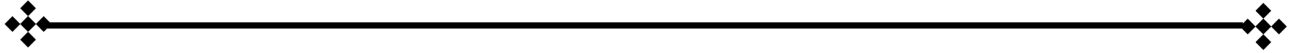


De kunst van de herinnering



**De invloed van de geschiedenis en een later
einde der grote verhalen op de
moderne kunst in Polen.**

SCRIPTIE THEORIE DER KUNSTEN



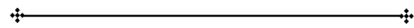
ABV Tilburg



Door: Kimberley van Uden

{25-03-2013}

Inhoud



Voorwoord

1.	Inleiding	4
	De recente Poolse geschiedenis	
2.	Hedendaagse kunst in Polen	9
2.1	Kunst voor de val van de muur	9
2.2	Kunst na de val van de muur	17
2.3	Enscenering van de waanzin & de donkere zijde van de geschiedenis	25
3.	Verspreiding van Poolse kunst naar het Westen	28
3.1	Opkomende populariteit in het Westen	28
4.	Slot	29



Bijlagen

Bronnenlijst	30
--------------	----

Voorwoord.

Ik ben mijn onderzoek voor deze scriptie gestart met de filosofie van de Franse filosoof Jean-François Lyotard (Versailles, 1924-1998). En dan specifiek het einde der grote verhalen en de postmodernistische stroming, want waar hangen wij onze waarden nog aan op? Om hiermee verder te gaan en het tegelijkertijd aan te laten sluiten op mijn eigen werk kwam ik al snel op de keuze om me juist te gaan verdiepen in gebieden waar de grote verhalen in de vorm van een totalitair regime langer hebben overleefd. Ik kwam daarbij uit op Oost-Europa, nu een onderdeel van het Westen wat door het ijzeren gordijn daar lang van is afgesloten. De keuze voor een Oost-Europees land was snel gemaakt. Polen staat al jaren op de grens tussen Oost en West en heeft tot de val van de muur onder het regime van de Sovjet-Unie gestaan. Nu is er al veel geschreven over en onderzoek gedaan naar de invloed van het einde van de grote verhalen op de Westerse kunst. Maar hoe is dit in een land dat tot 20 jaar geleden hier zijn waarden nog aan ophing, ik vraag mij af hoe groot het eventuele verschil is, is er überhaupt wel een verschil.

De uiteindelijke onderwerpkeuze voor deze scriptie lijkt op het eerste gezicht misschien geen natuurlijke. De Poolse kunst van de afgelopen 20 jaar lijkt ook niet op mij persoonlijk aan te sluiten. Ik ben zelf Nederlandse, zonder directe Poolse contacten en ben ook nooit in Polen geweest. Er is iets in de Poolse moderne kunst wat mij direct aanspreekt, waardoor ik een verbondenheid ervaar en waar ik mijzelf als mens en kunstenaar in herken. Maar daar komt ook een probleem bij kijken, want als ik uit wil leggen wat dat nou precies inhoudt, die verbondenheid tussen mij en Poolse kunstenaars, dan kan ik dat niet in een paar woorden. Het is een manier van kunst maken waarin het verhaal wordt teruggebracht en soms een grotere rol lijkt te krijgen dan het daadwerkelijke materiaal.

Het is interessant te merken hoe een land, getekend door zijn recente geschiedenis, maar wel onderdeel van de EU zo kan verschillen in zijn kunst. Een rijke, roerige geschiedenis die je moet kennen wil je de Poolse kunst optimaal begrijpen. Omdat het landschap doordrenkt is met het bloed van zijn vele slachtoffers en je vandaag de dag niet kan ontkomen aan de vele herdenkingsmonumenten, concentratiekampen en herinneringen. Ik ben me specifiek gaan richten op de jonge generatie Poolse kunstenaars. Een groep die zijn wortels heeft in het communistisch Polen, de val van de muur in zijn jeugd heeft meegemaakt en vervolgens zijn ontwikkeling in het nieuwe, vrije Polen doormaakt. Zij refereren regelmatig naar de geschiedenis; hun ouders hebben daar onderdeel van uitgemaakt en door de geringe communicatie over juist die gemeenschappelijke geschiedenis gaan zij zelf op zoek naar antwoorden, de verhalen, gebeurtenissen, de psyche daarachter en de waanzin in de donkere dagen. Het hoe en het waarom wordt onderzocht. Hoe kan een normaal ogende burger tot bepaalde daden komen die zij zonder oorlog of totalitair regime dat in de nek hijgt nooit hadden begaan? Door de vrijheid waarin deze generatie kunstenaars is opgegroeid en opgeleid, nemen zij ook de vrijheid om bepaalde onderwerpen bespreekbaar te maken.

Na het schrijven van de eerste twee hoofdstukken en een gebeurtenis in het nieuws werd mij ineens duidelijk wat nu precies de link met mijn werk is en waarom ik zo graag hierover wilschrijven. Ik heb namelijk de nodige moeite met mensen te begrijpen, maar mijn tolerantie dwingt mij dit te proberen. Helaas veroorzaakt deze zoektocht ook regelmatig niets meer dan onbegrip. Regelmatig vragen docenten en mensen uit mijn omgeving waarom ik zo gefascineerd ben door geweld en de misstappen binnen de mensheid. Ik kan daar geen antwoord op geven, of toch wel, want ik snap namelijk niet hoe je dat niet kan zien. Ik begrijp dat ik gevormd ben door mijn eigen omgeving en leven maar ik kan geen dag meemaken dat ik niet zie hoe de mens in staat is tot verwoesting. Hoe iets puurs en onschuldigs als een kind verpest wordt door een volwassene, hoe wij allen in de juiste situatie in staat zijn tot verwoesting maar dat tegelijkertijd niet durven of willen erkennen. Hoe succes wordt afgemeten aan de hoeveelheid testosteron, het formaat van je bewapening of de nullen op je bankrekening. Hoe het leven als enig doel succes toegekend wordt, dat voorbijgaat aan geluk, medeleven, zorg en openheid. Begrijp me goed, ik slaap elke nacht, maar mijn ogen sluiten niet voordat ik me nogmaals verbaas over het feit dat de wereld nog steeds draait voor een

hoop mensen die het in mijn ogen niet verdienen. Ik kan het over het algemeen goed loslaten, leef mijn eigen leven zoals ik dat goed acht. Maar ik kan geen beelden creëren zonder hierop te wijzen. Ik onderwijs niet en heb ook niet direct een boodschap, ik wil het alleen laten zien, zoals ik het iedere dag zie. Ik wil het begrijpen, waarom mensen in staat zijn tot wat ze doen, wat drijft ze, de psyche die de motor draaiende houdt.

Wat opvalt is dat Poolse kunst in de afgelopen jaren ontzettend populair is geworden in het Westen en gretig aftrek vindt op de grote kunstbeurzen. Maar hoe komt dit, waarom zijn wij zo geïnteresseerd in hun manier van kijken en creëren? En wat maakt hun manier van kijken nou zo anders? Is het überhaupt wel anders? Je zou kunnen zeggen dat Westerse kunstenaars de periode van verzet en politieke betrokkenheid in hun werk achter zich hebben gelaten.

Simpelweg omdat er niet direct aanleiding tot protest is, waar zou je over kunnen 'klagen' in een succesvolle, democratische, kapitalistische, Westerse maatschappij? In mijn ogen genoeg en niet alleen in mijn ogen, regelmatig stuit ik op een jonge, Westerse kunstenaar die dezelfde drijfveer heeft en een moment van bezinning zoekt.

Poolse geschiedenis.

Polen kent, misschien tegen de eerste verwachtingen in, een rijke geschiedenis aan kunst, politiek, wetenschap en literatuur. In de 16e eeuw, de Gouden Eeuw van Polen, was het de grootste staat in Europa. Ondanks het feit dat de adel aan de macht stond waren er diverse sociale en politieke controles en wetten die Polen naast de grootste ook nog de meest democratische staat van Europa maakt. De koning in Polen werd in die tijd, in tegenstelling tot de andere monarchieën in Europa, namelijk gekozen door de gehele tak van adel in Polen. Bovendien kende zij een bloeiende, cultureel en religieus uiteenlopende samenleving. Van Rooms-katholieken tot Protestanten, van Joden tot Moslims. Na verschillende vervolgingen van religieuze minderheden in het Westen sloten de Polen daarom een onderling verdrag dat niemand zou mogen worden vervolgd om zijn of haar religie.

Helaas komt hier in de 17e eeuw verandering wanneer landen als Zweden, Oekraïne en Rusland Polen willen veroveren. In 1795, na jaren van vechten, valt dan uiteindelijk de onafhankelijke Poolse staat voor een periode van 123 jaar om 1918 pas weer terug aan de macht te komen.

Op het gebied van kunst, wetenschap en literatuur waren er in die tijd nauwe banden met landen als Italië en Frankrijk en vond er een vruchtbare uitwisseling plaats. Zelfs in de jaren dat Polen niet meer onafhankelijk was kent het land grote namen als de componist en pianist Frédéric Chopin (1810-1849), dichter Adam Mickiewicz (1798-1855) en scheikundige Marie (Madame) Curie (1867-1934). Kunst en literatuur speelde een grote rol in het dagelijks leven, het gaf visuele interpretaties van historische glorie. Maar stelde ten tijde van het verliezen van de onafhankelijkheid ook vragen over de redenen van de naties teloorgang. Naar het idee van o.a. de Duitse filosoof Nietzsche, zag de kunstenaar zichzelf en werd deze gezien als de aangewezen persoon om de nationale ziel wakker te houden met deze visuele interpretaties. In tijden waarin de burger zich nog duidelijk onderhevig voelde aan de heersende macht vormden de kunstenaars, filosofen en schrijvers een kritische noot, gerespecteerd en gewaardeerd binnen hun vakgebied.

