tam naście tysięcy lat
która istniała
sobie i była takim super
nowoczesnym muzeum już
teraz nie wiemy tak naprawdę co z nim się dzieje
bo jest teren okupowanej
rajko, o której był zalany
teraz wodą i teraz też nie wiemy
w jakim stanie odzyskamy go
kiedy nasze wojsko tam kroczy
z takich historii
o których dowiedzieliśmy się ostatnio
związanych z wysadzeniem tamy
został zalany
dom bardzo znanej artystki ludowej
Poliny Rajko
i myśmy też starali się skontaktować
z dyrektorem fundacji
która opiekowała się tym domem

przez ostatnie miesiące
i pomnę, że ten domem znajduje się
jeżeli coś jeszcze z niego zostało
na terenie okupowanym przez Rosjan
więc tam nie można dotrzeć
i osoby, które znają
z tej fundacji współpracownicy dyrektora
powiedzieli nam, że oficjalnie
on zaginął, ale tak naprawdę
został zamordowany przez Rosjan
wspomniała pani nazwisko
wielkie ukraińskie artystki
Poliny Rajko
powiedzmy o innym wielkim nazwisku
Maria Primaczenko
i Muzeum Maria Primaczenko
to jest kolejna historia dotycząca
no niezwyklej artystki
może powiedzmy, kim była Maria Primaczenko
bo to pewnie ostatnio wystarczająco znana
Maria Primaczenko jest artystką
która ma status symbolu
dla Ukraińców
Maria Primaczenko była Ukraińska
jak Frida Kahlo, artystka ludowa
którą podziwiał Pablo Picasso
Maria Primaczenko
ubierała się w stroje ludowe
stylizowała się na folklor ukraiński
też są, powiedziałabym
podobieństwa, jeżeli chodzi o życie
o fakty z życia
Maria Primaczenko, podobnie jak Frida
miała chore nogi
w związku z tym też nosiła takie klasyczne
długie spódnice ludowe
ale przede wszystkim
Maria Primaczenko była tą, która w sposób
bardzo nowoczesny podchodziła do
folkloru ukraińskiego
każda z jej prac
jest podpisana
krótkim wierszem

jej wierszem, które ma naprawdę bardzo
bardzo silną wymowę
stworzyła ona również bardzo poruszający cykl
obrazów
tuż po wybuchu w Czarnobylu
ona mieszkała niedaleko
Czarnobyla
i też odmówiła ewakuacji po wybuchu
czyli to jest też taka artystka
z jednej strony bardzo mocno
zakorzeniona
w tym ukraińskim folklorze
z drugiej strony niezwykle mocno naznaczona
ukraińską historią, prawda
Tak
Maria Primaczenko żyła bardzo długo
mieliśmy my wszyscy
bo też musimy pamiętać, że sztuka ukraińska
to jest część naszego europejskiego
dziedzictwa kulturowego
że ona miała różne
fazy twórczości i mieliśmy
szansę na to żeby móc obcować
z jej pracami
również podczas Eurowizji
koncert Eurowizji
część animacji
która była pokazywana
opartej na wzorach ludowych
to była animacja bazująca na pracach
Maria Primaczenko
Rosjanie doskonale znają
wagę tej artystki dla ukraińców
dlatego w pierwszych tygodniach wojny
oszczelali
zbombardowali muzeum w Ivankowie
pod Kijowem
spłonęło i większość kolekcji
również została
zniszczone
Powiedziała pani, że to muzeum zostało
zaatakowane bardzo wcześnie
bo już w marcu, czyli na samym

początku inwazji Rosji
w Ukrainie
czy my wiemy co
stało się, co dzieje się
z tymi eksponatami
jaka jest szansa na to żeby
je uratować przynajmniej
częściowo
z konkretnego muzeum pracę
trafiły wręce prywatnych kolekcjonerów
a potem
między nimi do muzeum szeptycznych
więc co udało się uratować
jest teraz w dobrych rękach
poza tym
od wielu lat istnieje
fundacja rodziny Primaczenko
fundacja stworzona przez wnuczkę
Maria, która bardzo dba
o dorobek swojej
babci
Powiedzmy o samym Kijowie
które też zostały przecież zbombardowane
plac
przy którym
stoją stały
cztery największe muzea
to jest kolejna historia
Tak to było niewiarygodne, to był jeden z pierwszych
dużych ostrzałów
Centrum Kijowa w pasierniku
zeszłego roku zostały uszkodzone
cztery muzeum
historii naturalnej
które jest częścią
akademii nauk
muzeum Kruszewskiego
świetna znana na całym świecie
galeria Kanenko
i muzeum
Szeftenki
i to też nieprzypadkowe
jeżeli bomba uderza

w miejsce w którym są cztery
znane muzea
w tym dwa muzea poświęcone
bohaterom jak Szefchenko
i Kruszewski, bohaterom ukraińskim
to jest po prostu wojna
na starcia
tożsamości Ukrainy
i Ukraińców
i w ogóle całej historii
przecież raz się ja
zawłaszczyła tak naprawdę
historii Rusi-Kijowskiej
i teraz po części Ukrainy
bardzo często
zawsze było, że
w wszystkich bajkach, filmach, książkach
gdzie były używane ilustracje
muzyka, tłumaczenia, chór
bądź piosenkę, nigdy nie było pokazowane
że to jest z Ukrainy
to było Związku Radzieckiego majątek
a naprawdę było z Ukrainy
pochodziło z Ukrainy
Jest bardzo ważna widoczność
widoczność kultury i sztuki ukraińskiej
świadomość, że to jest też
coś co jest naszym wspólnym
wspólnym dziedzictwem
które powinniśmy chronić
i którym powinniśmy się opiekować
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy
z Ukrainy

zbiórka na patronite.pl
ciągle trwa zachęcam do udziału
najchojniejsi patroni
raportu o stanie świata
to firma ampio smart home
aureus
leasing, kredyt
ubezpieczenia, księgowość
sprawdź nas na www.aureus.pl
hotel Bania
thermaliski w Białce Tatrzańskiej
oferujący pakiety pobytowe
z termami w cenie
mikosz barczewski
2005 global
firma doradcza
Krido
GALMET
polskie pompy ciepła
sklep internetowy
goldsaver.pl
w którym sztapkę fizycznego złota
kupisz po kawałku
i bez wydawania jednorazowo dużych kwot
KR Group
firma outsourcingowa
www.krgroup.pl
razem
w przyszłość polsko-japońska
akademia technik komputerowych
warszawa gdańsk bytom
Michał Małkiewicz
northmaster
marka łodzi motorowych z Polski
www.northmaster.pl
wydawnictwo Pascal
wydawca przewodnika
polska na weekend
firma software mill
od zawsze zdalni
programują dla całego świata
dom wydawniczy muza
bo świat nie jest nam obojętny

