



RZECZY, KTÓRE ROBISZ W ŁODZI, NIE BĘDĄC MARTWYM

STACH SZABŁOWSKI

Muzeum Sztuki w Łodzi dawno nie miało tak interesującego programu jak na przełomie 2022 i 2023. Dawno nie było również w tak głębokim kryzysie instytucjonalnym – tak w każdym razie sytuacja Muzeum po zeszłorocznej zmianie dyrekcji postrzegana jest z zewnątrz. Czy epoka Jarosława Suchana była okresem sukcesu instytucji jako eksperymentu myślowego, który się udał? Czy też, jak chce nowy dyrektor, była raczej czasem kosmopolitycznych błędów i wypaczeń? I co będzie dalej – a także czego nie będzie w Muzeum Sztuki? O tym, a także o ostatnich projektach w MS rozmawiamy z Agnieszką Pinderą i Danielem Muzyczukiem, którzy przez lata byli osobami współtworzącymi dotychczasowy program instytucji.

Stach Szablowski: W zeszłym roku skończyła się misja Jarosława Suchana w Muzeum Sztuki w Łodzi. Czy to nie tylko koniec pewnej kadencji, ale również pewnej epoki? Nowy dyrektor poświęca w exposé dużo miejsca radykalnemu zakwestionowaniu programu Muzeum Sztuki czasów Suchana, - a więc tego programu, którego wy oboje byliście przecież ważnymi współtwórcami. Zakwestionowanie dotychczasowej linii zdaje się zapowiadać nie tylko zwrot w poetyce, formatach i tematyce przedsięwzięć realizowanych w instytucji, ale i coś więcej - zmianę wyobrażenia o samym celu działania Muzeum. Jak to widzicie obserwując zachodzące zmiany od środka? Czy zobaczymy wkrótce zupełnie inne Muzeum Sztuki w

Łodzi niż to, do którego przyzwyczailiśmy się przez ostatnich 16 lat?

Daniel Muzyczuk: Tak, program nowego dyrektora to jest inna wizja: nie mieści się w nim na przykład koncept Muzeum jako miejsca, które uprawia działalność naukową czy też badawczą. W tym programie zakwestionowana jest rola historyków sztuki jako osób, które prowadzą badania w celu upowszechniania twórczości artystów. Projekty naukowe na pewno zejdą na plan dalszy, co więcej, czytać można jasno z tego programu, że położony będzie nacisk przede wszystkim na wystawy solowe. Zapewne znikną wystawy problemowe.

My wszyscy byliśmy częścią rozmowy, która prowadziła do tworzenia programu

Czyli ta różnica ma polegać na tym, że do tej pory Muzeum było muzeum historyków sztuki, badaczy, kuratorów i kuratorek, a teraz ma być to muzeum artystów i artystek?

Agnieszka Pindera: My też mamy w tej chwili więcej pytań niż odpowiedzi na temat przyszłości Muzeum. Zespół, którego jesteśmy częścią nie jest w takim stopniu jak poprzednio współodpowiedzialny za kształtowanie programu. Poza kuratorami odpowiedzialnymi bezpośrednio za realizację wystaw o programie decydowały również osoby z działów edukacji i komunikacji, czy Centrum Muzeologiczne (tj. dział, który zajmuje się długofalowymi projektami badawczymi i bieżącym programem publicznym). Te osoby są najbliższe publiczności i znają jej potrzeby. My wszyscy byliśmy częścią rozmowy, która prowadziła do tworzenia programu. Składały się na niego tak retrospektywne wystawy historyczne, projekty współczesnych twórczyń i twórców, jak i wystawy zbiorowe, które analizowały pewne problemy lub stwarzały nowy dyskurs wokół problemów już wcześniej dyskutowanych. By do programu trafiła wystawa Jasmíny Cibic musiałam ją zaprezentować zespołowi 2-3 razy. Nie tylko opowiadałam o zamierzeniach artystki ale po obejrzeniu jej filmów rozmawialiśmy o oczekiwaniach zespołu wobec projektu. Każdy mógł poddać jakiś element krytyce czy wyrazić wątpliwości, doradzić jak przeprowadzić tę i czy inną sprawę. Ponadto program Muzeum nie był tworzony jako kalendarz wystaw w galeriach lecz złożony mechanizm, na który składały się też publikacje, całe ich serie jak „Biblioteka SEPR”, programy badawcze konkretnych aspektów współczesnej kultury, konferencje naukowe, sympozja.



Wernisaż wystaw „Obywatele kosmosu” i „I ogień, i popiół. Nikita Kadan” w Muzeum Sztuki w Łodzi, fot HaWa

A teraz? Skoro ten złożony mechanizm, o którym mowa zostanie przeprogramowany, a być może również uproszczony, rodzi się pytanie jak zmieście się w tym nowym porządku. A może w ogóle nie ma w nim dla was miejsca?

A: Czas pokaże.

Gdybyś przeczytał mój program jaki przedłożyłem komisji zobaczyłbyś jaka wizja tego Muzeum jest mi bliska – instytucji, która śmiało patrzy w przyszłość nie zapominając przy tym o swoich korzeniach

Jak doskonale wiecie, zmiana w Muzeum Sztuki wywołała bardzo dużo emocji, ogromne wzburzenie w polskim środowisku artystycznym, odbiła się też pewnym międzynarodowym echem. Nie zawsze koniec kadencji jednego dyrektora i początek kadencji następnego angażuje w aż takim stopniu publiczność sztuki. Ten przypadek spośród wszystkich zmian instytucjonalnych, które się dokonały w Polsce od 2015 roku jest najbardziej kontrowersyjny. Pamiętam przy tym, że jesteście pracownikami Muzeum Sztuki, więc prośba o komentarz stawia was w trudnej sytuacji. Z zewnątrz wygląda to dramatycznie, mówi się, że to koniec, katastrofa. A z waszego punktu widzenia? Czy czujecie, że wasza misja w Muzeum jest niezakończona i macie tam jeszcze ważne rzeczy do zrobienia?

D. Stałem do konkursu, który przegrałem. To jest swego rodzaju komentarz na temat tego, jak widzę w tej chwili swoją rolę w tej instytucji. Gdybyś przeczytał mój program jaki przedłożyłem komisji zobaczyłbyś jaka wizja tego Muzeum jest mi bliska – instytucji, która śmiało patrzy w przyszłość nie zapominając przy tym o swoich korzeniach.

A: Jest wiele projektów, które są gdzieś wciąż na horyzoncie, w jakiejś fazie realizacji i które mają u podstaw kolekcję. W programie Muzeum to ona zawsze była punktem odniesienia.

D: Nie wiem jak z możliwościami, natomiast misja opracowywania kolekcji nigdy się nie kończy. Jest tyle do zrobienia; ta praca w pewnym sensie sama się generuje. Zbiory MS to jest niezwykle skarbiec przeróżnych historii. Każda wystawa, każde badanie, które przeprowadzamy otwiera nowe drzwi.