De Britse historicus en professor Norman Davies (Bolton, 1939)¹ is een bekroonde onderzoeker en vooral liefhebber van de Poolse geschiedenis. Zijn analyse van de hoogtijdagen in de 16e eeuw die hij vervolgens linkt aan de wat recentere geschiedenis na de Tweede Wereldoorlog zijn enorm verhelderend. Juist het feit dat het onafhankelijke Polen van de 16e eeuw, maar ook de eeuwen daarna, zo sterk was in zijn multiculturaliteit en diverse religies en daar ook bewust voor open wilde blijven staan. Tot het ontstaan van de Tweede Wereldoorlog was Polen een multinationaal land waarvan slechts twee derde van de bevolking daadwerkelijk Pool was. Het was een mix van culturen en religies. De herinnering aan juist deze eigenschap van het land binnen zijn eigen geschiedenis is van groot belang voor de komende generaties. Helaas heeft de Tweede Wereldoorlog voor een onnatuurlijke etnische zuivering² gezorgd en die openheid voor andere religies en culturen drastisch omgedraaid. Maar juist het terugkijken naar de geschiedenis daarvoor is van groot belang, dat is wat zij zelf hebben opgebouwd. De houding die is opgelegd na de oorlog is onnatuurlijk en zal ze in een toekomst binnen Europa alleen maar in de weg gaan staan.

Polen na de oorlog.

De moderne Poolse kunst is onlosmakelijk verbonden met de recente Poolse geschiedenis en is beter te begrijpen met kennis van deze geschiedenis. De belangrijkste periode voor de kunst is de periode vanaf de Tweede Wereldoorlog, vandaar de recente geschiedenis. Al ontkom je er niet aan om alles wat daarvoor heeft plaatsgevonden mee te nemen. Polen heeft tijdens de oorlog een grote, door de Duitsers toegekende, rol gespeeld en heeft ook na het einde van de oorlog een roerige tijd doorgemaakt. Daarom zie ik het belang in van een korte introductie in de Poolse geschiedenis, een overzicht van belangrijke gebeurtenissen¹ en de maatschappelijke situatie. Dit om alvast een context te kunnen geven aan de moderne Poolse kunst.

Sinds de Eerste Wereldoorlog, die eindigde in 1918, is Polen onafhankelijk en herstelt het land zich snel. In 1932 sluiten zij een non-agressie verdrag met de Sovjet-Unie om in 1934

1 'Norman Davies on Polish history', 2008, op: <http://www.youtube.com/watch?v=3OoSdneLxw>

2 Idem.

hetzelfde te doen met Duitsland. Een zogenaamd staakt-het-vuren tussen de drie partijen. Polen sloot dit verdrag voornamelijk om de opkomende Duitse interesse in Pools grondgebied om een groter 'Derde Rijk' te vormen af te wenden. In Duitsland is Hitler namelijk net benoemd tot Rijkskanselier. Via een slimme wetswijziging weet hij de volmacht te krijgen buiten de president om. Deze machtsovername is het begin van het Derde Rijk. Polen ligt precies tussen Duitsland en de Sovjet-Unie in en heeft hiermee een cruciale positie. Voor beide partijen was het een aantrekkelijke uitbreiding van het eigen grondgebied en idealen. Helaas voor Polen sluiten de Sovjet-Unie en Duitsland in 1939 een nieuw verdrag, waarin zij aan elkaar verklaren de ander niet aan te vallen. Met dit nieuwe verdrag vers ondertekend valt Duitsland kort daarna, in 1939, Polen binnen, waarna snel de Sovjet-Unie Polen binnen zou vallen vanaf de Oostzijde. Omdat zij besluiten elkaar niet meer aan te vallen, is er ruimte om gezamenlijk de verdeling van Oost Europa verder door te zetten. Het verdrag leverde veel woede en verbijstering op bij zowel de Europese landen die zich direct bedreigt voelden na de overname maar ook in Amerika en Engeland werd het verdrag negatief ontvangen. Het was geen geheim dat Hitler en de nazibeweging geen fan waren van het communisme. Veel van zijn partijgenoten verklaarde Hitler dan ook voor gek. Maar hij wist dat als hij de uitbreiding van het nazisme wilde laten slagen, hij zijn grootste vijand aan zijn zijde moest hebben.

De Poolse regering vlucht na de inval naar Londen waar zij in ballingschap verblijven. Samen met de daaropvolgende oorlogsverklaring aan Duitsland door Engeland is dit het begin van de Tweede Wereldoorlog. Zowel de Duitsers als de Sovjet-Unie behandelen de Poolse bevolking brutaal. De Duitsers zien de Polen als de zogenaamde Untermensch en al snel beginnen zij met het vervolgen van de Poolse Joden. Maar ook de Sovjet-Unie kent een aantal zwarte bladzijden binnen de Poolse geschiedenis. Zij zijn verantwoordelijk voor een massale executie van 22.000 Poolse legerofficieren, soldaten en ambtenaren in een bos in de Smolensk regio. Iets wat zij toentertijd gemakkelijk afschoven op de Nazi's maar in 1980 erkende als hun eigen daad. In de jaren die volgen wordt Polen het toneel van de Holocaust. Met de plaatsing van verschillende vernietigingskampen, het vormen van een eindstation voor Joden en het uitroeien van de eigen Joodse bevolking (zo'n 20% van de totale Poolse bevolking, 6 miljoen Polen in totaal) heeft Polen de nodige schade geleden.

Het wordt echter erger. In de jaren na de oorlog wordt namelijk steeds duidelijker dat de Polen, die zichzelf altijd als slachtoffer van de oorlog hebben gezien en de Nazi's als daders zagen, ook zelf schuldig zijn aan een massale Jodenvervolging. De zogenaamde 'derde fase van de holocaust'³. Zo komen er steeds meer verhalen van Poolse burgers die zich schuldig hebben gemaakt aan de moord op Joodse dorpsgenoten. Eind jaren '90 werd bekend dat de 1600 Joden die in 1941 in Jedwabne zijn vermoord, niet vermoord waren door de Nazi's, maar door eigen dorpsgenoten. En al die tijd pronkte op het gedenkmontument de Nazi's als daders.

Het Communisme.

In 1945 worden de Duitsers in Warschau verslagen door de Sovjet-Unie, met als gevolg dat Polen wordt 'verlegd' en grond afstaat aan de Oostkant maar land wint aan de Westkant. Bovendien komt de Sovjet-Unie na verkiezingen, met uiteraard enkel Sovjet kandidaten, aan de macht in Polen. Die vervolgens rigoureus schoon schip maken door het veroverde Duits grondgebied vrij te maken van Duitse burgers. Daarentegen moeten de Poolse burgers op veroverd Pools gebied vluchten voor hun eigen leven. De Sovjet-Unie doet namelijk vanaf de Oostkant precies hetzelfde en maakt daar het grondgebied vrij voor eigen bevolking. In de communistische jaren die volgen wordt het leven in Polen niet makkelijker, er heerste een strenge censuur, was weinig contact met de rest van Europa, de Polen waren als het ware opgesloten in hun eigen land. Bovendien heerste er door het verdrijven van o.a. religieuze minderheden een intolerante houding t.o.v. niet-Polen. Wat een voedingsbodem vormde voor een sterk nationalisme.

Lech Wałęsa.

Een politiek, publiek figuur die een grote rol heeft gespeeld in het creëren van een vrij Polen is vakbondsleider Lech Wałęsa (Popowo, 1943) van de vakbond Solidarność (solidariteit). Hij is begonnen in de jaren '70 om vanuit zijn eigen positie als arbeider opstanden en stakingen te organiseren. Al snel krijgt hij de leiding arbeidersbeweging tegen het communisme, in een poging Polen weer in oude historie te doen herstellen en de democratie te laten zegevieren.

³ 'Poland Timeline, chronology in key events'. In: BBC Country profiles, [news.bbc.co.uk/europe/country_profiles](https://www.bbc.co.uk/europe/country_profiles), 18 januari 2012.

Deze opstanden worden echter vaak met grof geweld de kop in gedrukt en Lech Wałęsa wordt dan ook al snel als arbeider ontslagen.

In 1980 komen de arbeiders nog éénmaal in opstand en ditmaal met succes. Het regime staat open voor onderhandelingen omdat de stakingen steeds groter worden. Solidarność wordt erkend als vakbond. Het is een wankel begin van een publieke strijd tegen het communisme en voor de val van de muur. Een wankel begin omdat de vakbond helaas niet lang wordt getolereerd, Wałęsa wordt in 1982 opgepakt en gevangengenomen.

In 1983 ontvangt hij, tijdens zijn gevangenschap, de Nobelprijs voor de vrede. Bij zijn vrijlating twee jaar later is de vakbond inmiddels verboden en wordt Wałęsa continue in de gaten gehouden en gevolgd. Dat weerhoudt hem er niet van actief te blijven in de strijd tegen het communisme en in 1989 ontvangt hij de Europese Mensenrechtenprijs van de Raad van Europa.

In datzelfde, achteraf gezien historische jaar, is Polen, dankzij de leiding van Wałęsa, het eerste land achter het ijzeren gordijn met vrije verkiezingen. Waarna de verdere ineenslorting van de Communistische heerschappij in het Oosten volgt. Met als hoogtepunt de val van de muur. Wałęsa wint de verkiezingen met een duidelijk meerderheid en laat direct de Poolse regering, die al die jaren in ballingschap zijn doorgegaan, overkomen uit Londen. Hij erkent ze als de wettige Poolse regering die bij aankomst officieel het stokje doorgeeft aan Wałęsa.