pure play
transparentna agencja
mediowa digital i doradca
w budowaniu kompetencji in-house
uber, myślimy globalnie
działamy lokalnie
Agnieszka i Sławek
Zabadcy
a także
budros pompy ciepła
dla budynków przemysłowych
i wielorodzinnych
kompleksowa obsługa
Liceum Błęńskiej
Gdańsk-Kowale
przemysłana edukacja w dobrym miejscu
Piotr Bohnia
Michał Bojko
CIO.net
and digital excellence
łączymy ludzi i idee
Grupa Brokerska CRB
Ubezpieczenie należności
dla twojej firmy
Bezpłatne porównanie ofert
www.grupacerb.pl
Duna Language Services
Biorot tłumaczeń
do zadań specjalnych
www.dunabis
Flexi Project
Kompleksowy i intuicyjny system
do zarządzania projektami
i portfelami projektów
JMP
Z miłości do sportu
z najlepszych tkanin w sercu pod hala
szyjemy dla was porządną odzież
Palarnia Kawy
Lacafo z Augustowa
LSB Data
Dedykowane aplikacje internetowe
dla biznesu

Masz pomysł? Zrealizujemy go
LSBdata.com
Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
Wydawca książek
Serii Krótkie wprowadzenie
Wszystko co trzeba wiedzieć
Leszek Małecki
Aplikacja Moja Gazetka
Polska proekologiczna
Aplikacja zakupowa
z gazetkami promocyjnymi i nie tylko
Moja Gazetka
Kupuj mądrze
Firma Prosper z Sosnowca
Hurtownia elektroenergetyczna
i właściciel marki czystus
Firma Odo24
Optymalny kosztowo
Outsourcing ochrony danych osobowych
Odo24.pl
Tatrzański festiwal biegowy
Tatraskaj Maraton
Z tego drugiego lipca biegamy
w sercu Tatry i Gminy Kościelisko
Tiktop.pl
Niezależny serwis biletowy
Sprzedamy bilety na twoje wydarzenia
kulturalne i sportowe
Drukarnia cyfrowa
Totem.com.pl
Wspieramy wydawców i self-publisherów
Drukujemy najpiękniejsze książki
Fundacja Wasowskich
opiekująca się spuścizną
Jerzego Wasowskiego i wydawca
Grzegorza Wasowskiego
Wspieramy na wasowscy.com
Michał Wierzbowski
Wayman
Oprogramowanie wspomagające firmy inżynierskie
w zarządzaniu projektami
Stworzone przez polskich inżynierów
dla sektora projektowego

www.waymansoftware

Zen Market

Pośrednik w zakupach

ze sklepów i aukcji w Japonii

Zen Market JP

Dziękuję bardzo

To dzięki państwu

Znowu do frekysowania

Zrobienie świata

Ze mną w studiu jest

Uda Rottenberg

historyczka sztuki, krytyczka,

kura tolka i publicystka

autorka wielu książek o sztuce

i nie tylko o sztuce

Ostatnia publikacja

nosi tytuł rozrzut

i o niej właśnie będziemy rozmawiać

Dzień dobry

bo tak sobie myślę, że on doskonale ilustruje charakter tej książki.

Jak zresztą świetnie ujął to wydawca, czyli krytyka polityczna na tylnej stronie okładki,

pisząc, że rozrzut to taki pejzaż sztuki i kultury XX i XXI wieku,

który tworzy pani zrozrzuconych na przestrzeni lat okruchów pamięci.

Ten jakże szeroki rozrzut tematyczny pokazuje chyba,

że sztuka współczesna jest wszędzie, że w zasadzie nie ma takiego tematu,

nie ma takiego obszaru życia, którego sztuka współczesna by nie dotykała.

Ta książka jest nie tylko o sztuce współczesnej, bo również sięga do czasu przedwojennych,

ale też czasami jest ilustracją do wydarzeń historycznych, które mają 2000 lat.

Więc właśnie nie ma jednego mianowimika dla różnych tekstów pisanych w bardzo różnym czasie,

bo pierwszy tekst jest chyba z 1994 roku, prawie 30 lat temu.

To nie wiedziałam, jak to określi wspólnie i wydaje mi się, że rozrzut

jest nie tylko ilustracją dobrą do tej książki, ale też do tego, jak biegły moje myśli.

Tytuł ten czytam trochę jako taki sygnał, że pani rzuca różne myśli czytelnikowi, a on ma je łapać.

To znaczy, że pani nie bierze tego czytelnika za rękę i go nie prowadzi, tylko rzuca mu wyzwanie.

Przynajmniej takie było moje wrażenie jako czytelniczki.

I tak się zastanawiam, czy w pewnym sensie na tej samej zasadzie nie opiera się sztuka,

a szczególnie właśnie ta sztuka współczesna, że ona nie prowadzi odbiorcy za rękę,

ona mu nie ułatwia, a wręcz wymaga od niego, rzuca mu pewnego rodzaju wyzwanie,

żeby on był przygotowany intelektualnie, żeby znał język sztuki, żeby móc z nią obcować.

Oczywiście odkąd sztuka istnieje potrzebna jest znajoma się języka.

To nie jest cecha tylko sztuki współczesnej.

Musimy się nauczyć czytać dzieło, żeby wiedzieć o co twórcy chodziło.

Zaczynając od malowideu naskalnych w Altamirze.

