

ANNA DZIERŻYC-HORNIAC

WEZWANIE DO ARTYSTYCZNEJ „WOJNY PARTYZANCKIEJ”.
SZCZEGÓLNY PRZYPADEK WYSTAWY *PARTICOLARE* W WENECJI
(2011) JAKO ROZWINIĘCIE POKAZU GIOVANNIEGO ANSELMO
W WARSZAWSKIEJ GALERII FOKSAL (1974)

Abstrakt. Artykuł podejmuje temat polsko-włoskich kontaktów artystycznych w kontekście zbiorowej wystawy *Particolare. Sztuka, która wznieca niepokój* (2011). Została ona organizowana przez Andrzeja Turowskiego i Grzegorza Musiała w zabytkowym Palazzo Donà w Wenecji, który stał się przestrzenią wystawową poznańskiej Fundacji Signum. Jedną z inspiracji tego pokazu z udziałem ważnych, „eksportowych” polskich twórców, była wcześniejsza o prawie 40 lat wystawa Giovanniego Anselmo w warszawskiej Galerii Foksal (*Particolare*, 1974). W tekście analizuję relacje między oboma wydarzeniami. Dostrzegam w nich jako źródło praktykę artystyczną i krytyczną zakorzenioną w rewolucji lat 60., obecną w ruchu Arte Povera, a następnie rozwijaną wspólnie przez wybranych artystów w przestrzeni publicznej. Uwagę skupiam na modelu taktycznego zaangażowania „sztuki ubogiej” oraz przekonaniu Andrzeja Turowskiego o krytycznej i interwencyjnej mocy sztuki, która by wzniecić tytułowy niepokój, podaje w wątpliwość pozorne oczywistości, podejrzliwie odnosi się do obrazów współczesności, używa subwersji jako krytycznej metody dekonstrukcji.

Słowa kluczowe: Andrzej Turowski; Giovanni Anselmo; *Particolare*; Arte Povera; sztuka a polityka; sztuka kontestacji; sztuka zaangażowana; Galeria Foksal

A CALL TO ARTISTIC “GUERRILLA WARFARE”: THE PARTICULAR CASE OF THE
PARTICOLARE EXHIBITION IN VENICE (2011) AS A DEVELOPMENT OF GIOVANNI
ANSELMO’S PROJECT AT THE FOKSAL GALLERY IN WARSAW (1974)

Abstract. The article takes up the topic of Polish-Italian artistic contacts in the context of the group exhibition *Particolare. Art that sparks unrest* (2011). It was organized by Andrzej Turowski and Grzegorz Musiał in the historic Palazzo Donà in Venice, which became the exhibition space of the

Dr ANNA DZIERŻYC-HORNIAC – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Nauk o Sztuce, adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: anna.dzierzyc-horniak@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6552-6201>.

Artykuły w czasopiśmie dostępne są na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)

Signum Foundation in Poznań. One of the inspirations for this show featuring important “export” Polish artists was Giovanni Anselmo’s exhibition at Foksal Gallery in Warsaw (*Particolare*, 1974), which was almost 40 years earlier. In the text I analyze the relationship between the two events. I see them as a source of an artistic and critical practice rooted in the revolution of the 1960s, present in the Arte Povera movement and then developed today by selected artists in the public space. I focus my attention on the model of tactical engagement of “poor art” and Andrzej Turowski’s belief in the critical and interventionist power of art, which, in order to stir up the title anxiety, questions the apparent obvious, is suspicious of images of modernity, and uses subversion as a critical method of deconstruction.

Keywords: Andrzej Turowski; Giovanni Anselmo; *Particolare*; Arte Povera; art vs. Politics; the art of protest; socially engaged art; Foksal Gallery

Nieprzewidywalne współlistnienie siły i prowizoryczności egzystencjalnej, która wprowadza niepokój, kwestionuje wszelkie afirmacje, przypominając o tym, że każda „rzecz” jest tymczasowa, wystarczy naruszyć pęknięcie, a runie”.
[Germano Celant (1967, 5)]

Analizując dekadę lat 70. XX wieku i polsko-włoskie kontakty artystyczne, można uznać, iż okres ten obfitował w dość zaskakująco liczne wydarzenia. Działo się tak paradoksalnie mimo istnienia „żelaznej kurtyny”, przy czym ze względu na specyfikę PRL-u o wiele więcej realizowanych było działań z udziałem polskich twórców we Włoszech niż włoskich w Polsce (Malinowski, 2023, pp. 39–54, 58–68). Spośród artystów włoskich, którzy mieli wówczas indywidualne ekspozycje swoich prac w kraju nad Wisłą wymienić można między innymi: Bruno Di Bello (1970), Maria Luisa Simone, Eugenio Carmi, Fernando de Filippi, Marco Gastini, Mario Surbone (1971), Alberto Biasi (1972), Mario Lucchesi (1973), Giovanni Anselmo (1974), Achille Cavellini, Getulio Alviani (1975), Claudio Capelli (1976), Sirio Verdianelli (1977), Bianco Paride (1978). Patrząc z dzisiejszej perspektywy, uwagę przykuwa w szczególności jedna osoba – Giovanni Anselmo. To twórca dziś znany na całym świecie, uznawany za jedną z kluczowych postaci radykalnego włoskiego ruchu Arte Povera, zdobywca Złotego Lwa na Biennale w Wenecji (1990), uczestnik wielu najważniejszych międzynarodowych pokazów. Swoją twórczość rozwijał opierając się na swoistej dialektyce, łączącej rzeźbę z precyzyjną, ostrą, a niekiedy też dowcipną conceptualną praktyką. „Po części lekcja fizyki, po części ćwiczenie semiotyczne, każde dzieło jest medytacją nad energią, która przy odpowiednim skupieniu jest wyczuwalna w każdym

szczegółie naszego świata” – pisała o kluczowych elementach jego praktyki artystycznej Elizabeth Mangini (2024), włoska historyczka sztuki specjalizująca się społecznej historii sztuki powojennej. Co jednak istotne dla podejmowanych tu rozważań, jego wystawa *Particolare – Szczegół* w warszawskiej Galerii Foksal (1974) stała się inspiracją do wydarzenia zrealizowanego prawie cztery dekady później, i dlatego też posłuży jako punkt wyjścia do rozważań nad współczesnym wymiarem polsko-włoskiej współpracy artystycznej. Oto bowiem w zabytkowym Palazzo Donà w Wenecji, stanowiącym przestrzeń wystawienniczą polskiej Fundacji Signum (co w epoce PRL-u byłoby czymś całkowicie nie do pomyślenia), zrealizowana została zbiorowa ekspozycja *Particolare. Sztuka, która wznieca niepokój* (2011)¹ z udziałem ważnych, „eksportowych” polskich artystów. Ale to prace dwóch obecnych na niej Włochów – właśnie Giovanniego Anselmo i Gilberto Zorio – tworzyły polityczny i artystyczny kontekst dla wszystkich pozostałych. Współautorem tej prezentacji odbywającej się w czasie weneckiego Biennale nieprzypadkowo był Andrzej Turowski, historyk i krytyk sztuki, wierzący w krytyczną i interwencyjną moc sztuki oraz ideę negocjowanego kryzysu, który w latach 70. współtworzył program wspominanej Galerii Foksal.

W swoim tekście będę analizować relacje między tymi dwoma wydarzeniami. Dostrzegam w nich jako źródło praktykę artystyczną i krytyczną zakorzenioną w rewolucji lat 60., obecną – co nie zawsze jest podkreślane – w ruchu Arte Povera, a następnie rozwijaną współcześnie przez wybranych artystów w przestrzeni publicznej w określony, „budzący niepokój” stosunek do świata. Przyjrzę się zatem najpierw wystawie w Warszawie, by odnaleźć inspiracje i potwierdzenie tropów w ich kreatywnym rozwinięciu podczas pokazu w Wenecji, gdzie skupię się w dużej mierze na oddziaływaniu artystów z Włoch. Ponieważ nie sposób w ograniczonych ramach tego tekstu szczegółowo omówić wszystkich pokazanych w 2011 roku prac, przywołam jedynie ich ogólną ideową wymowę i kilka przykładów. Najbardziej interesuje mnie bowiem współczesne dziedzictwo „sztuki ubogiej” i jej, wydaje się, wciąż aktualny „partyzancki” potencjał. W ten sposób podejmę wątek polsko-włoskiej współpracy artystycznej, która tak interesującą formułę przyjęła w Palazzo Donà – miejscu, które dzięki wyjątkowemu położeniu dawało szansę na stworzenie

¹ Jest to polski tytuł wystawy funkcjonujący na stronie Fundacji Signum i w polskim dodatku do katalogu wystawy (a zarazem tytuł zawartego w nim tekstu Andrzeja Turowskiego). Wystawa we Włoszech prezentowana była pod inną nazwą: *Particolare – percorsi di democrazia / Particolare – paths of democracy* (czyli *Particolare – ścieżki demokracji*).

międzynarodowego dialogu postaw, wymiany doświadczeń pokoleniowych, dyskusji nad uczestnictwem artysty w praktykach demokracji.

