

EWA BOJAROWSKI

RECEPCJA WSPÓŁCZESNEJ SZTUKI POLSKIEJ W NIEMCZECH PO 1989 ROKU

W 1990 roku podczas poznańskich targów sztuki „Interart” dyrektor targów frankfurckich Anna Kaegi¹ wyraziła swoją opinię, iż wzrostu zainteresowania sztuką Europy Wschodniej w Niemczech nie obserwuje i w najbliższych czasach nie przewiduje². Jej zdaniem należało przede wszystkim stworzyć w Polsce dobrze prosperujący rodzimy rynek sztuki, który dostosowany byłby do miejscowych realiów gospodarczych. Nie można liczyć tylko na zachodniego nabywcę.

W 1995 roku Johannes Halder³ zauważył, że polska sztuka nie ma we własnym kraju dojrzałego odbiorcy i kolekcjonera, dlatego też polska produkcja nastawiona jest na zachodni rynek, ale zachowuje jednocześnie swoją autentyczność. W połowie lat 90. Rafał Jabłonka powiedział: „Tak długo, jak długo polscy artyści nie będą traktowani serio w Polsce, jak coś, co jest wydarzeniem wielkim, tak długo nie mają szans na Zachodzie”⁴.

Aktualnie aukcyjne ceny prac Wilhelma Sasnala dochodzą do 60 tys. euro⁵. Artysta okrzyknięty został „polskim Royem Lichtensteinem”⁶. Jest reprezentowany przez Galerie Johnen w Berlinie, Johnen & Schöttle w Kolonii, Rüdiger Schöttle w Monachium. Jego prace znajdują się w publicznej kolekcji MARTA w Herfordzie. Sasnal jest jednym z najbardziej znanych malarzy swojej generacji, do której należą między innymi: Monika Sosnowska, Rafał Bujnowski, Sławomir Elsner, Zbigniew

¹ G. Dziamski, *Lata dziewięćdziesiąte*, Poznań 2000, s. 15.

² Ibidem.

³ J. Helder, *Durstlöscher mit DNA-Zusatz*, „Nürnberger Nachrichten” 12 XII 2000, s. 17.

⁴ R. Jabłonka, *Dobra sztuka zaczyna się od malpowania. Rozmowa z Rafałem Jabłonką – szefem Jablonka Gallery w Kolonii*, „Magazyn Sztuki”, nr 6/7, 1995, s. 424.

⁵ <http://web.artprice.com/cartitems.aspx?pdtype=ODc4MjcyMTc2ODk1MjY5MTQQt>

⁶ S. Altmann, *Tür zum Osten*, „Wirtschaftswoche” 9 IX 2004, s. 225.

Rogalski, Artur Żmijewski, Paweł Althamer. Przykład Sasnała nie jest odosobniony. Każdy z wyżej wymienionych twórców znalazł miejsce w niemieckich galeriach i uznanie niemieckiej publiczności. Problem, z jakim borykają się polscy artyści, to fakt, że ich prace wypływają z Polski. Jak przyznaje Rafał Bujnowski, „lepiej by było, gdyby moje obrazy zostały w Polsce, ale ceny poszły w górę i sprzedaże w Polsce zdarzają się sporadycznie”⁷. W latach 90. na Zachodzie pojawiły się pojedyncze postaci: Mirosław Bałka, Katarzyna Kozyra, Paweł Althamer, które skupiły na sobie uwagę niemieckich wystawców i kolekcjonerów. W ostatnich latach wszystko nabrało błyskawicznego przyspieszenia i pokolenie Wilhelma Sasnała znalazło wielu pasjonatów u naszego zachodniego sąsiada.

Bliskość geograficzna, wspólna historia i częste polityczne kontakty – to czynniki, które wpływają na specyficzną sytuację Polski i Niemiec. Jako sąsiadujące ze sobą narody Polacy i Niemcy mają względem siebie pewne oczekiwania i wyobrażenia. Specyficzne położenie w Europie Środkowej przypisało obu krajom znaczące dla siebie nawzajem role. Polska jest dla Niemiec „wrotami na Wschód”, Niemcy natomiast łączyły Polskę z Europą Zachodnią. Oczekiwanie od Niemiec szczególnego stosunku do sztuki polskich artystów jest w pełni uzasadnione. Wyjaśniając aktualny fenomen popularności polskiej sztuki na Zachodzie pamiętać należy, że historia wymiany artystycznej sięga dalej niż 1989 i miała wpływ na rozwój wydarzeń w latach 90. Otwarcie granic w 1989 r. miało zdynamizować wymianę artystyczną i umożliwić polskim twórcom udział w zachodnim rynku sztuki, z którym wiązano w Polsce wielkie nadzieje.

Wewnętrzny podział państwa niemieckiego spowodował, że recepcja sztuki polskiej w Niemczech ma dwie historie⁸. Zainteresowanie polską twórczością w NRD było obowiązkiem państwowym, tak jak zajmowanie się sztuką Bułgarii, Węgier, czy samego ZSRR. W Niemczech Zachodnich był to raczej obowiązek moralny, choć w okresie stalinowskim sztuka krajów socjalistycznych nie była w Niemczech Zachodnich dobrze przyjmowana. Istniało przekonanie, iż sztuka modernistyczna nie może w krajach totalitarnych się rozwijać, ponieważ dyktatura zwalczała jedną z jej podstawowych idei, jaką jest indywidualizm. Taką postawę reprezentował między innymi co-kurator „Documenta 2” w 1959 r.⁹ Werner Haftmann, który uważał, iż artyści z tzw. bloku wschodniego nie są na tyle wolni, by tworzyć. Z końcem lat 50. w Niemczech Zachodnich do udziału w wystawach zaczęto zapraszać polskich twórców, m.in.: Mariana Bogusza, Raymunda Ziemskiego, Stefana Gierowskiego, Alfreda Le-

⁷ Cyt. za: D. Jarecka, *Moda Polska*, „Gazeta Wyborcza”, 12 listopada 2004, s. 18.

⁸ P. Olszówka, *Kunst in der posttotalitären Gesellschaft am Beispiel Polen*, „Deutsche Studien”, nr 117/118, s. 77.

⁹ W. Haftmann, *Documenta 2* (katalog wystawy), Köln 1959, t. 1, s. 14.

nicę, Magdalenę Więczek, Juliana Boss-Gostławskiego¹⁰. Zwrócenie uwagi w stronę Polski ma związek ze zmianami politycznymi, jakie przyniosła tzw. odwilż i zmiana na stanowisku pierwszego sekretarza partii, którym został Władysław Gomułka. Postalinowska liberalizacja, jaka nastąpiła w dziedzinie sztuki, wpłynęła na wzrost zainteresowania Zachodu polską kulturą.

Do ważniejszych pokazów, które zapoznały niemieckiego odbiorcę z polską sztuką, należy jedna z pierwszych, zorganizowana w l. 1962/63 w Muzeum Folkwang w Essen zatytułowana „Polnische Malerei vom Ausgang des XIX Jahrhunderts bis zur Gegenwart”, która przedstawiała polskie malarstwo począwszy od końca XIX wieku do współczesności. W połowie lat 60. w Stadtliche Galerie, czyli późniejszym Muzeum Bochum, odbyła się poświęcona Polsce wystawa „Profile IV”. W 1975 roku w Kunsthau Hamburg i Kunstverein Hannover pokazana została wystawa polskiej sztuki współczesnej z lat 1945–1973 („Polnische Gegenwartskunst 1945–1973”), prezentująca dzieła z Muzeum Narodowego we Wrocławiu. W tym samym roku w Muzeum Ostwall w Dortmundzie pokazano prace polskich kolorystów na wystawie „Die Coloristen in Polen”.

Oprócz wystaw w państwowych muzeach, prace polskich artystów prezentowane były również w prywatnych galeriach, które skupiały wokół siebie mniejsze grono odbiorców. Takimi galeriami były Galeria Leo Klose czy Galeria Hans Voss w Bremen, których właścicielom udało się zgromadzić klientów kupujących polskie prace.

Niestety, wyraźna była dyferencja pomiędzy wiedzą i przepływem informacji z Zachodu i krajów bloku wschodniego. Znacząca była również różnica w stanie badań nad sztuką zachodnią i tzw. „Ost-Kunst”¹¹. Kondycję i problemy sztuki zachodniej łatwo było poznać z krytycznych tekstów, publikowanych w dostępnych na rynku międzynarodowych czasopismach artystycznych. W przypadku sztuki wschodniej brak było publikacji, które poświęcone byłyby jej problemom. W lutym 1961 roku na łamach niemieckiego miesięcznika „Kunstwerk”, poświęconego sztuce międzynarodowej, opublikowane zostały trzy artykuły prezentujące polską sztukę. Ich autorami byli Andrzej Jakimowicz i Aleksander Wojciechowski oraz Pierre Restany. Jakimowicz skoncentrował się w swoim artykule zatytułowanym *Abstrakcja i dyscyplina* („Abstraktion und Disziplin”) na geometryczno-konstruktywistycznych tendencjach polskiej sztuki sprzed 1939 roku, na postaciach takich, jak S.I. Witkiewicz, Wła-

¹⁰ J. Weichardt, *Polnische Kunst in Deutschland – westdeutsche Kunst in Polen. Eine Bilanz der wechselseitigen Ausstellungsbeziehungen*, (w:) *Erlebte Nachbarschaft Aspekte der deutsch-polnischen Beziehungen im 20. Jahrhundert*, (red.) J.-P. Barbian, M. Zybura, Wiesbaden 1999, s. 252.

¹¹ *Ibidem*.

dysław Strzemiński, Henryk Stażewski i Wojciech Fagor¹². Aleksander Wojciechowski przedstawił na kolejnych stronach współczesną polską sztukę. Tematem jego artykułu był polski ekspresjonizm romantyczny z jego czołową postacią, Tadeuszem Kantorem¹³. Wojciechowski poświęcił znaczną część swojej uwagi także młodszej generacji artystów, jak Nowosielski, Tarasin i Brzozowski. Artykuł był prawdopodobnie pierwszym powojennym przeglądem polskiej sztuki współczesnej za granicą. W przeciwieństwie do dwóch poprzednich autorów Pierre Restany wyraził w swojej wypowiedzi opinię o sytuacji sztuki w Polsce z pozycji zagranicznego obserwatora. Bardzo dobra znajomość zachodniej sceny artystycznej oraz jego rola teoretyka ruchu Nouveaux Realisme umożliwiły mu odmienną ocenę polskiej sztuki od tej, wyrażonej przez polskich autorów. Restany w artykule *Sytuacja sztuki w Polsce* („Die Situation der Kunst in Polen”¹⁴) przedstawił ostrą krytykę polskiej sztuki po 1954 roku, zarzucając jej przejęcie wielu kierunków sztuki zachodniej i brak własnej modernistycznej tradycji, oraz twierdząc, że polski modernizm kształtowały tylko włoskie, hiszpańskie, niemieckie i austriackie wpływy.

Powodów braku większego zainteresowania sztuką polską wśród kolekcjonerów szuka Weichardt¹⁵ w rozwoju amerykańskiego pop art, w stronę którego zwrócona była uwaga w Niemczech Zachodnich. Estetyka postmodernistyczna odrzuca wszystko to, co uniwersalne, powtarzalne, geometryczne, minimalistyczne, ascetyczne, monotonne, nudne – wszystko to, co szare i ponure, homogeniczne i redukjonistyczne. Jednocześnie nie chce zaakceptować szarej, monotonnej, komunistycznej rzeczywistości. Komunistyczna estetyka jest w przeciwieństwie do niej niezróżnicowana, homogeniczna i bezbarwna.

W przypadku NRD wymiana kulturalna i zainteresowanie sztuką polską uwarunkowana była nie tylko bezpośrednim sąsiedztwem wewnątrz bloku wschodniego, ale przede wszystkim wspólną sytuacją polityczną. Oba kraje łączyło polityczne zwierzchnictwo Związku Radzieckiego. Ograniczenie wolności przyczyniło się do wykształcenia podziału na oficjalny i nieoficjalny obieg kultury.