Na de val van de muur en de eerste vrije verkiezingen is er in Polen veel veranderd. O.l.v. Wałęsa wordt de plan-economie omgezet tot een markteconomie, wat betekent dat mensen niet langer zelfvoorzienend waren maar produceerden voor commerciële doeleinden. De prijzen werden bepaald door vraag en aanbod en niet door een hogere macht. Ook wordt er vrij kiesrecht en persvrijheid ingevoerd. In de ogen van het Westen heeft Wałęsa in korte tijd Polen verbeterd en dichterbij de rest van Europa gebracht. Maar in de ogen van de Poolse bevolking was dit wel anders. De grote veranderingen nemen tijd in beslag en vragen om het nodige geduld. De strenge communistische structuur vervangen voor een sterke democratische economie komt gepaard met inflatie en toenemende werkeloosheid. Waar het uiteindelijk tot een sterker Polen heeft geleid, hadden de Polen niet het geduld om Wałęsa langer de tijd te gunnen. Bij de verkiezingen in 1995 wordt hij dan ook niet herkozen.

In 1999 worden ze lid van de NAVO en in 2004 van de EU. Er heeft alleen nooit een algemene zuivering van het communisme plaatsgevonden met als gevolg dat veel ex-communisten en oud Sovjet voorstanders aan de macht kwamen. Polen heeft op veel vlakken een enorme achterstand met het Westen. Het land heeft slechts sinds een aantal jaren een functionerende democratie, de bevolking is niet bekend met tolerantie en minderheden hebben het nog steeds zwaar in Polen en het chauvinisme, gevormd door een eeuw van onderdrukking, slaat snel door in nationalisme. In de afgelopen 20 jaar is er door open communicatie veel naar boven gekomen over de geschiedenis, die ook steeds meer een plek krijgt, maar vaak ook op weerstand stuit.

De eerder genoemde 'derde fase van de Holocaust' is een gevoelig onderwerp, Katholieke Polen en Joden zien enkel zichzelf als slachtoffer en erkennen zichzelf in het geval van de Polen niet als dader, laat staan dat ze de ander als slachtoffer kunnen erkennen.

Rol van de kerk.

Polen was en is nog steeds een erg katholiek land en de Poolse burger een trouwe kerkganger. Daarom is het niet vreemd dat ook de Poolse katholieke kerk⁴ een grote rol heeft gespeeld in de strijd tegen het communisme. Het geloof bleef een algemene nationale houvast in het dagelijks leven van de Polen. Voor zowel de voor- als tegenstanders van het communisme. Polen vormt zelfs een voorbeeld voor Rome, het is nog steeds één van de meest gelovige landen van Europa. In de communistische periode bood een bezoek aan de kerk licht in donkere tijden. De Polen zijn trouw aan hun land, geloof en kerk. Daarom zijn de Poolse kardinalen populaire kandidaten voor het Pausschap.

Daarentegen moet wel genoemd worden dat het geloof ook diep geworteld zat in de Poolse samenleving. Zij hebben namelijk altijd de nodige politieke bemoeienis gehad, er was niet echt een duidelijke scheiding tussen de staat en de kerk. Godsdienst was een verplicht en belangrijk vak binnen scholen en diverse wetten werden aangenomen naar aanleiding van kerkelijke standpunten, zoals bijvoorbeeld het verbod op abortus.

⁴ 'Polen worstelt met moorden op Joden'. In: Trouw, 22-01-2011.

Daarnaast werden andere religieuze groeperingen compleet genegeerd. Iets wat weer aansluit op de algemene intolerantie t.o.v. minderheden die heerste in Polen na de vele verdrijvingen tijdens de oorlog.

Tegen de tijd dat de Sovjet-Unie zo goed als vertrokken was uit Polen, eind jaren '80, konden ook de kerkelijke instanties de verheerlijking van de macht niet weerstaan. Op het moment dat het communisme viel kwam niet alleen de Poolse regering terug vanuit haar ballingschap, ook de kerk had haar oog laten vallen op de vrijgekomen macht. Ze breidde haar landelijke zeggenschap en macht uit door er de politieke bemoeienis en macht bij te nemen. De godsdienst werd nog strenger voorgeschreven op scholen, in plaats van de communistische lessen en diverse kerkelijk gestuurde wetten werden aangenomen. Die bemoeienis was natuurlijk niet bevorderlijk voor de verwestering en de democratische groei van Polen binnen Europa, waarbinnen weinig landen nog een daadwerkelijke grote rol van de kerk binnen hun regering hadden.

Modern Polen.

Bij het lezen van de recente geschiedenis van Polen is voelbaar dat hoe klein de afstand naar het Westen ook is, de culturele, maatschappelijke en politieke verschillen ontzettend groot zijn. Na de val van de muur is Polen een land geworden wat bij ons in Nederland misschien wel één van de bekendste Oostblok landen is, dat zichzelf langzaam van het Oosten naar het Westen probeert te verschuiven. Overigens heeft Nederland een duidelijke, vaak vergeten, connectie met Polen. Polen is namelijk mede verantwoordelijk voor onze bevrijding ten tijde van de Tweede Wereldoorlog.

Na de oorlog heeft Polen binnen Europa een erg afgesloten en zelfvoorzienend bestaan gekend onder het communisme, maar na de val van de muur, het communisme en de komst van democratie in Polen verandert er iets aan die positie. Polen democratiseert en verwestert in korte tijd en wil graag een onderdeel uit gaan maken van Europa. Terwijl heel Europa zicht opent en verenigt, worden de Polen vreemd genoeg juist weer opgesloten in eigen land. Zo is er weinig ruimte voor integratie op de Europese arbeidsmarkt door de ingevoerde reisbeperkingen⁵ van o.a. Nederland en Frankrijk. In West-Europa heerst er na de val van de muur een angst voor een heuse Polski Zstorm⁶, een toestroom van Poolse zwarthandelaars en zwartwerkers. Er zit dus een duidelijke kanteling in de houding van West-Europa ten opzichte van Polen. Tijdens de oorlog was de hulp en de komst van Polen altijd meer dan welkom. En andersom zijn er tijdens de donkere jaren '80 vanuit Nederland diverse transporten met hulpgoederen naar Polen gestuurd. Maar met de eigen broodwinning in gevaar, sluit het Westen nu liever zijn deuren.

Er zijn uiteraard ook voldoende positieve ontwikkelingen die modern Polen doormaakt. Evenementen als het EK, een lidmaatschap binnen de EU en het land als een opkomende vakantiebestemming dragen er mondiaal aan bij dat er meer contacten ontstaan binnen Europa. Bovendien groeit de rol van Poolse kunstenaars op de Westerse kunstwereld de afgelopen jaren explosief. Polen blijft echter in de ogen van velen een Oostblokland.

Kunst in naoorlogs Polen.

In heel Europa is de eerste periode na de Tweede Wereldoorlog een periode geweest van tegenstellingen. Zoals die tussen het verlangen naar herstel van traditionele gezagsverhoudingen en de roep om een 'echte democratie', de tristesse van de ouderen en het oploeiend idealisme van de jongeren⁷. De droom om al het vooroorlogse in de traditie te herstellen staat haaks op de opkomst van nieuwe idealen en de droom naar hoe het ook zou kunnen zijn, een toekomst van vooruitgang. In West-Europa krijgt die droom langzaam de ruimte en verovert de hang naar vooruitgang langzaam zowel de jonge als de oude generaties. Dit natuurlijk mede ook door de vooruitgang in het dagelijks leven in de vorm van o.a. huishoudelijke luxe, auto's en de televisie. Het werd meer dagelijks en normaler en vervlocht zich zo met de maatschappij.

De komst van het ijzeren gordijn in 1946 die Oost en West-Europa van elkaar scheidde en de opkomende angst voor het Communisme aan de Westkant. Ook de machtsovername van de Sovjet-Unie na de Tweede Wereldoorlog hebben er mede aan bijgedragen dat die dromen van

⁵ 'Polen worstelt met moorden op Joden'. In: Trouw, 22-01-2011.

⁶ Idem.

⁷ Visser de, A., 'De tweede helft, beeldende kunst na 1945', 2010.

voortgang nooit een kans hebben gehad in Polen. Daar werd simpelweg al door de machts-overname van Stalin bepaald dat het land in de traditie van de Sovjet-Unie zou voortbestaan. Binnen de kunst lijken de eerste nieuwe naoorlogse gedachten vooral eerst alleen in Amerika gestalte te krijgen in de vorm van het abstract expressionisme van Action Painting en Colorfield Painting⁸. West-Europa volgt al snel met Art Informel, Materieschilderkunst en de Cobra. Binnen deze nieuwe stromingen staat de artistieke vrijheid van de kunstenaar centraal. Bovendien voelde de kunstenaars een nieuwe verantwoordelijkheid t.o.v. de maatschappij waarin zij zich bevonden en namen zij een haast opvoedende taak op zich tijdens de wederopbouw en ook op dit gebied doet Polen onder voor zijn Westerse buurlanden. De komst van Stalin als leider betekend automatisch dat er maar één vorm van kunst wordt getolereerd in de vorm van het Socialistisch Realisme. Een stijl die de artistieke vrijheid van de kunstenaar juist beperkt en die slechts in dienst stelt van het zo mooi en sterk mogelijk weergeven van de Sovjet-Unie en haar leiders.

Deze jarenlange onderdrukking door de Sovjet-Unie na, maar ook vóór de Tweede Wereldoorlog hebben wel een eigenschap achtergelaten die je in het Westen niet snel terugziet. Omdat de Polen gewend zijn te moeten 'vechten' voor hun eigen idealen en zichzelf staande te houden onder een onderdrukkend regime hebben zij een haast natuurlijk ontwikkelde kracht en sterk chauvinistische houding ontwikkeld. Daarnaast stond Stalin niet bepaald bekend als een zachtmoedige heerser en hebben de Polen onder zijn bewind de nodige misdaden en gewelddadigheden tegen de mensheid gezien. Deze eigenschappen krijgen in de periode na de oorlog tot na de val van de muur maar beperkt de ruimte. Vooral na de val van de muur zie je thema's als geweld en onderdrukking regelmatig terugkomen als referentie naar de geschiedenis en de herinnering.