Wernisaż wystaw „Obywatele kosmosu” i „I ogień, i popiół. Nikita Kadan” w Muzeum Sztuki w Łodzi, fot HaWa

Wyobrażam sobie, że ta ostra polemika programowa, którą Andrzej Biernacki przedstawił w swoim dokumencie konkursowym ustawia dosyć wysoko poprzeczkę porozumienia. Jej przeskoczenie wymagałoby chyba zrobienia kroku wstecz przez którąś ze stron; albo nowy dyrektor musiałby zgodzić się, że ta instytucja miała jednak poważne osiągnięcia, wykraczające poza bezrefleksyjne powtarzanie polit-poprawnych frazesów, albo wy musielibyście złożyć jakiegoś rodzaju samokrytykę, przyznać, że daliście się odurzyć tym kosmopolitycznym miazmatom. Przyjmijmy więc na razie roboczo, że to naprawdę koniec Muzeum w dotychczasowym kształcie. Zanim je jednak opłaczemy, przyjrzyjmy mu się ostatni raz. Czy podjęlibyście się próby opowiedzenia czym – i o czym – było muzeum, które współtworzyliście przez ostatnie lata?

D: Muzeum jest instytucją zbudowaną na bardzo konkretnym etosie. Kręgosłup tego etosu przez lata było postrzegany w działalności grupy AR - Strzemińskiego, Kobro, Stażewskiego, Przybosia, Brzękowskiego oraz w przekonaniu, że muzeum to laboratorium praktyk artystycznych, które mają również swoją wagę społeczno-polityczną. To wiara, że sztuka w muzeum potrafi emancypować, uświadamiać, kształtować sposoby widzenia i zmysł krytyczny wobec rzeczywistości. To z tych fundamentów w programie Muzeum wyrastały projekty, które w taki czy inny sposób testowały skuteczność sztuki.

Nie tylko tematycznie ten program odnosił się do współczesności, do problemów politycznych takich jak kryzys klimatyczny czy populizm. Wykorzystywaliśmy także różne formaty działań. To była ogromna wartość tego programu przez ostatnie lata

Co rozumiesz mówiąc o skuteczności sztuki?

D: Coś, o czym wszyscy marzymy; żeby nasza praca miała sens, czyli szerokie oddziaływanie. Z jednej strony dokonywało się to przez projekty historyczne, wskazujące praktyki z przeszłości, które do tego paradygmatu się odwoływały. Z drugiej strony były to projekty współczesne, dotyczące zagadnień społeczno-politycznych lub zjawisk artystycznych wpisanych w krajobraz społeczno-polityczny.

A: Daniel wymienił osoby, które tworzyły grupę AR. Miała ona charakter interdyscyplinarny. Interdyscyplinarność była zawsze ważnym składnikiem naszego programowania, naszych zainteresowań i kolekcji. Nie zajmujemy się tylko jednym medium, ani nawet samymi sztukami wizualnymi co jest widoczne na przykład na Atlasie Nowoczesności, naszych projektach dotyczących tańca, muzyki współczesnej, Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia. Nie tylko tematycznie ten program odnosił się do współczesności, do problemów politycznych takich jak kryzys klimatyczny czy populizm. Wykorzystywaliśmy także różne formaty działań. To była ogromna wartość tego programu przez ostatnie lata.

Andrzej Biernacki twierdzi, że dla programu Muzeum kluczowe były zagadnienia społeczno-polityczne, dominujące nad artystycznymi. Zostawiam na boku kwestię, czy nawet jeżeli byłaby to prawda, można z zaangażowania w problemy współczesności zrobić sensowny zarzut, ale ciekaw jestem co sądzicie o takiej tezie.

D: Nie oddzielałbym jednego od drugiego, bo eksperyment formalny w etosie Muzeum może mieć również potencjał społeczno-polityczny. Nawet jeśli eksplorowaliśmy twórczość Henryka Stażewskiego z lat 60, która uchodzi za skrajnie formalistyczną, siłą rzeczy dotykaliśmy jej politycznego kontekstu. Jedno łączy się z drugim. Nie jesteśmy niewrażliwi na formę, a nawet formalizm, ale wszystkim bliskie było szerokie jego rozumienie.

A: Związki formy i polityczności wpisane są w samą historię Muzeum. Kwestia zamalowania i odmalowania Sali Neoplastycznej to jest zagadnienie z dziedziny polityczności sztuki z pozoru przeciwieństwem formalistycznej, bezprzedmiotowej.

Nowy dyrektor również przywołuje duchy ojców-założycieli, np. Strzemińskiego, traktuje go jednak jako apologetę autonomii sztuki zupełnie wyłączonej z jakiegokolwiek społecznego czy politycznego kontekstu.

D: Trudno się z tym zgodzić. Lektura „Teorii widzenia” przekonuje, że był to artysta zdecydowanie zaangażowany, czy też widzący rolę sztuki jako instrumentu emancypacyjnego. Łatwo jest wyjąć ideę autonomii sztuki Strzemińskiego z kontekstu i potraktować ją jako element wiodący. Natomiast ta autonomia jest zawsze półprzepuszczalna. Potrzebne jest z Muzeum jako laboratorium nowych form, miejsce gdzie można kształtować bezinteresownie prototypy, które potem mogą stać się podstawą do rozwiązań w życiu społeczno-politycznym. Nie ma autonomii bez zaangażowania. To są wzajemnie wspierające się, czy też współzależne

pojemniki.

Wystawa to format, który umożliwia spotkania niemożliwego, spekulowanie na temat tego, co w historii miało znaczenie lub nie miało znaczenia

Jest w tym pewien paradoks, że właśnie teraz, kiedy Muzeum postrzegane jest jako miejsce w instytucjonalnym kryzysie, jego propozycja programowa jest wyjątkowo bogata i ciekawa. W niektóre z projektów, które można było zobaczyć w MS na początku roku są i takie, w które wy dwoje jesteście zaangażowani. Jak one wpisują się założenia o których mówicie - w model instytucji - laboratorium, instytucji - pola badań, instytucji - ośrodka, który wykuwa teorię emancypacji, którą później można implementować w praktyce? Zacznijmy może od „Obywateli kosmosu”. Dlaczego kosmizm?

D: To jest eksperyment myślowy. Wystawa to format, który umożliwia spotkania niemożliwego, spekulowanie na temat tego, co w historii miało znaczenie lub nie miało znaczenia.



Wernisaż wystaw „Obywatele kosmosu” i „I ogień, i popiół. Nikita Kadan” w Muzeum Sztuki w Łodzi, fot HaWa

I może zdarzyć się tak, że Jacek Malczewski spotka się z Jerzym Tchórzewskim na tle filmów Antona Vidokle?