W ramach oficjalnego obiegu zainteresowanie sztuką polską w Niemczech Wschodnich ograniczone było do konkretnych gatunków i kierunków. Były nimi grafika, plakat i konstruktywizm. Jednak obraz tej sztuki nie był w pełni przedstawiany. Niemiecki obraz Polski zniekształcony był przez dominację radzieckiej kultury.

¹² A. Jakimowicz, *Abstraktion und Disziplin*, „Kunstwerk”, nr 8/XIV, 1961, s. 3-4.

¹³ A. Wojciechowski, *Romantik Expression Emotion*, tamże, s. 4-15.

¹⁴ P. Restany, *Die Situation der Kunst in Polen*, „Kunstwerk”, nr 8/XIV, 1961, s. 16-23.

¹⁵ J. Weichardt, op. cit., s. 254.

Nieoficjalny obieg kultury rozwinął się zarówno w Niemczech, jak i w Polsce w latach siedemdziesiątych. W ramach tego obiegu zintensyfikowała się wymiana kulturalna, której sprzyjała zmieniająca się sytuacja polityczna w NRD i PRL. Na początku lat 70. na arenę polityczną wkroczył „rzekomy liberał”¹⁶ Erich Honecker, sprawujący łżejszą politykę kulturalną wprowadzoną pod hasłem „Weite und Vielfalt”, czyli szerokości i różnorodności, jak się w praktyce okazało – pozornej. W Polsce I sekretarzem KC PZPR został Edward Gierek, który chcąc zatrzeć wspomnienie grudnia 1970, rozpoczął sprawowanie władzy od obietnic i deklaracji zmian. Wykształcony w ich wyniku ustrój można nazwać „socjalistyczną demokracją”¹⁷. Pozorny liberalizm ekip rządzących zachęcił artystów w nowej „swobodniejszej” sytuacji do działania. W tym okresie rozwinął się nowy system nielegalnej wymiany artystycznej drogą pocztową. Od końca lat 70. artyści mail art prezentowali wyniki swoich akcji podczas wspólnych wystaw w kościołach oraz przestrzeniach prywatnych, jak galeria EP w Berlinie należąca do Jürgena Schweinebradena, znajdująca się w prywatnym mieszkaniu.

Polska, przez wzgląd na jej dość liberalną sytuację polityczną, stała się coraz bardziej atrakcyjna dla mieszkańców Niemiec Wschodnich. Dużym powodzeniem cieszył się wśród niemieckiej publiczności warszawski Festiwal Filmowy, na którym pokazywano najnowsze produkcje zachodniego kina. Jak podkreśla Christoph Tannert, były to filmy, które nie doczekały się prezentacji w NRD bądź z opóźnieniem trafiły na ekrany niemieckich kin. Zainteresowanie wzbudzały także koncerty i festiwale jazzowe, które były okazją do nawiązania nowych znajomości, przyjaźni oraz artystycznej współpracy.

Sztuka nieoficjalna wpisała się najwyraźniej w pamięć niemieckich odbiorców. Duża progresywność polskiej sztuki, jej zaangażowanie i odwaga artystycznej wypowiedzi to cechy odróżniające ją od zachodnioeuropejskiej produkcji artystycznej. Zaangażowanie polityczne i charyzma polskich artystów wzbudza uznanie w środowisku niemieckim. Duże uznanie w środowisku niemieckim zyskały akcje organizowane w przestrzeni publicznej. Akcje te stawiały pytania o radykalność sztuki, jej siłę wyrazu i ograniczenia. Akcje stanowiły ważny wkład w kształtowanie się kultury międzynarodowej.

Rok 1989 nie stanowił sztywnej cezury w sztuce, jest natomiast umowną datą, która rozpoczyna okres zmian ustrojowych, politycznych i społecznych w Polsce i w Niemczech, których następstwem były zmiany postaw artystycznych. Zmieniająca się sytuacja wymagała od artystów

¹⁶ P. Piotrowski, *Nad mapą neoawangardy Europy Środkowej lat siedemdziesiątych XX wieku*, „Artium Quaestiones” nr 13, Poznań 2002, s. 158.

¹⁷ Ibidem, s. 139.

ich reorganizacji i reorientacji. Upadek komunizmu i początek procesów zjednoczeniowych państw niemieckich miały wyraźny wpływ na wybory polskich i niemieckich artystów.

Po upadku berlińskiego muru zarówno Polska, jak i Niemcy, znalazły się w nowej rzeczywistości. Zapoczątkowany w końcu lat 80. proces zmian w obu przypadkach przebiegał inaczej i uwarunkowany był specyficzną sytuacją polityczną, gospodarczą i społeczną danego kraju. W przypadku Polski był procesem systemowej transformacji. Podzielony dotychczas naród niemiecki borykał się dodatkowo z problemami zjednoczenia. Oba niemieckie państwa miały na początku lat 90. do przebycia długą drogę, by w pełni funkcjonować jako zjednoczony kraj. Różnice mentalne pomiędzy Wschodnim i Zachodnim środowiskiem były bardzo wyraźne i uwidoczniły się przede wszystkim w związku z krytyką osiągnięć kultury czasu NRD. W niedowartościowaniu osiągnięć kultury Niemiec Wschodnich doszukać się można pewnych analogii z sytuacją odkrycia przez środowiska Zachodu sztuki polskiej, a także sztuki innych postkomunistycznych krajów Europy Wschodniej.

Od pierwszych lat po zniesieniu sztucznego podziału Europy starano się na Zachodzie lepiej poznać sztukę krajów byłego bloku wschodniego. Szczególną uwagę poświęcano kulturze krajów sąsiednich, której promocja stała się jednym z zadań niemieckich placówek kulturalnych. „Zintensyfikowanie kulturalnych kontaktów z państwami Europy Środkowo-Wschodniej stało się od końca lat 80. centralnym punktem pracy berlińskiego resortu kultury” – pisze Peter Funken.

Jesienią 1990 roku zorganizowano w landzie Nordrhein-Westfallen Tydzień Kultury i Nauki Polskiej, który był odpowiedzią na zorganizowany w Polsce w 1988 r. Tydzień Kultury Niemieckiej. W Kunstmuseum w Düsseldorfie w dniach 15 IX–15 X 1990 odbyła się wystawa „Bakunin in Dresden – Polnische Kunst heute”¹⁸. Do anarchistycznej postawy Bakunina, który w XIX wieku wślawił się bohaterskim czynem obrony niemieckiego narodu, nawiązywać miał nurt opozycyjny, jaki wykształcił się w sztuce polskiej pod koniec lat osiemdziesiątych. Jego reprezentantami byli biorący udział w wystawie: Zofia Kulik, duet KwieKulik, Przemysław Kwiek, Zbigniew Libera, Jarosław Modzelewski, Teresa Murak, Pomarańczowa Alternatywa, Ewa Partum, Jacek Rydecki, Jerzy Truszkowski. Stephan von Wiese, dyrektor działu sztuki współczesnej Kunstmuseum Düsseldorf, komentując postawy polskich artystów, podkreślił ich wyjątkowość, która przejawiała się w odporności na system polityczny i niezależności od ideologii państwa. Sztuka polska należała, jego

¹⁸ Wystawa zorganizowana została przez Polskie Ministerstwo Kultury we współpracy z Niemieckim Instytutem Kontaktów Zagranicznych w Stuttgarcie i z Ambasadą Polski w Niemczech. Powtórzona została w Kampagnefabrik w Hamburgu 3 XI–9 XII 1990.

zdaniem, do najbardziej otwartych i aktywnych w Europie Wschodniej¹⁹ i poświęcano jej kolejne wystawy. W ramach wspomnianego Tygodnia Kultury i Nauki Polskiej, wiosną 1991 roku, w Museum Wiesbaden odbyła się wystawa pt. „Doppelte Identität. Polnische Kunst zu Beginn der neunziger Jahre”, która przybliżyć miała niemieckiemu odbiorcy wyodrębniające się w polskiej sztuce postawy tradycji awangardowej, którą reprezentowali obecni na wystawie: Krzysztof Bednarski, Jarosław Modzelewski, Józef Robakowski, Ryszard Winiarski, Jarosław Kozłowski i Zofia Kulik oraz postmodernistyczna „Nowa Ekspresja”²⁰ Grzegorza Klamana, Marka Sobczyka, Ryszarda Woźniaka i Zbigniewa Libery.

Grupa 25 przedstawicieli polskiej sztuki lat osiemdziesiątych²¹, między innymi wspomniani wyżej artyści, miała możliwość zaprezentowania swojej pozycji. W dniach 22 VI–21 VII 1991 Niemieckie Związki Sztuki, pod wspólnym tytułem „Kunst, Europa” zdecydowały się zaprezentować spektrum sztuki państw byłego bloku komunistycznego. Udział w wystawie wzięło 400 artystów z 19 krajów europejskich: Belgii, Holandii, Luksemburga, Francji, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Grecji, Włoch, Austrii, Szwajcarii, Islandii, Skandynawii, Jugosławii, Czechosłowacji, Węgier, Związku Radzieckiego i Polski. Artyści polscy znajdowali się w szczególnie uprzywilejowanej sytuacji, na którą wpływała ich wielmiesięczna obecność na wspomnianych wyżej pokazach. Wystawa „Kunst, Europa” wskazała miała cechy narodowe, różnice i powiązania europejskich artystów oraz ułatwić niemieckiemu odbiorcy usytuowanie.

Próbie zdefiniowania polskiej sztuki podjęła Anda Rottenberg, stawiając pytanie: „Jak rozpoznać można polskiego artystę?”. W swojej odpowiedzi starała się zarysować tło dla sztuki lat osiemdziesiątych. To, co miało odróżniać polskiego artystę, to istnienie w obrębie szczególnego systemu politycznego, atmosfera ruchu „Solidarności”, doświadczenie stanu wojennego i kondycja podzielonego społeczeństwa, jaka odbiła się w sztuce goszczącego w Brühl pokolenia. Jednocześnie podkreślić należy, że sztuka ta nie rozwijała się w zupełnej izolacji. Zmiana paradygmatów

¹⁹ Materiały archiwalne Kunstmuseum Düsseldorf, „Pressespiegel” wystawy „Bakunin in Dresden: polnische Kunst heute”, 15 IX–15 X 1990.

²⁰ R. Ziarkiewicz, *Doppelte Identität – Polnische Kunst zu Beginn der neunziger Jahre*, Landesmuseum Wiesbaden 3 marzec – 5 maj 1991, Wiesbaden 1991, s. 16.

²¹ Ibidem, s. 3. XII: Mirosław Bałka, Anna Beller, Tomasz Ciecierski, Maciej Dowigałło, Mirosław Filonik, Anna Gruszczyńska, Ryszard Grzyb, Paweł Jarodzki, Mariusz Kruk, Piotr Kurka, Paweł Kwaśniewski, Wojciech Łazarczyk, Zbigniew Libera, Łódź Fabryczna, Robert Maciejuk, Jarosław Modzelewski, Małgorzata Niedzieńko, Włodzimierz Pawlak, Zygmunt Rytko, Tomasz Sikorski, Paweł Susid, Leon Tarasewicz, Szymon Urbański, Ryszard Woźniak. Większość z nich z okazji tego projektu po raz pierwszy miała okazję zaprezentować swoje prace w Niemczech. W oranżerii pałacu w Augustusburgu swoje prace pokazała na specjalnej wystawie indywidualnej Natalia LL.

sztuki, jaka dokonała się w 1980 roku na całym kontynencie, nastąpiła w specyficznej formie również w Polsce. Podobnie jak na Zachodzie nastąpiło przesunięcie znaczenia funkcji sztuki i obszaru zainteresowania artystów. Było to pierwsze pokolenie, które nie zostało poddane komunistycznej indoktrynacji. Pokolenie to, wykorzystując swoją autonomię, podjęło próbę stworzenia alternatywnego kierunku, sytuując go poza obrębem władzy państwowej i kościelnej. Wystawa odbyła się w atmosferze przemian politycznych i miała być dowodem na to, że sztuka nie tylko przekracza swoje granice (staje się coraz bardziej transgresyjna), ale jak stwierdza Janusz Reiter: „...Sztuka daje nam możliwość przekroczenia granic i przede wszystkim prowadzi do bezpośrednich spotkań z tym znanym, prawie znanym lub z tym źle poznanym”²². Organizator wystawy Annelie Pohlen przyznała się do trudności w odbiorze polskiej sztuki, które powoduje głównie brak wystarczającej wiedzy na jej temat²³.