Tegenstellingen na de val van de muur.

Daar waar in het Westen al na de Tweede Wereldoorlog een tegenstelling ontstond tussen de oude en nieuwe generaties en ideeën, gebeurde dit in Polen pas na de val van de muur in 1989. Met de val van de muur viel ook het communistische regime en daarmee ontstond er direct een kloof tussen oude en nieuwe generaties. Want hoe vreemd het ook klinkt, veel oude generaties waren vertrouwd geraakt met het communistisch regime en vrijheid en vernieuwing brengt ook de nodige zorgen en angsten met zich mee. Niets is zo veilig en vertrouwd dan alles bij het oude te laten. De nieuwe generaties daarentegen leefden zich uit in het nieuwe, moderne Polen en verkenden de kansen van het kapitalisme en de banden met het Westen. De interesse en verbinding met de geschiedenis blijft echter intact. Het heeft de Polen duidelijk gevormd en maakt ze net wat anders dan veel andere Europeanen. Iets wat je ook terugziet in de Poolse kunst, in een diversiteit aan interpretaties, associaties en identificaties met het verleden.

Door deze roerige en soms tegenstrijdige vastgelegde Poolse geschiedenis heb ik ervoor gekozen om een splitsing te maken tussen de hedendaagse kunst voor de val van de Berlijnse muur en de kunst na de val van de muur, met als beginpunt het einde van de Tweede Wereldoorlog. Omdat hier een duidelijke tweedeling in zit gezien het feit dat reflecteren en terugkijken op de geschiedenis pas na de val van de muur mogelijk was. Bovendien waren de mogelijkheden voor een kunstenaar binnen het communisme en de onderdrukking van de Sovjet-Unie enorm beperkt.

⁸ Visser de, A., 'De tweede helft, beeldende kunst na 1945', 2010.

2.1 Kunst voor de val van de muur

Ik wil mij in dit hoofdstuk beperken tot de Poolse kunst in een duidelijk afgebakende periode binnen de geschiedenis; vanaf het einde van de Tweede Wereldoorlog in 1945 tot aan de val van de muur in 1989. Toch begin ik met een kleine introductie over een korte periode daarvoor, om de latere invloed van deze periode niet tekort te doen en omdat het de tegenstelling tussen de verschillende historische periodes verduidelijkt.

Jacek Malczewski.

Eind 19e en begin 20e eeuw zag je dat kunstenaars liever teruggrepen naar de historie dan dat zij werkten met 'de vooruitgang van het heden'. Zo ook Jacek Malczewski¹ (Radom, 1854–1929). Malczewski schilderde aanvankelijk enkel historische taferelen, maar kwam rond 1890 in aanraking met het symbolisme. Vanaf dat moment werkt hij met een eigenzinnige beeldentaal die refereert naar de geschiedenis maar ook naar nationale mythes waarin hij tevens kritiek levert op de huidige condities in Polen, iets wat toen nog wel mogelijk was. Zijn schilderij 'Vicieuze cirkel'² (Błędne koło) is hier een mooi voorbeeld van, in het midden van het werk zie je een jongeman, een kunstenaar zittend bovenop een ladder in een schijnbaar lege ruimte. Dit staat symbool voor de mens en zijn zoektocht naar creativiteit en perfectie. Hij is echter niet echt alleen in de ruimte, om hem heen, zwevend in de ruimte zijn diverse figuren weergegeven. Aan zijn rechterzijde donker en bijna lijdend afgebeeld maar aan zijn linkerzijde kleurrijk, licht en dansend. Deze figuren staan voor de eeuwige onzichtbare strijd van de kunstenaar. De donkere staan voor de verslagen soldaten van de nationale opstand van de 19e eeuw die de kijker lijken aan te vallen. De lichte figuren staan voor de boeren, de basis van de samenleving, ze geven de hoop voor een toekomstige wedergeboorte.



Voor in beeld zweven in de hoek een aantal stencils, als oproep voor toekomstige kunstenaars om conventie te weigeren en hun persoonlijke reizen te omarmen³. Zij moeten de vrijheid voelen om los van andere vooral uit zichzelf te putten en vrij te zijn van regels en vaste verhoudingen binnen de samenleving waarin zij zich bevinden.

Jacek Malczewski – Vicieuze cirkel (Błędne koło), olie op canvas, 1895-1897.

De Raczyński Foundation in het Nationaal Museum in Poznań.

Filosofisch inzicht.

Eind 19e begin 20e eeuw bestaat er binnen de kunst naast de lijdende rol ook een visie op een juist leidende rol van de kunstenaar. Een verschil van slechts twee letters op papier, maar een wereld van verschil in de praktijk. Daar waar Malczewski zichzelf als kunstenaar in het werk 'Vicieuze cirkel' nog vooral als een lijdend kunstenaar afbeeldt komt er nu een nieuwe, haast maatschappelijke rol bij. Waarin de kunstenaar het volk voorgaat in zijn visie en boodschap. De lijdende rol van de kunstenaar is overigens typisch voor de Romantiek, een kunstperiode die begin 19e eeuw eindigt. Waar verderop in de 19e eeuw dus nog duidelijk kenmerken van terug te vinden zijn.

De visie van de leidende rol van de kunstenaar en de sterke capaciteiten van het individu om de wereld te kunnen veranderen wordt sterk gedragen door filosoof Friedrich Nietzsche (Röcken 1844-1900), denk aan de term Übermensch.

¹ Crowley, D., Machnicka, & Szczerski, A. 'The power of fantasy – modern & contemporary art from Poland', 2011.

² Idem.

³ Idem.

Volgens Nietzsche heeft kunst geen ander doel dan ons in contact te brengen met de verbijsterende, tragische dualiteit van ons bestaan⁴. Een kunstenaar moet zijn innerlijke goden Dionysus (extase) en Apollo (beheersing) erkennen en versmelten in zijn werk. De esthetische waarde van een werk wordt bepaald door de kunstenaar zelf en hij bepaalt het kader voor de kijker. Nietzsche; "Kunst is de basis van het ontstaan van alle dingen, de dingen al zelf creërend of door een gecreëerd"⁵. Een kunstenaar heeft dus het vermogen tot het creëren van nieuwe standaarden. Met deze woorden en gedachten maakt Nietzsche duidelijk hoeveel waarde hij hecht aan kunst en de grote (maatschappelijke) rol die hij toekent aan de kunstenaar.

Toevallig dat Nietzsche, naar eigen zeggen, ook van Poolse afkomst is, hij claimde puur Pools bloed te hebben. Hij had namelijk een ontzettende hekel gekregen aan zijn Duitse afkomst, mede door zijn afkeer van zijn moeder en zus. Zijn zus was overtuigd antisemitisch en extreem-rechts, iets wat Nietzsche verafschuwde (in 1888 noemt hij haar een canaille, een giftige worm en een helse machine⁶). Zichzelf met zulke mensen verwant achten zou enkel afbreuk doen aan zijn persoonlijke goddelijkheid⁷. Later werd deze bekendmaking vaak ook gezien als onderdeel van zijn protest tegen de massale wereld en de strijd voor het individu. Waar in zijn ogen de Poolse cultuur dichterbij in de buurt kwam dan de Duitse cultuur waarin hij zich bevond. De Polen waren o.a. in de ogen van Nietzsche een sterk volk, dat ondanks de ontbrekende onafhankelijkheid zich sterk geprofileerd had binnen Europa. Zowel in de kunsten, als in de literatuur en wetenschap.

De bekende uitspraak van Nietzsche; "God is dood" en daarmee zijn afkeer tegen de overkoepelende waarden- en normenstelsels is later ook een duidelijke aanleiding geweest voor Lyotard om te stellen dat de wereld als één geheel niet meer bestaat en ieder zijn eigen waarheid en werkelijkheid creëert. Wat weer de aanleiding is geweest tot het schrijven van deze scriptie.

Tegenstrijdigheden.

De contradictie die je vindt tussen de visie van Nietzsche's en die van Jacek Malczewski is kenmerkend voor de Poolse kunst van voor de Tweede Wereldoorlog. Daarna vind je deze tegenstelling ook terug in de vorm van opgelegde kunststromingen en de drang naar vrije kunst. Wanneer je je erin verdiept kom je diverse bronnen tegen die over de gehele periode van zowel voor als na de oorlog schrijven. Maar helaas spreken ze elkaar ook regelmatig tegen. In de eerste driekwart van de 20e eeuw heeft er in Polen haast geen aanduiding en benoeming van stijlen, denk- en werkwijzen plaatsgevonden. Het is vooral een vrije mengelmoeis van losse ontwikkelingen en verhaallijnen. Een logische ontwikkeling omdat Polen communicatief gezien niet veel ontwikkeling doormaakte en daar binnen het Sovjet regime ook geen ruimte voor was. Op literair gebied werden na de tweede wereldoorlog enkel de Communistische zaken vastgelegd voor dan en de toekomst. Er was in hun ogen geen noodzaak om de Poolse ontwikkelingen, losstaand van het communisme, vast te leggen. Als deze onafhankelijke ontwikkelingen überhaupt al plaatsvonden.

Na 1945.

Na de eerste Wereldoorlog was er voor de Poolse kunstenaars nog voldoende ruimte voor experiment. Er werd veel inspiratie gehaald uit verschillende internationale moderne stijlen. In 1917 kende Polen zelfs een duo zelfbenoemde expressionisten. Zbigniew Pronaszko (1885-1958) en Tytus Czyżewski (1880-1945) trachtten het expresionisme groots te maken in Polen en haalden later ook veel uit het kubisme waarna ze zichzelf meer zagen als Poolse vormers (The Polish formists). Ook andere bekende Westerse stijlen werden in Polen populair; het futurisme, constructivisme en abstracte kunst waren veelvoorkomend.