ANSELMO, TUROWSKI, GALERIA FOKSAL

Giovanni Anselmo (1934–2023), gdy przyjechał do Warszawy, był kilka lat po swoim debiucie (Galleria Sperone, Turyn, 1968), ale przede wszystkim liczyło się wówczas jego zaangażowanie w ruch artystyczny, który w formie nadanej mu przez Germano Celanta miał stać się jednym z najbardziej rozpoznawalnych i ugruntowanych w sztuce włoskiej 2 poł. XX wieku. To właśnie w grupie Arte Povera – obok takich twórców, jak Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Giuseppe Penone, Gianni Piacentino, Michelangelo Pistoletto, Gilberto Zorio – Anselmo wyszedł poza malarstwo i położył podwaliny pod swój własny dojrzały język artystyczny. Dość szybko został zauważony, dzięki czemu jego prace zostały włączone do przełomowych wystaw tamtego czasu, jak *Op Losse Schroeven* (Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969), *When Attitudes Become Form* (Kunsthalle, Bern 1969), Documenta 5 (Kassel, 1972).

Z kolei Galeria Foksal PSP, świeżo po udziale w prestiżowym „przeglądzie galerii”, jakim był *3e Salon International de Galeries Pilotes* (1970), zyskiwała rozpoznawalność na arenie międzynarodowej. Do Lozanny przyjeżdżało wielu krytyków, którzy wprost stamtąd podążali na organizowane równolegle Biennale w Wenecji. Prezentacja polskiej galerii nie przeszła bez echa, ale już sam udział – zważywszy na kontekst sytuacji placówki zamkniętej po „niewłaściwej” stronie „żelaznej kurtyny” – w międzynarodowym spotkaniu kilkunastu galerii wytypowanych z całego świata był zarówno czymś niespodziewanym, jak i nobilitującym. W dużym stopniu pozwoliło to niewielkiej warszawskiej galerii działającej od połowy lat 60. (paradoksalnie, pod patronatem Pracowni Sztuk Plastycznych, państwowego monopolisty odpowiadającego za kulturę wizualną i plastyczną państwa) na rozpoczęcie regularnej pracy z artystami z Zachodu. Pierwsza połowa lat 70. przyniosła w efekcie wystawy takich artystów, jak Alain Jacquet (1970), Lars Englund (1971), Robert Barry, Bernar Venet (1973), Ben Vautier i właśnie Giovanni Anselmo (1974). „Przy niewielkich zasobach materialnych, na bazie których funkcjonowała Galeria Foksal, istotne w realizacji bieżących działań taktycznych okazały się symboliczne zasoby wynikające z wiedzy, zaangażowania i kontaktów osobistych kolejnych osób stanowiących rosnące środowisko

galerii” – przekonywał Adam Mazur (2016, s. 82) i trudno się z tym nie zgodzić. Dla pojawienia się Anselmo w Warszawie kluczowe znaczenie – poza wymienionymi wyżej powodami – miała również osoba Andrzeja Turowskiego.

Turowski (ur. 1941), uznany obecnie historyk sztuki nowoczesnej, autor klasycznych dziś tekstów, w których dociekał historii, kontekstów i roli awangardy, nie poświęcał się jedynie pracy akademickiej. Zawsze interesowała go granica między badaczem i kuratorem a artystą, między historykiem a pisarzem – „granica między dociekaniami prawdy na gruncie wiedzy, organizacją wyobraźni i przedmiotów przy aranżacji wystaw, eksplorowaniem rzeczywistości i fikcji w twórczości artystycznej” (Turowski, 2012). Doskonale pokazuje to ważny dla tej opowieści fragment jego biografii z przełomu lat 60. i 70. Turowski z jednej strony wykładał na UAM w Poznaniu i przygotowywał się do habilitacji, dzięki czemu mógł wyjeżdżać na kilkumiesięczne stypendia do Paryża (a tam doświadczyć atmosfery politycznej kontestacji i społecznego buntu), a z drugiej – przesiadywał w pracowniach artystów, współpracował z poznańską Galerią OdNowa, a następnie mocno zanurzył się w działalność programową i artystyczną warszawskiej Galerii Foksal. Podjął wówczas krytyczny dialog z prowadzącym galerię Wiesławem Borowskim, czego efektem stały się ich wspólne teksty-manifesty *Żywe Archiwum* (1971), *Dokumentacja* (1971), a także już osobny Turowskiego – *Galeria przeciw Galerii* (1972). Próbował za ich pomocą wprowadzić do praktyki działania galerii zagadnienia dematerializacji formy, względnej autonomii sztuki, problemu funkcji społecznych sztuki (i jej społecznego kontekstu). Wyznaczona w ten sposób pewna rama działania Foksalu przyniosła za sobą pokazy artystów, w tym wspomnianych twórców zagranicznych (Barry, Venet, Vautier, a także Victor Burgin, Joel Fischer, Art&Language) i właśnie Giovanniego Anselmo.

Turowski poznał Anselmo oraz Gilberto Zorio podczas jednego ze swoich licznych wyjazdów, gdy spędzał czas we Włoszech, krążąc między Turynem a Mediolanem około 1970 roku. Był to szczególnie dramatyczny okres, naznaczony narodzinami „Lotta continua”, radykalnej formacji lewicowej, skupiającej się na aktywizmie politycznym, gniewnej chęci walki, prowadzeniu bezpośredniej polityki poza systemem parlamentarnym. Działo się to w historycznym okresie niepokojów społecznych, przemocy politycznej, walk ulicznych, terroryzmu skrajnie prawicowych i lewicowych ugrupowań, które określone zostały później „latami ołowiu” (*Anni di piombo*). Turowski wspominał, że Anselmo i Zorio byli związani z ruchem kontestacji 1968 roku, krążyli wokół pisma *Lotta continua* i że spędzili wówczas wiele czasu we Włoszech na burzliwych rozmowach. Ostatecznie Anselmo zdecydował się przyjechać do

Warszawy², do wystawy drugiego włoskiego artysty już jednak nie doszło, gdyż „rozpalona do czerwieni gwiazda Zorio [charakterystyczny, powtarzający się motyw w jego sztuce – dod. ADH], nasycona była zbyt mocno symboliką buntownika” (Turowski, 2014, ss. 96–97).

Anselmo rozpoczynał w tamtym czasie pracę nad *Particolare*, która okazała się później całą serią projektorowych instalacji realizowanych przez niego przez kilka następnych lat i różnych przestrzeniach (kontekstach) wystawienniczych³. Z takim też pomysłem pojawił się w Galerii Foksal. Artysta rozmieścił w sali wystawowej z – wydawałoby się – wystudiowaną przypadkowością kilka projektorów z diapozytivami: bezpośrednio na podłodze, na specjalnie przygotowanym postumencie, na półkach przytwierdzonych do ściany. Poza nimi nic się tam nie znajdowało, one zaś wyświetlały w określonych punktach przestrzeni tylko jedno słowo, napisane białymi, dużymi literami – *particolare* (co po włosku znaczy „szczegół”). Widz mógł je odczytać z pozornie przypadkowych powierzchni: futryny, ścian, a nawet samych projektorów, które rzutowały go jeden na drugi, i... z nogawki spodni, gdy ktoś wszedł w rozproszoną wiązkę światła z jednego z projektorów.

Nie można tej pracy rozpatrywać bez wcześniejszych realizacji Anselmo, będących równie subtelnymi interwencjami badającymi fizyczne koncepcje grawitacji i magnetyzmu oraz metafizyczną naturę przyrody, kosmosu i samego istnienia. To ukierunkowanie widzów w często pomijane siły, które definiują ludzkie doświadczenie, widać między innymi w poprzedzającej *Particolare* pracy *Invisible* (1971). Projektor slajdów ustawiony przez artystę przy ścianie rzutował swoje światło w pustkę pomieszczenia, tracąc tym samym

² Oczywiście nie nastąpiło to tak po prostu. Organizacja wystawy w Galerii Foksal w tamtym okresie, pod kierownictwem Wiesława Borowskiego, była rozciągniętym w czasie procesem, w którym kluczowy był etap poznawania postawy danego artysty, jego zaangażowania w procesy artystyczne, bo samo dzieło nie wystarczało. Później, jak tłumaczył Turowski, rezerwa zamieniała się w adorację i oddanie galerii we władanie artysty. Por. Mazur (2019). W archiwum Galerii Foksal zachowała się dokumentacja prac Anselmo z ówczesnego etapu jego twórczości, m.in. *Verticale* (1966), *Direzione* (1967), *Torsione* (1968), *Verso l'Infinito* (1969), *Dissolvenza* (1970), *Terra Linea* (1970), *Entrare nell'opera* (1970/1971), *Invisible* (1971), *Infinito* (1971), *Tutto* (1971). *Particolare* (1974) – fotografie autorstwa Mimmo Capone i Paolo Mussat Sartora. Warto przy tym zwrócić uwagę, iż była to właściwie jedyna (obok dwóch wystaw zbiorowych w Zagrzebiu) prezentacja Anselmo w Europie Środkowo-Wschodniej. Przez całą swoją karierę artystyczną wystawiał głównie we Włoszech i krajach Zachodu (Niemcy, Francja, Szwajcaria, kraje Beneluksu, USA).