Brak wiedzy spowodowany był licznymi awersjami, niechęcią oraz często sztucznie zrodzoną pomiędzy Wschodem i Zachodem agresją²⁴. W połowie lat 90. w Niemczech coraz bardziej wyraźna stawała się potrzeba stworzenia rzeczowego obrazu słabo poznanej sztuki, aby zwalczyć przeświadczenie o jej egzotyczności²⁵. W 1995 roku rolę tę spełnić miała wystawa „Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien” („Rysa w przestrzeni”)²⁶, będąca przeglądem sztuki powojennej Czech, Słowacji, Niemiec i Polski, którą reprezentowali: Magdalena Abakanowicz, Mirosław Bałka, Włodzimierz Borowski, Marek Chlanda, Edward Dwurnik, Tadeusz Kantor, Edward Krasiński, Zofia Kulik, Jarosław Modzelewski, Józef Robakowski, Rudolf Sikora, Leon Tarasewicz, Krzysztof Wodiczko i Andrzej Wróblewski. Szczególne znaczenie w pokazie zyskała sztuka okresów przełomowych, w tym sztuka współczesna po 1989 roku. Zdecydowanie bardziej zrozumiałe były prace z lat 50. czy 60., z którymi odbiorca niemiecki był dzięki wymianie wcześniejszych lat w pewnej mierze za-

²² Cyt. za: M. Jochimsen, F. Joly, *Kunst, Europa: 63 deutsche Kunstvereine zeigen Kunst aus 20 Ländern*; Juni bis September 1991, Mainz 1991, s. 3.II (tłum. własne).

²³ Ibidem, s. 3.V.

²⁴ E. Diepgen, *Anregungen auf dem Weg zu einem neuen Europa*, (w:) *Der Riss im Raum Dokumentation*, (red.) U. Gnewuth, Guardini Stiftung, Berlin 1995, s. 12.

²⁵ N. Cieślińska, *Napiąć cięciwę. Wywiad z Nawojką Cieślińską – dyrektorem Instytutu Polskiego w Düsseldorfie*, „Magazyn Sztuki” 1995, nr 6/7, s. 404.

²⁶ Wystawę zaprezentowano w stołecznych miastach trzech krajów. Jako pierwsza gościła od 26 listopada 1994 do 5 lutego 1995 w berlińskim Martin-Gropius-Bau, następnie w dniach od 13 marca do 18 kwietnia 1995 w Galerii Zachęta w Warszawie, po czym od 19 września do 19 listopada 1995 roku w Galerii Praskiej. Zaprezentowane zostały prace malarskie, rzeźbiarskie, fotograficzne, filmy oraz instalacje 49 artystów, powstałe od roku 1945 do czasów współczesnych.

znajomiony. Po raz kolejny okazało się, że prace współczesne były problematyczne i trudne w odbiorze. Sztuka młodej generacji artystów z Europy Środkowo-Wschodniej była zbyt efemeryczna²⁷. W odbiorze prac pomocna była metoda zestawienia np. z artystami niemieckimi, jak w przypadku pracy Tadeusza Kantora i Ernesta Wilhelma Naya, czy Andrzeja Wróblewskiego i Fritza Cremera, która ułatwiała widzom umiejscowienie nieznanych prac. Jak podaje Lore Ditzen w artykule opublikowanym 6 grudnia 1994 na łamach „Süddeutsche Zeitung”²⁸, słowo „schön” lub wzmocnione „sehr schön”, które jest najpowszechniejszym wyrazem niemieckiego zachwytu i jednocześnie nie zawiera żadnej informacji, było najczęściej stosowanym określeniem w ocenie wystawy przez odwiedzających. Jak słusznie zauważa autorka artykułu, taka ocena ukryć miała bezsilność odbiorców wobec powojennej sztuki Europy Wschodniej, która przez wielu uważana była po prostu za sztukę socjalistycznego realizmu.

W uzupełnieniu do wystawy „Rysa w przestrzeni”, młode pokolenie polskich artystów gościło jesienią w dniach 19 października – 8 listopada w berlińskim Künstlerhaus Bethanien, prezentując swoje dokonania pod wspólnym hasłem: „New I’s for New Years”²⁹. Tytuł wystawy tłumaczyć można jako „Nowa sztuka na nowe czasy” lub „Nowe ja na nowe czasy”, a także „Nowe spojrzenie na nowe czasy”, jak proponuje kurator wystawy Piotr Rypson, wskazując na świeże spojrzenie i podejmowane próby definiowania własnej tożsamości³⁰ przez Grzegorza Szwiertnię, Piotra Jarosa, Martę Deskur, Adama Garnka, Hannę Łuczak, Roberta Rumasa, Romana Stańczaka, Marka Kijewskiego, Zbigniewa Filonika, Zbigniewa Liberę i Martę Przyjemską. Artyści ci reprezentowali najbardziej istotne rozwiązania i strategie we współczesnej sztuce polskiej. Poruszane przez nich tematy dotyczyły sztuki podejmującej próbę przedefiniowania swoich celów i zadań w nowej rzeczywistości, problemów społeczno-kulturowych, wizualno-estetycznych i społecznych zmian po 1989 roku i ich konsekwencji dla sztuki. Niemiecka prasa podjęła próbę oceny wystawy przez pryzmat polskiej sytuacji społecznej i politycznej. Społeczeństwo polskie znajdowało się wówczas w przełomowym momencie. Po traumatycznym wieloletnim doświadczeniu podległości wobec Związku Radzieckiego, nastąpił rygorystyczny zwrot w stronę Europy Zachodniej, w któ-

²⁷ R.H. Wiegenstein, op. cit., s. 95.

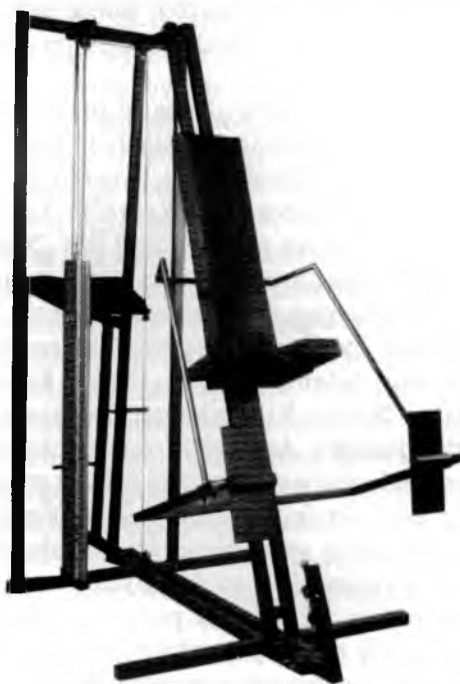
²⁸ L. Ditzen, *Süddeutsche Zeitung*, 6. Dezember 1994, (w:) ibidem, s. 112.

²⁹ Wystawa odbyła się w ramach Festiwalu Polskiej Kultury pt. „grenzenlos Warschau-Berlin. Projekt zrealizowany został przez Senat miasta Berlina we współpracy z Wydziałem Kultury Zarządu Warszawy i stanowił część projektu „grenzenlos”, który powstał przy współpracy ze stolicami krajów postkomunistycznych, sąsiadujących z Niemcami.

³⁰ T. Voigt, *Polnische Kunst der 90er Jahre*, „Zitty”, nr 22/1995, s. 41.

rej nie ma miejsca dla „homo sovieticus”, jak podaje cytowany już Peter Funken³¹. W ocenie prasy, pokaz ten miał być szczególnie interesujący dla uczniów i studentów. Był jedną z niewielu szans poznania Polski i jej kultury, ponieważ możliwości wyjazdów i wymiany stypendialnej były z przyczyn finansowych ograniczone. Środki przeznaczone na wymianę niemiecko-polską wynosiły około 3 mln DM rocznie, natomiast wymiana z Francją finansowana była przez 40 mln DM³².

UNIVERSAL PENIS EXPANDER



Instructions for users
Bedienungsanleitung
Manual de instrucciones
Mode d'emploi
Instrukcja obsługi

Instrução de funcionamento
Інструкція по обслуговуванню
Navodilo za uporabo
Bruksanvisning

1. Zbigniew Libera, *Universal Penis Expander* 1995, dzięki uprzejmości Galerii Raster

³¹ P. Funken, op. cit., s. 37.

³² Ibidem.

Niemiecka krytyka podkreśliła, że to, co cechuje polskich artystów to ironia, beziluzyjność i subiektywność. W jednym z artykułów pt. *Ironiczne spojrzenie na zmieniający się świat* czytamy komentarz do prac Libery, Kijewskiego i Rumasa: „Ich spojrzenie na świat jest subiektywne i pozbawione iluzji, za to pełne sceptycyzmu i ironii”³³. Zbigniew Libera zainteresował swoją pracą *Universal Penis Expende*r (il. 1) autorkę artykułu *Pathos triumfu*³⁴ Petrę Welzel, która uznała Liberę, przez jego bezceremonialność i brak skrępowań za najlepszy przykład dla motto wystawy, mówiącego, że młodzi artyści udali się z nowymi spojrzeniami na poszukiwanie nowej tożsamości.

10 lat po upadku bipolarnego podziału Europy zapytano ponownie o artystyczną tożsamość i kondycję kultury i sztuki w postkomunistycznej części kontynentu. W dniach 1 X 2000–4 I 2001 w berlińskim muzeum Hamburger Bahnhof i Max-Liebermann Haus, a więc w miejscach znajdujących się w bezpośredniej bliskości i po przeciwnych stronach dawnego berlińskiego muru, odbyła się wystawa „After the wall. Kunst und Kultur im postkommunistischen Europa”³⁵. Zaprezentowani twórcy z Europy Środkowo-Wschodniej należeli do najmłodszej generacji artystów, istniejących już na arenie międzynarodowej: Zuzanna Janin, Piotr Jaros, Tomasz Kiżny, Katarzyna Kozyra, Zofia Kulik, Dominik Lejman, Zbigniew Libera, Robert Rumas i Artur Żmijewski. Ich prace – fotografie, instalacje, projekcje wideo, performance, malarstwo i rzeźba – odzwierciedlały współczesną sytuację ich ojczystych krajów. Wiodącymi tematami były: „społeczna plastyka”, rekonstrukcja historii, pytanie o artystyczną tożsamość, ciało i rolę płci. „Szara codzienność, mocna sztuka”³⁶, do takiej konkluzji skłonił się niemiecki krytyk, przyglądający się bliżej pracy Piotra Jarosa *Współczesny bohater* („Modern Hero”). Groteskowe przedstawienie chrześcijańskiego rytuału komunii świętej stanowiło przykład krytycznej oceny roli katolickiego kościoła w Polsce przez rodzimych artystów. Krytyka wobec dewiacji religijnych zajmuje wyraźne miejsce w polskiej sztuce i została natychmiast zauważona przez niemieckie środowiska krytyków, którzy prezentowane prace odczyty-

³³ J. Thomas, *Ironischer Blick auf eine sich veränderte Welt*, „Berliner Morgenpost” 14 XI 1995, s. 11.

³⁴ P. Welzel, *Pathos des Triumphs*, „Berliner Morgenpost” 14/15 X 1995, s. 26.

³⁵ Koncepcja wystawy należała do Muzeum Sztuki Współczesnej w Sztokholmie. W Berlinie rolę kuratorów objęli Bojana Pejić i David Elliot. W wystawie wzięło udział ponad 140 artystów i artystek z 22 krajów byłego bloku wschodniego: Albania, Armenia, Białoruś, Bośnia i Hercegowina, Bułgaria, Chorwacja, Czechy, Litwa, Łotwa, Estonia, Jugosławia, Niemcy, Węgry, Macedonia, Mołdawia, Polska, Rumunia, Rosja, Słowenia, Słowacja i Ukraina.