De ontwikkeling na de Tweede Wereldoorlog was in Polen, net als in andere Oost-Europese landen, totaal anders dan in West-Europa. In Polen stond de ontwikkeling namelijk vooral in het teken van het Communisme onder regie van de Sovjet-Unie. Daar waar ze in het Westen druk waren met de heropbouw en een sterke technologische vooruitgang in het dagelijks leven. Dit gegeven slaat al een logische, natuurlijke kloof tussen de ontwikkeling van de kunst in Polen en de Westerse kunst.

4 Schilstra, O. (2009), 'Dionysus en Apollo, Nietzsches synthese'.

5 Merkelbach, T.B., 'Nietzsches hypothese voor de kunst', 2012

6 Verhuyck, P., 'Nietzsche is 100 jaar dood', 8 Juni 2000

7 Idem.

Polen viel na de Tweede Wereldoorlog direct in handen van de Sovjet-Unie, waarbij ook een afsluiting van het Westen hoorde, mede door de muur en een algehele censuur. Ook dit was duidelijk af te lezen aan de kunst in Polen. De ruimte voor kritiek, een persoonlijke perceptie van de kunstenaar en het wakker houden van de nationale ziel waren niet langer mogelijk. De laatste tekenen van een 'vrij' Polen, gedeeltelijk vrij, gedeeltelijk onder de bemoeienis van de Sovjet-Unie, zijn van voor de Tweede Wereldoorlog. Tijdens en na hebben zij enkel deel uitgemaakt van een groter geheel met een eigen visie die Polen niet anders kon dan ondergaan. Binnen het Sovjet regime was maar één kunststroming geoorloofd; het socialistisch realisme. Het Communisme walgde van avant-gardistische stijlen in de kunst in het Westen. Stijlen als het kubisme en surrealisme waren verboden voor Poolse kunstenaars. Binnen de socialistisch realistische stijl moest er gewerkt worden in nationale stijl, met een sociaal inhoudelijke boodschap. Het moest een reclamebordje vormen voor het succes van het communisme.

Taferelen van hardwerkende arbeiders, boeren en portretten van de grote heersers voeren de boventoon. Deze stijl is vooral groot onder de heerschappij van Stalin (van 1922 tot zijn dood in 1953, in Polen vanaf 1945). Onder de heerschappij (dictatuur) van Stalin is het communisme namelijk strenger en strikter dan ooit. Na zijn dood versoepelen al snel veel van zijn maatregelen. Als kunstenaar had je geen andere keus dan binnen deze stroming te werken. Andere toepassingen van hierbuiten vallende stromingen werden direct gestraft en gebeurden dus voornamelijk in het geheim. Het werk is een verwerking van propaganda binnen de kunst, maar geeft hierom niet minder een goed beeld van een communistisch Polen. Het visualiseert voor buitenstaanders een vaak onbekend stukje Polen. Uiteraard bekeken met de wetenschap dat het door de ogen van de communisten gezien is.

Het socialistisch realisme houdt niet lang stand als enige kunstvorm. Na de dood van Stalin in 1953 vervalt al snel de strenge controle op de kunst en komt er geringe vrijheid om andere stromingen te beoefenen. Maar de vrijheid blijft beperkt en het afgesloten karakter van Polen bevordert niet meer de vruchtbare uitwisseling met andere landen en kunstenaars. Het is dus slechts een kleine stap richting de moderne kunst. Maar het is een stap.

Maar de algeheel opgelegde censuur en de kans om vervolgd te worden door het regime weerhield niet iedere kunstenaar van het uitvoeren van zijn eigen keuzes binnen het eigen werk. Deze kunstenaars grepen logischerwijs ook regelmatig terug naar de Poolse, maar ook West-Europese kunstgeschiedenis. Om de invloeden van de Sovjet-Unie daarmee ook duidelijk de rug toe te keren. Naast het politiek geaccepteerd kunstcircuit ontstond er dus een tweede, ondergronds gehouden wereld waarin de kunstenaar zich wel 'vrij' kon bewegen.

Één van de 'ondergrondse' kunstenaar en theatermaker Tadeusz Kantor (Wielopole, 1915-1990), een kunstenaar die op magische wijze juist in een periode van onderdrukking en overheersing tot een persoonlijke bloei weet te komen. In eerste instantie werkend aan de Academie voor Schone Kunsten in Kraków als docent. Maar wanneer hij weigert te doceren in enkel het sociaal realisme wordt hij ontslagen. Het lukt hem aan deze wereld te ontsnappen door zich juist in het spoor van de avant-garde te plaatsen en haar ook voortdurend consequent te contesteren⁸. Hij heeft een duidelijke afkeer t.o.v. het sociaal realisme en voert deze ook door in zijn werk, mede door het toepassen van het door hem genoemde 'object van lagere rang'; gevonden voorwerpen en afval dat hij verwerkt in zijn kunst. De inhoudelijkheid van zijn werk wordt gevormd door het feit dat hij zich wil wapenen tegen de beestachtige misdragingen van Hitler en Stalin. Hij schrijft dat hij dat doet door het geluk (de nostalgie) van de jeugd, te mengen met de gruwel van de genocide⁹.

Kantor maakt zowel beeldende kunst als happenings en theaterstukken, maar ziet alles als één. Als hij schildert dan vormt niet alleen het schilderij het werk, maar ook de beweging daar naartoe, de handeling is niet minder belangrijk dan het werk wat daar uiteindelijk uitkomt, het behoort allemaal tot hetzelfde denkproces. Binnen dit proces, of het nu resulteert in een theaterstuk of een schilderij, staat de herinnering centraal en wordt deze haast toegepast ter reconstructie van zijn eigen geheugen. Wat nu juist dit reconstrueren zo belangrijk maakt is dat hij de geschiedenis bekijkt en bespeelt, maar met de wetenschap van het nu. Bovendien wordt zijn persoonlijke herinnering en autobiografische element tot één verweven met de nationale herinnering en geschiedenis.

⁸ Lefevre, A., 'De passie van Tadeusz Kantor', 2012.

⁹ Idem.



*Kinderen aan hun bureau (uit het stuk 'De Dodenklas'), 1989. Hout, stof, vinyl, PCB, glas en haar.
144 x 330 x 260 cm. Installatie in het Migros museum, 2008, Zürich.*

Dit alles komt mooi samen in één van zijn bekendste voorstellingen 'De Dodenklas' uit 1975. Waarin de doden uit zijn herinnering als het ware de confrontatie aangaan met de levenden in de vorm van acteurs. Het decor, dat eigenlijk verder gaat dan een decor en haast een installatie vormt, toont een fragment van een armoedig, stoffig klaslokaal. Daarin mannequins die niet alleen statisch in de ruimte geplaatst zijn maar ook weer gebruikt worden door de acteurs. Het

stuk kent geen duidelijk plot, het is een afwisseling van bewegingen, spel en een interactie met een installatie. Mede doordat het decor zich lostrekt van het toneel en een installatie vormt, is dit werk ook toonbaar buiten het theater en wordt het regelmatig tentoongesteld in musea.

Maar Kantor bewoog zich niet alleen binnen Polen. Tijdens reizen naar o.a. Amerika, Italië en Frankrijk is hij regelmatig in contact gekomen met de Westerse kunststijlen en ontwikkelingen. Waarna hij de opgedane ervaring en kennis weer terugnam naar Polen om het daar in zijn werk te verwerken. Niet vanuit de visie om de in de ogen van de Polen verheven Westerse vormen mee terug te nemen maar juist om de communistische 'quarantaine' van de Poolse kunst te doorbreken en een eenheid te vormen met de Westerse kunst.

Met het werk en het leven van Kantor alleen al zou ik deze scriptie kunnen vullen, maar het belangrijkste is dat hij zonder het tonen van enige angst het voortouw heeft genomen om de vrije kunst onder het regime van de Sovjet-Unie levende te houden. Tragisch genoeg is hij in 1990 overleden en heeft hij slechts kort mogen genieten van het vallen van de muur en het communistische bewind. Kantor heeft in zijn carrière als kunstenaar een enorme bijdrage geleverd door de Westerse kunst naar Polen te halen. Via zijn eigen werk en door de behaalde successen in het Westen. Hiermee is toch een belangrijke basis gelegd voor de nieuwe generatie kunstenaars die hem, vrij van het communisme, zouden opvolgen.

Monumenten.

Wat je naast het sociaal realisme ook veel terug ziet in de eerste jaren na de Tweede Wereldoorlog is monumentale kunst. Deze vorm werd vooral geaccepteerd door de Sovjet-Unie omdat de erkenning van de Polen als slachtoffers en de herdenking van hen en de vermoorde Joden de eensgezindheid in het land zou versterken.



Treblinka Monument, Franciszek Duszenko & Adam Haupt, 1964 Treblinka Polen.

Na zo'n verwoestende periode was er in Polen een grote behoefte aan herdenkingsmonumenten. Vanaf eind jaren '50 werd daar ook steeds meer gehoor aan gegeven door gemeenten en de regering. Een bekend voorbeeld van een herdenkingsmonument is het Treblinka Monument, een herdenkingsplaats voor de slachtoffers van het concentratiekamp, gemaakt door Franciszek Duszenko (Lwowa 1925-2008) en Adam Haupt (1920). In Treblinka was één van het

grootste en met zijn 850.000 slachtoffers ook direct het dodelijkste kamp van Polen. Het idee voor een monument kwam vanuit het gemeentelijk bestuur in Warschau. De Duitsers hebben het kamp volledig afgebroken, afgebrand, de grond omgeploegd en er een bos bovenop geplant. Er was dus ook niets meer op die plek om naar terug te keren. In 1960 heeft de regionale raad van Warschau uit een aantal ingezonden ontwerpen door kunstenaars een keuze gemaakt. Het ontwerp van Duszenko en Haupt vormde een veld van 17.000 gehavende, puntvormige stenen die symbool stonden voor een begraafplaats.

