

## DECA-DANCE

Przełom tysiącleci i zmiana systemu politycznego w Polsce wywołał falę zainteresowania tematyką schyłkową, wpływem czasu, przemijaniem, przewartościowaniem znanych rytuałów, dialogiem z „ikonami zbiorowej pamięci”. Charakterystyczne dla tej sztuki był sposób traktowania wybranej tematyki, wykraczanie poza tradycyjne ramy artystycznej narracji, świeżość spojrzenia na codzienność, ale także penetracja „zabronionych” obszarów, związanych z ukrytymi rejonami życia społecznego i zakorzenionymi w nich nawykami – takimi jak tożsamość płci, wygląd kalekiego ciała czy porządek pogrzebowej ceremonii. Tak się złożyło, że powstałe wówczas dzieła, świadczące o wrażliwości artystów na specyfikę czasu, były bardzo źle przyjmowane przez społeczeństwo, przyzwyczajone do tradycyjnej symboliki. Premierom ich dzieł niemal stale towarzyszyła atmosfera skandalu. Dzisiaj, po kilku zaledwie latach, wszystkie te obiekty weszły do kanonu polskiej sztuki i stały się jej konstytutywnym elementem.

Dobór artystów uczestniczących w wystawie nie jest oparty na kluczu pokoleniowym; najmłodszą (Bognę Burską) dzieli od najstarszego (Mirosława Bałki) szesnaście lat. Jedno może być uczniem drugiego. I poniekąd jest. Nie w sensie dosłownym, polegającym na akademickiej opiece, ale przez podskórną, czy instynktowną akumulację artystycznego doświadczenia, wskazanego przez starszych i jeszcze nie do końca przez nich wyczerpanego.

W istocie rzeczy to Mirosław Bałka był pierwszym polskim twórcą, który przełamał postmodernistyczny paradygmat swojej generacji i zwrócił się najpierw w stronę osobistego mitu poszukując dla zapamiętanych z dzieciństwa doznań obszaru uniwersalnego, mieszczącego się gdzieś między toksycznym wychowaniem bohaterów Joice’a i chorobliwymi tęsknotami bohaterów Borroughsa. Szukał w literaturze. Potem, zaledwie kilka lat po ukończeniu akademii, zajął się emocjami zawartymi w pamięci miejsc i przedmiotów, a doznania doświadczone osobiście połączyły się z doznaniem wyobrażonymi. Pojawiła się empatia. Współodczuwanie z innymi - zdegradowanymi, chorymi, umierającymi. Jego sztuka oddaliła się od bezpośrednich odniesień narracyjnych, ale nasyciła substancjalnie, zagarnęła porzucone fragmenty rzeczywistości i podrzędne tworzywo; wyculiła na lekceważone wcześniej detale:

temperaturę, zapach, cyrkulację płynów, ruch powietrza. Wszystko w świecie kręci się wokół śmierci, jest nią nacechowane od zarania i tak powszechne, że już tego nie dostrzegamy.

Eksponowany na wystawie lot ómy, nazwany z niemiecka „Tanz”, ewokuje oczywiste asocjacje ze średniowiecznym „tańcem śmierci”, chrześcijańskim, dydaktycznym moralitetem. Ale i z dekadencją *dance macabre*, który daje się wyczytać z impresji Katarzyny. Kozyry na temat rosyjskich baletów z początku wieku, przed wszystkim w interpretacji Niżyńskiego. „Pietruszka” i „Święto wiosny”, utwory mające symbolizować radość nowego życia towarzyszącą wejściu w nowy wiek XX, nabrały w reinterpretacji artystki cech chorobliwych i schyłkowych, szczególnie wyrazistych przy podkreśleniu umownego, „sztucznego” charakteru sztuki.

Wytworzone przez europejską kulturę wzorce ikonograficzne są również przedmiotem zainteresowań Katarzyny Górnej. Jej fotograficzny tryptyk związany z trzema okresami życia – rozkwitu, pełnej dojrzałości i schyłku – znany jest powszechnie jako *fryz życia* i był wielokrotnie interpretowany przez twórców minionych epok. Współczesna polska artystka nie odwołuje się do zawołanych symboli; jej modelki, skądinąd osoby bliskie, wskazują bez ogródek i fałszywego wstydu na „stan emocjonalny ciała”, właściwy dla określonego wieku.