D: Na przykład. Kosmizm interesował nas w Muzeum od dawna ze względu na jego rolę w kształtowaniu radzieckiej awangardy. To ideologia, która powstała w połowie XIX wieku. Jej twórcą był Nikołaj Fiodorow, który wyobrażał sobie świat bez umierania i postanowił, że wszyscy muszą porzucić to, czym się do tej pory zajmowali, żeby doprowadzić do realizacji wspólnego dzieła, czyli wyeliminowania śmierci.

Projekt Fiodorowa był tym bardziej radykalny, że zakładał nie tylko osiągnięcie nieśmiertelności przez osoby żyjące, ale również wskrzeszenie wszystkich, którzy dotąd umarli, żeby zlikwidować fundamentalną nierówność między żywymi a martwymi. Właściwie trudno się nie zgodzić, że spośród wszystkich nierówności właśnie ta jest najbardziej rażąca.

D: Tak, bo ci wszyscy, którzy nie żyją, doprowadzili do powstania narzędzi, które umożliwiają zmartwychwstanie, więc muszą zmartwychwstać. Co ciekawe, Fiodorow brał przy tym pod uwagę problemy z przeludnieniem jakie będzie generować powszechne zmartwychwstanie. Dlatego kosmizm był również projektem eksploracji kosmosu, wizją zasiedlania kolejnych planet. Ten koncept zagłębił się głęboko, podskórnie w kulturze rosyjskiej. Kiedy Strzemiński i Kobro przebywali w Moskwie, a później w Smoleńsku, kosmizm był jednym z bardzo ważnych elementów krajobrazu intelektualnego. Najprawdopodobniej artyści zetknęli się z tą myślą przez Proletkult.

Fiodorow robił wystawy w bibliotece, w której był zatrudniony. Co więcej uważał muzeum za model świata przyszłości – rzeczywistości, w której wszyscy zmartwychwstaniemy i wyeliminujemy czas. Ludzie z różnych momentów historycznych będą współegzystować ze sobą – niczym zbiory w kolekcji, w której mieszczą się artefakty pochodzące z różnych epok

A więc proponujecie zobaczenie awangardy, która stanowi fundament Muzeum i jego kolekcji przez pryzmat kosmizmu?

D: Zapraszamy do eksperymentu myślowego, do wspólnych spekulacji - na przykład do zobaczenia „Kompozycji wiszącej” Katarzyny Kobro nie tylko jako elementu eksploracji abstrakcyjnej rzeźby, ale również pojęcia nieważkości. Z drugiej strony kosmizm był mocno związany z myślą muzeologiczną. Fiodorow robił wystawy w bibliotece, w której był zatrudniony. Co więcej uważał muzeum za model świata przyszłości – rzeczywistości, w której wszyscy zmartwychwstaniemy i wyeliminujemy czas. Ludzie z różnych momentów historycznych będą współegzystować ze sobą – niczym zbiory w kolekcji, w której mieszczą się artefakty pochodzące z różnych epok.



Wernisaż wystaw „Obywatele kosmosu” i „I ogień, i popiół. Nikita Kadan” w Muzeum Sztuki w Łodzi, fot HaWa

Czy Fiodorow projektował aksjologię i moralność, zgodnie z którymi żyć będą wskrzeszeni? Wyobraźmy sobie społeczeństwo złożone osób z doświadczeniem bycia częścią małych społeczności łowców-zbieraczy, średniowiecznych chłopów, XVIII-wiecznych mieszczan – i tak dalej. Koegzystencja grup o tak różnych obyczajach i wyobrażeniach o życiu to problem, który trzeba by rozwiązać przyjęciem jakiejś wspólnej umowy społecznej. Pytanie jakiej? Kto musiałby się dostosować do kogo?

D: Fiodorow myślał o tym, że wskrzeszeni będą przeżywać szok, taki jak w „Szoku przyszłości” Tofflera. Będą cierpieć psychologiczne katusze ze względu na to, że żyją nie w swoim czasie, a więc podbój kosmosu posłuży temu, by przeróżne planety zmieniać w rezerваты epok, czyli muzea. To porównanie z muzeum było dla niego kluczowe.

Czyli projektował, że ludzie paleolityczni będą mieli swój paleolityczny świat, w którym będą mogli żyć według swoich reguł i nie będą musieli, na przykład, brać kredytów hipotecznych, chodzić na osiem godzin do pracy...

D: Oczywiście wyeliminowane będzie też zabijanie.

A: Co z prokreacją? Czy wskrzeszeni będą mogli się dalej reprodukować?

D: W dalekiej perspektywie ludzie staną się obupłciowi. Prokreacja straci rację bytu. Prokreacja, tak samo jak śmierć, jest pomnażaniem zła.

Ponadto program Muzeum nie był tworzony jako kalendarz wystaw w galeriach lecz złożony mechanizm, na który składały się też publikacje, całe ich serie jak „Biblioteka SEPR”, programy badawcze konkretnych aspektów współczesnej kultury, konferencje naukowe, sympozja

No tak. W momencie wyeliminowania śmierci prokreacja staje się bezcelowa.

D: Chcieliśmy sprawdzić jak te pomysły dotyczące roli muzeum można zobaczyć w perspektywie naszej kolekcji i schedy po sowieckim eksperymencie muzeologicznym, o którym zresztą Agnieszka z Jarosławem Suchanem zrobiła wystawę „Awangardowe muzeum”. Do tego posłużyły nam filmy Antona Vidokle, który od ponad dekady na poważnie studiuje kosmizm i tworzy eseje filmowe odnoszące się do poszczególnych elementów tej doktryny. Nad tą wystawą pracowaliśmy długo, jakieś trzy lata. W międzyczasie wydarzyła się wojna.

I co? Kosmizm, kiedyś uchodzący za intelektualnie awanturniczy, ale uwodzący swoim rozmachem, na swój sposób uroczy epizod z historii idei dziś budzi podejrzliwość, jak wszystkie formy rosyjskiego mesjanizmu?

D: Tak, ma elementy toksyczne, jak każda totalna ideologia. To trzeba wskazać i zdiagnozować. Co zrobić ludźmi, którzy nie będą chcieli wziąć udziału we wspólnym dziele? Trzeba będzie zbudować aparat przymusu...

...a przynajmniej przekonującej perswazji...

D:żeby porzucili swoje zajęcia i się przyczyniali. Problem jest już z samą nazwą; historycznie kosmizm nazywało się Rosyjskim Kosmizmem. Vidokle, którego eseje filmowe stanowią oś „Obywateli Kosmosu” od dawna pracował nad rozszerzeniem fundamentu kosmistycznego poza rosyjską ziemię, osadzając go w różnych miejscach i kulturach. Natomiast nam zależało, by wprowadzić na tę scenę jak najwięcej aktorów ukraińskich. Pokazać na przykład jak Wołodymyr Wiernadski, który był Ukraińcem zainspirował twórczość niezwykłego wiejskiego kosmisty - Fedira Tetianycza - kijowskiego undergroundowego performerera, wizjonera, poetę i filozofa.