³ Pierwszą z tych realizacji miała miejsce na indywidualnej wystawie w Galleria Sperone w Turynie (1972). Anselmo powtarzał *Particolare* wiele razy w swojej karierze, a jego znaczenie zmieniało się w zależności od tego, co znalazło się w centrum uwagi wiązki światła. Inaczej mówiąc, podczas gdy mechanizm pracy pozostawał ten sam, określona jej realizacja, której doświadczyć można było w rzeczywistości, była za każdym razem wyjątkowa.

swoją podstawową funkcję wyświetlania obrazu na określonej powierzchni. Wydawać by się mogło, że cokolwiek jest wyświetlane, rozpuszcza się w rozświetlonej przestrzeni. Dopiero dostrzegana w pewnej odległości od projektora rozmyta linia światła mogła skłonić widza do fizycznego przesunięcia się i znalezienia takiego miejsca, w którym stanie się ono czytelne. Działo się tak jedynie wówczas, gdy zbliżył się na odpowiednią odległość i przecinał projekcję, a tym samym jego ciało zamieniało się w ekran. W ten sposób niewidzialne wcześniej, wyświetlane z projektora słowo *visible* stawało się faktycznie widoczne.

Jeśli zatem w *Invisible* mamy do czynienia z przekształceniem pojęcia w konkret równoznaczny z odwróceniem jego znaczenia, to w przypadku *Particolare* dokonuje się podkreślenie jego znaczenia (Tuszyński, 1994, s. 121; Mangini, 2012, ss. 569–571; Tiberi, 2018, ss. 66–71). Co jednak ważne, to drugie słowo oznaczać może również „szczególny” (w sensie wyjątkowy i jednostkowy), a zatem za podwójną intencją artysty kryć się może nie tylko lingwistyczna gra. Anselmo zdaje się wskazywać na żywotne napięcie między tym, co makro i mikro oraz między tym, co odbierane jest intelektualnie i w zmysłowej percepcji. Rację ma Stefano Chiodi, włoski krytyk sztuki i kurator, który przy okazji wystawy artysty w Accademia di San Luca w Rzymie (2020), zorganizowanej po otrzymaniu przez Anselmo Nagrody Prezydenta Republiki, przekonywał, iż należy on „do pokolenia artystów, dla których redukcja, a właściwie zubożenie praktyki artystycznej do jej podstawowych elementów – materialnych, konceptualnych, poetyckich – jest zarówno strategią resetowania tradycyjnej ekspresji, jak i warunkiem popychania pracy i widza w kierunku innej relacji z tym, co leży poza granicami zmysłowości, co żyje tylko w wymiarze mentalnym: w totalności, energii, niewidzialnym, nieskończonym” (Chiodi, 2020). W tym kontekście, widać, iż *Particolare* jest przykładem sytuacyjnej koncepcji dzieła sztuki, która bardzo dobrze określa całą praktykę artystyczną Anselmo. Użyte przez niego słowo „szczegół” staje się podpisem opisującym proces wywołany przez samą pracę. Wiązka światła zawsze uderza w „szczegół” pewnej całości i właśnie w tej bezpośredniości percepcji fragmentu materii/przestrzeni (rzeczywistości), a zarazem niejasności jej związku z „całością” (której nie można uchwycić), kryje się istota tej realizacji. Przypomina nam zatem, jak tłumaczy Mangini (2024), „abyśmy zatrzymali się i przynajmniej na chwilę spojrzeli na niewidzialne siły, materialne historie, cykliczne procesy i nieskończone szczegóły świata, w którym żyjemy”.

MIĘDZY POZNANIEM A WENECJĄ

Historia zapoczątkowana w latach 70. w Turynie i Mediolanie, kontynuowana kilka lat później w Warszawie, znalazła swój ciąg dalszy niespodziewanie następne kilka dekad później, tym razem w Wenecji. Doszło do niej ponownie za sprawą Andrzeja Turowskiego oraz poznańskiej Fundacji Signum.

Fundacja zarejestrowana 13 grudnia 2002 roku, co dla jej twórców, Hanny i Jarosława Przyborowskich ma wymiar symboliczny, prowadzi swoją działalność na przecięciu sztuki, zaangażowania społecznego i pomocowego. Jednym z obszarów jej aktywności, gdzie realizuje ideę otwarcia na potrzeby i pragnienia drugiego człowieka, jest działanie i edukowanie poprzez sztukę nowoczesną i współczesną. Początkowe wspieranie organizacji wystaw i wydawania katalogów rozwinęło się z czasem w realizowanie własnych interdyscyplinarnych projektów artystycznych. Swoją materialną podstawę znalazły one z jednej strony w bogatej kolekcji dzieł sztuki, mającej źródło w prywatnych zakupach dokonywanych od lat 90. XX wieku i systematycznie rozwijanej już w ramach Fundacji (liczy ona ponad 1000 dzieł, w większości polskich twórców, reprezentujących poszczególne dekady sztuki XX-wiecznej); z drugiej zaś – w przestrzeniach ekspozycyjnych organizacji. Najpierw tę funkcję spełniała jej poznańska siedziba, czyli znakomicie odnowiona dawna Fabryka Zeylanda (w latach 2005–2008), a obecnie Palazzo Donà w Wenecji (od 2009 roku) oraz Signum Foundation Gallery w Łodzi (od 2015 roku).

Fundacja, mając wśród swoich celów promocję sztuki polskiej, zdecydowała się rozszerzyć działalność poza granice kraju i pokazywać dzieła polskich artystów ze swojej tworzonej od lat kolekcji szerszej, międzynarodowej publiczności. W jednym z wywiadów jej fundatorzy tłumaczyli to następująco:

Najpierw myśleliśmy o Berlinie, ale zwyciężyła Wenecja, jej historia, tradycja i niezwykła uroda. Miasto jak ze snu, na skrzyżowaniu Wschodu i Zachodu, pełne blasku za sprawą arcydzieł malarstwa, architektury, rzeźby, ale i coraz bardziej liczący się ośrodek współczesnej sztuki. I teraz już wiemy, że dokonaliśmy dobrego wyboru – nasze wystawy są licznie odwiedzane, pisze się o nich i dyskutuje... (Przyborowscy, 2011).

Wenecja postrzegana jako miejsce, gdzie wieki artystycznej tradycji przenikają się ze sztuką współczesną za sprawą licznych festiwali i przeglądów, stać się zatem miała forum prezentacji dzieł funkcjonujących często jedynie w kontekście polskim.

Wybór zagranicznej filii i przestrzeni wystawienniczej padł na wspomniane już Palazzo Donà, usytuowane w samym sercu Wenecji, przy Campo San Polo (które obecnie słynie z corocznego Karnawału oraz pokazów plenerowych w ramach Festiwalu Filmowego). To XIV-wieczny pałac w stylu weneckiego gotyku, będący sam w sobie lekcją historii architektury tego miasta. Charakteryzuje się bowiem elementami architektonicznymi sięgającymi epoki bizantyjskiej, wczesnego i późnego gotyku oraz renesansu⁴. Miejsce to ma bogatą historię. Zbudowane zostało przez starą arystokratyczną rodzinę Donà pochodzącą z Akwilei i zaangażowaną później w życie Wenecji. Mieszkał w nim kompozytor oper i muzyki sakralnej Giovanni Francesco Brusa współpracujący ze słynnym dramatopisarzem Carlo Goldonim (stąd też nazywany jest też pałacem *Ca' Dona' Brusa*), a także rodzina Fonseca, z której wywodzili się malarze i pisarze. Intencją Fundacji było, aby pałac, uwodzący pięknem i zaskakujący swoim układem przestrzennym, stał się połączeniem domu kolekcjonera z przestrzenią wystawienniczą. W ten sposób granice sfery prywatnej i publicznej stać się miały nieuchwytne, a kontakt widza ze sztuką przybrać bezpośredni, niezinstytucjonalizowany wymiar (*Signum Foundation*, 2010). Poza wystawami organizowanymi przez organizację, pałac pozostaje bowiem prywatną, zamieszkałą posiadłością, a jego drzwi pozostają zamknięte dla turystów i potencjalnych intruzów.