Do dzisiaj nie dokładnie wiemy, co one znaczą, czy co one znaczyły dla tych, którzy tam malowali te bizona, zostawiali ślady swoich rąk. Oczywiście można się spierać, czy to chodziło o oddanie czci jakimś tam bożką, związanym z łowiectwem, czy z podnością, czy może jeszcze o coś innego. Tego nie wiemy, tego się domyślamy. Jeśli chodzi o sztukę późniejszą, to oczywiście ona już jest na tyle skodyfikowana, że nauczyliśmy ją czytać, ale też musieliśmy do tego, czy troszkę podkształcić, żeby wiedzieć na czym polega kanon w sztuce egipskiej. Dlaczego ci panowie mają dwie nogi z profilu, tułów frontu, a głowę znowu z profilu. Chce pani powiedzieć, że nasze oko, oko patrzące na sztukę w pewnym sensie ewoluuje? To była teoria strze Mińskiego. On uważał, że wraz z pokolenia na pokolenie zmienia się coś, co on nazwał pojemnością wzrokową. Ale ta ewolucja przebiega tylko jednak z pomocą podręczników, czy wypowiedzeń, wyjaśnień, teorii sztuki, analiz, krótko mówiąc nie jest tak, że zrozumiemy obraz barokowy przedstawiający porwanie Europy, jeżeli nie wiemy, co stoi za tym tytułem, jaki mit. Możemy rzeczywiście nie pojąć tego historycznego aspektu, ale na poziomie estetycznym obcowanie z takim obrazem może być dla nas bardzo satysfakcjonującym doświadczeniem. Wie pani, no, piękna kobieta siedząca na byku zawsze robi, przepraszam. Tak, to z pewnością, ale dąży tutaj też do tego, że mam takie wrażenie, że obcowanie ze sztuką do pewnego momentu było jednak doświadczeniem bardzo estetycznym. Natomiast potem, no właśnie, czy jest to potem, czy sztuka współczesna... Jest inaczej niż pani mówi, to znaczy do czasu impresjonistów mniej więcej chodziło o anegdotę, którą trzeba było znać, a dopiero od czasów impresjonistów zaczęło chodzić o co innego, o piękno, o przyjemność oka, a od czasu pojawienia się abstrakcji, czyli od 1915 roku tam właściwie można już się nie zagłębiać w znaczenie. Chodzi o właśnie przyjemność oka, już tyle, a w niektóre, niektóre nurty na to w ogóle stawiają, albo stawiają na omyłki oka, jak cały opart, który wraca do mody, prawda, w tej chwili. Więc tak naprawdę sztuka się wyzwoliła z tematu dopiero, dopiero pod koniec XIX wieku. Impresjonizm to jest początek sztuki nowoczesnej? To się tak liczy, to zależy by pani... Jest bardzo dużo sporów akademickich, te terminy się przesuwają, ale no, za moich czasów studenckich to tak było przyjęte, że nowoczesność liczy się od impresjonizmu, a potem przyszła, bo dzisiaj jest pojęcie

nowoczesności i współczesności.

Nowoczesność jest już skodyfikowana,
a współczesność ma charakter płynny, pojęciało.

W rozdziale książki, rozrzut,
zatytułowany Pamięć z drugiej ręki pisze pani tak.
Charakterystyczne dla sztuki wieku XX problem
z częstszym niż dawniej niezrozumieniem dzieła polega na tym,
iż zdarła ona z praktyki artystycznej woal anegdoty
i pozbawiła się pretextów.

To jest właśnie to, o czym pani mówi, prawda?

Również sztuka współczesna ma kilka warstw
i jedną z nich jest oczywiście chęć zrozumienia, co artysta nam mówi.

Bo ja wierzę w to, że każdy porządny, wielki artystach,
chce nam coś powiedzieć, ale to zakrywa.

I na pierwszy rzut oka nie bardzo wiemy,
co się kryje, jaka intencja towarzyszy temu,
co artysta myślał, kiedy tworzył jakieś dzieło.

Bo jeszcze jak Picasso namalował Gvernique,
to było wiadomo, o co mu chodziło.

On tylko znalazł syntetyczny, dramatyczny obraz
tego bombardowania miasteczka na północy Hiszpanii, prawda?

Natomiast znalazł dla niej po prostu sposób ekspresji.

I to, ponieważ jest tytuł Gvernique,

albo jak jest tytuł płacząca Dora Mar,

to wiadomo, że chodził jego żona, która miała skłonność do płaczu.

A to, jak on ją pokazał, to jest kompletnie druga rzecz.

On zrobił kilkanaście porczetu do Rymar.

Każdy jest inny.

Ja odwołuję się do takich łatwych przykładów,

dlatego, że trzeba też brać pod uwagę kontakt, w jakim powstaje dzieło.

Do dopadnego momentu, jeszcze do końca lat 70.,

a nawet do 2000-tych z poślizgiem,

dzieła plasowały się w określonych nurtach, prawda?

I był nurt na przykład konceptualny.

Wiadomo, że jeżeli wiemy, o co chodzi w konceptualizmie,

a znajdujemy obraz, na którym są napisy,

to wiemy, że to napisy tworzą to dzieło.

Albo, że jak jest obraz, który nawiązuje do antyku,

a namalowany jest współcześnie we Włoszech,

czy w latach 80. został namalowany we Włoszech,

to mamy do czynienia z transawangardą włoską, która miała swoje teorie.

Więc łatwo poznać, jak ktoś dużo widział,

z czym ma do czynienia, prawda?

Albo, jak widzimy obraz dalego, to wiemy, że to jest surrealizm.
Umieemy rozpoznać nurt surrealistyczny w sztuce,
bo on ma taką senną narrację, prawda?
Narracja absurdalną, jak w snach, w których wszystko jest możliwe.
Ale to nie znaczy dalej, że ona jest trudniejsza naprawdę.
Ona, nie jesteśmy do niej nieprzedwyczażeni,
bo zawsze jest tak, że ktoś robi pierwszy krok
i wtedy nie jest akceptowany, potem maśladowców,
potem ten styl, czy sposób patrzenia na sztukę się upowszechnia,
aż pojawia się ktoś, kto występuje z nową propozycją
i historia się powtarza.
Awangarda w każdym okresie nie była akceptowana,
dopóki się nie upowszechniła.
Dlatego istnieją przemiany w sztuce.
Ja nie nazywam tego postępowaniem celowym, przemiany,
w sposobie widzenia świata obrazowania,
ale każdy artysta jest zanurzony w świecie, w którym żyje.
Mało tego dzisiaj, ten świat się skurczył, jest jeden.
Więc dzisiaj orzekamy globalnie o tym, co się dzieje,
o wojnach, o elektronicy, przede wszystkim o globalnym ociepleniu,
o czekających nas w katastrofach.
Sztuka jest pełna trwogi, ale kiedyś było inaczej,
na tyle inaczej, że po pierwsze przemiany następowały wolniej,
a jednocześnie w tym samym czasie, w różnych częściach,
tylko o Europie,
rodziły się zupełnie nowe style,
albo też przechodziły z Włoch,
bo Włochy były przez przemiany w okresie renesansu,
Włochy by narazło renesans i tamten renesans
właściwie już od końca XIV wieku dawał po co osoby poznać,
a w XV wieku to już pełni,
w Europie panował Gotyk i widz stworz,
który tworzył w tym samym czasie co Leonardo da Vinci,
jest równie wielki, tylko inaczej,
bo on jest ostatnim rzeźbiarzem Gotyku.
Podczas de Leonardo jest twórcą rozwiniętego renesansu,
ostatnim renesansowym twórcą w gruncie rzeczy,
bo Michał Anioł już zahaczał manier z mleko.
Na bardzo ciekawą rzecz pani zwraca uwagę w swojej książce,
pisząc o tym, że proces tworzenia dzieła
kiedyś w tym dawnym malarstwie,
czy w tej dawnej sztuce, był ukryty,
a dzisiaj staje się częścią dzieła.

