

*Czego
nie
zrobili*

BAR

BA

**Mateusz
Choróbski**

RZYŃ

CY



PRZEWODNIK PO WYSTAWIE

2

Co jest
na wystawie?

6

Pojęcia mogące
okazać się przydatne
podczas zwiedzania
wystawy

14

Biogram artysty

16

Czego nie zrobili
barbarzyńcy
(*Łukasz Kropiowski*)

CO JEST NA WYSTAWIE? WIE?

SALA DOLNA

1.

Mateusz Choróbski ogranicza „wytwarzanie” i wiąże swoje działania artystyczne z przestrzenią, w której pracuje – w tym przypadku z architekturą opolskiej galerii. Wystawa „Czego nie zrobili barbarzyńcy” jest formą z pogranicza rzeźby, instalacji i architektury. Autor bawi się perspektywą, ironicznie odwraca znaczenia i wartości, równolegle przydaje przedmiotom walorów artystycznych i im je odbiera.

Nobilitujący estetycznie siedzibę galerii szklany sufit – zbytkowny detal architektury – zostaje pozbawiony wysokiej „rangi” i eksponowany jest jako niszczące stopy kruchego materiału. Artysta odsłania za to surową oryginalną architekturę budowli, która w pierwotnym założeniu miała być kawiarnią łączącą budynek galerii (nigdy nie zrealizowany) z sąsiadującym Teatrem im. Jana Kochanowskiego.

Można też powiedzieć, że przestrzeń instytucji zostaje odwrócona – sufit górnych sal ląduje na podłodze sali dolnej.



2. 1056,24 / 2

W większej z górnych sal artysta prezentuje instalację 1056,24/2. Od 2018 roku Choróbski pracuje nad cyklem rzeźbiarskim poświęconym wielkości „minimum egzystencji” (miara wyznaczająca granicę „skrajnego ubóstwa”). Artysta realizuje prace, przetapiając jednogroszowy bilon o wartości odpowiadającej corocznie publikowanym danym statystycznym dotyczącym kwot niezbędnych do przeżycia (w 2019 roku było to dla dwóch osób miesięcznie tytułowe 1056,24 zł).

Osoby żyjące na poziomie minimum egzystencji są przeważnie z różnych względów jednostkami społecznie i ekonomicznie wykluczonymi, co oznacza, że w większości wypadków nie mają możliwości, by zdobyć środki finansowe pozwalające wyjść ponad granicę wyznaczaną przez minimum. Wskaźnik nie uwzględnia potrzeb związanych z kulturą, wygodą, wolnym czasem czy więzami społecznymi.

Wyliczona przez ekspertów dla „przeciętnego człowieka” miara granicy skrajnego ubóstwa została przez artystę przeobrażona w kolumny. Powstałe elementy architektoniczne, wprawdzie nieco mizerne i niczego nie wspierające, dumnie nawiązują spiralną formą do konstrukcji baldachimu grobu św. Piotra w watykańskiej bazylice, którego wykonanie papież Urban VIII (Maffeo Barberini) zlecił słynnemu rzeźbiarzowi doby baroku Giovanniemu Berniniemu. Na realizację tego monumentalnego odlewu (jest to największy do dziś zachowany artystyczny odlew z brązu) poświęcono antyczne kraty rzymskiego Panteonu, prowokując komentarz: „Czego nie zrobili barbarzyńcy, zrobili Barberini”.

3.

Mniejsza z górnych sal pozostaje pusta, choć „ozłocona”. Oświetlona jest przez obiekty znajdujące się poza przestrzenią ekspozycyjną – miejskie latarnie, których klosze zastępuje barwne szkło o wzorze znanym z taflí stosowanych w drzwiach mieszkań prywatnych, szczególnie w latach 80. i 90. XX wieku. Przestrzeni instytucji publicznej nadany zostaje pewien rys intymny – walor tandetnej, acz sentymentalnej, estetyki retro. Oślepiające prześwietlenie wywołuje poczucie niedogodności, funkcja zapewnienia odpowiednich warunków oglądania eksponatów zostaje zaburzona, a jednak „miodowe” światło, którego odcień zmienia się w ciągu dnia, dostarcza także wrażeń nieomal poetyckich. Co oświetlają latarnie? Pustkę? Instytucję? Może samą publiczność, która staje się oglądanym „okazem” uczestniczącym w spektaklu: „widać go, ale on sam nie widzi”?