³⁶ S. Preuss, *Trüber Alltag, starke Kunst*, „Berliner Zeitung”, nr 230, 2 X 2000, s. 9.

wali jako obraz „obnażonego społeczeństwa”³⁷. Katarzyna Kozyra znana środowisku niemieckiemu z występu na XLVIII Biennale Sztuki w Wenecji i wyróżnienia, jakie otrzymała za *Łaźnię męską*, zaprezentowała w Berlinie *Łaźnię kobiet*, która została przez środowisko niemieckie dobrze przyjęta.

Mniej więcej w tych samych ramach czasowych odbyła się w Kunsthalle Baden Baden wystawa „Na wolności/w końcu”³⁸, która była próbą podsumowania najważniejszych zjawisk artystycznych mijającej dekady. Przypominała zarówno prace dawniejsze, znane i posiadające obfitą literaturę interpretacyjną, jak pokazywane już na ostatniej berlińskiej wystawie w 1995 roku *Gesty* Roberta Rumasa (1993), *Umarmen II* Piotra Jarosa (1994), *Queen Midas Looking for Bugs* Marka Kijewskiego (1995), a także prace Pawła Althamera czy Grzegorza Klamana oraz artystów od niedawna docenianych przez krytykę artystyczną: Zuzanny Janin, Katarzyny Józefowicz, Joanny Rojkowskiej, Jadwigi Sawickiej, Mariusza Maciejewskiego, Artura Żmijewskiego. Dziewięciu spośród trzynastu artystów było obecnych na wspomnianej przeze mnie pierwszej wystawie „Kunst, Europa”. Zaprezentowana w Baden Baden wystawa stawiała pytania o wartości nowego świata, który po runięciu „żelaznej kurtyny” ulegał transformacji.

Wystawa prezentowała prace artystów urodzonych w latach 1955–1970, którzy przeżyli czasy represyjnego komunizmu i obecnie przedstawiają stworzone przez siebie analizy nowej wolności. Artyści ci wypowiedzieli się za pomocą malarstwa, fotografii, rzeźby, instalacji przestrzennej i projekcji wideo. W przeciwieństwie do sztuki lat 80. ich współczesna estetyka czerpała z technik marketingowych oraz politycznej i gospodarczej wolności, polem zainteresowań artystów było wszystko, co spotkać może ludzi w ich prywatnym i publicznym życiu³⁹. Młoda sztuka polska odcinała się od pięknego świata i skłaniała ku irytacji i prowokacji.

„Podróżując do Polski w sprawach sztuki natyka się na aktywną, samodzielną scenę artystyczną z różnorakimi, pozytywnymi oraz radykalnie krytycznymi postawami myślowymi” – pisze na podstawie własnych doświadczeń Dirk Teuber⁴⁰. Jeden z kuratorów wystawy, Matthias Winzen, próbując uchwycić różnice między sztuką wschodniej i zachodniej części kontynentu, podkreślił, że to, co różni sztukę polską od niemieckiej, to wyczuwalna bliskość własnego prywatnego otoczenia, której

³⁷ A. Jaritz, *Entblöfzte Gesellschaft*, „Lausitzer Rundschau” 30. September 2000, s. 24.

³⁸ Wystawa przygotowana została we współpracy z Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie została powtórzona wiosną 2001 w Pałacu Królikarnia.

³⁹ http://hosting.zkm.de/ausstell/p_aus_the.html

⁴⁰ D. Teuber, op. cit., s. 14 (tłum. własne).

brakuje w sztuce Niemczech, Anglii czy USA⁴¹. Natomiast różnice formalne są bardzo nieznaczne. W artykule *Królowa Midas spotyka królika Bugsa* Ursula Giessler⁴², komentując wystawę, zwraca uwagę na to, że polscy artyści już od dziesięcioleci tworzą sztukę międzynarodową i nie byli do końca odcięci od zachodniego świata. Jednak widoczna jest w ich pracach duża rola, jaką odegrała polityka. Obecnie, odnajdując się w kapitalistycznym świecie, poruszają w swoich pracach problem konsumpcyjności we własnym kraju, który charakteryzuje przesadna religijność i niższy od standardów zachodnioeuropejskich poziom życia. Dziennikarze zauważyli, że artyści polscy przełamują tabu. Natomiast w pracy *Królowa Midas i królik Bugs* duetu „Kijewski&Kocur” Rainer Braxmeier dopatrywał się nawet pewnych podobieństw do twórczości „Young British Artists”, którzy w drugiej połowie lat 90. zwracali uwagę niemieckich odbiorców⁴³.

Moment rozszerzenia Unii Europejskiej w 2004 stał się doskonałą okazją, aby przyjrzeć się bliżej artystycznym postawom nowo wstępujących państw. Na tydzień przed wstąpieniem Polski do UE w dniach 20–25 IV do przestrzeni berlińskiej Kulturbrauerei wprowadziła się warszawska galeria „Raster” i pod hasłem „Lekka praca”⁴⁴ zaprezentowała twórczość najmłodszego pokolenia współpracujących z galerią artystów. Na wystawie znalazły się prace malarskie Agaty Bogackiej, filmowe animacje grupy „Twożywo”, tekturowe obiekty Michała Budnego, tworzone na oczach widzów, seria drewnianych etażerek Rafała Bujnowskiego, filmy Sławomira Elsnera i Rafała Jakubowicza oraz druki reklamowe Oskara Dawickiego z ukrytą w nich fotografią artysty, a także jego performance. Tytułowa „lekka praca” jest jednym z głównych wątków polsko-niemieckich kontaktów. To często spotykane zdanie na temat pracy Polaków za granicą, która w ogólnej opinii jest lekka i przynosi większe korzyści materialne. Frazę tę kojarzy się też często z pracą artysty. W polskim społeczeństwie panuje mit artysty geniusza, który nie musi się przepracowywać. Tymczasem dla większości polskich artystów sztuka nie jest źródłem utrzymania.

⁴¹ M. Hübl, *Legostein des Unbehagens*, „Badische Neuste Nachrichten” 18/19 XI 2000, s. 14.

⁴² U. Giessler, *Königin Midas trifft Bugs Bunny*, „Saarbrücker Zeitung” 29 XI 2000, s. 18.

⁴³ R. Braxmaier, *Der Freiheitsdrang und das ungehemmte Überlaufen*, „Badisches Tagesblatt” 20 XI 2000, nr 268, s. 11.

⁴⁴ Wystawa była częścią festiwalu „TERRA POLSKA”, w ramach którego odbyły się wieczory filmowe, teatralne, literackie, koncerty, dyskusje na podium na temat współczesnej kultury i sztuki polskiej. Druga edycja festiwalu odbyła się 24–29 IV 2006.



2. Artur Żmijewski, *Oko za oko*, 1998, 10', format: DVD, master: Betacam, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal



3. Artur Żmijewski, *KR WP*, 2000, 7'30", format: DVD, master: Betacam, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal



4. Zbigniew Libera, *Nepal*, 2003, z serii „Pozytywy”, opublikowano dzięki uprzejmości Atlasu Sztuki (courtesy of Atlas Sztuki)

Bliski tematowi „pracy” problem prywatyzacji, stał się motywem przewodnim wystawy zbiorowej krajów postkomunistycznych „Privatisierungen Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa”, w której od 16 maja do 26 czerwca w Instytucie Sztuki Współczesnej w Berlinie udział wzięli Artur Żmijewski i Zbigniew Libera. Tytułowe „Prywatyzacje” dotyczyły zarówno procesów, jakie zachodzą w gospodarce, jak i postkomunistycznych sztuce postkomunistycznych krajów. Zjawisko „sprywatyzowania”, jakie zachodzi w sztuce, przejawia się w kreowaniu przez artystów coraz bardziej intymnych światów i własnej artystycznej tożsamości. W nawiązaniu do pojęcia prywatności, intymności i nagości pojawiły się na wystawie prace Artura Żmijewskiego, które uświadamiają nam, że prywatność w postkomunistycznym społeczeństwie zostaje coraz bardziej wypierana (il. 2, 3). Przez obnażenie żołnierzy z mundurów artysta pozbawia swoich bohaterów wszelkich politycznych ideologii i symboli⁴⁵. Borys Groys widzi w Zbigniewie Liberze wirtualnego wybawcę, który w zaprezentowanym na wystawie cyklu „Pozytywy” przez cyfrową manipulację uwalnia dawne ofiary z brutalnej faktycznej rzeczywistości, jak

⁴⁵ B. Rebhandl, Nachbarschaften, privat und politisch „Privatisierungen”: Unter dem lakonischen Titel präsentiert der Kulturtheoretiker Boris Groys zeitgenössische Kunst aus Osteuropa, „STANDARD” 26 V 2004, <http://www.postcommunist.de>.



5. Zbigniew Libera, *Sen Busha* z cyklu „Pozytywy” 2003, dzięki uprzejmości Galerii Raster

np. w pracy *Nepal*⁴⁶ i *Sen Busha* (il. 4, 5). Oparzona napalmem wietnamska dziewczynka, uciekająca wraz z innymi dziećmi przed amerykańskimi żołnierzami, została zastąpiona przez śmiejącą się nagą kobietę, biegnącą wśród dzieci i spadochroniarzy. Libera prezentuje grupę wesołych ludzi, ślady wojny są zatarte, a spadochron wydaje się być tylko sportowym sprzętem. Na zasadzie kontrastu – pozytyw-negatyw – Libera proponuje swoją własną, przewrotną, „pozytywną” wersję znanych

⁴⁶ Ibidem.

przedstawień. Zarówno Libera, jak i Żmijewski, zaliczani są w środowisku niemieckim do najważniejszych polskich indywidualności artystycznych. Po prace tychże artystów, a także Zofii Kulik, postanowiono sięgnąć jesienią, prezentując pojedyncze artystyczne koncepcje z nowych członkowskich państw Unii Europejskiej. Powstała jesienią 2004 wystawa „E.U. positive”⁴⁷ pokazać miała, jak reagowali artyści na zmieniający się system, jakie były i są artystyczne i kulturalne wartości w ich krajach, a przede wszystkim, jakie pojęcie sztuki wnoszą do europejskiej wspólnoty. Zaprezentowane prace pokazały, jak niewielka jest na Zachodzie wiedza o procesach transformacji, traumie totalitaryzmu i fobiach istniejących w byłych krajach socjalistycznych⁴⁸. Wystawa udowodniła, że kilkanaście lat po upadku berlińskiego muru, który był symbolem podziału Europy, kontynent nadal jest podzielony, a dzieli go obecnie „mur niepostrzegania” bądź „nieostrzegania” („Mauer der Nichtwahrnehmung”⁴⁹). W świadomości Zachodu wymazane zostały wszelkie różnice narodowe, które świadczyły o specyfice znajdujących się pod radzieckimi wpływami krajów. Zaprezentowane na wystawie prace miały wyostrzyć istniejące ponad dualistycznym podziałem OST – WEST wewnętrzne różnice w obrębie wschodnioeuropejskich kultur.

Czy można mówić w dzisiejszych czasach o sztuce i tożsamości wschodnioeuropejskiej? Wystawy zbiorowe, które mają na celu prezentację sztuki wschodnioeuropejskiej, niosą ze sobą bardzo ważny problem, jakim jest nadużycie, które popełniamy biorąc pod uwagę Wschód jako całość. Podobne nadużycie popełnia się również w kwestii politycznej, mówiąc o systemie, który rządził całą wschodnią rzeczywistością, mimo że poszczególne kraje i ich systemy w istotny sposób się od siebie różniły. To właściwie nie był system, tylko naród, który zdominował inne narody.