700 van die stenen kregen een inscriptie met de namen van Joodse dorpen en gemeenschappen. In het enorme veld van stenen, omgeven door bomen plaatsten ze een obelisk vormig monument. Bovenin werd een menora (Joodse kandelaar) gegraveerd en onderin de tekst 'nooit meer' in zes talen. In 1964 was het monument klaar. Het is een groot en indrukwekkend monument.

Dit werk, maar ook de andere monumenten, zijn erg belangrijk voor de Poolse bevolking en vormen samen een punt van verwerking. Het verhaal erachter is groter dan de vorm en het materiaal. Na de val van de muur zijn deze monumenten bovendien niet alleen belangrijk voor de Poolse bevolking, maar mensen van over de hele wereld reizen naar Polen om de oorlog en zijn slachtoffers te herdenken.

Na de dood van Stalin beschikken de Poolse kunstenaars over wat meer vrijheid, maar zijn ze nog steeds beperkt door de afgesloten positie van Polen en het communisme. Een aantal van hen grijpen dit toch aan als de kans om iets nieuws te beginnen en organiseren in 1955 de 'Exhibition of Modern Polish Art'. Deze jonge groep artistiekelingen wilden een ander beeld laten zien dan het met communisme doordrenkte socialistisch realisme. Het werd een demonstratie van 'een nieuw hoofdstuk' binnen de kunst, ver verwijderd van het communisme. Werken die ook verwijzen naar waarden buiten de kunst, met een duidelijke ethische grondslag. Kunst met een duidelijke boodschap, iets wat in het ondergrondse circuit al erg gebruikelijk was. Die 'geheime' kunst heeft de aanleiding gevormd voor het naar buiten treden aan de hand van de tentoonstelling.

Na deze spraakmakende tentoonstelling, niet bepaald een succes in de ogen van de Sovjet-Unie, volgden er een nieuwe generatie kunstenaars die een nieuwe weg insloegen. Een kleine groep met een intellectuele, verhalende vorm van schilderen met een vaak filosofische onderbouwing. Die filosofische onderbouwing is overigens een logisch gevolg gezien het feit dat deze kunstenaars allereerst de Sovjet-Unie niet erkende als heerser maar ook het geloof naast zich neer hadden gelegd. Naar het idee van allereerst Nietzsche, maar vooral de aanleiding voor deze scriptie; Lyotard. Door het wegvallen van het grote verhaal in de ogen van deze kunstenaars gaan zij opzoek naar hun eigen waardebeoordeling. Juist deze generatie kunstenaars, waaronder Stefan Gierowski (1925), Tomasz Ciecierski (1945), Lukasz Korolkiewicz (1948) en Edward Dwurnik (1943), is een grote inspiratiebron geweest voor de daaropvolgende generatie begin jaren '80.

Musea.

Ook Polen kent een groot aantal musea, zowel in de periode voor de oorlog als na de oorlog. Het verschil zit hem alleen in de aankoop van nieuwe werken, uitwisseling met het buitenland en het houden van tentoonstellingen. Dat vormde tijdens het Sovjet regime geen prioriteit. Een toonaangevend museum in de geschiedenis van Polen is het museum voor moderne kunst in Lodz. Opvallend is dat Lodz niet één van de culturele hoofdsteden van Polen is, maar een stad die vooral zijn groei te danken heeft aan de textielindustrie in de 19e eeuw. Het ademt de sfeer van een oude, verlaten industriestad, want ook Lodz is niet ongeschonden uit de handen van de Duitsers gekomen. Het heeft één van de grootste Joodse begraafplaatsen van Europa en kende een groot Getto tijdens de oorlog, die overigens in 1944 compleet werd verwoest en waarbij een groot deel van de bewoners omkwam. De oorsprong van het museum ligt in de begin jaren '30, dankzij een aantal schenkingen¹⁰ en een basiscollectie van moderne kunst werden zij al snel een vooruitstrevend museum. Het was in die tijd namelijk niet gebruikelijk dat een museum een collectie van moderne werken aanlegde. In de jaren die volgden werd de collectie zelfs aangevuld met buitenlandse werken, voornamelijk afkomstig uit Parijs. Tijdens de Tweede Wereldoorlog werd het museum zwaar getroffen, door de bepaling van Entarte kunst zijn er diverse werken verwoest of spoorloos verdwenen. De jaren na de oorlog werd er minder gedaan op het gebied van moderne kunst. Door de invoer van het Socialistisch Realisme en de beperkte vrijheid binnen het communisme gebeurde er in de jaren '50 erg weinig.

¹⁰ Stichting Wytrina Nederland, <http://www.witryna.nl/inside.html>

In de periode van 1966 tot 1992, onder het bewind van directeur Ryszard Stanisławski (Sompolno, 1921-2000), beleefde het museum zijn hoogtijdagen. Stanisławski staat midden in de wereld, reist veel en bouwt sterke, vriendschappelijke banden op met verschillende directeuren en curatoren. Onder andere Rudi Oxenaar van het Kröller-Müller en Thomas Messer van het Guggenheim rekent hij tot zijn vriendengroep. Stanisławski ziet het belang in van uitwisseling van werken en wil het museum laten gelden door een brede, internationale collectie. Hij heeft een eigen, vooruitstrevende kijk op de kunst uit de 20e eeuw en maakt zichzelf hierdoor populair onder zowel de directeuren van musea als de kunstenaars. Stanisławski wilde bruggen slaan tussen de moderniteit en de traditie en zag het museum als een gratis toegankelijke, open plek voor het publiek.

Door die sterke persoonlijke banden met buitenlandse contacten heeft het museum in die jaren hard gewerkt aan zijn internationale positie. Zo kwam er door zijn vriendschap met Thomas Messer in 1973 een tentoonstelling in het Kröller-Müller onder de naam 'Constructivism in Poland 1923-1936' met werken uit de collectie van het museum in Lodz. Door goede ontvangsten zou deze tentoonstelling later doorreizen naar de V.S. En Duitsland.

In 1981 werd het museum opnieuw verrijkt met een grote gift. Kunstenaar Joseph Beuys (1921-1986) schonk het museum meer dan 700 werken uit zijn privé archief.

Hij wilde hiermee zijn waardering uiten voor het feit dat het museum in zijn beginjaren meteen startte met een grootse internationale collectie. Ook wilde hij een nieuwe manier van werk overdragen proberen, naast de bekende Westelijke kapitalistische verspreiding en aankoop van kunst. Beuys zag de gift als een solidaire actie en een belangrijke culturele en sociale bijdrage aan Oost-Europa. Die zo ook hun culturele positie ten opzichte van het Westen versterkte. Het kwam in een tijd dat er veel veranderde in Polen en de opstand van het volk grotere vormen aannam. Het was hiermee ook direct een steun aan het nieuwe, opkomende Polen.

De kerk.

Naast dat de Katholieke kerk in de algemene geschiedenis een grote rol heeft gespeeld tegen het communisme, gebeurde dit ook binnen de kunst. De benoeming van de Poolse kardinaal Karol Wojtyła tot Paus opende de relatie tussen de kerk en de kunstwereld. Kunstenaars waren in die periode vaak alles behalve trouwe volgers, maar benauwde politieke situatie bracht deze twee uitersten bij elkaar. Zo begonnen kunstenaars de officiële tentoonstellingsruimtes te negeren, alles wat was aangewezen door de Communistische regering als hun domein werd geboycot. Onder de op zichzelf staande kunstenaars was de enige ruimte die nog goedkeuring kreeg, de plek van de eredienst; de kerk. Gezien dit nog de enige traditionele organisatie in Polen was die zich inzette voor de vrijheid van meningsuiting. Dus werden de tentoonstellingen en bijeenkomsten vanaf dat moment daar georganiseerd. Bijna alle grote kunstenaars deden hieraan mee, behalve een enkeling die de vermenging van kunst en religie wilde vermijden. Het was bij voorbaat al een periode waarin kunstenaars binnen de context van de kerk op zoek gingen naar een diepere betekenis, het heilige in de kunst en persoonlijke spirituele veranderingen. Omdat de kerk in het verlengde lag van de strijd tegen het communisme verdiepten veel kunstenaars zich in deze periode in de traditie van het geloof. Een echte langdurige samenwerking heeft de kerk op de kunst nooit gekend. Bij de grote politieke veranderingen eind jaren '80 en de val van de muur brak de kunst weer met de kerk. Het werd gezien als een persoonlijke en creatieve beperking die niet ver verwijderd was van het oude totalitaire regime¹¹.

Het einde van het communisme.

In de loop van de jaren '80 kwamen er steeds meer jonge kunstenaars die teruggrepen naar de tradities. De nieuwe, bijna avant-gardistische stromingen (los gezien van de ondergrondse ontwikkelingen) die sinds de jaren '70 waren opgekomen hadden al veel grenzen verlegd, maar altijd nog net binnen de uiterste grenzen van tolerantie van het communisme. Er werd maar in beperkte mate gereageerd op het regime en bovendien gaat eerlijk terugkijken naar de foute rol van een communistisch regime niet zolang deze nog aan de macht is.