Dokładnie.

I tutaj, jeżeli pani pozwoli,

znowu krótki cytat,

zakwestionowano takie, w XX wieku,

zakwestionowano takie pojęcia,

jak niepowtarzalność, czy oryginalność,

ale też i takie, jak osobisty udział mistrza

w modelowanie, czy formowanie utworu.

A więc, można powiedzieć,

że to samo, ale inaczej.

Bo ten proces zawsze był,

tylko kiedyś ukryty, a dzisiaj pokazane.

Kiedyś wielcy mistrzowie mieli warsztaty.

Mieli uczniów.

Rubens miał chyba ze czterdziestu.

To były fabryki.

Ale on podpisywał te obrazy, prawda?

Dzisiaj artysta też podpisuje obrazy

i często jest tak, że też ma warsztat.

Olafur Eliasson ma też fabrykę.

Ale dzisiaj to jest potrzebne,

dlatego że technologia się zmieniła.

Nikt nie używa ucznia do malowania obrazu.

Jednak malarz maluje sama.

Ale jeżeli trzeba skonstruować dzieło,

które wymaga wysokich technologii, oświetleń,

soczewek, mechanizmów,

no to wtedy on wpada na pomysł, o co mu chodzi

i zaczyna się praca z inżynierami, z fachowcami.

I w sumie, dzieło fizycznie nie jest wyprodukowane przez artystę.

Ale zamysł jest jego i on to też firmuje.

Mówię o tej stronie pracy,

ale jednocześnie w pewnym momencie

okazało się, że istnieje coś takiego,

jak proces powstawania dzieła,

który trwa.

Ten proces może być długi

i to jest też wpisane w to wartość dzieła.

To jest ma swoją nazwę, to się nazwa twórczość procesualna.

A to jest tak, że ci artyści współcześni,

pokazując ten proces,

włączając ten proces w swoje dzieło,

w pewnym sensie obnażyli

tych dawnych mistrzów z tej tajemnicy?
Chyba nie.
To znaczy, mają zupełnie inne podejście.
Nie konkurują z dawnymi mistrzami.
Tylko dzisiaj się zmienia relacja artysty i widza.
To już od pewnego czasu,
od czasu jak djubyfy
tworzył rzeźby, do których należało wejść.
Ale te rzeźby miały też swoje zewnątrz.
Dzisiaj bardzo często jest tak,
że odbiorca nie jest bierny.
To znaczy, do odbioru dzieła jest konieczna odbiorca.
To znaczy, do dopełnienia całości dzieła.
Dzieło nie istnieje bez odbiorca?
Połniekąd.
To znaczy, odbiorca dopełnia,
ponieważ istnieje coś takiego,
taki dodatkowy wymiar,
jak odczuwanie, doznawanie dzieła,
których się nie odbiera tylko przez oczy,
ale przez temperaturę,
przez nabiew powietrza,
przez oświetlenie lub jego brak.
I np. w takich dziełach celuje Mirosław Bałka,
który od bardzo dawna tworzy dzieła,
dla których widz jest absolutnie
dopełniającą koniecznością.
Bo ja tam tylko przykład tego,
co on zrobił w Tate Modern,
czyli do tej ogromnej rzeźby,
w dalszym ciągu rzeźby,
ktoś nazywa How It Is,
to jest kontenerem.
Zewnątrz to jest kontener.
Ale naprawdę dziełem jest wewnątrz.
Wewnątrz, które ma pochłaniającą światło czerwne.
I jak się tam wchodzi, to się nic nie widzi.
Trzeba iść po omacku,
próbować trzymać się ściany,
wie pani, albo bardzo ostrożnie
stąpać w absolutnej ciemności.
I dopiero wtedy tego dzieła się doznaje.
Zewnątrz się je widzi

i można też doznać wielkości,
bo to jest przetłaczająca wielkość,
ale dopiero kiedy się do niego wejdzie,
to się go doznaje.
Podobnie np. Danika Ravan,
który zrobił pomnik dla Waltera Beniamina,
portbu na granicy francusko-hiszpańskiej.
I to jest też dzieło, do którego trzeba wejść.
Przechodzi, w jedną stronę widzimy tylko,
a jak wracamy to widzimy tylko niebo.
A to jest w skale.
Więc ten proces,
który założył Danika Ravan
jako immanentną część dzieła,
jest też ważny.
Więc nie tylko doświadczenie estetyczne,
nie tylko doświadczenie intelektualne,
ale i zmysłowe.
I zmysłowe.
Także jak dlatego mówię,
że dzisiaj dzieła się doznaje.
Bardzo często, bardzo wielu artystów już to robi.
To nie znaczy, że inne rzeczy tradycyjne
przestało mieć wartość,
bo w zeszłym ciągu malarstwo nie zniknęło,
jakby rudymmentarna rzeźba nie znikła,
ale poszerzył się świat sztuki.
Piszę pani, że ambivalencja i złożoność cechy,
które pozornie komplikują tekst dzieła,
sprzyjają odczytywaniu intuicyjnemu.
Tak.
To znaczy, nie musimy rozumieć,
żeby się temu poddać.
I powinniśmy się właściwie zdać na intuicję,
tak jak intuicyjnie odbieramy obecność ludzi.
Jest coś takiego, mamy taką cechę, prawda?
Jedni nam się podobają, inni nie.
Nawet jak z nimi nie zaczniemy rozmawiać.
Mowa ciała, wyraz twarzy, prawda,
sposób ubierania.
Jak jesteśmy w towarzystwie,
zawsze sobie wybierzemy dwie osoby z dziesięciu,
a nie wszystkie.