Wernisaż wystaw „Obywatele kosmosu” i „I ogień, i popiół. Nikita Kadan” w Muzeum Sztuki w Łodzi, fot HaWa

Dlaczego nazwałś Tetianycza „wiejskim kosmistą”?

D: Tak go nazywa Nikita Kadan, używając terminu „rural cosmism”. Tetianycz sięga po źródła kozackie, wyobraża sobie porządek kosmosu na wzór demokracji Kozaków, którzy autonomicznie i anarchistycznie, jak w siczy, zasiedlają przestrzeń kosmiczną w podach, którymi są biotechnosfery. Na wystawie są rysunki i grafiki Kozaków w kosmosie, pokazujemy też biotechnosferę skonstruowaną na kształt buławy kozackiej, co bezpośrednio łączy tę twórczość z ukraińską tradycją i tożsamością.

Nie wczytałem się jeszcze dokładnie w tę postać, ale rozumiem, że był to artysta operujący raczej w rejestrach undergroundu, niż głównego nurtu?

D: Był akademicko wykształconym, profesjonalnym artystą. Zajmował się monumentalnymi dekoracjami, mozaikami. W połowie lat 60-tych zaczął eksplorować zupełnie inny sposób pracy, najpierw przez malarstwo. Działał przede wszystkim w Kijowie. Jeżeli Nikita Kadan nazywa go wiejskim kosmistą, to ze względu na jego stosunek do ziemi. Jednym z pierwszych eksperymentów malarskich Tetianycza było przyklejanie piasku czy gleby do płótna. Doprowadziło go to do symbolicznego odwrócenia relacji między dziełem sztuki, a planetą. Skoro przykleił do płótna kawałek ziemi, to w zasadzie przykleił do niego cały świat. Piach, ziemia, popiół, które pojawiają się u kosmistów są istotne dla Tetianycza jako element eksploracji w aspekcie zmiany proporcji między tym, co jest dziełem sztuki, a co nim nie jest. Pewnie idę za daleko, ale to się łączy z Wołodymyrem Wiernadskim, który opracowując

pojęcie biosfery, widział badanie życia na ziemi jako działalność holistyczną. Według niego, nie jesteś w stanie na poważnie zajmować się materią organiczną, jeśli nie będziesz badał geologii, która ma bezpośredni związek z organizmami. Na poziomie molekularnym cały czas następuje wymiana między komórkami. Z Fiodorowa Wiernadski wyciąga holizm. U Fiodorowa zmartwychwstanie miało być materialistyczne. Mieliśmy wstać z grobów dzięki temu, że komórki, elementy materii, z powrotem się połączą, tworząc integralne osoby. Atomy, które kiedyś składały się na żywą istotę mogą w tej chwili znajdować się w przeróżnych miejscach od plaży na Bahamach, po fragmenty drzew na Syberii, ale można sobie wyobrazić ich ponowną reintegrację. Stąd bierze się idea „wiejskości”, która nie jest osadzona wyłącznie w ludowości. Chodzi raczej o spojrzenie poza miasto, na przyrodę czy wieś jako miejsce, które może być dla kosmistów interesujące.

Wojna wpłynęła nie tylko na wystawę „Obywateli kosmosu”. Wpłynęła przede wszystkim na wystawę Nikity

Tymczasem wydaje się, że kosmizm wymyka się z rosyjskich rąk także w inną stronę. Bo czyż najstydniejszym spadkobiercą tej idei nie jest dziś Elon Musk? Prace nad osiągnięciem nieśmiertelności i projekty kolonizacji kosmosu, to ambicje żywe w środowiskach Doliny Krzemowej, któremu również nieobecny jest mesjanizm, nawet jeżeli ufundowany jest on na turbokapitalistycznych a nie prawosławnych podstawach. A przecież dyskurs wizjonerów z Doliny Krzemowej i w narracja dawnych kosmistów, wchodzi w zaskakujące rezonanse. Nieśmiertelność i kosmos – oto dwie podstawowe figury definiujące przyszłość jako utopię.

D: Te idee są rzeczywiście przejmowane; Vidokle również zwraca na to uwagę. W USA był taki słynny eksperyment Biosfera 2 (Biosphere 2). Zbudowano odizolowaną sferę, w której osadzono kolonistów, by testować rozwiązania, przydatne przy ewentualnej kolonizacji kosmosu. Twórcy Biosfery 2 sięgali do Wiernadski, a więc do tradycji kosmizmu ukraińskiego. Po paru latach działalności projekt został przejęty przez Stevena Bannona znanego dziś jako jeden z głównych magów chaosu związanego z Trumpem. Bannon jest osadzony w bardziej totalitarnych dyskursach rosyjskich. Był związany z Aleksandrem Duginem, ideologiem z intelektualnego zaplecza Putina, który, nawiasem mówiąc, pisał o kosmizmie dość nieporadne teksty.



Veronika Hapchenko na wernisażu wystaw „Obywatele kosmosu” i „I ogień, i popiół. Nikita Kadan” w Muzeum Sztuki w Łodzi, fot HaWa

Trzeba przyznać, że kosmizm przyciąga w równym stopniu marzycieli i utopistów, co mesjanistów zdecydowanie mrocznego sortu. Jest doprawdy pełen sprzeczności.

D: Vidokle wydobywa jego aspekt skrajnie pacyfistyczny, ideologię, która nie tylko zakłada życie wieczne i zmartwychwstanie, ale też likwidację wojen, a w konsekwencji być może likwidację zabijania w ogóle. Mówię tu nie tylko o jednostkach ludzkich, ale też o wynalezieniu nowego sposobu odżywiania, który nie będzie zmuszać nas do zabijania innych istot żyjących. Dziś trwają prace albo nad radykalnym przedłużeniem życia, albo nad nieśmiertelnością. Prawdopodobnie skończy się to kolejnym przywilejem klasowym.

Największym w historii klasowych przywilejów!

D: Ludzie zostaną podzieleni na tych, którzy będą mieli dostęp do wszystkiego i na biedaków, którzy zostaną skazani na śmierć i rozpad. Tymczasem kosmiści zakładali, że albo nieśmiertelność należy się wszystkim, albo w ogóle zapomnijmy o tym pomysł. Radykalna równość, radykalny pacyfizm. Jeżeli opieramy naszą recepcję kosmizmu na tym gruncie, to rzeczywiście toksyczne elementy schodzą na plan dalszy jako niezgodne z twardym fundamentem humanistycznym, a nawet więcej, bo nie ograniczonym tylko do istot ludzkich.

Obok „Obywateli kosmosu”, sylwetki Fedira Tetianycza, filmowego tryptyku Antona Vidokle trwa wystawa Nikity Kadana. Te projekty są sobie bliskie topograficzne, sąsiadują ze sobą przestrzeni ekspozycyjnej, ale zapraszają też by przepływać z jednego w drugi, łączyć i sklejać je. Rozumiem, że to intencjonalny zabieg.