Ta sala pozostaje jedynym źródłem sztucznego światła na wystawie.



POJĘCIA

MOGĄCE

OKAZAĆ SIĘ

PRZYDATNE

PODZAS

ZWIEDZANIA

WYSTAWY

Baldacchino – zdobiony konfesję św. Piotra w bazylice na Watykanie baldachim oparty na monumentalnych spiralnych kolumnach. Jego projekt przygotował słynny artysta doby baroku Giovanni Lorenzo Bernini na polecenie papieża Urbana VIII (Maffeo Barberini). Baldachim powstał w 1633 roku. Brąz, który został użyty do wykonania odlewu (jest to największy do dziś zachowany artystyczny odlew z brązu), pochodził z przetopionych na rozkaz papieża krat stanowiących element architektury rzymskiego Panteonu. Decyzję o poświęceniu antycznego dziedzictwa Carlo Castelli (ambasador księcia Mantui w Rzymie) skomentował słowami: *Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini* (Czego nie zrobili barbarzyńcy, zrobili Barberini).

(Na podstawie: isztuka.edu.pl).

Dyssymetrie społeczne – władza ekonomiczna koncentruje się w rękach wąskiej elity; w ujęciach liczbowych społeczne nierówności wyglądają następująco: w 2015 roku 1 procent najbogatszych ludzi świata posiadał więcej majątku niż pozostałe 99 procent ludzkości razem wzięte; w 2016 roku łączny majątek 8 miliarderów (w 2010 roku 388) był taki jak łączne zasoby biedniejszej połowy ludzkości (3,6 miliarda osób), jednocześnie między 2010 a 2016 rokiem stan posiadania biedniejszej połowy ludzkości zmniejszył się o 41 procent; najbogatsze 10 procent mieszkańców naszej planety posiada 87 procent całego majątku; jedna na 9 osób na świecie nie może zjeść do syta.

(Na podstawie: Kacper Poblöcki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017 oraz Kate Raworth, *Ekonomia obwarzanka. Siedem sposobów myślenia o ekonomii XXI wieku*, tłum. Aleksandra Paszkowska, Warszawa 2021).



Ekonomia obwarzanka – termin ekonomika pochodzi od starożytnego greckiego filozofa Ksenofonta. Powstał z połączenia słów *oikos* – gospodarstwo domowe oraz *nomos* – prawo lub ład. Oznaczał sztukę zarządzania gospodarstwem domowym. Angielska ekonomistka Kate Raworth, wychodząc od starożytnego kontekstu i zakładając, że w XXI wieku wspólne „gospodarstwo domowe” ludzkości, czyli nasza planeta, wymaga uważnego zarządzania – nastawionego na potrzeby wszystkich mieszkańców, zaproponowała „ekonomię obwarzanka”. Termin odnosi się do schematu jej autorstwa przypominającego wyglądem obwarzanek, gdzie okrąg wewnętrzny stanowi podstawa społeczna wyznaczająca próg, poniżej którego znajdują się różne rodzaje niedostatku (np. głód, analfabetyzm), natomiast okrąg zewnętrzny to pułap ekologiczny odcinający poziom krytycznej degradacji planety (np. zmiany klimatu, utrata bioróżnorodności). Pomiędzy tymi dwoma okręgami znajduje się ekonomiczny „obwarzanek” – zakres możliwości zaspokojenia potrzeb wszystkich ludzi z uwzględnieniem ochrony planety.

(Na podstawie: Kate Raworth, *Ekonomia obwarzanka. Siedem sposobów myślenia o ekonomii XXI wieku*, tłum. Aleksandra Paszkowska, Warszawa 2021).