Sztukę też proponuję tak odbierać.
Ale to jest ciekawe, bo to trochę stoi w sprzeczności
z tym, o czym powiedziałyśmy na początku,
że znajomość tego języka,
że wiedza jest tak bardzo potrzebna do zrozumienia.
Czy ta intuicja przychodzi dopiero wtedy,
kiedy zaznajamiamy się ze sztuką,
kiedy świat sztuki staje się trochę też naszym światem
i dopiero wtedy możemy tak się intuicyjnie rozgościć?
Ja fajnie na to pytanie nie odpowiem,
bo ja mogę tylko powiedzieć o własnym doświadczeniu.
Ale kiedy spojrzę wstecz na te dziesiątki lat,
kiedy się zajmuję sztuką,
to widzę zmianę.
To znaczy, mnie wychowują artyści.
Co to znaczy?
Poszerzają mi horyzont.
I jakby wskazują mi nowe pola,
które uruchamiają moją wrażliwość.
To znaczy, jest coś takiego,
że nagle się otwiera kolejne okno.
I jak się obcuje ze sztuką,
to te okna się łatwiej otwierają.
To tylko chcę powiedzieć,
bo jesteśmy bardzo tradycyjnie wychowywani
do sztuki dzieci reagują na sztukę intuicyjnie.
A potem się nas uczy w szkole,
przechodzimy, kultura jest zbudowana wokół określonych zdarzeń,
wokół perspektywy zbieżnej określonych kanonów.
Mówi pani, że dzieci intuicyjnie przyjmują sztukę,
czy intuicyjnie odbierają sztukę,
takie też chyba były intuicyjne.
Pani pierwsze, ważne takie rzeczywiście istotne,
przełomowe spotkanie ze sztuką.
Obraz, który tak panią ogromnie oczarował,
ale jako dziesięcioletnia dziewczynka
nie rozumiała pani, o co w nim chodzi,
dopiero po latach.
No się dowiedziałem o co w nim chodzi wtedy,
kiedy go zobaczyłam, ktoś mi wyjaśnił,
ale bez szczegółów,
bo to był komunistyczny czas
i różnica w reformie religii prawosławnej

to było zbyt skomplikowane.
Ja nie wiedziałem, dlaczego ona...
To właśnie, jakby oni mogły powiedzieć w tym razie.
Chrebinę Morozova jedzie na kaźń w saniach
w takim śniegu po ulicy.
I ona jedzie na kaźń,
ponieważ ona nie przyjęła reformy religii prawosławnej,
ale różnica polega na tym,
jak składamy palce, kiedy się żegnamy,
składamy je na dwa czy na trzy,
bo to symbole są.
Więc nie wiem, do dzisiaj, która w formuła została,
choć jestem prawosławna z krztu,
ale wiem, że wyjaśniono mi tylko troszkę,
a potem oczywiście już doczytałam,
natomiast ja się szczerze mówiąc,
moja intuicja wcześniej dotykała teatru
i tego ja bardzo żywo reagowałam na teatr
i na oper,
ale jakby tu powiedzieć,
pan Bóg łaskaw,
nie zamużyłam się w tym za daleko.
I została miłość do sztuki, do obrazów?
Tak, dlatego że mi się wydawało,
że to jest najłatwiejsze.
A potem się okazało, że takie łatwe nie jest.
Jest takie zdanie w pani książce,
które bardzo mocno mną wzruszyło
i zdanie to brzmi tak.
Zawsze będziemy obcować tylko z naszą niedoskonałą skończonością
i wychylać się z tęsknotą kuniem możliwemu.
Czy sztuka, obcowanie ze sztuką,
to jest właśnie to wychylanie się z tęsknotą kuniem możliwemu?
No w niektórych wypadkach na pewno,
to co artyści próbują zawsze, ten uniwersalny pierwiastek,
wybitni wielce artyści,
zawsze próbują dotknąć taką uniwersum,
czyli tego niemożliwego.
I to jest wspólne dla artystów
i dla ateologów.
Znaczą gdzieś jest poszukiwanie tej doskonałości,
jak mi je widzą w Bogu,
drugie widzą, nie widzą w sztuce,

tylko droga do jakby ideału,
tak bym to nazwała,
jest wybranaka przez każdego inaczej
i artyści wybierają tę swoją drogę.
Wierzę, że tak jest.
Nawet jak robią różne inne rzeczy,
bo oczywiście nie każdy idzie taką drogą,
niektórzy zagląдают w głom siebie,
niektórzy odnoszą się do historii,
do dramatów ludzkich,
do dramatów zwierząt.
Różnie to bywa,
ale gdzieś tam pod spodem,
zawsze gdzieś się czai ta potrzeba
dotknięcia absolutu.
Dotknięcia absolutu,
a czasami to jest też taka tęsknota za,
czy może próba przekroczenia granic,
właśnie przekroczenia granic tej możliwości,
czy niemożliwości, prawda?
Ja jako taki wspaniały przykład
podaję pani artystę Ansela Kiffera.
Anselm Kiffer, tak.
Tak, i jego prac z Makiem.
Mak jako symbol snu,
jako symbol przejścia w tę rzeczywistość,
nierzeczywistą, nieralną.
I tutaj znowu zacytuję fragment,
w którym opisuje pani to jego dzieło,
a fragment ten brzmi tak.
Buduje on bardzo literalnie
interpretowane obiekty z antynomicznych materii.
Obkłada suchymi ścibułami Maku,
samoloty z Ołowiu,
najcięższego z metali,
czyniąc z nich transportery snu,
marzenia i niepamięci.
Jego biblioteki także z Ołowiu
wypełnione są księgami,
których jedyną treścią jest Mak.
Ziarno snu, wreszcie same księgi
traktują o trudnych do rozpoznania
przebrzmiałych kultach i kulturach

tonących w niepamięci.
I tutaj robię przeskok
i w tym sensie stają się
antynomią pomników,
wiecznotrwałych konstrukcji,
które mają ocalić od zapomnienia,
a więc wywyższyć osoby
i zdarzenia na wieczną
rzecz, pamiątkę.
To, że Kifer rzeczywiście łączył Mak,
który ma symbolikę bardzo taką
senną
i oddalającą pamięć z Ołowiem
i budował z tego samoloty
Biblioteki z tego ciężkiego
Ołowiu,
to jest bardzo taka
prosta symbolika oczywiście.
Przekraczenia granic możliwości właśnie.
Tak i to czytamy tylko przez materiał.
Więc nawet nie musimy
widzieć tego kształtu.
Oczywiście ten samolot był zbudowany,
ale
nie o to chodziło, że jest samolot,
tylko o to, że on jest z Ołowiu.
Czyli czytanie działa
na poziomie materiału
które dzisiaj
są oczywiste w sztuce,
a kiedyś nie.
Ale też symboliki Maku w tym wypadku.
I dlatego mówię o symbolice
materiału, że
każde, każde tworzywo
popiół,
sól, воск.
Dzisiaj ma swoje znaczenie.
Kiedyś robiono rzeźby z wosku,
bo potem je oddlewano. Dzisiaj воск
jest tworzywem i
eksponuje swoją nośną znaczeniu
wszystko, co jest woskiem.