A: I tak, i nie. Musieliśmy sobie poradzić z harmonogramem wystaw i dostępnością przestrzeni, ale to rozwiązanie miało szereg pozytywów. Rozdzielenie tych wystaw byłoby szkoda, choćby dla Tetianycza, który w obu tych narracjach się znajduje. Z jego schedą pracuje Nikita. Ona wpisuje się w impuls Nikity do pracy z historią ukraińską, z promocją i upowszechnianiem ukraińskiej kultury i sztuki, awangardy i neoawangardy, na czym szereg prac, jeśli nie cała nasza wystawa, się opiera. Rozdzielanie tych dwóch projektów byłoby chyba bardziej sztuczne niż symbioza czy też sąsiedztwo. Jednak traktujemy je jako odrębne narracje, które w jakiś sposób ze sobą dialogują, ale nie są jednorodne, nie opowiadają jednej historii. Wojna wpłynęła nie tylko na wystawę „Obywateli kosmosu”. Wpłynęła przede wszystkim na wystawę Nikity.



Wernisaż wystaw „Obywateli kosmosu” i „I ogień, i popiół. Nikita Kadan” w Muzeum Sztuki w Łodzi, fot HaWa

Nikita mówi o tym projekcie iż jest to fantazja czy też halucynacja alternatywnej wersji historii według której polska lewica wraz z niezależną od Moskwy sowiecką Ukrainą weszła w polityczny sojusz w jego centrum stawiając sztukę awangardową

Kiedy została zaplanowana ta wystawa?

A: Rozmowy z Asortymentną kimnatą, czyli z ukraińskim partnerem, z którym stworzyliśmy ten projekt zaczęły się przed wojną, w 2021 roku. Instytucja chciała u nas pokazać wystawę pod tytułem „Syndrom rewizjonistyczny”, na którą składają się rysunki wykonane w szpitalu psychiatrycznym w sowieckim Iwano-Frankiwsku w latach 70. Ich autorem jest N., w przeszłości studiujący we Lwowie gdzie miał sposobność oglądać wystawy polsko-ukraińsko-żydowskiej awangardy, m.in. grupy Artes. Rysunki jakie znalazły się w MS są więc

rekonstrukcją wspomnień przeszłych wystaw w tym wspólnej prezentacji sowieckich, ukraińskich, polskich i żydowskich modernistów jaka nigdy się nie odbyła. N. cierpi bowiem na tytułowy „syndrom rewizjonistyczny” – zaburzenie psychiczne powodujące przekonanie iż narracja historyczna re-produkowana przez chorego może zmienić przeszłość. Zmieniając przeszłość chory wierzy iż wpływa na teraźniejszość i przyszłość.

D: Dla nas to o tyle interesujące, że parę lat temu Andrij Bojarow, Paweł Polit i Karolina Szymaniak zrobili wystawę na temat Debory Vogel i Grupy Artes, czyli awangardy polsko-żydowskiej. Eksplorowaliśmy dorobek Polaków i Żydów zaangażowanych w tworzenie sztuki w Ukrainie, jednocześnie będąc trochę ślepi na twórczość autochtonów. Projekt Nikity, „Syndrom rewizjonistyczny”, ukazuje tę historię jako również ukraińską, czy też dokonuje swoistego porwania, apropriacji tych rzeczy, żeby wskazać na zupełnie inne narracje.

A: Nikita mówi o tym projekcie iż jest to fantazja czy też halucynacja alternatywnej wersji historii według której polska lewica wraz z niezależną od Moskwy sowiecką Ukrainą weszła w polityczny sojusz w jego centrum stawiając sztukę awangardową.

Na wystawie obecne są też inne narracje – Nikita stworzył trzy obiekty według projektów pomników ukraińskiego konstruktysty Wasyla Jermiłowa. Jeden z nich – Pomnik Przewodniczącego Kuli Ziemskiej z wiersza Wielimira Chlebnikowa – prezentowany jest w Gabinecie Abstrakcji, tj. rekonstrukcji projektu El Lissitzkiego jaką stworzyliśmy na potrzeby wystawy „Awangardowe muzeum”. Teraz służy do spotkania Jermiłowa ze Strzemińskim.



Nikita Kadan i Alona Karavai na otwarciu wystaw „Obywatele kosmosu” i „I ogień, i popiół. Nikita Kadan” w Muzeum Sztuki w Łodzi, fot HaWa

Natomiast w Sali Neoplastycznej artysta umieścił dwie rzeźby odwołujące się do wydarzeń w Donbasie w 1905 r. i 2014 r. Artysta odtworzył broń jaką posługiwali się podczas rewolucji pracownicy zakładów metalurgicznych na terytorium, które wielokrotnie anektowano począwszy od zachodnich przemysłowców, Imperium Rosyjskie po najemników „Donieckiej Republiki Ludowej”. W Sali Neoplastycznej stanęła też rzeźba swoim kształtem nawiązująca do instalacji site-specific Daniela Burena wykonanej na terenie prywatnej instytucji kultury IZOLYATSIA w Doniecku. W 2014 r. jej siedziba została zajęta przez armię separatystów, którzy stworzyli tam tajne więzienie. Szczegółowo pisze o tym Stanisław Asiejew w książce pt. „Świetlana droga. Obóz koncentracyjny w Doniecku”.

Staramy się używać jak najbardziej dostępnego języka, stawiamy na przejrzystość i klarowność naszych tekstów, ale nie tłumaczymy nikomu, co ma czuć, co ma odbierać, co ma myśleć

Wystawa Nikity Kadana to złożona narracja, nie jest łatwa w odbiorze; artysta nie próbuje widza uwodzić a jeszcze mniej zabawiać. Raczej czegoś wymaga. Poruszam tę kwestię, bo Muzeum Sztuki w Łodzi zawsze kojarzyło mi się ze stawianiem wyzwań publiczności. To muzeum częstowało bardzo odżywczyimi intelektualnie, ale twardymi orzechy do zgryzienia. Innymi słowy, nie podlizywało się publiczności, lecz traktowało ją jako partnera do wspólnej pracy, czytania, myślenia, interpretowania, samodzielnego wyciągania wniosków. Domyślałem się, że MS, jak każda instytucja, nie pogardziłoby popularnością, ale nigdy za cenę populizmu, czy programowych kompromisów. Zresztą wynika to chyba poniekąd z genotypu tego miejsca; kompozycje unistyczne Strzebińskiego to nie jest najlepszy materiał na wzór na pamiątkowe kubki z nadrukiem...