Kapitalizm inwigilacji – 1. Porządek ekonomiczny, który uznaje ludzkie doświadczenie za darmowy surowiec do ukrytych handlowych praktyk wydobycia, prognozowania i sprzedaży; 2. Logika ekonomiczna, w której wytwarzanie towarów i usług jest podporządkowane nowej globalnej architekturze modyfikacji ludzkich zachowań; 3. Mutacja kapitalizmu naznaczona koncentracją bogactwa, wiedzy i władzy na skalę niespotykaną w historii ludzkości.

(Na podstawie definicji w książce: Shoshana Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji. Walka o przyszłość ludzkości na nowej granicy władzy*, przeł. Alicja Unterschuetz, Poznań 2020, s. 9).

Krytyka instytucjonalna – nurt w sztuce współczesnej charakteryzujący się działaniami artystycznymi, które za swój przedmiot obierają instytucje działające w polu sztuki (galerie, muzea, uczelnie artystyczne) oraz rynek sztuki. Cechą wspólną tych działań jest chęć przemyślenia istoty instytucji, ich organizacji, programu, miejsca w społeczeństwie, relacji ze środowiskiem artystycznym i roli w „obiegu” sztuki. Są to formy zaangażowane we wszystkich sferach, w których instytucjonalizacja wpływa na kształt działalności artystów. U podstaw krytyki instytucjonalnej leży chęć sprzeciwu, dyskusji, negocjacji z władzą instytucji. To także sztuka, która stara się podważać instytucjonalne ramy.

(Na podstawie: Patrycja Sikora, *Krytyka instytucjonalna w Polsce w latach 2000–2010*, Wrocław 2015).

Kultura (definicja sytuacjonistów) – „zespół estetyki, uczuć, obyczajów, pozwalający danej zbiorowości reagować na życie, którego warunki obiektywnie wyznacza gospodarka”.

(Z książki: *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, wybór i przekład Mateusz Kwaterko, Paweł Krzaczkowski, Warszawa 2015, s. 191).

Minimum egzystencji (zwane również minimum biologicznym) – miara obliczana corocznie przez Instytut Pracy i Spraw Socjalnych wyznaczająca kwotę (w ujęciu miesięcznym) niezbędną „przeciętnemu człowiekowi” do przeżycia. Kategoria ta uwzględnia jedynie zaspokojenie potrzeb nieodzownych do podtrzymania funkcji życiowych człowieka i sprawności psychofizycznej, których nie powinno się odkładać w czasie. Wartość minimum egzystencji wyznacza dolny obszar ubóstwa, tzw. „granice skrajnego ubóstwa”. Osoby żyjące na poziomie minimum egzystencji są przeważnie z różnych względów jednostkami społecznie i ekonomicznie



wykluczonymi, co oznacza, że w większości wypadków nie mają możliwości, by zdobyć środki finansowe pozwalające wyjść ponad granicę wyznaczaną przez minimum.

Wskaźnik nie uwzględnia potrzeb związanych z kulturą, wygodą, wolnym czasem czy więzami społecznymi.

(Na podstawie informacji Instytutu Pracy i Spraw Socjalnych – ipiss.com.pl i Encyklopedii Zarządzania – mfiles.pl).

Nadprodukcja artystyczna – „W Nowym Jorku na początku lat 90. działało około 150 tysięcy artystów i artystek wystawiających w 680 galeriach – w ciągu dekady wyprodukowali około 15 milionów dzieł sztuki. Dla porównania: w dziewiętnastowiecznym Paryżu tworzono około 200 tysięcy dzieł sztuki na dekadę”.

(Cytat z książki: Kacper Pobłocki, *Kapitalizm. Historia krótkiego trwania*, Warszawa 2017, s. 166).

Normalizacja – „Podobnie jak nadzór i współ z nim normalizacja staje się jednym z podstawowych instrumentów władzy pod koniec epoki klasycznej. Oznaki świadczące o statusie, przywilejach, przynależnościach zamierza się teraz zastąpić – albo przynajmniej włączyć w nie – skomplikowaną grą poziomów normalności [...] ich podstawową rolą jest klasyfikacja, hierarchizowanie i dystrybucja rang”.