Na Zachodzie wykształciły się dwa obrazy określające kulturową tożsamość Europy Wschodniej. Pierwszy obraz zabarwiony jest wspomnieniem komunistycznej przeszłości i doświadczeniem realnie istniejącego socjalizmu, który według powszechnie panującego przekonania, znacznie wpłynął na życie codzienne i kulturę wschodniej części europejskiego kontynentu. Drugi obraz przedstawia wschodnią część Europy

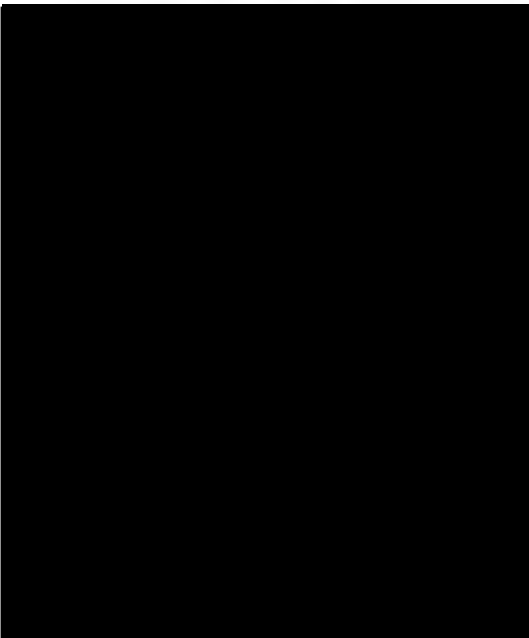
⁴⁷ Wystawa zorganizowana została w ramach projektu „KULZURJAHR der ZEHN” w dniach 19 IX–7 XI 2004 w Akademie der Künste. Zaprezentowano prace 42 artystów i artystek z Czech, Słowacji, Łotwy, Węgier, Litwy, Estonii, Słowenii i Polski.

⁴⁸ M. Flüge, E. Gillen, *Die Wiederkehr der Geschichte nach Europa*, (w:) *E.U. positive Kunst aus dem neuen Europa 19 września do 7 listopada 2004*, (red.) Flüge M., Gillen E., Akademie der Künste Berlin 2004, s. 02/03.

⁴⁹ Ibidem.

jako peryferia kontynentu⁵⁰. Oba obrazy są uniwersalne, zgodnie z nimi od sztuki tego regionu automatycznie oczekuje się przedstawiania społecznych, kulturalnych problemów i konfliktów. Jeżeli jakiś produkt artystyczny poświęcony jest krytyce społecznej, politycznej i kulturalnej sytuacji, odbierany jest jako typowo wschodnioeuropejski.

Powstałe we wschodnioeuropejskim kontekście dzieło sztuki postrzegane jest często jako „artefakt”, a więc obiekt-przedmiot nacechowany znaczeniem kulturowym, poruszający problemy codziennego życia i kultury. Wystarczy jednak przyjrzeć się bliżej wybranym postawom polskich i niemieckich artystów, by przekonać się o błędności tego przeświadczenia. Współczesna sztuka w Polsce i w Niemczech przekroczyła granice tradycyjnej estetyki i dotyka wszystkich problemów społecznych. W pracach zarówno polskich, jak i niemieckich artystów zaznacza się wyraźnie kontekst cywilizacyjny. Pojawia się zbieżność tematów, różnice wyrażają się w postawach publiczności. W drugiej połowie lat 90. artysta niemiecki Thomas Grünfeld (il. 6) przedstawił w swoich pracach ukazujących zmutowane zwierzęta



6. Thomas Grünfeld, misfit (giraffe/ostrich/horse), 2000, taxidermy, 160 x 170 x 80 cm, collection LBBW, Stuttgart, ©VG Bildkunst, Bonn

alarmujący scenariusz powstania zmanipulowanych gatunków, którego ludzie mogą oczekiwać w przyszłości. Z wypchanych zwierząt artysta stworzył hybrydalne istoty, które stanowić miały jego głos w dyskusji na temat pro i kontra genetycznych doświadczeń. Jego seria „Misfit” przyjęta została z uznaniem. W przeciwieństwie do środowiska niemieckiego wystawiona w Polsce w 1993 roku praca dyplomowa Katarzyny Kozyry pt. *Piramida zwierząt* była szeroko dyskutowana z powodu drastycznego dotknięcia problemu śmierci. Artystka pokazała na przykładzie spreparowanych zwierząt ludzkie zakłamanie i fałszywą moralność. Użyte

⁵⁰ B. Dimitrijevic, *Selbst jetzt schäme ich mich nicht meiner kommunistischen Vergangenheit. Einige Notizen über das Osteuropäer-Sein in zeitgenössischer Kunst*, Frankfurt am Main 2004, s. 104.



7. Anna Baumgart, *Ekstacyzki, histeryczki i inne święte* 2004, video 11 min, copyright by Anna Baumgart

w pracy zwierzęta były zasadniczo przeznaczone na śmierć, jednak użycie ich do realizowania rzeźby zaczęło budzić problemy natury etycznej. Podobnie wypowiadają się współcześni artyści o własnej cielesności. Porównać można prace Anny Baumgart i berlińskiej artystki Birgit Brenner, niemieckiej przedstawicielki sztuki ciała. Praca wideo Anny Baumgart *Ekstacyzki, histeryczki i inne święte* oraz cykl fotografii Brenner *Lęk przed rumieńcem na twarzy* (il. 7, 8), zaprezentowane zostały pod wspólnym tytułem „Kolekcja wstydliwych gestów” w warszawskiej „Zachęcie”. Prace obu artystek pełne są autoagresywnych zachowań, jak zadawanie sobie ran, wrywanie włosów, uderzanie się o meble, gryzienie, rozdzieranie ubrań. Film Baumgart jest zbiorem gestów skierowanych przeciw sobie i własnemu ciału, wykonywanych przez młode kobiety w samotności. Jedna z nich nacina swoją stopę i maluje wypływającą z rany krwią czerwony kwiat, inna rytmicznie uderza głową o kant stołu, ktoś krzyczy lub rozdiera na sobie ubrania, inna tłucze szkło, po czym widzimy ją leżącą na ostrych odłamkach. W jednej z sekwencji filmu wprowadzony zostaje również wątek matki i córki. Scena przedstawia młodą kobietę, która kuląc się w przedpokoju mieszkania, wbija się zębami w skórę swojego ramienia, tak iż pozostaje głęboki ślad. Wokół niej



8. Birgit Brenner, *Lęk przed rumieńcem na twarzy akt VII*, wydruk cyfrowy na folii, 180 x 240 cm, WV Nr. 21, 2000, courtesy Galerie EIGEN + ART Leipzig/Berlin, ©VG Bildkunst, Bonn

krąży mała dziewczynka, zapewne jej córka, która w pewnym momencie przytula się do swojej matki. Wątek matki i córki występuje również w pracy Brenner. Artystka tworzy w swoich pracach szczegółowy obraz problematycznej, pełnej sprzeczności osobowości. W cyklu jej fotografii poznajemy historię stworzonej przez artystkę kobiety, która boleśnie

przeżyła okres dojrzewania, rozpad rodziny, samobójstwo przyjaciółki. Brenner ukazuje ciało kobiety spętane czerwoną włóczką, ubraną w sweater z golfem, który zakrywa jej twarz. Bohaterka rozdrapuje skórę długimi czerwonymi paznokciami. Fotografiiom towarzyszą wypisane na ścianie galerii czerwoną farbą wyznania o samotności, niezrozumieniu, braku własnej akceptacji, kontroli nad własnym ciałem⁵¹.

Niewątpliwie sztuka polska zabarwiona jest narodowymi cechami, które nadają jej narodowej specyfiki. Należy również pamiętać, że jest ona częścią sztuki europejskiej i nie powinna być rozpatrywana poza międzynarodowymi nurtami, lecz w ramach ich rozwoju. Im więcej polskich artystów prezentuje swoje prace w środowisku zagranicznym, tym bardziej wpływają oni na kształtowany w Europie i świecie obraz polskiej sztuki. Im bardziej artyści przekraczają geograficzne granice, tym bardziej regionalne zjawiska nabierają znaczenia międzynarodowego i stają się międzynarodowymi trendami. To widoczne jest zwłaszcza dzisiaj, gdy prześledzimy historię sukcesu wspomnianych przeze mnie polskich twórców. Każdy artysta w nieunikniony sposób przejmuje coś ze swego otoczenia i miejsca pochodzenia, ale jak mówi Sabrina van der Ley: „Każdy artysta jest osobną planetą, której nie da się zdefiniować narodowościowo”⁵².

Sztuka polska dzisiaj to dla środowiska zachodniego pojedyncze nazwiska i artystyczne osobowości, które w przeciągu 16 lat, a szczególnie w ostatnich latach, zyskały uznanie zachodniego odbiorcy i funkcjonują w obrębie niemieckiego rynku sztuki.

Przeprowadzone w 2004 roku Berlin badania niemieckiego rynku wykazały, że 38% zysków ze sprzedaży sztuki pochodzi z transakcji z klientami berlińskich galerii i gości berlińskich imprez artystycznych. W przypadku Kolonii, która ze swoim wynikiem sytuowała się najbliżej Berlina, wynik ten oscyluje przy 25%⁵³. Badania wykazały, że w ostatnich latach w Berlinie wykształcił się i prężnie się rozwija tzw. rynek młodej sztuki, którego uczestnikami są młode galerie, kolekcjonerzy. Rynek ten przyciąga przede wszystkim młodych z całego świata artystów. Berlin stał się nie tylko centrum kulturalnym Europy, ale jak mówi dyrektor artystyczna Art Forum Berlin, „wrotami na wschód”⁵⁴.

⁵¹ E. Witkowska, *Krzyk ciała*, „Exit” 3 (59) 2004, s. 3462.

⁵² Cyt. za: K. Visconti, *Rozmowa „Dialogu” z Sabriną van der Ley dyrektorem artystycznym targów sztuki Art Forum Berlin*, „Dialog”, nr 66-67, s. 120.

⁵³ K. Blomberg, *Wie Kunstwerte entstehen? Der neue Markt der Kunst*, Köln 2005, s. 136.

⁵⁴ *Tor zum Osten und Norden*, „Westdeutsche Zeitung” 26 IX 2002, materiały archiwalne Art Forum Berlin.

Dla wystawców ze wschodniej części kontynentu „Berlin jest oknem na Europę”⁵⁵.

„Znajdujące się w nieustannej rozbudowie miasto, z wyraźnymi śladami historii dwóch systemów społecznych, musi inspirować artystów” – stwierdza van der Ley⁵⁶. Berlin w ciągu ostatnich kilku lat stał się niezwykle ważnym miejscem dla niemieckich wystawców, a także dla polskiej sztuki. W galerii „Neu” wystawia swoje prace Paulina Ołowska, w „Capri” Dominik Lejman, w „Giti Nourbakhsch” Piotr Jaros, a w „griedervonputtkamer” Zbigniew Rogalski, Rafał Bujnowski i Anna Nestorowicz, w „Nordenhake” Mirosław i Piotr Uklański. Wielu z polskich artystów, jak Marta Deskur, Katarzyna Kozyra, Monika Sosnowska, podczas stypendiów w Berlinie realizowało swoje prace. Berlin odegrał szczególną rolę w karierze Pawła Althamera. Pierwszą swoją instalację zrealizował on w 1999 roku dzięki stypendium ufundowanemu przez Erikę i Rolfa Hoffmannów, właścicieli kolekcji sztuki współczesnej. Dwa lata później przybył do Berlina po raz kolejny na roczne stypendium Niemieckiej Centrali Wymiany Akademickiej DAAD, podczas którego nawiązał kontakty z galerią „neugerriemschneider”, która do chwili obecnej zajmuje się promocją jego sztuki. W wymianie stypendialnej bardzo duże znaczenie odgrywa Künstlerhaus Bethanien i osoba jego dyrektora Christoph'a Tannerta, który troszczy się o kontakty z młodymi polskimi twórcami i oferuje bogaty program stypendialny dla artystów z Europy Środkowo-Wschodniej. Fala zainteresowania polską sztuką objęła również dwóch artystów mieszkających w Berlinie: Wawę Tokarskiego i Sławomira Elsnera. Kariera tego drugiego ma tu szczególne znaczenie. Elsner pokazywał swoje prace w Warszawie, w Galerii Raster i tam właśnie zainteresowali się jego malarstwem właściciele kolońskiej galerii „Joh-nen & Schöttle”. W 2004 roku galeria ta na miejsce swojej drugiej siedziby obrała stolicę Niemiec. Powodem decyzji właścicieli galerii była przede wszystkim świeżość sceny artystycznej Berlina i napływająca wciąż nowa publiczność. Berlin i jesienne targi Art Forum Berlin przyciągają coraz więcej międzynarodowych gości, podczas gdy Art Cologne ma już tylko lokalne znaczenie, jak mówią właściciele kolońskiej galerii.