A: Nie, ale fajnie, że powiedziałaś o wyzwaniach, a nie o trudności. To bardzo ważne rozróżnienie. To nie jest celowe stawianie barier. Jesteśmy od tego dalecy. Staramy się używać jak najbardziej dostępnego języka, stawiamy na przejrzystość i klarowność naszych tekstów, ale nie tłumaczymy nikomu, co ma czuć, co ma odbierać, co ma myśleć. To jest trudne, ale mam wrażenie, że nasz zespół sobie z tym poradził. Dlatego tak ważną rolę pełniły programy towarzyszące wystawom. Stawianie wyzwań nie polega na tłumaczeniu ci, co masz myśleć, tylko na wskazywaniu innych warstw pojęć, kolejnych ścieżek, na które samodzielnie być może od razu byś nie trafił. Prowadząc Centrum Muzeologiczne starałam się wraz z moimi współpracowniczkami nawiązać kontakt z wykładowcami i wykładowczyniami z Łodzi. Z socjolożkami, socjologami, antropologami, antropolożkami, historykami, historyczkami, których zapraszaliśmy do prowadzenia spacerów po wystawach. Nie chodziło o to, by komuś tłumaczyć, o czym jest sztuka współczesna, bo często te oprowadzające osoby nie były z tego pola, nie zajmowały się sztuką. Na przykład na wystawie „Wielka wojna” zaprosiliśmy do oprowadzania historyczkę obronności, która zwracała uwagę na zupełnie inne aspekty, niż te które my byśmy podkreślali. Nie mówiła o plastycznej wartości danych dzieł czy ich kompozycji, ale o portretowanym umundurowaniu. Zwracała uwagę na detale przedstawień, żeby mówić o innych kwestiach, z którymi mieli do czynienia artyści będący jednocześnie żołnierzami; na „Wielkiej wojnie” było wielu twórców o takich biograficznych doświadczeniach. Działania wokół wystaw były tak samo ważne, jak gromadzenie i eksponowanie dzieł. Druga rzecz, to ciągłe sytuowanie artystów, których zapraszamy, tego co oni mają do powiedzenia, w kontekście naszej historii. Wystawa Nikity Kadana, nie tylko używa dzieł z naszej kolekcji – prace Marka Włodarskiego czy Margit Reich-Sielskiej są częścią „Syndromu rewizjonistycznego – ale też przestrzeni o tak szczególnym dla tożsamości Muzeum znaczeniu jak Sala Neoplastyczna.

Muzeum nie jest wyspą, którą należałoby przenieść gdzie indziej. To miasto Łódź i jego polityka kulturalna powinna dogonić Muzeum

Biorąc pod uwagę genezę Muzeum, Łódź jest częścią jego DNA, jednym z filarów tożsamości. Zdaję więc sobie sprawę, że pytanie jest trochę niezręczne, ale czy Łódź nie jest zarazem problemem tej instytucji? Ja patrzę na to miasto z perspektywy art-turysty, który od czasu do czasu przyjeżdża na wystawy do Muzeum. I zawsze, zanim do niego dotrę, popadam w lekką depresję mijając po drodze długą sekwencję lokali do wynajęcia i pustostanów. A potem trafiając do instytucji w sensie intelektualnym luksusowej, wyrafinowanej programowo. I jestem w niej – powiedzmy sobie szczerze – najczęściej sam; tak było również w styczniu, kiedy ostatnio odwiedziłem Muzeum, żeby zobaczyć między innymi wasze wystawy. Potem wychodzę, wracam na dworzec, maszeruję z pół kilometra nieoświetlonymi ulicami, na których znów: żywego ducha, choć jest jeszcze wczesny wieczór. Z Łodzi wciąż się raczej wyjeżdża niż do niej ciągnie; słynna gigantyczna hala dworca Fabryczna, w której panuje cisza i nie ma pasażerów, mogłaby tu posłużyć za alegorię. Czy nie macie odczucia, że kondycja miasta kładzie się jakiegoś rodzaju cieniem na Muzeum?

A: Muzeum jest w jak najlepszym miejscu, ma wierną łódzką publiczność. Wychowało wiele pokoleń Łódzian. O tym jest nasza najnowsza książka „Proszę mówić dalej. Historia społeczna Muzeum Sztuki w Łodzi”. Jest tu wiele historii o tym, jak wiele pokoleń w Muzeum pracuje i oprowadza. Muzeum jest doświadczeniem pokoleniowym. Jeśli zapytasz osoby z danych roczników w Łodzi, to z pewnością albo uczyły się do olimpiady w Muzeum, albo chodziły na wykłady, na zajęcia, będąc dziećmi. Często też padnie nazwisko Małgosi Wiktoroko. To jest osoba-instytucja. Muzeum nie jest wyspą, którą należałoby przenieść gdzie indziej. To miasto Łódź i jego polityka kulturalna powinna dogonić Muzeum. Sprawdziłam rejestr instytucji kultury dla których organizatorem jest miasto. Było mi to potrzebne do jednego z tekstów, który teraz piszę. Warszawa ma ponad 70 miejskich instytucji kultury i z roku na rok ich liczba wzrasta. W Łodzi jest to przyrost ujemny. W ostatnich latach kilka z nich zlikwidowano. Dziś jest ich 19. To jest realny problem.

Łódź się zwija z jakiegoś powodu. Artyści odpływają z Łodzi, bo Łódź nie ma im nic do zaoferowania. To miasto w ramach swojej polityki nie widzi żadnej relacji z kulturą, która mogłaby np. wzmocnić turystykę. Spędzanie czasu wolnego opiera się na byciu w Manufakturze

W Warszawie rośnie nie tylko ilość instytucji. Zjeżdżają się do niej nie tylko ludzie z całej Polski, ale powoli i ze świata. Powiększa się populacja, gospodarka...

A: Łódź się zwija z jakiegoś powodu. Artyści odpływają z Łodzi, bo Łódź nie ma im nic do zaoferowania. To miasto w ramach swojej polityki nie widzi żadnej relacji z kulturą, która mogłaby np. wzmocnić turystykę. Spędzanie czasu wolnego opiera się na byciu w Manufakturze. Łatwiej jest mieszkańcom miasta pójść z dzieckiem na wyspę multimedialną do Manufaktury, niż przyjść do Muzeum.

Daje też do myślenia, że festiwale, takie jak na przykład Transatlantyk czy Camerimage, związane z mocną przecież w Łodzi tradycją filmową, próbowały się tu zakorzenić, ale nie utrzymały się, pojechały szukać szczęścia gdzie indziej.

A: Jest Festiwal Światła, który pewnie kosztuje krocie. To nie tak, że kieszonka miasta jest kompletnie pusta. Jeśli chodzi o politykę kulturalną tego miasta uważam, że jest nieudolna.



Agnieszka Pindera i Daniel Muzyczuk na otwarciu wystaw „Obywatele kosmosu” i „I ogień, i popiół. Nikita Kadan” w Muzeum Sztuki w Łodzi, fot HaWa

Trzeba jednak przyznać, że skala demograficznych i ekonomicznych problemów, z którymi mierzy się to miasto, jest obiektywnie rzecz biorąc naprawdę duża; nie jest łatwo odwrócić trend, który utrzymuje się do 30 lat, od czasów transformacji.