(Cytat z książki: Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa 2009, s. 180).

Panoptyzm – pojęcie spopularyzowane przez francuskiego filozofa Michela Foucaulta jako metafora współczesnego „społeczeństwa nadzoru”.

Odnosi się do modelu więzienia („panoptykonu”) opracowanego przez Jeremy’ego Benthama, angielskiego prawnika, filozofa i ekonomistę. Na model ten składa się wieża centralna ze strażnikiem i położone wokół niej koncentrycznie cele ze skazańcami. Tworzy to szczególny optyczny układ, architektoniczny aparat składający się z widzialnego czynnika i świetlnego otoczenia. Nadzorca ma w nim sposobność widzenia wszystkiego i wszystkich, sam nie będąc widzianym, a więźniowie mają poczucie, że są poddani stałej dyscyplinującej obserwacji. Władza w tym układzie staje się bezosobowa i zautomatyzowana. Panoptykon funkcjonuje niezależnie od tego, czy strażnik znajduje się na swoim stanowisku. Dla zachowania dyscypliny wystarcza samo przeświadczenie o jego obecności.

Według koncepcji władzy dyscyplinarnej Foucaulta mechanizm operujący jedynie „światłem i spojrzeniem” mógłby zostać zastosowany dla narzucenia jakiegoś zachowania dowolnej grupie ludzi. Władza tego typu opiera się na systemach ciągłego nadzoru, ograniczania i klasyfikowania. Filozof twierdzi, że jedną z intencji prawa jest maskowanie mechanizmów dyscyplinarnych i technik rządzenia. W ten sposób rzeczywiste i cielesne dyscypliny stanowią podłoże formalnych i prawnych swobód nowoczesnego społeczeństwa. Ów proces realizowany jest przy użyciu technologii, środków fizycznego oddziaływania, a niekiedy również za sprawą przemocy i ideologii. W efekcie dochodzi do formowania ludzi nawykłych do posłuszeństwa, a przez to bardziej użytecznych władzy. Użycie narzędzi technologii informacyjnej może doprowadzić do rozwoju nowej odmiany panoptyzmu w środowisku cyfrowym. Stanowi kolejne wcielenie procesu formowania podobne do tych, które znane były wcześniej w ramach systemów opieki, edukacji, przystosowywania do pracy, tresowania czy karnej izolacji.

(Na podstawie: *Polska Encyklopedia Nauki* – wikipen.pl, autor hasła: Karol Dobrzeński).

Przeciętny człowiek – „Rzeczy i ludzie muszą wpasować się w istniejące wzorce i szablony, co umożliwia ich analizę przez współczesne systemy informacyjne. [...] Statystyczna postać »przeciętnego człowieka« staje się wspólnym mianownikiem, w odniesieniu do którego jesteśmy oceniani. Wymyślony w 1842 roku przez belgijskiego statystyka Adolphe’a Queteleta »przeciętny człowiek« jest statystycznym fantomem, który reprezentuje nas wszystkich. Tak naprawdę hipotetyczne postaci, które bierzemy za przeciętnego człowieka, nie odzwierciedlają prawdziwych ludzi, ale zostały stworzone na podstawie danych, aby służyć jako modele opisowe. Omawiany model przeciętnej postaci przyczynił się, w dużej mierze pod presją medykalizacji, do powstania zaleceń dotyczących normalności. [...] Normalność jako wyznacznik dobra, prawdy i zdrowia określa również status i wartość ludzi we współczesnym świecie”.

(Cytat z książki: Rosemarie Garland-Thomson, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. Katarzyna Ojrzyńska, Warszawa 2020, s. 65).