Deze jonge kunstenaars wilden vrij werk maken, niet vrij in experiment, maar vrij van politieke bemoeienis. Alles wat na de Tweede Wereldoorlog tot stand is gekomen, heeft namelijk onder druk gestaan van die politieke bemoeienis. Er werd vaker gekeken naar de traditionele waarden van de kunst van vóór de oorlog, naar de Poolse tradities, verhalen en geschiedenis. Teruggaan naar de bron en de vroegere, sterke uitingen van kunst en cultuur in

¹¹ Polish Institute, <http://www.polishinstitute.org.il/en/polish-culture/fine-arts/38-the-most-recent-art-in-poland.html>.

Polen. Een reactie op jaren van onderdrukking en het niet kunnen blijven ontwikkelen van de eigen cultuur. Eigenlijk zou je dit moment kunnen benoemen als het, weliswaar wat late, begin van het postmodernisme in Polen. Ze trekken alles wat er voor de val van de muur gebeurt is in twijfel, gaan op zoek naar hun eigen waarheid en de val van het communisme is tevens een val van een zogenaamd 'groot verhaal'.

Die Poolse tradities zijn overigens niet zo eenduidig te benoemen zoals de term doet vermoeden. Juist omdat Polen lang onder invloed heeft gestaan van andere landen, met name de Sovjet-Unie, hebben zij een beperkte eigen traditie. Bovendien blijft die traditie wat oppervlakkig, gebaseerd op uiterlijke kenmerken. Het gaat hier om volkskunst en decoratieve uitingen, Polen kent bijvoorbeeld een rijke traditie in de hand beschilderde keramiek.

Kunstacademies.

Informatie over het verloop op de Poolse kunstacademies in de periode van het Sovjet regime is net zo schaars en tegenstrijdig als de andere aan bod gekomen feiten. De academies in Poznan en Warschau zijn twee van de belangrijkste kunstacademies in Polen, beide gesticht in het begin van de 20e eeuw, Poznan in 1919, Warschau in 1903. De academie in Warschau is opgericht door een groepje betrokken kunstliefhebbers en kunstenaars.

De docenten van de academie waren kunstenaars die binnen hun eigen vakgebied les gaven, opvallend is dat de docenten erg jong waren, tussen de 28 en 34 jaar oud. Het was lastig om de academie te financieren, vaak werden er werken verkocht of werden er exposities met entree gehouden. Kenmerkend voor de academie in Warschau was dat zij de kunst in het dagelijks leven wilde integreren, toegepaste kunst deed niet onder voor autonoom werk. Na de oorlog raakte de academie en zijn docenten nauw betrokken bij de wederopbouw van de stad, ze decoreerde de, vaak nieuw gebouwde, huizen om de stad zijn aanzien terug te geven. In 1955 hielden ze een voor die tijd rebelse expositie, die de officiële stijl van het socialistisch realisme compleet negeerde en het werk van jonge Poolse kunstenaars uit heel Polen tentoonstelde¹². Opvallend genoeg werd deze expositie gehouden in het Arsenaal in Warschau, een militair gebouw. De expositie zette een duidelijke toon tegen de oorlog en het fascisme en zocht dus al snel de grenzen op kort na het overlijden van Stalin. Helaas is het nauwelijks te achterhalen wie nu precies tijdens die expositie exposeerden. Dit heeft waarschijnlijk te maken met de niet al te positieve ontvangst vanuit de Sovjet-Unie.

Hoewel de academie in Poznan officieel in 1919 is opgericht komt hij pas echt na de Tweede Wereldoorlog van de grond. Directeur Jan Wroniecki (1890-1948) krijgt in 1944 van de autoriteiten de toestemming om een hogere school voor de kunsten in Poznan op te gaan bouwen. Tijdens de oorlog meldden zich 43 mensen aan en bij de start van het eerste jaar had de academie 116 studenten. Deze werden opvallend genoeg vanwege het nog ontbreken van een academiegebouw, de eerste maanden onderwezen in de flat van Jan Wroniecki.

Ondanks het feit dat de vrije kunst in de ogen van de Sovjet-Unie misschien geen hoogste prioriteit had, zijn de academies niet gestopt met het opleiden. De meeste bestaan al minimaal een halve eeuw en hebben veel veranderingen doorgemaakt, maar hebben altijd nieuwe kunstenaars voortgebracht en zijn bovendien niet (altijd) bezweken aan de beperkingen van het socialistisch realisme. Je kunt echter niet om de traditionele stempel die de kunstenaars meekregen op de academie heen. Het onderwijs bleef in de basis erg traditioneel en een goede kunstenaar moest anatomisch correct kunnen modeltekenen, landschappen als een foto naschilderen en elk materiaal kunnen hanteren. Een andere ontwikkeling die erg duidelijk de invloed van de Sovjet-Unie kenmerkt is de invoer van toegepaste kunst en grafisch ontwerp. Vooral de laatste werd een vooraanstaande richting op de academie, mede door de vele propaganda die de regering verspreidde. Als ontwerper van een poster bereikte je een groot publiek met jouw werk, al bevatte het een opgelegde boodschap als communicatiemiddel.

Onderzoek.

Het is duidelijk dat Polen niet stil heeft gestaan maar er valt nog veel te ontdekken. Er zijn een hoop interessante aanknopingspunten te vinden voor grote gebeurtenissen in de besproken periode. Maar wanneer je de diepte ingaat wordt het lastig. Polen heeft voor zichzelf en de buitenwereld nog een hoop geheimen uit de periode onder het communistische bewind. Wat logisch is, want ze hebben nog maar kort de vrijheid om in hun eigen geschiedenis te duiken en daar conclusies uit te trekken. Dit maakt deze periode nog erg tegenstrijdig in informatie, mysterieus, maar daarom niet minder interessant.

¹² Poolse cultuurwebsite, http://www.culture.pl/web/english/art-academies/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/academy-of-fine-arts-in-warsaw.

2.2 *Kunst na de val van de muur*

Na de val van de muur in 1989 is er in heel Oost Europa veel veranderd. Ook Polen maakte een snelle ontwikkeling door. Binnen de kunst kwam er in één klap meer vrijheid, al heeft de jonge generatie kunstenaars uit de jaren '80 de weg al voor een stuk vrijgemaakt. Daar waar zij al teruggrepen naar de vooroorlogse Poolse waarden en tradities is er nu een belangrijk onderdeel bijgekomen. Een lange periode van onderdrukking en het gedwongen leven onder een buitenlands regime is voorbij. De Polen kunnen verder met het vormen van hun eigen geschiedenis. En dit biedt ook direct de ruimte om terug te kijken en te reageren op de afgelopen jaren. Een nieuwe tijd van retrospectie breekt aan.

Omdat in het communistisch Polen een strenge censuur heerste, is er eigenlijk pas na 1989 echt over geschreven en onderzoek naar gedaan. Deze recente geschiedenis is daarmee ook meteen het grote discussiepunt van Polen geworden en een terugkerend onderwerp in de kunst. Vooral de generatie kunstenaars geboren in de jaren '70, die in hun jeugd zowel de val van het oude regime als de opkomst van het nieuwe hebben meegemaakt, gebruikt kritiek op de communistische cultuur. Maar ondanks de vele kritieken wordt ook erkend dat het heeft bijgedragen aan de huidige Poolse cultuur en een belangrijke basis vormt.

Daar waar de democratie in Polen veel goeds met zich mee bracht, gaf het de kunstenaars ook een bepaalde mate van onzekerheid. Zo wist je onder het Communisme als kunstenaar duidelijk waar je aan toe was. Of je werd geaccepteerd en omarmd door het regime of je werd geboycot. Maar nu was alles open en vrij, was een opleiding op de kunstacademie open toegankelijk en kon elke vorm of stroming door iedereen worden uitgevoerd. Een kunstklimaat waar het Westen al aan gewend was, maar dit vrije markt idee vroeg van de Poolse kunstenaars de nodige aanpassing en acceptatie.

Misschien nog wel de allerbelangrijkste eigenschap van de Poolse kunst is dat de traditionele vooroorlogse waarden geconserveerd zijn door het communisme en dat de sterke naoorlogse vooruitgang van het Westen aan hen voorbij ging. Bovendien biedt die lange periode van 'isolement' genoeg voedsel voor de geest. Kunstenaars in Polen zijn na de val van de muur aan de slag gegaan om zichzelf te richten op het Westen en de toekomst. Zij zijn op een open manier te werk gegaan en wilden de uitwisseling met het Westen herstellen, om zo ook hun eigen positie in de Westerse kunstwereld te versterken. Als kunstenaar werden er na de val van de muur een hoop deuren geopend, het was bovendien gemakkelijker om kunstenaar te worden en je binnen je eigen interesse en talent te ontwikkelen. Al was de wederzijdse acceptatie vanuit de Westerse kunst natuurlijk niet vanzelfsprekend. De Poolse kunstenaars hebben zich in de afgelopen jaren duidelijk bewezen.

De Polen worden enorm geconfronteerd met hun eigen geschiedenis. Door o.a. de persvrijheid komen er steeds meer feiten naar boven maar ook de aanwezigheid van kampen en gedenkplekken dragen bij aan een continue confrontatie. Als Pools kunstenaar kun je haast niet anders dan daarmee aan de slag te gaan of er juist bewust mee te breken. De Poolse bevolking zit midden in een cruciale overgangsfase. Na de val van de muur komt een moment van terugkijken, analyseren en contemplatie en juist door het vormen van een eigen waarheid ontstaan er zo ook verschillende waarheden over die geschiedenis. Elke herinnering is persoonlijk binnen een algemeen, nationaal context, wat het soms ook enorm ingewikkeld maakt. De rol van de kunstenaar is hierbij ook direct duidelijk gekaderd, er zijn een aantal sterke uitgangspunten waar naar gewerkt wordt. Zo wordt er nog steeds teruggerepen naar vooroorlogse tradities, al zijn deze lastig te specificeren. Maar ook naar de onderdrukking van de Sovjet-Unie, de gebeurtenissen in de Tweede Wereldoorlog, het leven binnen het communisme en andere herinneringen.