Przestrzeń tę fundacja wydzierżawiła na 20 lat, a zainaugurowała ją jako swoje miejsce ekspozycyjne międzynarodową wystawą *Awake and Dream / Svegliati e Sogna / Obudźcie się, aby śnić* (2009). Co jednak tu istotne, Grzegorz Musiał, krytyk sztuki, kurator, marszand, prowadzący przez wiele lat z Januszem K. Głowackim Galerię 86 w Łodzi, związany od 2007 roku z Fun-

⁴ Gości wchodzących do pałacu wita portal z dekoracyjnym marmurowym fryzem, przedstawiającym myśliwego i jego psy goniące króliki i antylopy, z XIV wieku, który uznać można za wpływ sztuki bizantyjskiej. *Cortile*, wewnętrzny dziedziniec, z otwartą klatką schodową, studnią pośrodku, otoczony arkadą, jest dobrze udokumentowanym przykładem wczesnego stylu gotyckiego. Marmurowe schody i duże kolumny wspierające *portego* (salę przejściową/wejściową między częścią „wodną” a „lądową”, dosłownie „ganek”) są typowe dla architektury weneckiej z początku XV wieku. Ukryte nieco z zewnątrz *piano nobile*, kondygnację mieszczącą reprezentacyjne pomieszczenia i pokoje mieszkalne, wyróżnia zaś unikalny drewniany gotycki strop (który w Wenecji można znaleźć tylko w Pałacu Dożów, arcydziele architektury gotyckiej), spektakularne bizantyjsko-gotyckie *quadroforium* wychodzące na wewnętrzny dziedziniec i posadzki wykonane techniką *pastellone* (które nie są wykonane z lastryko, ale z pastellonu, jednej z pierwszych terakotowych wykładzin podłogowych, dziś rzadko spotykane w Wenecji). W salonie znajduje się także wspinały sufit w stylu renesansowym, a z okien roztacza się widok na zachwycający ogród Palazzo Albrizzi, jeden z najbardziej znanych pałaców renesansowych miasta. Obecnie na pomieszczenia w pałacu składają się: biuro i biblioteka, sala gotycka, sala renesansowa, *soppalco* (antresola), salon, sypialnia, duża sypialnia, gabinet, magazyn na obrazy (Musiał, 2009, s. 275).

dacją Signum (jako dyrektor artystyczny, a następnie jej prezes), zaprosił do tego szczególnego wydarzenia Andrzeja Turowskiego. W ten sposób powstała nagradzana wystawa, będąca jednocześnie pierwszą publiczną prezentacją wybranych dzieł z kolekcji poznańskiej Fundacji. W tym czasie Turowski bardzo aktywnie działał również jako kurator, czyli w jednej z wielu ról, która go pociągała. Swoje wcześniejsze doświadczenie ze współpracy z Galerią OdNowa i Galerią Foksal, a także ze współorganizacji międzynarodowych wystaw sztuki awangardowej (jak *Présences polonaises*, Centre Pompidou, Paryż, 1983; *L'Europa dei razionalisti*, Palazzo Volpi, Como, 1989; *Europa, Europa*, Bonn, 1994), wykorzystał do projektów kuratorskich, wśród których wyróżnić można *Fin des temps! L'histoire n'est plus* (Tulon, 2004), *Supremus Malewicza* (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2005), *Jerzy Kujawski. Maranatha* (Muzeum Narodowe w Poznaniu, 2006). Kolejnymi były właśnie dwie weneckie ekspozycje przygotowane z Grzegorzem Musiałem i Fundacją Signum, ta z 2009 i 2011 roku – *Particolare*. Jej organizatorzy traktują je jako wystawienniczy dyptyk: pracę z kolekcją prowadzoną w określonej przestrzeni, pozwalającą na wygenerowanie nowych kontekstów i możliwości odczytania, prowadzącą od skupienia się na metafizyce i ekonomii pragnienia, wizualnego niezaspokojenia, „ukąszenia namiętności” do ukazania pragnień demokracji, jej krytycznego statusu, artystycznej partycypacji i odpowiedzialności w przestrzeni publicznej. „Kolekcję i dom wypełnia odczucie pragnienia, bez którego trudno byłoby pojąć namiętność zbierania. Chodzi o niepokój, który wyraża żądanie konfrontacji współczesności z przeżywaną historią, wyobrażonego z niewyobrażonym, widzianego z nigdy niezobaczonym. Tym miejscem jest Palazzo Donà w Wenecji” – tak pisał o pierwszej wystawie Turowski (2009, 275). Podobne słowa można odnieść do drugiej prezentacji, gdzie pierwszoplanową rolę odkrywa sztuka poddająca w wątpliwość pozorne oczywistości, podejrzliwie odnosząca się do obrazów współczesności, używająca subwersji jako krytycznej metody dekonstrukcji – innymi słowy, „sztuka, która wznieca niepokój”.

NIEPOKÓJ W WENECJI I SIŁA ARTE POVERA

Turowski z Musiałem zgromadzili w weneckim pałacu przy Campo San Polo prace 22 artystów, a sama ich prezentacja nieprzypadkowo przebiegała w czasie 54. Biennale Sztuki w Wenecji, realizowanego pod hasłem „ILLUMINATIONS”. Był to świadomy zamysł, kontynuowany również przy organizacji

kolejnych wystaw⁵. Co jednak istotne, właściwej ramy do odczytania prac, w większości polskich twórców zestawionych ze sobą w zabytkowych pomieszczeniach Palazzo Donà, wyznaczały realizacje dwóch włoskich artystów.

Particolare Giovanniego Anselmo pojawiło się tu w najnowszej wersji zaprojektowanej na potrzeby tej wystawy jako świetlny napis usytuowany przez artystę na dziedzińcu i w sali gotyckiej, niepokojący swym prostym, domagającym się uwagi komunikatem. Co więcej, słowo to – oznaczające „szczegół”, „szczególny”, „szczegółność” – posłużyło kuratorom jako tytuł i motyw przewodni ekspozycji. Zaaranżowana po raz kolejny „świetlna sytuacja” miała zatem uświadamiać, jak przekonywał Turowski, iż

rzeczywistość może być rozumiana jako suma swych pojedynczych komponentów, wielości szczegółów, przerw i wyjątków, lecz nigdy nie zostanie uchwycona w swojej nieskończoności. Świat, człowiek, rzeczy i życie – [...] to wszystko siły w działaniu. Istotne jest, aby nie skamieniały w swej raz na zawsze utrwalonej formie, w bezruchu (2023, 81).

Nieprzypadkowo polski badacz nawiązywał do słów Anselmo, wypowiedzianych jeszcze w 1969, kiedy to Arte Povera wchodziła w okres swojego dynamicznego rozwoju, a sam artysta określał swoje prace jako fizykalizacje siły działania, energii sytuacji lub wydarzenia. To wówczas ugruntowała się jego praktyka artystyczna, oparta na tworzeniu obiektów wykorzystujących najmniejszą materialną interwencję jako sposób na zwiększanie świadomości widzów na temat względności ludzkiej egzystencji i naturalnych sił, które ją determinują. Gilberto Zorio przekonywał, iż zasługą Arte Povera, pracy i do-

⁵ Fundacja zrealizowała w Wenecji poza *Particolare* następujące wystawy: *Awake and Dream / Svegliati e Sogna / Obudźcie się, aby śnić*, kuratorzy G. Musiał i A. Turowski, 21.05–28.11.2009 (w tym czasie odbywało się 53. Biennale z główną wystawą pt. *Making Worlds*); *Luce e Movimento / Lumière et Mouvement / Światło i ruch*, we współpracy z Galerie Denise René, kuratorzy G. Musiał i F. Marlot, 21.05–16.10.2010; *Pavilion 0*, we współpracy z Mediations Biennale, kuratorzy G. Musiał i T. Wendland, 01.06–30.09.2013 (wystawa wprost odnosiła się do 55. edycji Biennale realizowanej pod hasłem *The Encyclopedic Palace*, jako inicjatywa międzynarodowej grupy artystów, reprezentującej pawilon kraju, który w rzeczywistości nie istnieje); pokaz filmów *Wilhelm Sasnal „Zabić Nudę”*, kuratorki M. Kozioł i P. Przyborowska, 07.09–12.09.2021; *With Hand Signs Grow*, we współpracy z Fundacją Odalys, kurator A. de la Torre, 23.04–27.11.2022 (wystawa jako wydarzenie towarzyszące znalazło się w programie 59. edycji, z główną wystawą zatytułowaną *The Milk of Dreams*).