Spojrzenie konsumenckie – „W czasach późnego kapitalizmu dominującą formą patrzenia [...] jest to, co można by nazwać spojrzeniem konsumenckim. Gwałtowne zmiany, które przyniósł przemysłowy kapitalizm, sprawiły, że staliśmy się konsumentami, nowym rodzajem jednostek, które ukształtowały się w XIX wieku, wypierając model jednostki jako wytwórcy. W mobilnym, zurbanizowanym środowisku, w którym bezpośrednio spotkania są zazwyczaj anonimowe, współcześni ludzie ciągle zmieniają swoją pozycję w przestrzeni, swój status i relacje interpersonalne. Znajdujemy się w ciągłym ruchu, bezustannie napędzani przez współczesny nakaz konsumpcji, a jednocześnie rozpraszeni przez zalew informacji i stymulujących czynników oraz zmuszani do konformizmu przez zawiłą sieć instytucji. Spojrzenie konsumenckie staje się zatem podstawowym sposobem rozumienia świata, w którym

porusza się współczesna jednostka. [...] Spojrzenie konsumenckie często wymaga nie tyle badawczej koncentracji, ile zdawkowego rzucania okiem, typowego dla oglądania wystaw sklepowych lub przeglądania stron internetowych”.

(Cytat z książki: Rosemarie Garland-Thomson, *Gapienie się, czyli o tym, jak patrzymy i jak pokazujemy siebie innym*, przeł. Katarzyna Ojrzyńska, Warszawa 2020, s. 65).

Szklany sufit – niewidzialna bariera utrudniająca kobietom, a także mniejszościom narodowym, etnicznym, seksualnym, wyznaniowym, sprawnościowym lub osobom z różnych powodów społecznie wykluczonym, dojście do wysokich pozycji w biznesie czy polityce.

(Na podstawie Wikipedii).

Sztuka site-specific – nurt w sztuce współczesnej charakteryzujący się realizacjami artystycznymi przygotowanymi z myślą o określonym miejscu (sfera publiczna, muzealna, galeryjna), funkcjonującymi w konkretnej przestrzeni i wchodzącymi z nią w ścisłe relacje. W latach 60. XX wieku artyści zaczęli podkreślać, że nie ma przestrzeni „neutralnych”, stanowią one zawsze istotny kontekst odbioru sztuki.

BIO GRAM ARTY STY

Mateusz Choróbski urodził się w Radomsku w 1987 roku. Ukończył Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu a następnie warszawską Akademię Sztuk Pięknych.

Działania artysty charakteryzuje zdolność wnikliwej obserwacji otaczającej rzeczywistości i przekładania wybranych jej aspektów na kompozycje wizualne wolne od schematyzmu oraz wymykające się tradycyjnym ujęciom. Choróbski wykorzystuje różnorodne media i sposoby obrazowania, m.in.: wideo, instalacja, działania performatywne, rzeźba. W odwołujących się do wszystkich zmysłów realizacjach czerpie z szerokiego repertuaru ikonograficznego i pojęciowego, często inspirując się codziennością i tym wszystkim, co wyznacza jej bieg (przedmioty codziennego użytku, pospolite materiały, naturalne organizmy). Artysta w swoich pracach wchodzi w relacje z konkretną przestrzenią architektoniczną oraz realiami społecznymi i kulturowymi.

Wybrane wystawy indywidualne: Eduardo Secci Contemporary w Florencji (2020), La Fondazione w Rzymie (2019), Galeria Labirynt w Lublinie (2019), Galeria Wschód w Warszawie (2019), Centrum Sztuki Les Bains Douches w Alençon (2017), Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu (2016), Europejskie Biennale Sztuki Współczesnej Manifesta 11 w Zurychu (2016), Another Vacant Space w Berlinie (2013).

Wybrane wystawy grupowe: Muzeum Sztuki Współczesnej w Palermo (2021), Le Scalze w Neapolu (2021), Villa Medici – Akademia Francuska w Rzymie (2019), Fundacja Joana Miró w Barcelonie (2017).

Prace artysty znajdują się w kolekcji Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.



Czego
nie
zrobili

**BAR
BAR
BARZYŃ
CY**

**Łukasz
Kropiowski**

Theodor W. Adorno i Max Horkheimer w słynnej *Dialektyce oświecenia* bez złudzeń, ale za to ze sporą dawką goryczy, przedstawiają konsekwencje rozwoju nowoczesności i społeczeństwa konsumpcyjnego: „nie ma żadnej różnicy między losem ekonomicznym i człowiekiem. Człowiek to tyle co jego majątek, dochody, stanowisko. [...] Każdy jest tyle wart, ile zarabia, każdy zarabia tyle, ile jest wart. [...] Ludzie oceniają swą jaźń wedle swej wartości rynkowej i uczą się, czym są, na podstawie tego, jak im się wiedzie w kapitalistycznej gospodarce”¹.