Idea Art Forum Berlin zrodziła się w nowej zjednoczonej Europie, udało się wprowadzić zmiany w starym zastałym systemie targowym. Powstałe w 90. latach w Berlinie targi wprowadziły w system wymiany między wystawcą a kolekcjonerem więcej otwartości. Od samego początku reprezentacja polska była obecna. Od 1996 roku podczas jedenastu

⁵⁵ Cyt. za: S. Preuss, *Wo die Avantgarde lebendig bleibt*, „Berliner Zeitung” 24 IX 2002, (w:) *ibidem*.

⁵⁶ Cyt. za: A. Hołownia, *Art Forum Berlin 2004*, „Arteon”, nr 11/2004, s. 5.

targowych spotkań tylko trzy razy zabrakło polskich wystawców w 1998, 1999 i 2000 roku. Galerie, które do tej pory zaproszono do udziału w targach, to: krakowska galeria „Zderzak”, warszawska Fundacja Galerii Foksal, a także Galeria ON z Poznania. Nie bez znaczenie dla wyboru wystawców pozostają prywatne kontakty i gusta organizatorów, do czego przyznaje się obecna dyrektor artystyczna targów Sabrina van der Ley⁵⁷. Tak jak wielu niemieckich kuratorów, również i ona swoje zainteresowanie polskim krajobrazem artystycznym zdobyła poprzez służbowe podróże. Wyraźne jest zainteresowanie dyrektor targów młodą sztuką z wschodniej części kontynentu. Z tego też względu, objęcie przez Sabrinę van der Ley w styczniu 2000 r. kierowniczego stanowiska w „Art Forum” wpłynęło korzystnie na sytuację wschodnioeuropejskich artystów i wystawców. Choć w 2000 roku do udziału w targach nie zaproszono polskich galerii, skierowano uwagę na artystów z Rosji, Czech i Słowenii, którym dano możliwość zaprezentowania swoich dokonań. Można powiedzieć, że w roku 2000 Berlin tętnił sztuką wschodnią. Przyczyniła się do tego nie tylko obecność artystów na targach, ale także odbywająca się w tym roku wspomniana przeze mnie wcześniej wystawa „After the wall”. Zdecydowanie pomyślny był dla polskich twórców rok 2002. Po raz siódmy odbyły się w dniach 26 IX–30 IX Berlińskie Międzynarodowe Targi Sztuki. Wśród zaproszonych 154 galerii znalazło się łącznie 12 wystawców z pięciu wschodnioeuropejskich krajów: Rosji, Słowacji, Słowenii, Czech, Węgier i Polski. Chodziło przede wszystkim o pomoc i wprowadzenie krajów Europy Wschodniej na zachodnioeuropejski rynek sztuki. W 2002 rok w katalogu targów pojawił się artykuł Łukasza Gorczyca o współczesnym rynku sztuki w Polsce, a na wystawach reprezentowały Polskę galeria „Zderzak” i Fundacja Galerii Foksal. Sukces odniosła Fundacja GF, która otrzymała nagrodę za najlepsze stoisko⁵⁸. Galerię tę reprezentowali Wilhelm Sasnal, Anna Nestorowicz, Piotr Uklański, Paweł Althamer i Monika Sosnowska. Dwoje z nich, Althamer i Sosnowska wraz z dwójgiem artystów słoweńskich i artystką z Bośni i Hercegowiny, wzięło udział w towarzyszącej targom wystawie „Kunstexpeditionen/ Osteuropa 2002”, zorganizowanej w dniach 14 IX–6 X wokół Sony Center na placu Poczdamskim⁵⁹. Wystawa zorganizowana w nowoczesnym centrum w sercu „nowego” Berlina, w miejscu gdzie w przeszłości przebiegał berliński mur, miała oferować odwiedzającym niecodzienną okazję poznania wschodnioeuropejskiej sztuki. Projekt ten podkreślał wagę kulturalnej roli, jaką odgrywa Berlin w dialogu pomiędzy europejskimi partnerami. Już w pierwszym dniu wystawy przechodniów zaskoczył niepokojący widok instalacji Pawła Althamera (il. 9): na

⁵⁷ Rozmowa telefoniczna z Sabriną van der Ley, jesień 2004.

⁵⁸ S. Lenz, *Art Forum Berlin i akcenty polskie*, „Art&Business”, nr 12/2004, s. 44.

⁵⁹ http://www.sonycenter.de/allgemein/presse/c_kunstexpeditionen_1.html

granitowym obrzeżu fontanny leżał czarny garnitur, koszula i krawat. Obok stały eleganckie buty i charakterystyczna urzędnicza aktówka. W wodzie zatopione były telefon komórkowy, karty kredytowe i rozmoczone wizytówki. Dookoła błyszczały rozsypane monety. Wszystko wyglądało tak, jakby ktoś przed chwilą rozebrał się, wskoczył do fontanny i zniknął pozostawiając wszystkie rzeczy. Instalacja ta była śladami po performance, który odbył się wieczór wcześniej. Znaki sugerowały, że w tym miejscu zdarzyło się coś dramatycznego, bohaterem tego wydarzenia był człowiek do niedawna noszący uniform biznesmena. Drugiego dnia wystawy obsługa zaniepokojona reakcjami turystów, którzy przypadkowo natknęli się na pracę Althamera, ustawiła tabliczkę objaśniającą, że jest to część ekspozycji⁶⁰.



9. Paweł Althamer, *Autoportret jako Biznesmen*, 2002, Sony Center, Berlin, *Kunstexpeditionen / 2002 Osteuropa*, dzięki uprzejmości Fundacji Galerii Foksal

Oprócz promowanych przez polskie galerie artystów, na targach znalazło się wielu polskich twórców, których prace prezentowali wystawcy zagraniczni. Jak podaje Sabine Lenz, podczas targów usłyszeć można było co

⁶⁰ K. Visconti, *Jakość, suwerenność i świeżość. Niemieccy kuratorzy, krytycy i właściciele galerii odkrywają polską sztukę*, „Dialog”, nr 66-67 (2004), s. 118.

najmniej piętnaście polskich nazwisk⁶¹. Berlińska galeria „Asperger” wystawiła między innymi Marka Chlandę, Tomasza Ciecierskiego i Jana Tarasina, a galeria „Nordenhake” pokazała rzeźbę Bałki i malarstwo Leona Tarasewicza. Wiedeńska galeria „Meyer Keiner” udostępniła widzom malarstwo Marcina Maciejowskiego, „Kilchmann” ze Szwajcarii zaprezentowała fotografie Artura Żmijewskiego. Polska artystka Katarzyna Kozyra znalazła miejsce w czeskiej galerii „Svestka”. Grzegorz Szwiertnia zaprojektował pomieszczenia dla VIP-ów.

18 września 2004 roku po raz dziewiąty zostało otwarte „Art Forum Berlin”. Udział wzięło 119 galerii z 20 krajów, w tym 35 z Berlina. Polskę reprezentowała galeria „Zderzak”, której ekspozycję tworzyły m.in. prace Leszka Lewandowskiego, Marcina Maciejowskiego, Anny Ostoyi, Wojciecha Wilczyka i Krzysztofa Zielińskiego. O Polakach na targach mówiło się dużo i bardzo dobrze. Niemiecki magazyn poświęcony problemom rynku „Wirtschaftswoche”, z okazji berlińskich targów opublikował artykuł skierowany do kolekcjonerów, w którym uwagę czytelników zwrócono przede wszystkim na obecnych na targach polskich artystów i reprezentujących ich niemieckich wystawców. Kolońska galeria „Johnen+Schöttle” zaprezentowała trzech innych polskich artystów: Rafała Bujnowskiego, Zbigniewa Rogalskiego i Sławomira Elsnera. Jak podkreśla autor artykułu, prace Elsnera nie będą długo czekać na nabywcę. Podobnie jest w przypadku Zbigniewa Rogalskiego, którego prace prezentowane również w galerii „Jesco von Puttkamer” były już przed targami wyprzedane. Na stoisku Fundacji Galerii Foksal przed pracami Sasnala i Althamera gromadził się tłum kolekcjonerów i wystawców⁶².

W ostatnich latach wykształciły się w środowisku niemieckim dwie opinie na temat rozwoju zainteresowania sztuką na niemieckim rynku. Pierwsza z nich, której propagatorem jest głównie niemiecka prasa, głosi, że zjawisko to jest „modą na sztukę polską”. Z drugiej zaś strony proces konstytuowanie się polskiej sztuki na zachodnim rynku przyrównuje się do reakcji łańcuchowej. Autorem tego drugiego zdania jest jeden z niemieckich wystawców i promotorów wschodnioeuropejskiej sztuki Christoph Tannert.

Czy przy tak wielkim zainteresowaniu, jakie wzbudziła młoda sztuka polska, można mówić o istnieniu zjawiska mody na tę sztukę, będzie można rozstrzygnąć jednoznacznie dopiero za kilka lat. Obecnie w kate-

⁶¹ S. Lenz, *ibidem*.

⁶² C. Hoffmans, *Ein Boom, aber noch kein Markt Ein Boom, aber noch kein Markt Die polnische Kunstszene ist seit einigen Jahren eine der spannendsten. Vater des Erfolgs ist der Galerist Adam Szymczyk*, „Welt am Sonntag” 15 VIII 2004, <http://www.wams.de/data/2004/08/15/319335.html?s=1>.

goriach mody próbuje się wyjaśnić wzrastającą w Niemczech popularność polskich twórców. „To jest gorączka”⁶³ – mówią kuratorzy i krytycy sztuki. W ostatnich latach sztuka współczesna stała się powszechnie modna. Od 2003 roku obserwujemy w świecie sztuki zjawisko tzw. „Contemporary-Art-Bubble”⁶⁴. Stwierdzenie to dotyczy również sztuki polskiej, która jest bezsprzecznie częścią szeroko pojętej europejskiej sztuki współczesnej. Do niedawna hermetycznie zamkniętego rynku sztuki przenikają nowe grupy nabywców sztuki, kolekcjonerów, wystawców, ale przede wszystkim nowych atrakcyjnych artystów, wśród których znajduje się coraz więcej polskich nazwisk.

Kobieta zdejmująca białą sukienkę na ramiączkach i patrzący na nią mężczyzna – taką scenkę przedstawia fragment obrazu Marcina Maciejowskiego wybrany w 2004 roku na okładkę styczniowego numeru miesięcznika „Art”, a do tego tytuł: „Polen Europas jüngste Szene” (Polska najmłodsza scena Europy). Mówi się o modzie na aktualną sztukę zza Odry. Już od kilku lat niemieccy kuratorzy, krytycy i właściciele galerii przyglądają się temu, co się dzieje w polskiej sztuce. W środowisku zachodnich kuratorów i kolekcjonerów Polska już od dawna przestała być nieznanym krajem. Jeden z większych niemieckich kolekcjonerów z Wuppertal Christian Boros, który również zdecydował się na przeniesienie swojej kolekcji do niemieckiej stolicy, przyznał, że: „w Warszawie odkryć można wielu interesujących artystów”⁶⁵.

Analizując fenomen popularności polskich artystów w Niemczech, należy na wstępie wyjaśnić znaczenie miejsca i czasu, w którym zjawisko to się rozwinęło. Związkowy charakter Niemiec ma natomiast znaczenie dla promocji sztuki.