A: Spójrz na programy i projekty rewitalizacyjne. Ile całych ulic zostało rewitalizowanych. Tylko w te ulice nie jest dalej tchnięte życie. Choć nie jest tak, że nie udało się nic. Przykładem sukcesu jest sieć bibliotek miejskich. Prężnie funkcjonuje, ma program publiczny, nowości książkowe, jest bardzo proaktywna i działa na zasadzie 15-minutowego miasta. Biblioteki rozsiępane są po całej metropolii. Nie jest tak, że to w ogóle miasto nie dostrzega problemów, ale w jednych sektorach są bardziej aktywne jednostki niż w innych.

Miasto nigdy nie postrzegało Muzeum jako jakiegokolwiek gracza. Raczej jako konkurenta, niż jako coś, co wpływa na synergię pomiędzy różnymi działaniami...

A w sektorze Muzeum Sztuki? Czy miasto nie niepokoi się na przykład teraz, kiedy jego duma, ta perła wśród łódzkich instytucji kultury, znajduje się w cieniu politycznego kryzysu?

A: Miasto nie jest organizatorem Muzeum Sztuki.

D: Miasto nigdy nie postrzegało Muzeum jako jakiegokolwiek gracza. Raczej jako konkurenta, niż jako coś, co wpływa na synergię pomiędzy różnymi działaniami...

A: ...co może stymulować turystykę, być częścią partnerstwa w lokalnych festiwalach na przykład biennale.

D: To jest też jeden z powodów, dla których Muzeum może być traktowane jak latający spodek, który wylądował w Łodzi i nie ma z nią nic wspólnego.

A co będzie dalej? Na początku roku 2023 roku Muzeum, z imponującym Atlasem Nowoczesności, waszymi wystawami, ale też z arcyciekawym z mojego punktu widzenia projektem Kuby Banasiaka, „Ruchy tektoniczne. O artystycznych symptomach transformacji”, czy poruszającym duetem Erna Rosenstein i Aubrey Williams wykuratorowanym przez Kubę Gawkowskiego, jawi się jako instytucja, której ogromny potencjał jest widoczny gołym okiem, a kryzys, jeżeli zgodzimy się, że mamy z nim do czynienia, toczy się na razie poza sceną, z daleka od oczu publiczności. Rozumiem też, że w sensie wartości kreowanych przez tę instytucję dużo jest do stracenia, wiele do uratowania. Muzeum znane jest – a przynajmniej było do tej pory – ze świetnego przygotowania projektów, opartych na długim, głębokim researchu, tworzeniu sieci międzynarodowych kooperacji, więc wiele takich przedsięwzięć na pewno jest w toku. Macie plany na przyszłość, które, mimo wszystko, zrealizujecie w najbliższym czasie?

A: Wspólnie z Pawłem Politem i Natalią Słaboń od roku realizujemy projekt finansowany ze środków Ambasady Amerykańskiej w Warszawie a w drugim etapie z grantu przyznanego przez MKiDN. Jest on poświęcony wymianie polsko-amerykańskiej, tj. darowi artystów amerykańskich dla Muzeum Sztuki w Łodzi i polskich twórców dla Muzeum Sztuki Współczesnej w Los Angeles. Wymiana zbiegła się w czasie z 50. rocznicą pierwszej wystawy Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy AR, stał za nią między innymi Henryk Stażewski, wspierała go Anka Ptaszkowska i Pontus Hulten.

Kiedy doszło do tej wymiany?

A: Prawie 40 dzieł przekazanych przez artystów amerykańskich, głównie z Kalifornii, wpisano do muzealnego inwentarza w 1983 r. Wcześniej, tj. w grudniu 1981 r. Anka Ptaszkowska dała wykład o polskiej sztuce w Los Angeles, w warsztacie graficznym Sama Francisa bo powstające wówczas Muzeum Sztuki Współczesnej w Los Angeles, którego pierwszym dyrektorem był Pontus Hulten, nie miało jeszcze siedziby. Kilka dni wcześniej ogłoszono stan wojenny gdy artyści z Kalifornii otrzymali wgląd w sztukę jaką w latach 70-tych uprawiało się w Polsce, ale również w sytuację środowiska w ówczesnym politycznym kontekście. Ptaszkowska mówiła głównie o artystach ze środowiska Galerii Foksal i to ich prace trafiły później do muzeum w Los Angeles. Dzieła zebrane w Polsce i w Stanach Zjednoczonych zostały także zaprezentowane na wspólnej wystawie w Paryżu w połowie 1982 r. To interesujący przykład oddolnej polityki kulturalnej. Była to innego rodzaju wystawa niż ta, którą rok później Stanisławski dla promocji polskiej sztuki organizował w Paryżu z ramienia Muzeum Sztuki i przy wsparciu Ministerstwa Kultury. O wymianie polsko-amerykańskiej przygotowujemy książkę podsumowującą nasze dwuletnie badania – odwiedzamy archiwa, prowadzimy wywiady z uczestnikami wymiany, a także organizujemy seminaria z udziałem amerykańskich, niemieckich, brytyjskich i polskich badaczy. Projekt w równej mierze dotyczy dzieł, jak też relacji między sztuką polską i amerykańską tego czasu oraz wymowy społeczno-politycznej podjęcia tej wymiany w latach 80-tych.

D: Ja w tej chwili mam w planie w Muzeum jedną wystawę. Projekt poświęcony Wacławowi Szpakowskiemu, który będę realizował z Jakubem Gawkowskim w Narodowym Muzeum Sztuki w Rydze. Szpakowski wymyślił linie rytmiczne, kiedy studiował architekturę w Rydze. Tam przez jakiś czas mieszkała jego rodzina. W tej chwili w Muzeum znajdują się „Notatniki Ryskie” Szpakowskiego z tego czasu. Projekt związany jest z misją Muzeum, którą jest promocja polskiej sztuki za granicą. To jest plan na marzec.

A czego najfajniejszego nie zobaczymy w Muzeum?

A: Miałam w planach przygotowanie wystawy wspólnie z Pakui Hardware w oparciu o zbiory Muzeum. Pakui Hardware miała przygotować nowe prace. To artyści, którzy będą reprezentować Litwę na przyszłorocznym Biennale. Niestety ta wystawa nie dojdzie do skutku.