Warto dodać, iż podobną strategię przyjęła w ostatnim czasie Fundacja Rodziny Staraków, organizując od 2017 roku wystawy polskiej sztuki o statusie wydarzeń towarzyszących La Biennale di Venezia. Były to: *Ryszard Winiarski. Event – Information – Image* (2017), *Ewa Kuryluk. Ja, Biały Kangór / I, White Kangaroo* (2021), *Andrzej Wróblewski (1927 – 1957). In the First Person* (2024). Do tego, w sezonie obejmującym 58. edycję, udało się zrealizować *Force Field. Emerging Polish Artists*, prezentację 13 polskich artystów młodego pokolenia (2019).

świadczania jego pokolenia, było aktywowanie wrażliwości, ujawnianie tego, co niewidzialne (Conte, 2010, s. 28), co doskonale odnosi się zarówno do warszawskiej, jak i powtórzonej po prawie 40 latach weneckiej interwencji Anselmo. *Particolare* w nowych warunkach ożywało zatem ponownie, próbując przekonać, byśmy byli świadomi energii, która nas otacza, przepływa przez nas i kształtuje to, kim jesteśmy, nie zamykając się w jednej idei, sloganie lub obrazie. Ten aspekt dla Turowskiego jako współtwórcy wystawy o „sztuce wzniecającej niepokój” miał, zdaje się, decydujące znaczenie.

Podkreśla to wybór drugiego artysty, Gilberto Zorio (ur. 1944), który oferuje dość podobną dialektykę praktyki artystycznej, opartą na kategoriach stałe/płynne, skończone/nieskończone, widzialne/niewidzialne, obojętne/reaktywne. Artysta działający w Turynie i również związany z ruchem „sztuki ubogiej”, tworzy prace, w których niczym alchemik rejestruje procesy fizyczne i chemiczne, transformacje mechaniczne, uwalnianie energii z jednej formy do drugiej, ciągły ruch. Tym, co charakteryzuje Zorio, jest specyficzny wizualny leksykon. W rzeźbach i instalacjach, w których widać dążenie do przewycięzania formy i materii oraz przekształcenia ich w coś nieprzewidywalnego i płynnego, wykorzystuje bardzo często figurę gwiazdy i oszczepów. Nieprzypadkowo zatem w Wenecji pokazana została jego *Stella di giavelotti* (1974), łącząca oba tak istotne dla niego motywy. To dosłownie gwiazda utworzona ze skrzyżowanych pięciu metalowych oszczepów, związanych sznurkiem, zawieszona przy ścianie, w celowo niepewnej sytuacji, sugerującej napięcie i przemijalność sfery fizycznej, a zarazem przynależność do sfery wyobraźni. W jednej konstrukcji współlistnieją i wspierają się nawzajem symboliczne figury, odnoszące się do ruchu, energii i transformacji. Z jednej strony to oszczep będący według artysty narzędziem o absolutnym pięknie, stanowiący przedłużenie zarówno ramienia, jak i myśli, pozwalający „dotknąć” odległości niedostępnych dla samego ciała, z drugiej zaś – pięcioramienna gwiazda, układająca się w graficzny zapis ciągłej ekspansji i ewolucji świata fizycznego, i jednocześnie wizualizująca człowieka połączanego z niebem (Conte, 2018, ss. 68–73; Lewallen, 1992; Mangini, 2018). Jako symbole ludzkiej i kosmicznej energii odczytywane one mogą być również jako „metafory rewolucyjnych działań społecznych i transformacyjnych sił leżących u podstaw radykalnej kreatywności” i to właśnie sugeruje nam swoją wystawą Turowski.

Badacz awangardy, umieszczając tekst Germano Celanta w katalogu wystawy w Wenecji z 2011 roku, podkreśla i wywołuje w szczególności ów rewolucyjny, kontestujący charakter Arte Povera jako „sztuki ubogiej”, a zarazem

„partyzanckiej”. Nie zawsze się pamięta o tym rodowodzie, często bowiem uwaga kierowana jest na rozpatrywanie tworzonych w tym kręgu prac wyłącznie w kategoriach materiałów i procesów, odejścia od tradycyjnego języka sztuki na rzecz eksperymentowania z właściwościami zwykłych przedmiotów i materiałów. Nie można jednak zapominać, iż ten włoski ruch artystyczny – definiujący podobnie myślących twórców etykietą „arte povera” na skutek decydującej interwencji kuratorskiej Celanta – rozwijał się w powiązaniu z określoną sytuacją społeczno-polityczną przełomu lat 60. i 70. XX wieku. W kraju naznaczonym recesją gospodarczą, demonstracjami studenckimi i robotniczymi, brutalną walką polityczną eskalującą w kierunku wewnętrznego terroryzmu („lata ołowiu”), artyści tacy jak Anselmo i Zorio próbowali zwrócić uwagę na tak paradoksalnie abstrakcyjne i niewidzialne koncepcje, jak np. energia. Sprawiając, że stały się one namacalne poprzez demonstracje ich efektów, tworzyli możliwość otwarcia widzów na nowe postrzeganie materialnych interakcji w świecie przyrody, by w kolejnym kroku zachęcić do krytycznego spojrzenia również na świat społeczny. „Nieprzewidywalne współistnienie siły i prowizoryczności egzystencjalnej, która wprowadza niepokój, kwestionuje wszelkie afirmacje, przypominając o tym, że każda »rzecz« jest tymczasowa, wystarczy naruszyć pęknięcie, a runie” – pisał Celant o pracy Zorio w „Przyczynku do wojny partyzanckiej” (1967, s. 5). Słowa te oddają idealnie specyfikę interwencji artystycznej podejmowanej przez omawianych włoskich artystów. Jej potencjalny i pożądaný efekt przynieść miał niepokojące ujawnienie niestabilności i nieprzewidywalności domniemanego porządku rzeczy. Inaczej mówiąc, istota działania „partyzanckiego” tak rozumianej sztuki polegała nie na jej bezpośredniej polityczności, a na konceptualnym i systemowym docieraniu do sedna rzeczywistości. Jak przekonywała Mangini,

takie prace stanowią wyzwanie dla widzów, aby zrozumieli pęknięcia w systemach reprezentacji i zmienili sposób, w jaki odczytują dostarczane informacje. W ten sposób aktywowany widz może następnie zmienić sposób, w jaki wchodzi w interakcje z innymi reprezentacjami i rzeczami na świecie. W przeciwieństwie do pamfletów i graffiti SI [Międzynarodówki Sytuacjonistów – dod. ADH], ten rodzaj produkcji nie dostosowuje się do programu politycznego poprzez swoją pozorną treść. Zamiast tego uczestniczy w radykalnych działaniach epoki poprzez swoją taktykę, przede wszystkim aktywizację widza w odpowiedzi na malejącą podmiotowość w zaawansowanym społeczeństwie kapitalistycznym (Mangini, 2007; por. Mangini, 2012).

Takie podejście do „ubogiej” twórczości Anselmo i Zorio tłumaczy, dlaczego Turowski sięgnął po nią, by przerzucić pomost między działaniami 1968 roku a czasem burzliwych przemian 1989 roku i współczesnością (jako wyznaczającymi przełomowe momenty dzisiejszych demokracji). Jego rozumienie „sztuki, która wzbudza niepokój” zawiera się dokładnie w przedstawionym wyżej wymiarze „polityczności” Arte Povera.

CZŁOWIEK POCZCIWY I TŁUMACZ ORAZ MARZYCIELE, DEMONSTRANCI, ANTROPOLODZY

Punkty styeczne różnych „ścieżek demokracji”, które wyznaczać miała wystawa w Palazzo Donà, ilustruje w pewnej mierze już jej część historyczna, zawierająca dokumentację życia społeczno-politycznego z przełomu lat 60. i 70. we Włoszech oraz przełomu lat 80. i 90. XX wieku w Polsce. Znalazły się w niej między innymi serigrafia z projektem znaku „Solidarność” Jerzego Janiszewskiego (1980), fotograficzny zapis „namiętnego” performansu *Hommage à Solidarność* (1982) Ewy Partum oraz unikalne fotografie z archiwum Alberto D’Amico/Silvestro Lodi dokumentujące studencką rewoltę 1968 roku na ulicach Wenecji. Jedno z tych zdjęć, pokazujące roześmianą grupkę młodych ludzi biegnących brzegiem Riva degli Schiavoni, trafiło następnie na plakat i pierwszą stronę okładki katalogu wystawy. Tylną stronę katalogu tworzyło zaś tylko jedno zdanie, pozornie paradoksalne i niezrozumiałe, napisane po włosku i angielsku: „nie będzie dziury w niebie, jeżeli pójdziesz tyłem”. Zacerpnięte ono zostało z czarno-białego, eksperymentalnego filmu *Przygoda człowieka poczciewego* (1937) wyreżyserowanego przez małżeństwo artystyczne Franciszkę i Stefana Themersonów. Nie bez powodu, bowiem prezentacja tej „humoreski na serio” oraz zdjęć z lat 1928–1929 i z najsłynniejszego ich filmu *Europa* (1931–1932) zajmuje centralne miejsce w weneckiej ekspozycji, a cytaty z opowiadania Themersona *Hau! Hau! Czyli kto zabił Ryszarda Wagnera* (1951) wypełniają strony katalogu. Jako całość układają się one w motto wystawy, czyniąc swym punktem wyjścia pojęcie demokracji.