Zauważalne jest, że polscy artyści częściej biorą udział w projektach artystycznych i wystawienniczych we wschodniej niż zachodniej części Niemiec. Ma to związek z historią. We Frankfurcie nad Odrą, czyli w tzw. Słubfurcie, od lat organizowane są przekraczające granicę projekty artystyczne i obecnie biorący w nich udział polscy artyści nie są żadną egzotyką. Inaczej jest w zachodniej części Niemiec. Odbywające się tam wystawy z udziałem polskich artystów stanowią nadal pewne szczególne wydarzenie. Nie ma to jednak związku z samą prezentowaną sztuką, ale z jej wystawcami, którymi są głównie Niemieckie Związki Sztuki mające w Niemczech opinię tzw. „Lodołamaczy”. Nieco inaczej jest w przypadku prywatnych galerii, gdzie wystawiane dzieła są wynikiem subiektywnego wyboru ich właścicieli i ich promocja ma bardziej kameralny charak-

⁶³ Cyt. za: D. Jarecka, *Moda Polska*, „Gazeta Wyborcza” z 12 listopada 2004, s. 18.

⁶⁴ K. Blomberg, op. cit., s. 7.

⁶⁵ Cyt. za: S. Altmann, op. cit., s. 26.

ter. Miejscem dużych i małych wystaw są Domy Sztuki, sale wystawienne Związków Sztuki, muzea i Kunsthallen. Organizowane projekty są od siebie niezależne. Działające placówki wystawiennicze nie stanowią spójnego systemu. Niemcy są krajem federalnym, czyli zdecentralizowanym, a kultura stanowi domenę krajów związkowych – landów, których po zjednoczeniu jest 16. Muzea i galerie wystawowe są finansowane przez gminy miejskie, landy. Pejzaż muzealny, w tym muzeów sztuki współczesnej, jest bardzo bogaty i zróżnicowany. Gdy rozpatruje się recepcję polskiej sztuki w tym kontekście, nasuwa się na myśl określenie występowania polskiej sztuki w Niemczech jako reakcji łańcuchowej pojedynczych zjawisk. Organizowane w tym dynamicznym systemie pokazy polskiej sztuki oferują niemieckiemu odbiorcy w różnym czasie i przestrzeni zawsze nowe propozycje. System ten ma swoje dobre strony. Pokazy cechuje pewna nieprzewidywalność, przez którą prezentowana sztuka dowodzić musi stale swojej jakości, co znacznie podwyższa jej wartość.

Początki rosnącego zainteresowania niemieckiego odbiorcy polską sztuką nie są jednoznacznie określone: Czy była to wystawa „New I’s for New Years” w 1995, czy berlińskie Art Forum w 1997, na którym furorę zrobiły *Klocki Lego* Libery. Niewątpliwie ważki był udział Fundacji Galerii Foksal na targach „Art Forum Berlin” oraz prowokacja Zbigniewa Libery, a także Piotra Uklańskiego, który w berlińskim Kunstwerke w 2000 roku zrealizował swoją słynną potem ze skandalu w Zachęcie pracę *Naziści*. Piętnaście lat minęło od pierwszej wystawy, którą przytoczyłam w mojej pracy, a która otwierała okres kształtowania nowej współpracy kulturalnej pomiędzy Polską i Niemcami i wzajemnego poznania w nowej politycznej rzeczywistości. Spośród przytoczonych przykładów wystaw, projektów targowych trudno jest wybrać jeden, który miałby być bezpośrednią przyczyną wzrostu popularności polskich twórców na niemieckim rynku sztuki. Obecna sytuacja jest wynikiem wieloletniego sukcesywnego procesu. „Boom” sztuki polskiej w Niemczech, obecnej w tym kraju w różnym natężeniu już od wielu lat, daje się zaobserwować dopiero w ostatnich latach.

Momentem przełomowym był prawdopodobnie udział powstałej w 1997 roku Fundacji Galerii Foksal na targach w Bazylei oraz berlińskim „Art Forum”. Na targach w Berlinie warszawska galeria odniosła sukces między innymi dzięki uniknięciu lokalnie polskiego kontekstu. Warszawscy kuratorzy podzielili się przestrzenią wystawienniczą z Modern Institut z Glasgow. Liczącym się czynnikiem jest właśnie obecność dzieł w prywatnych i publicznych zbiorach sztuk, odwiedzanych przez innych kolekcjonerów i organizatorów wystaw, dla których obecność artystów

w znanych kolekcjach i na wystawach jest miernikiem ich talentu. Widok prac mniej znanych artystów wśród dzieł bardziej znanych twórców intryguje, by przyrzeć im się dokładniej i odkryć przyczynę ich obecności.

Istotnym powodem, dla którego ukonstytuowanie się polskiej sztuki na Zachodzie potrzebowało więcej czasu, był brak nowych prywatnych instytucji w Polsce, odpowiedzialnych za promocję artystów⁶⁶. Potrzeba było ludzi, którzy znają reguły funkcjonowania rynku sztuki, porozumiewają się tym samym językiem, co kuratorzy w Berlinie czy Kolonii i – będąc wiarygodnym partnerem w europejskim obiegu sztuki – potrafią skutecznie promować swoich artystów. Artyści potrzebują inteligentnych i wpływowych galerii, które by ich wspierały, reprezentowały na jak najszerszym forum oraz pomagały nawiązać kontakty z kuratorami, którzy prezentują artystów na międzynarodowych wystawach przeglądowych. W połowie lat 90. podczas podróży po Polsce Marc Scheps wraz z grupą dyrektorów muzeów niemieckich zauważył: „przede wszystkim widać tam od razu szczególne pragnienie wyjścia poza sytuację, w której się znaleźliście, pragnienie, żeby zrobić coś dla współczesności, spróbować stworzyć nowe struktury, nowe możliwości – wystaw, refleksji... Odwiedziliśmy kilka miejsc, które były pionierami w tej dziedzinie...na przykład taka galeryjka w Warszawie...”⁶⁷. Zapytany przez swoją rozmówczynię „Foksal”, odpowiedział: „Tak”.

Jedną z głównych przyczyn obecnego zainteresowania polską sztuką w Niemczech i jej uznania przez zagranicznych kuratorów i kolekcjonerów jest praca polskich galerii i kuratorów, którzy usilnie stali na stanowisku, że polska sztuka jest wybitna i polscy artyści świetni⁶⁸. Nie należy jednak zapominać, że dobra passa polskich artystów za granicą może się załamać, jeśli nie wykorzystają jej polskie instytucje. Recepcja polskiej sztuki na międzynarodowym rynku jest uzależniona w dużym stopniu od promocji sztuki. Zależy ona w dużej mierze także od czynników takich, jak gust i estetyczne przygotowanie odbiorców i kuratorów. Nie można oczekiwać zainteresowania i dobrego odbioru, jeśli nie zaofereuje się wymagającemu odbiorcy pełnej informacji i nie przekona do wartości prezentowanej sztuki. Dobry odbiór sztuki wymaga dużego przygotowania, które jest złożonym procesem i obejmuje pracę zagranicznych i rodzimych kuratorów, krytyków i właścicieli galerii, starania samych artystów oraz otwarcie i wysiłek odbiorców. Według Adama Szym-

⁶⁶ K. Visconti, *Jakość, suwerenność i świeżość. Niemiecscy kuratorzy, krytycy i właściciele galerii odkrywają polską sztukę*, „Dialog”, nr 66-67 (2004), ss. 117-120.

⁶⁷ Cyt. za: M. Tarabula, *Pozwólmy, aby czas pracował dla nas. Marc Scheps, dyrektor Muzeum Ludwiga w Kolonii, udziela wywiadu Marcie Tarabuli*, „Magazyn Sztuki”, nr 6/7, 1995, s. 432.

⁶⁸ D. Jarecka, op. cit., s. 18.

czyka⁶⁹, obecnie jest doskonały moment, aby kuratorzy z państwowych galerii nawiązali współpracę z podobnymi instytucjami zza granicy, by organizować wspólne projekty i wydawać wspólne publikacje. Tak, aby polsko-niemiecka współpraca nie ograniczyła się do eksportu dzieł młodych polskich artystów za granicę, ale by młodzi zagraniczni, w tym i niemieccy twórcy zdynamizowali polski rynek sztuki.

Zastanowienia wymaga, dlaczego akurat niemiecki widz stał się nimi zaintrygowany? Jak już wcześniej wspomniałam, promocja polskiej sztuki na gruncie niemieckim wydała się łatwa przez wzgląd na bliskie położenie, a także wspólną historię i doświadczenia przeszłości i dawnej wymiany kulturalnej. Wydaje się, że grunt do przyjęcia polskiej sztuki w Niemczech był już przygotowany. Przez wzgląd na przeszłość, liczne punkty zbiegu historii obu krajów, państwa te były już sobie dobrze znane. Tej pozycji nie miał nasz kraj w stosunku do innych zachodnioeuropejskich krajów, jak Anglia czy Francja, z którymi nie łączyły nas tak bardzo doświadczenia przeszłości. Nawet jeśli w przypadku Niemiec kontakty te były pełne wzlotów i upadków, to jednak stanowiły znaczącą podstawę do nawiązania nowego dialogu. Dodatkową atrakcyjnością, a tym samym wielką szansą dla Polski, była silna pozycja Niemiec na międzynarodowym rynku sztuki, do którego kraj ten stał się dla Polski „wrotami”.

Istotną przyczyną skierowania zainteresowania niemieckich kuratorów ku młodej sztuce polskiej była zmiana pokoleniowa, która nastąpiła w przeciągu ostatnich lat na kuratorskich stanowiskach w instytucjach wystawienniczych w Niemczech i całej Europie. Obecnie stanowiska te piastuje coraz więcej młodych ludzi w wieku 30–45 lat, którzy szukają nowych zjawisk. Duże znaczenie dla postrzegania polskiej sztuki miało również powołanie na kuratorskie stanowiska w Europie młodych polskich kuratorów, jak Budak i Szymczyk, którzy objęli stanowiska w Austrii i Szwajcarii. Trzeba także pamiętać, że zainteresowanie polską sztuką, z jakim się spotykamy w młodych Niemczech, dotyczy młodych i coraz młodszych polskich artystów.

Za kolejną przyczynę zmian uznać można przystąpienie Polski do Unii Europejskiej, które wprowadziło zmiany w międzynarodowym obrocie dziełami sztuki. Przede wszystkim jednak było okazją do organizacji tematycznych projektów, o których wcześniej wspomniałam, a które stały się dla niemieckiego odbiorcy kolejną szansą zapoznania się z polską sztuką. Obecnie trendem stało się tzw. zajmowanie się nowymi państwami członkowskimi EU. Jest to różnie odbierane i interpretowane w niemieckich mediach niż permanentna, nie nagłośniona, ale zarazem owocna współpraca artystów we Frankfurcie i na terenach przygranicz-

⁶⁹ Ibidem.

nego landu Berlin-Brandenburg, gdzie przygraniczna wymiana w każdym momencie historii dobrze funkcjonowała. Bardzo ważna jest działalność Polskich Instytutów w Berlinie i Lipsku, które cyklicznie wysyłają impulsy promieniujące na całe Niemcy.

Nigdy nie doszłoby do takiej sytuacji, gdyby nie wysoka jakość, suwerenność i świeżość tego, co prezentuje wielu polskich artystów. Współtwórca Fundacji Galerii Foksal Adam Szymczyk podkreśla wysoką jakość polskiej, stwierdza on lapidarnie: „Prace polskich artystów były zawsze bardzo dobre”⁷⁰. Obecne powodzenie prac polskich twórców nie może być wynikiem rozwinięcia się Polsce jakiegoś nowego szczególnego kierunku, wzbudzającego powszechne zainteresowanie. Jak pokazałam w jednym z pierwszych rozdziałów sztuka polska i niemiecka mają wiele podobieństw. Sama sztuka nie jest dla niemieckich odbiorców obca, bądź niezrozumiała. Jak sami podkreślają wydaje się im bardziej odważna i progresywna, politycznie i społecznie zaangażowana, ale nie obca. Wydaje się, że zmienił się sposób patrzenia na Polskę. Z czasem ustały konflikty, zweryfikowano wyobrażenie o Polsce, powoli giną uprzedzenia. Wstąpienie w struktury unijne ułatwiło międzynarodowy handel, z czego profituje także rynek sztuki. Jednocześnie waha się Szymczyk mówić o „polskim rynku sztuki”. Ze smutkiem stwierdza, że rynek ten w Polsce zredukować można do dwóch warszawskich galerii Fundacji Foksal i „Raster”. Podobnego zdania jest Łukasz Gorczyca⁷¹, który wyraził je w przygotowanym z okazji berlińskich targów sztuki w 2002 roku raporcie o sytuacji polskiego rynku sztuki. Obaj określają wspomniane wyżej galerie jako pojedyncze zjawiska i próby promowania współczesnej polskiej sztuki. Rzeczywiście analizując obecność polskich artystów na niemieckim rynku napotykamy się na przykłady właśnie tych dwóch wyżej wspomnianych galerii. Obie galerie pracują od lat nad tym, by dać młodym artystom szansę zaprezentowania swoich prac zarówno w kraju, jak i za granicą. W ramach swojej pracy zapraszają krytyków sztuki, wystawców, kolekcjonerów i organizują spotkania z artystami w ich atelier. Ten sposób promowania sztuki wydaje się najbardziej skuteczny. Indywidualne spotkania, poznanie sztuki w jej kontekście wzbudzają zainteresowanie zagranicznych wystawców i kolekcjonerów.