Wystawa „Czego nie zrobili barbarzyńcy”, w swojej najbardziej oczywistej warstwie, rozgrywa się wokół pojęć ubóstwa i bogactwa. Pojęcia znajdujące się na przeciwległych biegunach skali posiadania zostają przemieszczone – Mateusz Choróbski pozbawia ową skalę środka, sprawiając, że niedostatek ze zbytkiem zaczynają istnieć w jakimś dziwnym stanie połączenia. „Drobniaki” stają się kolumnami, szklany sufit się wali, a złota sala świeci pustką. Jednak człowiek „dowiadujący się, czym jest, ze zmiennych kolei swej egzystencji gospodarczej”² to właściwie tylko punkt wyjścia szeregu problemów, które – mimo pozoru pustki – porusza wystawa. W ogołoconych salach mierzymy się z zagadnieniami

1 T. W. Adorno,
M. Horkheimer,
Dialektyka oświecenia,
przeł. Małgorzata
Łukasiewicz, Warszawa
2010, s. 209-210.
2 *Ibid.*, s. 210.

kreacji i destrukcji, nobilitacji i dewaluacji, norm i niemieszczania się w nich, obserwowania i bycia pod obserwacją, produkowania i poniechania wytwórstwa, potrzeb estetycznych i biologicznych. Mamy tu także sentyment i ironię, monumentalność i kameralność, poezję i ściśle wylczenia, rozmach i ascetyczność oraz zaprzepaszczone możliwości, podupadłe ideały i statystyczne nadużycia.

Wystawa opiera się na trzech wyrazistych gestach: demontażu okazałego szklanego sufitu instytucji, przetopieniu jednogroszówek o wartości uznanej za „minimum egzystencji” dla dwóch osób (1056,24 PLN miesięcznie) i oświetleniu sali wystawowej intensywnym „złotym” światłem. Gesty te cechuje z jednej strony wizualna oszczędność, z drugiej rozmach i sugestywność. Choróbski ogranicza „produkcję”, wykorzystuje przede wszystkim architektoniczną przestrzeń instytucji, łącząc ją z pospolitymi formami przemysłowymi oraz artystycznymi trawestacjami. Ściśle osadza swoją pracę w konkretnej przestrzeni fizycznej i społecznej, a krytyczne, ale też estetyczne, napięcia powstają poprzez ironiczne odwracanie znaczeń, reorientację wartości, równoległe estetyzowanie i deestetyzację. Wystawa, będąca strukturą z pogranicza rzeźby, instalacji i architektury, bazuje na materiałach lichych, kruchych i delikatnych – najmizerniejszym bilonie, szkle i świetle. Sens rodzi się w ironicznej grze efekciarskiego pompowania wartości i spektakularnego ich dewaluowania.

Nobilitujący estetycznie siedzibę instytucji sufit – zbytkowny detal architektury – zostaje zdegradowany i eksponowany jest jako „destruk”. Artysta odsłania za to surową oryginalną architekturę budowli, która w swej genezie miała być kawiarnią łączącą budynek galerii (nigdy nie zrealizowany) z sąsiadującym Teatrem im. Jana Kochanowskiego. Wylczona przez ekspertów kwota „granicy ubóstwa”, czyli minimum niezbędne „przeciętnemu człowiekowi” do przeżycia, zostaje rozmieniona na drobne

a następnie przeobrażona w kolumny. Powstałe elementy architektoniczne, wprowadzając nieco rachityczne i niczego nie wspierające, dumnie nawiązują spiralną formą do konstrukcji *baldacchino* grobu św. Piotra, którego wykonanie papież Urban VIII (Maffeo Barberini) zlecił Giovanniemu Berniniemu. Na realizację tego monumentalnego odlewu z brązu poświęcono antyczne kraty rzymskiego Panteonu, prowokując komentarz: „Czego nie zrobili barbarzyńcy, zrobili Barberini”. Jedna z sal pozostaje pusta, choć ozłocona. Oświetlona jest przez obiekty znajdujące się poza przestrzenią ekspozycyjną – miejskie latarnie, których klosze zastępuje barwne szkło o wzorze znanym z taflí stosowanych w drzwiach mieszkań prywatnych, szczególnie w latach 80. i 90. XX wieku.