D: Mieliliśmy wydawać książkę opartą na moich badaniach przeprowadzonych w Polsce i w Rosji dotyczących sceny lat 80-tych i 90-tych i paru artystów tudzież poetów, którzy po debiutach w undergroundzie wybrali prawicowy kierunek. W Polsce to np. Robert Tekieli, a w Rosji scena petersburska: Sergiej Kuriochin, Timur Novikov - artyści, którzy w pewnym momencie związali się z Aleksandrem Duginem. Te wybory wskazują na tendencje, które otwierają underground czy kontrkulturę na wybory związane nie tylko z powszechną emancypacją, ale też z bardziej konserwatywnymi dyskursami, co jest związane z przełomem postmodernistycznym, czy też z powrotem nihilizmu w latach 80-tych. Książka wyjdzie w dwóch wersjach językowych: po polsku w Wydawnictwie Krytyki Politycznej i po angielsku w Spector Books.

Dlaczego zająłeś się tym tematem? Ku przestrodze?

D: Żeby zrozumieć wroga. Gdy pracowałem nad wystawą „Notatki z podziemia” z Davidem Crowley’em, spotkaliśmy się z co najmniej kilkoma biografiami, w których zrealizowały się podobne trajektorie transformacji życia ideowego. Znamienny jest wątek artystów kontrkultury trafiających do mainstreamu poprzez np. telewizję, która po przełomie otwiera się na przeróżne dziwactwa. I to mass medium staje się narkotykiem. Zupełnie zmienia się pole rażenia. Wychodzisz z głębokiego podziemia, poza krąg undergroundowych odbiorców, który liczył do stu wtajemniczonych osób. I nagle rozmawiają o tobie miliony, jak o Kuriochinie i jego słynnym „Leninie-grzybie”. Okazuje, że do pewnego stopnia genealogia Dugina i tych przedziwnych kontrkulturowych prawicowców rosyjskich jest bardzo podobna.

A skoro padło nazwisko Crowleya, to warto też zapowiedzieć jego wystawę na temat „późnego stylu” Stażewskiego. Ten projekt otworzy się w kwietniu i będzie się przyglądał przykładowi artyście pierwszej awangardy, który w kraju socjalistycznym dożył sędziwego wieku. W tle są oczywiście pytania o jego wpływ na nowe pokolenia artystów, ale również kwestia na ile można być awangardowym twórcą kiedy Twoja praktyka w dużym stopniu ukształtowała się wiele dekad wcześniej - w innym świecie. To również będzie opowieść o tym jak malarstwo abstrakcyjne może być polityczne.

Tymczasem polityczny kontekst, w którym odbywają się - a także nie odbywają się - teraz wystawy i inne projekty w Muzeum Sztuki w Łodzi daleki jest od abstrakcji. Przeciwnie, stał się bardzo konkretny. Kusi mnie żeby porozmawiać z wami jeszcze o tym konkretnie, ale mam przecucie, że zadając kolejne pytania, postawiłbym was jako pracowników instytucji w trudnej sytuacji. To moje odczucie i może się mylę, a sam fakt, że zaczynamy tak bardzo ważyć słowa, gryźć się w język i milczeć zamiast mówić, rzuca, jak sądzę, pewne światło, na obecną kondycję Muzeum, i w ogóle pola kultury w Polsce. Dziękuję wam zatem za rozmowę i proponuję żebyśmy chwilę pomilczeli. Jeżeli ktoś będzie chciał usłyszeć w tym milczeniu minutę ciszy, nie będę w stanie tej osoby powstrzymać, podobnie jak trudno udawać, że nic się nie stało.

Daniel Muzyczuk – kierownik Działu Sztuki Nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi. Kurator projektów, m.in.: *Poszliśmy do Croatan* (z Robertem Rumasem), *MORE IS MORE* (z Agnieszką Pinderą i Joanną Zielińską), *Melancholia sprzeciwu. Prace z kolekcji Muzeum Sztuki Współczesnej w Antwerpii* (z Agnieszką Pinderą), *Dźwięki elektrycznego ciała. Eksperymenty w sztuce i muzyce w Europie Wschodniej 1957-1984* (z Davidem Crowleyem), *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968-1994* (z Davidem Crowleyem), *Muzeum rytmu* (z Natashą Ginwałą), *Through the Soundproof Curtain. The Polish Radio Experimental Studio* (z Michałem Mendykiem) oraz *Wacław Szpakowski. Riga Notebooks* (z Jakubem Gawkowskim i Iną Lace) jakie prezentowane były m.in. w Akademii der Künste w Berlinie, Hartware MedienKunstVerein w Dortmundzie, ZKM w Karlsruhe, Latvian National Museum of Art. Wykładowca akademicki. Członek AICA i CIMAM.

Agnieszka Pindera – kierowniczką Centrum Muzeologicznego w Muzeum Sztuki w Łodzi. Interesuje się politykami kulturalnymi, historią i organizacją instytucji sztuki, również inicjatywy oddolnych i niezależnych. Redaktorka serii książek poruszających zagadnienia samoorganizacji artystów (*Praktyczny poradnik dla artystów*) oraz historii alternatywnych instytucji wystawienniczych (*Inicjatywy i galerie artystów we współpracy z Anną Ptak i Wiktoria Szczipacką*). Autorka biografii Józefa Patkowskiego, twórcy Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia, ośrodka powołanego do życia w 1957 roku w celu stymulacji eksperymentalnej twórczości interdyscyplinarnej (*Patkowski. Ambasador muzyki z Marsa*). Kuratorka wielu wystaw grupowych, w tym we wspólnie z Jarosławem Suchanem projektu *Awangardowe muzeum*.

Muzyczuk i Pindera byli także kuratorami prezentacji Konrada Smoleńskiego w Pawilonie Polskim na 55. Biennale Sztuki w Wenecji wraz z jej kolejnymi odsłonami. Do 12 marca b.r. w Muzeum Sztuki w Łodzi można oglądać przygotowane przez nich wystawy: *Obywatele kosmosu* – Anton Vidokle z Veroniką Hapchenko, Fedirem Tetianyczem i Kolekcją Międzynarodowego Instytutu Kosmizmu (Muzyczuk) oraz *I ogień, i popiół. Nikita Kadan* (Pindera we współpracy z Aloną Karavai i Anną Potiomkiną).

Stach Szablowski - krytyk sztuki, niezależny kurator i publicysta. Absolwent Instytutu Historii Sztuki UW. W latach 1998-2016 związany z Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Autor i współkurator kilkudziesięciu wystaw, festiwali sztuki w przestrzeni publicznej i projektów artystycznych realizowanych w Polsce i za granicą. Redaktor monografii i katalogów wystaw. Jego teksty ukazują w książkach o sztuce a także w periodykach branżowych i prasie głównego nurtu. Publikował m.in. w *Gazecie Wyborczej*, *Dzienniku Gazecie Prawnej*, *Fluidzie*, *Machinie*, *Newsweeku*, *Wprost* i *Obieg.pl*. Jest stałym współpracownikiem *Przekroju*, *Dwutygodnika*, *Magazynu Szum* i miesięcznika *Zwierciadło*.

Zdjęcie główne: Daniel Muzyczuk i Agnieszka Pindera, fot. HaWa