Właściwie wszyscy uczestnicy wystawy zajmują stanowisko wobec istniejących kanonów. Niektóre z tych kanonów są bardzo stare, niemal przedustawne. Niektóre nowe, wytworzone przez współczesną epokę, utrwalone jako ikony wojennej przemocy, krzywdy czynionej narodom przez inne narody i goszczące w masowej wyobraźni za pośrednictwem wszechobecnych mediów. Te nowe ikony już też stały się historyczne bo świat przyspieszył, świat zmierza ku lepszej przyszłości i potrzebuje pozytywnych impulsów. Zbigniew Libera wychodzi naprzeciw społecznym oczekiwaniom, znak minus zamienia na plus, przekształca stare, bolesne obrazy w ich wersje pozytywne. Odwraca sensy. Przekracza tabu. Stosuje terapię szokową. I przez to odświeża ich znaczenie, wytarte przez lata używania.

Zuzanna Janin także przełamuje tabu. Wdziera się na teren obwarowany zakazami przez wszystkie kultury: w symbolikę i ceremonię związaną ze śmiercią: umieszcza

zdjęcia swoich bliskich w sześciokątach formach „trumiennych portretów”, nakłada na siebie ich odwrócone postacie i buduje „porządek odchodzenia”, wreszcie zaczyna rozpatrywać możliwe warianty własnej śmierci. Wciela się w postaci ofiar narkotyków, nagłych wypadków, samobójstw. Aranżuje sytuacje towarzyszące tym wypadkom, a także aranżuje „własny” pogrzeb, ale jednocześnie w nim uczestniczy. Idzie w kondukcje jako swoja własna babka. I obserwuje siebie okiem kamery. Realizuje ukryte marzenie każdego z nas: ogląda swoją śmierć.

W twórczości Mirosława Bałki mamy do czynienia z przesunięciem osobistego doświadczenia na obszar eschatologii; nerwem jego sztuki jest cierpienie. Cierpienie jest też przedmiotem zainteresowania Artura Żmijewskiego. Twórca ten jednak nie przekształca obserwowanego świata w zespół nośnych symboli. Nie sublimuje go. Nie uniwersalizuje. Ci, którzy cierpią, mają konkretne twarze i konkretne, nie zawsze kompletne ciała. Żyją tu i teraz, obok nas. Obok nas umierają w bólu i poniżeniu. Artysta stawia nam przed oczy świat, którego nie chcemy widzieć i który, jako niewidzialny, nie wywołuje też naszej empatii. Inaczej niż przez sztukę nie dowiemy się, że ludzie dotknięci kalectwem mają takie same potrzeby emocjonalne i estetyczne, jak ludzie zdrowi. Może nawet większe. Chcą kochać i być kochani. Chcą być piękni. Chcą śpiewać. Nawet jeśli są głuchoniemi.

Artur Żmijewski zajmuje miejsce po stronie INNEGO. Słabszego. Ale przede wszystkim interesują go społeczne mechanizmy, które rodzą odrzucenie i przemoc. Artysta poszukuje ich źródeł w kulturze i psychice. Ale Podąża za doktorem Zimbardo zadając pytanie: jaki czynnik zmienia porządnego, czy też przeciętnego człowieka w kata. W jakim momencie demokratyczna społeczność dzieli się na ofiary i oprawców?

Artystyczna praktyka Bogny Burskiej również oscyluje wokół kalectwa i przemocy w społeczno kulturowym kontekście. Ale dla Burskiej ten kontekst jest silnie nacechowany seksizmem, podbijającym własną atrakcyjność przez filmową fabularyzację i historyczny kostium. Artystka uważnie śledzi mechanizm nakręcania społecznych upodobań do obrazów stanowiących konglomerat seksu i przemocy, gdzie ofiarami są przede wszystkim kobiety, tak jak kobiety są ofiarami przemocy domowej i zawodowego mobbingu. W jej twórczości nie widać jednak wyrazistego znaku równości między fikcją a życiem. Musimy się go domyślić, tak jak musimy się domyślić przebiegu akcji, której krwawy ślad pozostał na topniejącym śniegu.

Anda Rottenberg