Działanie Choróbskiego składa się z serii paradoksów, perspektywicznych wolt i oczywistych antytez. Przestrzeń instytucji robi „fikołka” – sufit górnych sal łąduje na podłodze sali dolnej. Socjologiczne kryterium mające na celu diagnozę problemu jednostek społecznie i ekonomicznie wykluczonych, otwarcie nie uwzględniające zresztą potrzeb kulturalnych, staje się miarą „barokowej” instalacji; nawiązując przy okazji do oszczędności budżetowych na polu produkcji artystycznej praktykowanych nawet w bazylice św. Piotra. Status pustego pomieszczenia aż nadmiernie wypełnionego światłem jest niejasny. Przestrzeni publicznej nadany zostaje pewien rys intymny, quasi *white cube* zyskuje walor tandetnej, acz sentymentalnej, estetyki retro. Oślepiające prześwietlenie wywołuje dyskomfort, funkcja zapewnienia odpowiednich warunków oglądania zostaje zaburzona, a jednak „miodowe” światło, którego odcień zmienia się w ciągu dnia, dostarcza także wrażeń nieomal poetyckich. Ponadto, czy aby to zewnętrzne oświetlenie nie eksponuje samej publiczności, która staje się przez to panoptycznym „okazem” na zasadzie foucaultowskiego „widać go, ale on sam nie widzi”? „Neutralność” architektury, ilościowych analiz, teoretycznych abstrakcji, statystycznych norm, eksperckich figur „przeciętnego człowieka” konfrontowana jest

tu z niepowtarzalnymi niedoskonałościami, śladami osobistymi, wyjątkowymi detalami, wspomnieniami i prywatnymi asocjacjami. Przy tym wszystkim nasuwa się pytanie o tytułowego barbarzyńcę – czy jest nim ten, kto nie mieści się w normach obliczonych dla „przeciętnego obywatela”, czy raczej spełniający normy aż nadto, lecz obojętny na wszystkich „pod kreską”, czy może ten, który w ogóle tych norm nie ma zamiaru spełniać lub roszczący sobie prawo do tego typu taksonomizacji?

Zmieniając nieco optykę: na wystawę Mateusza Choróbskiego można spojrzeć również jak na „gruby”, ostentacyjny żart. Bo w końcu z najdrobniejszego bilonu w ilości odpowiadającej poziomowi skrajnego ubóstwa „zrobić Berniniego” oraz pokusić się o równie symbolicznie zamaszysty, co realnie pusty (mający w sobie wiele z taktyki politycznego populizmu) gest ściągnięcia „szklanego sufitu” – metaforycznej bariery społecznego awansu – zakrawa zarówno na „bekę” z zaangażowanej sztuki, jak i zjadliwą autoironię. Jednak ów żart jest w gruncie rzeczy poważny, przepełniony swoiście poetycką donkiszoterią i pełen podobnej goryczy jak diagnozy Adorna i Horkheimera dotyczące jaźni, która „rozszerza się i kurczy wraz z szansami ekonomicznej samodzielności”³.

3 *Ibid.*, s. 91.

galeraiopole.pl

Organizator wystawy / Wydawca
Galeria Sztuki Współczesnej
pl. Teatralny 12, 45-056 Opole

Dyrektorka Galerii Sztuki Współczesnej
Joanna Filipczyk

Kurator wystawy
Łukasz Kropiowski

Redakcja
Łukasz Kropiowski

Adiustacja i korekta
Ewa Dawidejt-Drobek

Opracowanie graficzne
Patrycja Kucik

Druk
Sindruk, Zakład Poligraficzny