Autorzy *Particolare. Sztuka, która wznieca niepokój* przywołują w szczególności postać Lampadefora Metafrastesa, bohatera wspomnianej powiastki, który został – wraz ze swoim szoferem i z przyjacielem, narratorem tej historii – zatrzymany przez policjantów pod zarzutem zabójstwa sławnego kompozytora. Przed zapakowaniem do furgonetki Lampadefor, zachęcany przez policyjnych detektywów, wygłosił imponującą mowę, w której tłumaczy skomplikowane

prawdy o świecie. Tytułując się „tłumaczem demokracji”, przekonywał, iż jej warunkiem jako rządów większości powinna być obrona praw mniejszości, a zdanie większości jako decydujące kryterium wyboru i uzasadnienie podejmowanych decyzji jest wątpliwe.

Tak więc, jeśli wasi panowie magnaci i panowie prezydenci, i panowie sekretarze generalni, zadzwonią do mojej firmy i pytają, czym jest ta sławna Demokracja, odpowiem: ›W społeczeństwie rządzonej przez większość Demokracja jest Demokracją, jeżeli bierze sobie za zadanie obronę praw najniezrozumialszego tomiku poezji‹. A jeżeli pytają: ›Kto to będzie czytał?‹, odpowiem: ›Nikt, dlatego właśnie trzeba go bronić‹ (Themerson, 2004, ss. 37–38).

Zawarte w tych słowach krytyczne spojrzenie na istotę porządku społecznego, jakim jest demokracja, koresponduje u Themersona z jego wyraźne filozoficznym nastawieniem do sztuki. Jako entuzjasta potrzeby „tworzenia przez nią widzeń” próbował podejść w pragmatyczny sposób do możliwości wykorzystania sztuki dla opisanego doświadczanej rzeczywistości (szczególnie w jej wymiarze egzystencjalnym i społecznym) – i to niewątpliwie łączy go z Andrzejem Turowskim⁶. Postawa Themersona, dla którego człowiek to stworzenie mające się kierować głównie etyką, a nie często zawodną logiką (Pysz, 2018, ss. 149–154), wydaje się być mu szczególnie bliska. Obaj w swoich twórczych doświadczeniach analizują kondycję nowoczesnego człowieka i rolę sztuki we współczesności. Co więcej, to właśnie w kolażu jako swoistej metodzie twórczej zdają się dostrzegać potencjał możliwej odpowiedzi na kryzys wartości i doświadczanej fragmentaryzacji świata (układu różnorodnych „szczegółów”).

Themerson żartujący w swoim filmie z nakazów wybierania drogi „w prawo” albo „w lewo” jeszcze bardziej podkreśla absurdałne zasady współczesnego życia społecznego w świecie zuniformizowanej i masowej kultury. W takich warunkach jedną z konieczności (albo może szans?) staje się przyjęcie innego punktu widzenia – myślenia, jak podkreślał autor *Przygód człowieka poczciwego*, „w kategoriach współrzędnych”. Do tego właśnie odnosi się centralny film wystawy, w którym, jak tłumaczy Grzegorz Musiał, drugi z jej

⁶ Warto dodać, iż Turowski wielokrotnie powoływał się na inspirującą rolę Themersonów, m.in. książka *Wyspa Hobsona* stała się dla niego punktem wyjścia dla wystawy *Fin des temps! L’histoire n’est plus (Czasy skończone! – historii już nie ma)*, Tulon, 2004), a kolażowy tekst *O potrzebie tworzenia widzeń* (1936/1937) oraz filmy *Apteka* (1930) i *Europa* (1931–1932) znalazły się na wystawie *Powtórka z teorii widzenia* (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2010). W swojej ostatniej książce, dwutomowym *Radykalnym oku* (2023), jednym z głównych bohaterów – obok Witkiewicza, Kobro, Strzemińskiego – czyni właśnie Themersonów.

kuratorów, „człowiek poczciwy chce wyjść z szafy, chce pójść tyłem do lasu, odfrunąć na dach, zobaczyć świat z innego punktu widzenia. Zobaczyć coś, co stanowi o wyjątkowości naszego życia, a czego nie zawsze możemy doświadczyć z normalnej, ziemskiej perspektywy” (2011, s. 15). Ale nieprzypadkowo w tej „humoresce irracjonalnej”, jak tytułował ją sam Themerson, pojawia się plansza z napisem: „Człowiek poczciwy prosi P. T. Publiczność, aby jego lirycznego odskoku od rzeczywistości nie brała za bezsensowną ekstrawagancję” (Taszycka, 2007, s. 14).

Przywołane wcześniej słowa Celanta o taktyce artystycznej Gilberto Zorio, która nieodłącznie wiąże się z szerszą praktyką Arte Povera (czyli z poszukiwaniem obszarów wykluczonych oraz dopuszczeniem do głosu marginesów formy i minimalnego gestu), w sposób komplementarny uzupełniają się w wystawie *Particolare* z tym, co opisywali w swoich awangardowych, kolażowych dziełach Themersonowie.

Albowiem świat jest bogatszy niż nasze o nim prawdy. Oto w takim sensie jestem tłumaczem. Ja, który nie przyjmuję żadnych dogmatów na wiarę, poddaję krytyce osiągnięcia we wszystkich dziedzinach wiedzy, nie spieszę się z wydawaniem sądów, nie ufam kompetencji rozumu poza dziedziną ludzkiego doświadczenia

– mówi bohater opowiadania Themersona (2004, s. 40). Pokrywa się to w dużym stopniu z naciskiem na fenomenologiczną naturę doświadczenia, którą tak intensywnie przecież – wraz z „brudną” materialnością – eksplorowali artyści „sztuki ubogiej”.

Tak zakreślone ramy pozwoliły Turowskiemu we współpracy z Musiałem zbudować linię ideową wystawy i na tej podstawie stworzyć kolejne, nachodzące na siebie powiązania, które ilustrują poszczególne sekcje tematyczne. Część historyczną, dokumentacyjną obejmują „Ołowiane lata 1968–1978” i częściowo „Nadzieja Solidarności”, „Motto” poświęcone jest Themersonom, z kolei „Marzyciele”, „Demonstranci”, „Antropolodzy”, „Confessione” tworzą najbardziej rozbudowaną część weneckiej ekspozycji. Składają się na nią obrazy, rysunki, fotografie, instalacje i dokumentacje działań artystów, które zgodnie z intencjami organizatorów wystawy, ukazywać mają „demokrację w konflikcie”, jej przejawy w konkretnych wydarzeniach w Polsce i na świecie⁷.

⁷ Na wystawie zaprezentowane następująco prace: Giovanni Amselmo, *Particolare*, 1972–2011; Mirosław Bałka, *204×222×193*, *107×30×30*, 2008; Elżbieta Jabłońska, *Czy twój umysł jest pełen dobroci?*, 2005, oraz *Pomaganie*, 2004; Zuzanna Janin, *Majka from the Movie (Szaleństwo Majki Skowron)*, 2009–2010; Jerzy Janiszewski, *Solidarność*, 1980; Katarzyna Kozyra, *Więzy Krwi*, 1995; Zofia Kulik, *Od Syberii do Cyberii*, 1998–2004 oraz *Wojny etniczne*, 2010; Goshka Macuga, *Snake*

Mamy tu między innymi pracę wideo *Tkacze* (2009) Anny Molskiej, w której nic nie jest takie, jakim wydaje się na pierwszy rzut oka. Molska, artystka wizualna najmłodszego pokolenia obecnego w Palazzo Donà (ur. 1983), przeplata w swoim filmie dwie powtarzające się sceny: wyzutą z gloryfikacji codzienną pracę bytomskiej kopalni węgla kamiennego Bobrek-Centrum oraz siedzących na jej tle dwóch byłych górników i bezrobotnego. Pierwszej towarzyszy recytowany tekst narratora o ciężkiej pracy, wyzysku i buncie ciemionych tkaczy, w drugiej – o tym samym wypowiada się nieco sztucznie, apatycznie i nieudolnie trójka „bohaterów”, całość zaś spina hipnotyzująca, „profesjonalnie” odśpiewana „pieśń tkaczy”. Jak się okazuje, są to słowa z dramatu *Tkacze* (*Die Weber*, 1892) niemieckiego dramaturga i noblisty Gerharta Hauptmanna, o buncie w Górach Sowich z 1844 roku, który dla Marksa był pierwszym świadomym zrywem klasy robotniczej. Fragmenty oryginalnego tekstu i chóru przeniesione przez artystkę we współczesne realia straciły jednakże swój rewolucyjny wydźwięk, co więcej, gorzki tekst dramatu brzmi w śląskim industrialnym pejzażu „jak pętla, która legitymizuje pasywność – zakłęcie niemocy” (Banasiak, 2009; Molska, 2009; Sienkiewicz, 2012, ss. 3–4). Molska, jako artystka, która lubi operować kontrastami, stawia tu mocno na ironię i dystans, przy czym jej praca dotyka mitu myśli lewicowej, zarówno w wydaniu XIX-wiecznych rewolucjonistów, jak i bardziej współczesnym, odnoszącym się do ruchu Solidarności z lat 80. XX wieku.