Z woskiem związane łącznie z mitologią
wosku. Więc
jak mówię sztuka współczesna
otwiera dużo furtek
nowych okien,
ponieważ bierze pod uwagę
to, co
nie miało znaczenia kiedyś.
Kiedyś farba,
pędzelki, grunt
służyły do
stworzenia iluzji na płótnie.
Dzisiaj
są tworzywem.
I
bardzo jest ważne to,
jak się artysta tym tworzyłem
posługuję, bo nie zawsze je eksponuje
jako tworzywo.
Ale z drugiej ręki dzisiaj nie maluje
się obrazów pędzelkiem.
Można je malować światłem, można je
malować ogniem.
Sztuka dzisiaj pozwala
na znacznie szersze spektrum
wrażliwości
naszej widza, bo jeżeli
nauczymy się czytać to, że
coś jest z soli albo z popiołu
to
czytamy symbolikę.
Popiół ma inną symbolikę niż
sól, prawda? I tak dalej
i tak dalej. Więc
wydaje mi się, że
mamy bogatą ofertę.
I to jest o przekraczanie granic, o którym
pani mówi. Kifer
stworzył poprzez
połączenie tych dwóch materiałów
maku i ołowiu
teraz snuło, czyli coś, co
nie powinno nigdy istnieć.

Ale on też ilustrował poezję
Selana, który się posługiwał
tymi absurdami,
bo najsłynniejsza jego
wiesz, który się zaczyna
czarne mleko
poranka, prawda?
Po prostu wielki poeta.
A Kifer
się odwoływał do Selana, bardzo wielu
swoich obiektach.
Jeżeli nie znamy Selana, to go poczytajmy.
I wtedy te
przeciwieństwa, którą
wkłada do jednego wiersza
uruchomią naszą wyobraźnię,
bo to jest zawsze ta sama
niemożliwość. Ta niemożliwość, no właśnie,
ale skoro mówimy o niemożliwościach
i o przekraczaniu tych
granic, które są niemożliwe do przekroczenia,
to chyba to on taką największą
granicą jest granica
między życiem a śmiercią.
I tutaj znów pani pisze w swojej książce
o tych maskach pośmiertnych,
o portretach trumiennych,
które w pewnym sensie,
no właśnie w tym wymiarze sztuki
przekraczaniem tej granicy
są.
To niezwykle fragment też.
Jestem pod wrażeniem tego,
jak uważnie pani te książkę przeczytała.
Tak.
To jest co też odwieszę. To jest czasów
rzymskich jeszcze.
Problem tego,
jak
oni tam jeszcze troszkę,
jeszcze już nie żywe, ale jeszcze
nie do końca martwy.
Bo

było uśmiercanie podobieństwa.
Znaczy, że robiono maskę pośmiertną
na żywym odlewie,
na odlewie żywego ciała, to potem
ją troszkę uśmiercano.
Ale jeżeli robiono odlewce
nieżywej twarzy,
to ją ożywiano.
Balansowanie na tej granicy
to jest bardzo częste.
Ali nasza Polsika w połowę swoich obiektów
zrobiła na ten temat.
Na przykład, to znaczy,
ja tak uważam, bo to nie jest tak
powszechna wiedza.
Dajmował się tym Andrzej Wróblewski.
Jest
cała gałąź sztuki.
Ja powiem, bo to oczywiście
poczety trumienne tak były zalowane,
które
to była zasada
tworzenia portretów trumiennych.
Ale przecież
wszystkie portrety tak naprawdę
są po to zrobione,
żeby nas pamiętano żywych.
Bo to jest tam nasza słabość,
że byśmy
chcieli pozostać,
kiedy nas nie będzie.
Nie chcemy tak się zamienić
w pył i żeby
nic po nas nie zostało.
Oczywiście nic po nas nie zostanie,
bo nic po co nie pozostanie po naszej planecie.
Ale dopóki kultura się rozwija,
to mamy
tę potrzebę i ją realizujemy.
Czy są takie granice,
których według pani
nie należy przekraczać?
Są takie rzeczy, z których sztuki

robić nie należy?
Kiedyś napisałam, że wolność
się realizuje
w odpowiedzialności.
I to jest,
wydaje mi się,
najważniejsze.
Oczywiście artysta powinien być wolny,
ale powinien być też odpowiedzialny
za to, co robi.
Ja uważam, że sztuka
też jest kategorią etyczną.
Tylko etyka jest inaczej
budowana, etyka artystyki
czy etyka sztuki,
bo jeżeli on przekracza umowne
zasady panujące
w społeczeństwie, to się nazywa
moralnością,
to najczęściej jest to słuszne.
Chociaż źle widziane,
prawda?
Otwiera jakieś drzwi i mówi
tam dalej też jest wolność
dlaczego my trzymamy
na rękach taka i dany.
Bardzo często tak jest.
W tym aspekcie artyści
towarzyszają walce
osób
nieheteronormatywnych
o równe prawa,
na przykład. Tak to postrzegam.
Nawet jeżeli to są
prowokacje, bo
jeżeli jest prowokacja, to ona zmusza
do refleksji. Tak jest przynajmniej
zamierzenie artysty.
Jak uwa balon
społecznych przesądów.
Ja wierzę w to, że to są
słuszne rzeczy, chociaż
są osoby, czy są