Jak podkreślają niemieccy odbiorcy, ich podziw wzbudza wielka progresywność, odwaga artystyczna, wytrwałość i zaangażowanie polskich artystów, siła ich wyrazu i zdecydowanie. Tworzenie sztuki w Polsce wymaga wielkiego samozaparcia. Nie ma wielu stypendiów, pomocy instytucjonalnej, ani programów wspierania sztuki współczesnej. Artystom

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ł. Gorczyca, *Paradoxien und Hoffnungen. Der Gegenwartskunstmarkt und die Sammlerszene in Polen*, (w:) *Art Forum Berlin 2002* (katalog), Berlin 2002, s. 30.

notorycznie brakuje materiałów, miejsc i przestrzeni do prezentowania i realizacji prac. Każdy, kto próbuje stworzyć, musi liczyć się z obojętnością, niechęcią czy wręcz potępieniem społecznym, jak to miało miejsce w przypadku Roberta Rumasa, Piotra Uklańskiego, Rafała Jakubowicza czy Doroty Nieznalskiej, której proces i skandal, jaki urósł wokół jej pracy „Pasja” nie umknął uwadze niemieckiej prasy, zdumionej reakcją polskiego społeczeństwa. Podczas gdy w Polsce coraz częściej wybuchał kolejny skandal związany z cenzurowaniem prac artystów, w Niemczech te same dzieła spotykały się z ogólną akceptacją odbiorców. Alicja Żebrowska komentując negatywny odbiór swojej pracy „Grzech pierworodny”, prezentowanej na wystawie „Antyciała” w Zamku Ujazdowskim w 1995, a także w Berlinie i Bergisch-Gladbach, zapytana o reakcje niemieckiej publiczności, powiedziała:

(...) w Bergisch-Gladbach była zupełnie inna rozmowa i inne reakcje. Niemcy są ludźmi otwartymi. Inna kultura, bogatszy kraj. Jak artysta coś pokazuje, to oni czują się zobowiązani, żeby zająć jakieś stanowisko. Nie tak jak u nas: zobaczyć, wypiąć się i odejść. W Berlinie z kolei ta praca była pokazana w autentycznym kościele, w którym odbywała się duża wystawa. Do przestrzeni wystawowej przechodziło się przez moją instalację, trzeba się było przedzierać przez nią, jak przez błonę dziewiczą. To było ciekawe, przychodzili bardzo różni ludzie: pary gejowskie, pary transwestytów, ale też widziałam parę starsuszków, którzy zresztą bali się przechodzenia przez tę moją pracę, ona ich przerażała⁷².

Polscy artyści niejednokrotnie spotykają się na Zachodzie z większym zainteresowaniem i uznaniem ze strony krytyków i kuratorów, niż w Polsce. W Polsce przeważa zachowawczość a także strach przed opinią decydentów, o promocji artystów decydują najczęściej – jak pisze Izabela Kowalczyk – „towarzyskie koterie”⁷³. Nie należy jednak zapominać, jak twierdzi Piotr Olszówka, że również w Niemczech większą rolę przy wyborze artystów odgrywa prywatny gust wystawców i organizatorów, niż rzeczywiste stosunki i kondycje panujące w polskiej sztuce⁷⁴.

Dochodząc przyczyn rozwiniętego w późniejszym czasie zainteresowania usłyszeć można argument procesu zjednoczeniowego, jakiemu poddane były Niemcy oraz tzw. „kolejki do sławy”. Dopiero od niedawna zauważyć można, że wewnętrzne napięcia niemieckie ustają. Dialog kulturalny pomiędzy Niemcami Wschodnimi i Zachodnimi we wczesnej fazie zjednoczenia był znacznie utrudniony. Niemcy potrzebowały czasu, aby uregulować sprawy wewnętrzne zjednoczonego kraju i pokonać ist-

⁷² Cyt. za: I. Kowalczyk, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Poznań 2002, s. 58.

⁷³ Ibidem, s. 18.

⁷⁴ P. Olszówka, *Kunst in der posttotalitären Gesellschaft am Beispiel Polen*, „Deutsche Studien”, nr 117-118, s. 78.

niejące na początku lat 90. spory o sztukę i kulturę NRD i RFN. Około połowy lat 90. pojawiło się w Niemczech grono świetnych młodych artystów nowej generacji jak Daniel Pflumm, Manfred Pernice czy Franz Ackermann, których w drugiej połowie lat 90. wyłowiły berlińskie galerie. Przez Europę przeszła również fala zainteresowania młodą sztuką brytyjską, szkocką, skandynawską a w ostatnich latach sceną artystyczną Australii. Jest zrozumiałe, że warunki współpracy i wprowadzenia sztuki krajów Europejskich, spoza byłego bloku wschodniego było dogodniejsze. Nawet sztuka z odległego kontynentu, jakim jest Australia znalazła się w lepszej sytuacji, ponieważ brak było jakichkolwiek uprzedzeń. Głównie uprzedzenia i długoletnie postrzeganie sztuki wschodniego sąsiada przez pryzmat komunistycznej przeszłości uniemożliwiały poprawny odbiór tej sztuki.

Nierównoczesność historycznego rozwoju niemieckiej i polskiej kultury prowadzi do powstawania klisz i szablonów myślenia zarówno o własnej wyższości, jak też o polskiej podrzędności (...) Brak jest jeszcze nowego, dla obu stron nośnego mitu sąsiedzkiej symbiozy, choć pojawiają się pierwsze tego próby⁷⁵.

Zastanowić się można nad słusznością pojęcia „kolejki do sławy”. Obecne zjawisko zainteresowania Young Polish Artists (YPA), którzy obecnie skupiają na sobie uwagę zachodniego środowiska, nie jest odosobnione. W Niemczech zauważyć można od kilku lat również wzrost zainteresowania młodą rodzimą produkcją tzw. Young German Artists, czyli YGA, do których należy najmłodsze pokolenie tzw. „szkoły lipskiej”. Pojęcie „nowej szkoły lipskiej” jest produktem rynku sztuki i dotyczy najmłodszej generacji niemieckich malarzy, roczniki 70., absolwentów lipskiej Wyższej Szkoły Grafiki i Sztuki Książkowej. Fenomen YGA obserwujemy równocześnie ze zjawiskiem zainteresowania sztuką polskich artystów. Pokolenie młodych lipskich twórców znajduje się jednak w innej sytuacji, podobnie jak artyści brytyjscy, wywodzą się oni ze wspólnego środowiska, które owiane jest wieloletnią legendą. Mają swoje galerie, które nastawione są na promocję tego nurtu. W przypadku artystów polskich mówimy o różnych nurtach, środowiskach i ośrodkach artystycznych, z których wywodzą się młodzi twórcy. Ich dzieła znajdują miejsce w różnych kolekcjach. Współpracują z wieloma galeriami. Nie można znaleźć dla nich wspólnego profilu, co pozwala sądzić, że obecne zjawisko, to jednak wynik długoletniego procesu, a nie tylko rynkowy trend.

⁷⁵ A. Krzemiński, *Polnische Wirtschaft, Erinnerung an eine deutsche Geschichte*, „Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken“, nr 3, marzec 2000, s. 206.

THE RECEPTION OF CONTEMPORARY POLISH ART IN GERMANY AFTER 1989

Summary

The article is an account of the reception of contemporary Polish art in Germany over the last 16 years.

In 1990, Anna Kaegi, director of the Frankfurt Fair, announced during the Poznań "Interart" Art Fair that the Western market shows no interest in the art of Eastern Europe and it was unlikely that the situation would soon change. At the moment, the prices of Wilhelm Sasnal's works reach 60 000 Euro, and the artist has been called "Polish Roy Lichtenstein." The art of his generation and of the artists who became known in the early 1990s has been recently very attractive to German collectors and curators.

To explain the causes of this growth of interest, I must refer to the history of reception of Polish art in Germany before 1989. Due to the division of the country into two states, it actually has two parallel histories. In the GDR, the interest in Polish art resulted from a state policy concerning also the art of Bulgaria, Hungary or the USSR. In West Germany, it was a result of moral obligation. Both German states developed the cultural exchange with Poland under different circumstances and with different intensity. The experience of the period of division became the background for cooperation after 1990.

After the fall of the Berlin wall both Poland and Germany faced a completely new situation. The fall of communism and the beginning of the reunification of Germany clearly influenced the choices of Polish and German artists, as well as the development of the art market in both countries. In Germany the differences in mentality between the East and the West were quite distinct, particularly as regards the critique of the GDR culture. In a sense, one might compare the change in the appreciation of the art of the GDR to the changing attitude of Germans toward Polish art and the art of other post-communist countries of Eastern Europe.

Immediately after the artificial division of Europe had disappeared, the West started making attempts to find out more about the art of the former Eastern bloc. Particular attention was focused on the art of the neighboring countries, whose promotion became one of the tasks of the German cultural centers. In the context of the reception of Polish art, I am analyzing some selected collective exhibitions of the art of Eastern Europe and specifically Poland which were organized in Germany, including "Bakunin in Dresden – Polnische Kunst heute" (1990), "Doppelte Identität. Polnische Kunst zu Beginn der Neunziger Jahre" (1991), "Kunst Europa" (1991), "Rysa w przestrzeni" (1995), "New I's for New Years" (1995), "After the Wall" (2000), "Na wolności w końcu" (2000), and special projects related to Poland's joining the European Union, such as "Lekka praca," "Privatisierungen. Zeitgenössische Kunst aus Osteuropa," and "E.U. Positive." Those shows indicated how favorably the German audience received Polish art which demonstrated many similarities to the work of German artists. Contemporary art both in Poland and Germany touches upon

many social problems – the works of artists of both countries respond to the local context. I am analyzing such similarities comparing the art of Katarzyna Kozyra and Thomas Grünfeld, and Anna Baumgart and the Berlin artist, Birgit Brenner. Besides, the exhibitions proved how important it is to recognize specific artists as individuals. As Sabrina von Ley has put it, “Each artist is a separate planet which cannot be defined in ethnic terms.”

To the West, the Polish art of today are first of all those artists who over the last 16, and particularly the most recent several years, have been appreciated by the Western audience and German art market determined by the fall fair in Berlin.

Berlin has become an extremely important place for Polish artists and German galleries. Paulina Ołowska has exhibited her works in the “Neu” Gallery, Dominik Lejman in “Capri,” Piotr Jaros in “Giti Nourbaksch,” Zbigniew Rogalski, Rafał Bujnowski, and Anna Nestorowicz in “griedervonputtkamer,” and Mirosław and Piotr Uklański in “Nordenhake.” Many Polish artists, such as Maria Deskur, Katarzyna Kozyra, and Monika Sosnowska worked as grant beneficiaries in Berlin.

Can we say that the presence of Polish artists on the German market is a proof that Polish art is “in vogue” there? At present, the interest in Polish art in the West can be compared to a chain reaction. The examples which I have shown demonstrate how much time it took Polish artists to attract the attention of the German spectator and buyer. Their interest has been consistently growing. The “Young Polish Artists” recognized on the German market do not make one specific current – they come from different groups and centers. Their works can be found in various collections. They cooperate with many galleries. There is no common denominator, which seems to prove that the present situation stems from a long process and is not an effect of a temporary market trend.