Ten szczególny rys zaskakujących *Tkaczy*, oscylujący między formatem para-teatralnej inscenizacji, swoistego dokumentu i kreacji artystycznej, kontynuuje też projekt wideo *Majka from the Movie* (2009–2010). Jego autorka, Zuzanna Janin (ur. 1961) reprezentuje tu tytułowych „marzycieli”. Pokoleniowy konflikt i podróż zbuntowanej młodej osoby przekształca się w trakcie trwania kolejnych epizodów jej pracy w złożoną opowieść o ciągłej konstrukcji i przemieszczania tożsamości indywidualnej na wskutek doświadczanego Innego i zderzenia z tożsamością (kulturą) zbiorową. Narrację budują w dużej

Society, 2008; Angelika Markul, *Confessione*, 2011; Gioia Meller Marcovicz, *The powwow democratic sculpture table for 12*, 2011; Anna Molska, *Tkacze*, 2009; Ewa Partum, *Hammage à Solidarność*, 1982–1983; Józef Robakowski, *Dotknięcie Józefa*, 1989; Jonasz Stern, *Akcja na dzieci*, 1945, *Brama do getta*, 1948, *Brama do getta II*, 1948, *Getto łwowskie*, 1956, *Kryjówka w getcie*, 1945, *Mieszkańcy getta*, 1954, *Ucieczka*, 1956, *Uwięziona*, 1949, *Ulica w getcie I*, 1950, *Ulica w getcie II*, 1950, *Wysiedlenie I*, 1946, *Wysiedlenie II*, 1946, *Wysiedlenie III*, 1946, *Wywózka dzieci*, 1946; Mladen Stilinović, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist*, 1992–2011; Marek Szczęsny, *Emigranci*, 2010; Stefan i Franciszka Themersonowie, *Przygoda człowieka poczciwego*, 1937, Stefan Themerson, zdjęcia z lat 1928–1929 i zdjęcia z filmu *Europa*, 1931–1932; Krzysztof Wodiczko, *Porte-Parole*, 1996–1999; Andrzej Wróblewski, *Ukrzesłowniona* oraz *Szkic do Ukrzesłownienia*; Gilberto Zorio, *Stella di giavellotti*, 1971; Artur Żmijewski, *Demokracje*, 2009.

mierze fragmenty filmów i materiałów archiwalnych, których początkową cezurą jest 1968 rok, a końcową – 2009. Doświadczenia obu pokoleń łączy postać Majki, odgrywanej przez samą artystkę, gdy była nastolatką (w kultowym dziś serialu „Szaleństwa Majki Skowron” z lat 70.) oraz współcześnie, w wyreżyserowanych scenach z udziałem jej córki, Melanii. We wszystkich częściach video te wmontowane fragmenty z „Majką” stanowią wspólny wątek na tle osobistych skojarzeń filmowych i muzycznych oraz wplecionych w to spotkań z fikcyjnymi i rzeczywistymi postaciami – bohaterami pamięci zbiorowej i kultury popularnej. Splot fikcji i rzeczywistości w filmie Janin komentuje, jak podkreśla Turowski, nieprzypadkowo Slavoj Žižek, słoweński filozof i krytyk kultury, ideologii, mediów. Przywołany w pierwszym odcinku „serialu” mówi bohaterce: „Nie szukaj ludzi. Szukaj tego, co robią. Bo to są te cuda [...] Jestem tutaj, aby upomnieć się o demokrację bohaterów” (Turowski, 2023, 74; por. Janin, 2010).

Inny wymiar „sztuki, która wznieca niepokój” ukazuje z kolei Marek Szczęsny, czyli jeden z „demonstrantów”. To bliski Turowskiemu artysta, który podobnie jak i on, na początku lat 80. wyjechał do Francji. Szczęsny (ur. 1939), reprezentujący na wystawie najstarsze pokolenie artystów (współczesne Anselmo i Zorio), w Wenecji pokazał swoje asamblaże *Emigranci* (2010). Z tych bezimiennych portretów wyłaniają się pełne napięcia twarze z rysującym się wyrazem obcości, utraconej tożsamości, krzyczącej rezygnacji. Z jednej strony charakteryzuje je specyficzna dla artysty forma nietworząca zintegrowanej płaszczyzny, czyli porozdzierane, poszarpane arkusze papieru pakowego, zamalowane zamasyżycie, ekspresyjnie, w kilku ruchach, z determinacją i siłą, z naklejonymi fragmentami opakowań i plastikowych worków. Z drugiej zaś – to kompozycje o ścisłych zasadach konstrukcyjnych, ale jednocześnie bliskie spontanicznej abstrakcji, stawiające na pierwszym miejscu na „zdekonstruowaną wizualność”. W tym sensie wyróżnia je napięcie między formami a sposobami jego postrzegania, przez co dekonstrukcja materii zamienia się w destrukcję określonych idei. Szczęsny, „wiecznie obcy”, poszukujący siebie i swojego miejsca, prezentuje zatem twórczość, w której – jak tłumaczył Turowski przyglądający się wystawie w łódzkim Atlasie Sztuki (2016) –

między przeszłością a przyszłością rozciąga się teren rozdartej formy będącej doświadczeniem świata współczesnego. Sztuki wyrażającej opór przed niebezpieczną totalnością i niepokój przed wszelką tożsamością. Sztuki, która nie wyłania się z pozytywności świata, lecz jego rozdarcia, nie z formy, lecz jej kryzysu (Turowski, 2023, s. 112).

Prace wymienionych wyżej artystów, a także pozostałych „marzycieli” (Elżbieta Jabłońska, Józef Robakowski), „demonstrantów” (Jonasz Stern, Krzysztof Wodiczko, Artur Żmijewski), „antropologów” (Katarzyna Kozyra, Goshka Macuga, Zofia Kulik), czy też będących „nadzieją solidarności” (Ewa Partum, Andrzej Wróblewski), rozwijały zatem krytyczne odpowiedzi, ucząc względności spojrzenia, burząc spokój ducha, podważając konwencje, dogmatyzmy i nietolerancje. Definiowały je w szczególności dwie kategorie odnoszące się do praktyk demokracji, a więc „różnica” jako „niezbywalna wartość wielokulturowego społeczeństwa” oraz „mniejszość” jako „przeciwstawienie populistycznej większości”. Tak rozumiane postawy prowokując do myślenia i odpowiedzialności w przestrzeni publicznej, miały przy tym – zdaniem Turowskiego – charakteryzować się „permanentną niezdolnością” do zastygnięcia w nową zwykłość (2014, 94).

MODEL ZAANGAŻOWANIA

Otwarcie przestrzeni wystawienniczej w Wenecji przez Galerię Signum uznane zostało przez czasopismo *Arteon* jednym z najważniejszych fenomenów artystycznych 2009 roku. To instytucjonalne wkroczenie na międzynarodową scenę miało w opinii redakcji zwiastować dalekosiężne konsekwencje dla budowania pozycji polskiej sztuki. Czy tak się faktycznie stało? Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Niewątpliwie rozmach towarzyszący pierwszym wystawom robił wrażenie, później początkowy impet został wyhamowany, pojawiła się przerwa w działaniu, a kolejne projekty przybrały mniejszą skalę. Alternatywny „przyczółek” sztuki polskiej w miejscu i w czasie najbardziej znanej cyklicznej imprezy artystycznej na świecie, jaką jest La Biennale di Venezia, jest mimo to nie do przecenienia.

Jednocześnie nie można zapomnieć, iż ten szczególny przypadek działań artystycznych realizowanych we Włoszech przez polską Fundację i polskich kuratorów, swoją częściową genezę miał w wydarzeniu zapoczątkowanym w trudnych czasach podziałów, „żelaznej kurtyny” i w okolicznościach systemowych PRL-u. Znacząca w tym wszystkim osoba Andrzeja Turowskiego pozwala połączyć te dwa wydarzenia i, co istotne, nadać im właściwy sens. W jednym z wywiadów mówi on o olbrzymiej roli kuratora, który mając z jednej strony świadomość pełnej odpowiedzialności artysty za dzieło, zapraszając go na wystawę i wchodząc z nim w dialog, część tej odpowiedzialności przejmuje. Kurator bowiem „kontekstualizuje sztukę, wydobywa jej rozliczne

znaczenia, przekłada na inny język, wprowadza w obieg społeczny, udostępnia, wyjaśnia. Ale też historyzuje i kanonizuje” (Turowski, 2023, s. 147). Wystawa zrealizowana w zabytkowym wnętrzu gotyckiego Palazzo Dona, wspólne dzieło Turowskiego i Grzegorza Musiała, stała się w tym kontekście znaczącą manifestacją określonego myślenia o sztuce, w odpowiedzi na istotne pytania, czym jest ona dzisiaj i jaką rolę powinna pełnić w społeczeństwie.