gremia, które by
chętnie zabroniły artystom
tego rodzaju akcji.
A były takie prowokacje
artystyczne, z którym się pani
nie mogła zgodzić, jako
historyczka sztuki, jako krytyczka,
jako osoba tak mocno związana
ze światem sztuki, coś co
z tym odstręczyło.
No czy ja nie wszystko lubię,
nie podam pani teraz
jakiegoś przykładu
i myślę czasami,
że gdybym była artystką, to bym
tego nie robiła.
Ale to nie znaczy, że nie próbuję
zrozumieć o co chodziło.
No rzeczywiście, jeżeli spojrzymy
na współczesne muzea, na to co się
dzieje w galeriach, na to co się dzieje
na różnych wystawach, to wydaje się,
że ta przestrzeń wolności została
poszerzona. Zresztą
jeden z tekstów, który
znajduje się w rozrzucie
w pani książce, pod tytułem
Zasada wspomagania o tym
właśnie traktuję, prawda?
O tym, jak władza
i sztuka przez
stulecia szły w parze
i to jest właściwie
nowe zjawisko,
że artysta jest
wyzwolony
od tej zależności, od zlecenia
i to się chyba też z impresjonizmem
zaczyna, prawda? Niektórzy są
uzależnieni, niektórzy nie są
dzisiaj. No tak.
Ale ta sztuka dawna,
to była sztuka metanasa, bo

nie mówiło się o sztuce, tylko
to było ułożemiosło
i jak cesarz zamówił
portrait, to była duży zaszczyt
i pieniądze.
Leonardo prawie
wyłącznie malował na zamówienie
Michał Anioł
i to były stowarzyszenia
cechowa, oni należeli do cechów, potem
no jakby
troszkę się wyzwolali, mieli swoje własne
warsztaty, byli mistrzami, prawda?
Bo to jest też na cechowa hierarchia,
ale
właściwie nie tworzyli
dla siebie, natomiast
potrafili
przeszmuglować pewne
upodobania
w zamawianych obrazach
i to, że
większość męskich postaci
i chłopięcych, i kobiety
to jest właściwie bardzo trudno
poza paroma portraitami
trzema, nie więcej
kobiet, które
są tymi kobietami
właściwie
tam bardzo płynna jest granica, jak się
dzisiaj, dzisiaj
po raz odświeżonym okiem
patrzy na świętego Jana
chrzciciela
to
jest trudno stwierdzić, czy to
jest kobieta czy męczyzna, a
Leonardo, który miał
dwa procesy
o homoseksualizm, na szczęście
niezrealizowane, bo
oskarżyciel się nie stawił,

a w prawie
floreńskim chyba wtedy
obowiązywało obecność
oskarżyciela,
więc ten, kto doniósł
się nie pojawił, w sądzie i w związku
z tym Leonardo został puszczony.
To jest sprawa nie tolerancji, to też jest
temat, którymy nie bardzo boli,
ale druga strona
to są artyści, którzy
dzisiaj bardzo lubią
dostać zamówienie
i serwilizm
w każdym zawodzie
w każdym
istnieje i będzie istniał
artyści też to robili
uwielbiali coś robić na zamówienie
i w dodatku
tak jak sobie wyobrażali, że
zamawiający oczekuje.
A w którym momencie, czy kto był
tym pierwszym malarzem, który
zaczął malować dla siebie?
Nie powiem pani tego, dlatego że
bardzo często
malując dla innego, malowali
też dla siebie
i jak mówię, przemycali nie tylko to
Rafał przemycał
autoportety swoje,
malowali symbolicznie
siebie, w charakterze świętych
bardzo często malarz robił
jako święty Łukasz, bo święty
Łukasz był patronem malarzy
to było takie
rozszerzanie granicy wolności
maluję zamówioną obraz, ale jednocześnie
po swojemu
nie, po swojemu to
wiadomo, dostałem zamówienie, bo się podoba

jak ja maluję, ale to ja namaluję
świętego Łukasza, który maluje
madonne i święty Łukasz
będzie miał moje rysy
i wtedy ja jestem równy z madonną
więc ten
typ zarozumiałości, u Łacy
którzy wiedzieli, że są świetni
występował
to jest jedna strona
druga strona jest ta, żeby namalować obraz
dla siebie, samego
to ja nawet tego pani nie powiem
ale to też było
ja myślę, że
już czasami
romanty cyfrancuscy
malowali nie do końca
na zamówienie
oczywiście starali się, żeby obrazy były kupione
zaczęły się salony
one się właśnie wtedy zaczęły
to wtedy oczywiście malowali obrazy
na sprzedaż
czy wystawiali obrazy
one tam były konkursy, na medale
złote, srebrne, brązowe
i
zakupy, więc oczywiście malowano
tak, żeby ktoś kupił
a jednocześnie przekraczano
utarte normy
dla króla i żeliko
daleko, to tylko
enger malował
w stylu akademickim
a już Dawid tak średnio
a Dawid był malarzem
rewolucji francuskiej
prawda, natomiast
romantycy
już malowali
po swojemu i starali się

sprzedać, ja mówię o Francji
bo Francja przejęła, jak pamiętamy
z historii sztuki
taką pałeczkę
przywódców zmian
duże Friedrich, Kaspar Dawid Friedrich
malowa, to też romantyczne
malował wiele obrazów na sprzedaż
żeby one się podobały
bo one były takie właśnie
pełne zadumy
bardzo współgrały z
poezją romantyczną
więc oczywiście byli tacy
no a potem byli impresjoniści, prawda
którzy ani...
tam było jeszcze troszkę tak
grubsza biorąca
ale co ciekawe, to jest to chyba, że oni
nie koniecznie nas przedasz
nie, oni chcieli sprzedać, ale ponieważ nie zostali
przyjęci na salon
to stworzyli swój drugi salon
alternatywny, bo oni oczywiście chcieli
tylko chcieli na swoich
prawach
ale już było wydziwiania nad śniadaniem na trawie
i co, i był ten moment wolności
był ten moment, kiedy
sztuka była też rodzajem
deklaracji wolności
od tego konwenansu, od
tradycji
a potem pojawiła się sztuka propagandowa
choć pewnie nie potem, bo to też
był proces
no właśnie, proces równoległy
to, że biura robił grafiki dla
Lutra, ponieważ była wojna propagandowa
jak ten
biedny gluten berwy znalazł
ruchomą czciankę i zaczęły się łatwy dróg
a w tym samym czasie

Lutr przetłumaczył Biblię na niemiecki
i walczył
z papieżem, papieżem
to zamawiał ilustracje
były grafiką
zamawiają różnych grafików
między innymi u Dürera
żeby tam pokazać
literalnie jakim wrogiem
człowieka jest papież
w związku z tym, oni byli
zaangażowani również
w tego rodzaju działalność
propagandową
propagandowość zaczęła się bardzo
wcześniej, bo oczywiście
jak malarze Gdańscy
dostawali
zlecenie na apoteozy miasta
to je malowali
Dziadarem
rząd namalowałby maszczelców, czyli straszno
cną i tak dalej
która była na zamówienie ratusza
i też się nie spodobało
to dzieło
nie spodobało się tak
natomiast
to się bardzo długo uciągnęło
tylko w miało różne formy
i teraz jest najgorsze
jest to, że nie wiemy
czy ci, którzy służą propagandzi
wyznają tę
opcję polityczną
czy robią to tylko dla pieniędzy
czy robią to zaangażowania
nie wiemy tego, bo
w Polsce socjalizy był nieszczelny
i uprawiano go tak
potrzeba było dla pieniędzy
i dlatego żeby tam nie stracić
posady, wakery

różne były powody, ale u nas
socializm trwał krótko
relatywnie, bo już
w 1954 roku ludzie
przedstawiali się tym zajęta
w 1955 r. w ogóle go nie było
a zaczął przecież w 1949
więc w Polsce
ta doktryna bardzo krótko obowiązywała
ale w Rosji
czy w innych krajach tak zwanej
demokracji ludowej obowiązywała
prawie do zmiany systemu
Pani Ando, i na koniec
już na koniec ostatnie pytanie ode mnie
bo zaczęliśmy te rozmowy
od takiej refleksji
która przyszła mi do głowy po przeczytaniu
Pani książki, że ta sztuka
współczesna jest w każdym
obszarze życia, że nie ma takiego obszaru
życia w którym
sztuka współczesna nie byłaby
obecna, którego by nie komentowała
w który by się nie angażowała
co ciekawsze
i to też wydaje mi się, że powiedziałyśmy
ta współczesna sztuka
nie tylko odtwarza rzeczywistość
tak jak było to
niegdyś, ona w nią ingeruje
pochodzi w polemikę, ostrą
czasami, prawda
i tak się zastanawiam, bo
rozmawiałam
z profesorem Krzysztofem
Pomianem, który w swojej ostatniej książce
Muzeum Historia Świata napisał
że muzeum to jest takie zwierciadło
za pośrednictwem, którego chcemy
pokazać się przyszłym pokoleniom
i w ogóle muzea to są takie instytucje
bardzo nakierowane na przyszłość

mimo to, że głównie znajdują się
w nim eksponaty pochodzące
z przeszłości to nakierowane
na przyszłość są
i ja się zastanawiam
po pierwsze czy Pani się zgadza w ogóle
z takim rozumieniem sztuki
i instytucji jaką jest muzeum
ale co ważniejsze
jak sztuka współczesna
właśnie z tym swoim bardzo polemicznym
ingerującym w rzeczywistość
charakterem wpisuje
się w tą rolę sztuki jako
takiej idei
nakierowanej na przyszłe pokolenia
wie Pani, kolekcjonowanie sztuki
przez muzea
to jest archiwizacja spraw bieżących
więc
one dzisiaj są
świadectwem czasu dzisiejszego
ale zostają dla historii
jako świadectwo
tego co było
i oczywiście ucukrą się
kiedyś
obie wiemy jak bardzo
odsądzano od czci
wiary wszystkich kolejnych
artystów, którzy dzisiaj są uświęceni
więc
oczywiście ważne jest
żeby w porę ich kupić
bo potem mogą za dużo kosztować
muzea nie stać
ja znam takie kolekcje, w których były kupowane
dzieła
artystów lat dziewięćdziesiątych, w latach dziewięćdziesiątych
a nie dzisiaj, kiedy są
storać zdrości
bo dzisiaj ceny bardzo szybko windują
to już nie potrzeba 100 lat

żeby cena
dzieła niektórych artystów
bardzo wysoko poszły w górę
więc
przytomni dyrektorzy
podobnie jak przytomni kolekcjonerzy
potrafią wyłuskać
wartości
i zostawić je sobie
w muzeum, żeby świadczyły
o tym czasie, w którym żyjemy
ale to jest jedna narracja
bo profesor Pomian
oczywiście ma wyidealizowane
muzeum, ale jest też
w muzeach jest budowana narracja
i teraz wszystko zależy
od tego jak została
narracja zbudowana
i to jest też funkcja
kwazji polityczna
mamy przykład
muzeum Historii
II Wojny Światowej
więc
to jest ważne
żeby też uwzględnić
tego kto robi narrację
i kto co daje
nie ma zwiedzającym
bo to jest bardzo delikatna sprawa
a w Lufrze
jest wszystko
i są też interwencje
dzisiaj Lufrz jest żywym miejscem
bo tam są performance
a tam są wystawy, w których się
wprowadza do starej sztuki
nowoczesną sztukę
czy współczesną, żyją tych
wpuszczają się ją w dialog
u nas też to próbował robić
Piotr Piotrowskie, ale krótko

[Transcript] Raport o stanie świata Dariusza Rosiaka / Raport o książkach - 14 sierpnia 2023

nas to dotyczy tego
żeby poruszyć
dzieło i również dawno
i je zreinterpretować
bo myśl o sztuce
też się zmienia
i ona się zmienia nie tylko wobec
dzisiejszej sztuki, czy wczorajszej
ale też wobec sztuki drugiego
stulecia
znaczy można przyjąć inny punkt widzenia
i nagle coś wydłubać
z tego co wydawało nam się, że
wiemy
sztukę historyczka sztuki, krytyczka
kuratorka i publicystka
bardzo dziękuję pani za rozmowę
ja też dziękuję
to była bardzo duża przyjemność rozmawiać
z kimś, kto umie czytać książki
bardzo pani dziękuję
z kolei państwu, bardzo polecam rozrzut
to jest taka lektura
do której nie należy podchodzić
z pośpiechem, z nerwowością
i też chyba chronologicznie
nie trzeba czytać
nie trzeba, nie ma
czytać jak się chce
bardzo serdecznie państwu polecam tę książkę
a pani raz jeszcze dziękuję za rozmowę
ja dziękuję
i to już wszystko w tym odcinku
raportu o książkach
i agata z prolewicz
do usłyszenia
do usłyszenia
subskrybuj mój kanał