Turowski przekonany, że jeśli istnieją granice służące podziałom, to trzeba je przekraczać, penetruje w swej praktyce i życiu dostrzegane marginesy i transgresje, pobocza i pogranicza, zamglone przestrzenie (2023, s. 301). Inspirująca rola wystawy Giovanniego Anselmo w Galerii Foksal polega tu więc nie tylko na zapoczątkowaniu wzajemnych relacji i odniesień, ale przede wszystkim na przystąpieniu do artystycznej „wojny partyzanckiej”, którą ogłaszał Germano Celant. Model taktycznego zaangażowania „sztuki ubogiej” jest dziś nadal pouczający. W swym najlepszym wydaniu dzieła te koncentrują się na makrokosmosie ludzkiego doświadczenia, a nie na mikrokosmosie bieżącej polityki, chroniąc w ten sposób wolność artystyczną. Dzieje się tak, jak przekonuje Elizabeth Mangini, nie poprzez samą treść powiązaną z epoką społeczną i polityczną, ale samą ich strukturą: partycypacyjną, emancypacyjną, otwartą na sytuacje, doświadczenie i demonstracje, które ucieleśniają współczesny moment transformacji społecznej. Oferując wgląd w szerszy obraz pośród codziennego natłoku informacji, angażują one postrzegający podmiot jako odpowiedzialnego gracza (2012, ss. 571–572). Turowski przypomina, iż w procesie widzenia nie to jest ważne, co mechanicznie chwyta oko, lecz to, co człowiek uświadamia sobie ze swego widzenia (2023, s. 93). W tym sensie najważniejsze znaczenie ma dla niego sztuka, która bierze po uwagę rozdarcie (czyli miejsce do zakrycia przed wzrokiem, niewidzialne), poddaje w wątpliwość pozorne oczywistości, nie potrzebuje wielkich gestów, by wzbudzić niepokój. Taka właśnie ma być rola sztuki w demokracji. Potrzebuje ona bowiem krytyki, kryzysu, braku stabilizacji, bo jest procesem, a nie stanem, w którym można spokojnie żyć. Taką lekcję daje nam *Particolare*, czyli sztuka, która wznieca niepokój.

BIBLIOGRAFIA

- Banasiak, J. (26.01.2009). *Anna Molska w FGF: stosowane sztuki ironiczne?*. Obieg.pl. <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/recenzje/6992>.
- Celant, G. (1967). *Arte povera. Appunti per una guerriglia*. *Flash Art*, 5 Novembre-Dicembre, 5.
- Conte, L. (2010). *Conversazione con Gilberto Zorio*. *Quaderni di Scultura Contemporanea*, 9, 26–37.

- Conte, L. (2018). La scultura come essere nel mondo. *Flash Art*, 337, 68–73.
- Chiodi, S. (28.01.2020). *La mostra all'Accademia di San Luca / Giovanni Anselmo: entrare nell'opera*. Doppiozero. <https://www.doppiozero.com/giovanni-anselmo-entrare-nellopera>
- Janin, Z. (2010). *Zuzanna Janin. Majka form the Movie*. Kat. wyst. Galeria Miejska Arsenal, lokal_30.
- Lewallen, C. (1992). Gilberto Zorio. MATRIX / Berkley 152 (Broszura wystawowa). University Art Museum, Pacific Film Archive. <https://web.archive.org/web/20130623042934/http://bampfa.berkeley.edu/exhibition/152>.
- Malinowski, J. (2023). *Kalendarium polsko-włoskich kontaktów artystycznych 1945–1980*. Opracowanie powstałe na podstawie maszynopisów rocznych sprawozdań CBWA w zbiorach Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, dokumentacja zebrana przez Karolinę Zychowicz, maszynopis. Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata.
- Mangini, E. (2007). Arte Povera. *Artforum*, 46(3), <https://www.artforum.com/columns/arte-povera-186623>.
- Mangini, E. (2012). Form as Social Commitment: The art of Giovanni Anselmo during the Anni di Piombo. *Enthymema*, 7, 559–574. <https://doi.org/10.13130/2037-2426/2710>
- Mangini, E. (2018). Gilberto Zorio. *Artforum*, 56(6). <https://www.artforum.com/events/gilberto-zorio-8-238343>.
- Mangini, E. (2024). Giovani Anselmo (1934–2023). *Artforum*, 62(6). <https://www.artforum.com/columns/elizabeth-mangini-giovanni-anselmo-1934-2023-548418>.
- Mazur, A. (2016). Dialog. W: J. Wesołowska, M. Jachuła (red.), *Galeria Foksal 1966–2016* (ss. 80–87). Galeria Foksal, Mazowiecki Instytut Kultury.
- Mazur, A. (2019). Demitologizacja Galerii Foksal, Rozmowa z Andrzejem Turowskim. *Postmedium*, 1. <https://postmedium.art/demitologizacja-galerii-foksal>.
- Molska, A. (2009). *Tkacze* (film). Artmuseum.pl. <https://archiwum.artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/molska-anna-tkacze>.
- Musiał, G. (2009). Post Scriptum. W: E. Górniak-Morgan, G. Musiał, A. Turowski (red.), *Awake and Dream / Svegliati e sogna* (ss. 275–286). Kat. wyst. Signum Foundation Palazzo Donà Venezia.
- Musiał, M. (2011). Non ci sarà nessun buco nel cielo se camminerai all'indietro / There won't be a hole the sky if you walk backwards. W: E. Górniak-Morgan, G. Musiał (red.). *Particolare: percorsi di democrazia = paths of democracy* (ss. 15–16). Kat. wyst. Foundation Palazzo Donà Venezia.
- Przyborowscy H. i J. (2011). *Między Wenecją a Poznaniem. Rozmowa z Hanną i Jarosławem Przyborowskimi, nie tylko kolekcjonerami sztuki*. Poznan.pl. <https://www.poznan.pl/mim/kultura/news/rozmowy,c,7/miedzy-poznaniem-a-wenecja,45210.html>
- Pysz, R. (2018). Kolaż, czyli komplikacja życia (Wspomnienie o Stefanie Themersonie w 30. rocznicę śmierci artysty). *Świat i Słowo*, 1(30), 149–154.
- Sienkiewicz, K. (2012). Pokrętnie ścieżki. W: S. Welbel (red.). *Anna Molska. Szósty kontynent* (ss. 3–4). Folder towarzyszący wystawie. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki.
- Signum Foundation - Palazzo Donà w Wenecji. (2010). Culture.pl. <https://culture.pl/pl/miejsce/signum-foundation-palazzo-dona-w-wenecji>
- Taszycka, A. (2007). Surfikcja „Przygody człowieka poczciwego” Franciszki i Stefana Themersonów. *Kwartalnik Filmowy*, 57–58, 14–22.
- Themerson, S. (2004). *Hau!Hau! Czyli kto zabił Ryszarda Wagnera*. Wydawnictwo Gaberbocchus w Polsce.

- Tiberi, B. (2018). Coincidentia oppositorum: The Works of Giovanni Anselmo between the Visible and the Invisible. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Arte et Educatione*, 13, 66–76.
- Turowski, A. (2009). Wake up to dream / Svegliarsi per sognare. W: E. Górniak-Morgan, G. Musiał, A. Turowski (red.), *Awake and Dream / Svegliati e sogna* (ss. 162–193). Kat. wyst. Signum Foundation Palazzo Donà Venezia.
- Turowski, A. (2012). *Dziura w całym. O Parowozie dziejów, historii sztuki i współczesnych instytucjach z Andrzejem Turowskim rozmawia Adam Mazur*. Atlas Sztuki, <https://atlassztuki.pl/dziura-w-calym-o-parowozie-dziejow-historii-sztuki-i-wspolczesnych-instytucjach>.
- Turowski, A. (2014). Z niepokoju rodzi się bunt, z Andrzejem Turowskim rozmawia Adam Mazur. *Czas Kultury*, 30(2), 90–97.
- Turowski, A. (2023). *Dziura w całym. O sztuce i historii współczesnej*. Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.
- Tuszyński, M. (1994). Giovanni Anselmo. W: W. Borowski, M. Jurkiewicz, A. Przywara (red.), *Galeria Foksal 1966–1994* (s. 121). Galeria Foksal.