Kerk.

Ondanks het feit dat met het vallen van de muur en de val van het communisme het grote verhaal van een totalitaire staat ook viel, bleef er iets anders wel fier overeind. De kerk en het geloof worden misschien onder jongeren wat minder populair, maar nog steeds is het Rooms-katholicisme nergens zo groots en levendig als in Polen. Vooral wanneer je het vergelijkt met de West-Europese landen waar het aantal gelovigen en trouwe kerkgangers elk jaar daalt en bovendien andere geloven als de Islam steeds normaler worden. Ter illustratie; in 2005¹ is in

¹ Hunin, J., 'Oost-Europa', 2005.

Polen volgens de officiële cijfers 96% Katholiek en 60% van de Polen gaat nog wekelijks naar de mis. Je zou dus kunnen stellen dat het grote verhaal van de kerk in Polen nog lang niet gevallen is. En dat het bezoeken ervan en alle katholieke rituelen die er bij komen kijken nog een groot onderdeel vormen binnen het dagelijks leven van bijna alle Polen.

Logischerwijs komt deze grote invloed de vrije kunst niet altijd ten goede. Werk met daarin openlijke seksualiteit of commentaar op religie wordt direct bestempeld als Godslastering en kan dus niet. Ik zal vooral de kunstenaars bespreken die in hun werk toch de vrijheid nemen om zichzelf vrij te uiten. Dit kan vaak doordat zij worden opgepikt in het Westen en daar vooral hun succes beleven. Er is ontzettend veel veranderd na de val van het communisme. Waaronder ook veel positieve veranderingen binnen de kunst. Maar de Katholieke Kerk blijft haar stempel drukken op het land en daarmee dus ook op de kunst.

Paulina Ołowska.

Het terugkijken op het communistische leven in Polen vind je terug in het werk van Paulina Ołowska² (Gdansk 1976). Zij duikt daarvoor in de moderne, avant-gardistische geschiedenis op een manier waarop deze ook fris blijft en vol mogelijkheden zit voor de toekomst. Ze heeft een duidelijke fascinatie voor de oude neon reclame uit Warschau. Iets dat tijdens het communisme geen commercieel doeleinde had, het was ter aanduiding van winkels of stations en om bepaalde zaken (vanuit de regering) onder de aandacht te brengen. Zo had je neon reclame die verkondigde dat de Polen vooral gebruik moesten van van het Sovjet treinenstelsel.



Painting-Exchange-Neon, 2006, installatie, Foksal Gallery Foundation.

Uiteraard heeft neon reclame en het gebruik van neon in kunst een Westerse basis. Bruce Nauman (V.S. 1941) is een bekend voorbeeld van een kunstenaar die dit regelmatig toepast in zijn werk. Maar de communistische neon staat voor propaganda en is door staatsgestuurd. Ołowska ziet het belang van het herwaarderen van de communistische gebruiken, zoals de neonborden, omdat ze volgens haar een bepaalde elegantie met zich mee dragen. Zij ziet het herstellen van de oude borden als zo'n herwaardering en zet tegelijkertijd vraagtekens bij de snelle vooruitgang van het Warschau van vandaag.

Autobiografisch werk & de herinnering.

Een andere manier om te ontkomen aan de negatieve tendens, die je na de val van het communisme ook terugziet binnen de Poolse kunst, was het autobiografisch werken. Het gaf een bepaalde expressieve vrijheid en het legde de focus op iets kleins in relatie tot een groter geheel. Het zo persoonlijk verwerken van de identiteit van de kunstenaar is in de voorgaande jaren in Polen niet veel voorgekomen. Deze manier van werken is overigens niet minder politiek bewust. De persoonlijke verhalen gaan vaak over Poolse tradities, vroegere gebeurtenissen en de individuele beleving van het communisme. Ze staan altijd binnen een bepaald cultureel context.

Ondanks het feit dat alle Polen dezelfde geschiedenis delen, heeft iedereen zijn eigen perceptie van die geschiedenis. Na de val van de muur ontstond er niet alleen een splitsing tussen de oude generatie aanhangers van het communisme en de jonge generatie die zijn vrijheid vierde. Er ontwikkelden zich meer tweedelingen. Alle genoemde vooruitgang en politieke omslagen kende een keerzijde. Een land kan zich niet na decennia van onderdrukking binnen één ambtstermijn herstructureren en succesvol een nieuwe democratie vormen. Er kwamen mensen die weer terug verlangden naar het communisme, omdat het ondanks alles wel

² Crowley, D., Machnicka. & Szczerski, A., 'The power of fantasy – modern & contemporary art from Poland', 2011.

zekerheid gaf. Ook kunstenaars moesten wennen aan de plotselinge open markt. Het openstellen van de geschiedenis, de persvrijheid en de ruimte dit met elkaar te bespreken haalde kanten van de oorlog en het communisme naar boven die niet voor iedereen bekend waren. De 'derde fase van de Holocaust'³ kwam als een schok voor veel Polen. Zij hebben zichzelf al die jaren als slachtoffer gezien maar kregen nu de dubbelrol van dader erbij. Bovendien vermindert dit voor veel jonge Polen de geloofwaardigheid van de verhalen die hen verteld zijn over de oorlog. Als dit verhaal een duistere, niet eerder vermelde kant heeft, welke andere geheimen kent de geschiedenis dan nog meer?

Binnen het individu ligt de keuze welk verhaal of onderdeel van de geschiedenis aanvaard wordt als waardig ter herinnering of zal worden verbannen naar de vergetelheid⁴. Elk individu kent zijn eigen herinnering en zal aan een bepaalde gebeurtenis anders terugdenken dan bijvoorbeeld zijn buurman.

Deze verschillen waren er niet onder het communisme, omdat je toen maar twee opties had; je was voor of tegen de Sovjet-Unie. Juist omdat de Polen onder het communisme zo enorm beperkt werden in hun keuzes was de eensgezindheid groot. Tijdens de opstanden en stakingen eind jaren '70, begin jaren '80 hadden de tegenstanders van het regime een collectief doel, ze wilden meer vrijheid en af van het communistisch systeem. Als arbeider en als burger eisten ze meer zeggenschap en rechten. Daar waar zij onder het communisme altijd aan dezelfde zijde stonden, bleken begin jaren '90 toch wel degelijk verschillende visies te hebben. Dus ook de nieuwe vrijheden en de ruime keuze aan mogelijkheden kenden een keerzijde. Er ontstond frictie omdat elke Pool zijn eigen perceptie had over een democratisch Polen en deze percepties nog wel eens met elkaar en de werkelijkheid botste.

Naast dat de politieke opvattingen steeds meer uiteen liepen, werden met de invoer van de democratie ook andere verschillen duidelijk. Door de persvrijheid kwamen er steeds meer geheimen boven tafel, maar ook hier vond iedereen zijn eigen waarheid. Daar waar sommige perse alles boven water wilden krijgen, waren er ook een hoop Polen die juist alles achter zich wilden laten en enkel vooruit wilden kijken. Het betwiste gebied van de herinnering en de vergetelheid werd ook een terugkomend thema in de kunst. De autobiografische manier van werken, waarin de kunstenaar bewust zijn eigen waarheid en herinnering centraal stelt, blijkt hierbinnen te passen. Naast het individu wordt er veel gewerkt met thema's als seksualiteit, religie, het anders-zijn en de politieke positie van de kunst. Deze experimenten met nieuwe thema's in de kunst betwistten de nationale tradities en waren een viering van het individualisme wat onder het communisme nooit bestaan heeft. Door de persoonlijke benadering ligt de link met de Poolse geschiedenis er niet dik bovenop, maar de connectie blijft intact.

Het einde van een eeuw.

Tegen het einde van de jaren '90 komt er een omwenteling in de Poolse kunst. De jonge generatie kunstenaars, geboren in de jaren '70, kiest een nieuwe invalshoek. Er was een gemeenschappelijke interesse in de recente geschiedenis en haar vertegenwoordiging in de vorm van politiek maar ook de Poolse bevolking. Een gemeenschappelijke interesse die wel individualistisch zijn uitwerking had. Lyotard beschreef dit ook in zijn visie op het postmodernisme; juist door dat verdwijnen van het grote verhaal vervalt ook de collectieve herinnering en belangrijker de collectieve waarheid. De kunstenaars gaan binnen hun eigen persoonlijke verhaal op zoek naar hun eigen waarheid binnen de geschiedenis. Maar ook binnen de nieuwe vrijgekomen feiten over de geschiedenis. Ze hebben een overeenkomstige werkwijze en inspiratiebron, maar dit uit zich bij elke kunstenaar in een totaal eigen beeldtaal en manier van communiceren. Volgens Lyotard geeft iedereen zijn eigen leven vorm en heeft zo ook iedereen, onbewust, een eigen stijl. Behalve de kunstenaar, deze is zich namelijk wel bewust van zijn eigen stijl en ontwricht doelbewust het bestaande stramien om nieuwe betekenissen mogelijk te maken⁵.

Deze zoektocht betekent de opkomst van een nieuw 'verhaal' in de kunst. Deze kunstenaars introduceerden niet alleen een nieuw verhaal maar ook een nieuwe vorm van expressie en beeldtaal. Bovendien hebben zij hun opvoeding onder het Communisme genoten maar zullen ze hun volwassen leven leiden in een democratisch Polen. Zij vormen de generatie die Polen op zal bouwen als democratie. Twee tegenstrijdige invloeden die juist deze generatie zo uniek maakt.

3 'Polen worstelt met moorden op Joden'. 2011.

4 Szczerski, A. (2009), 'Why the PRL Now? Translations of Memory in Contemporary Polish Art', January 2009, pag. 85-96.

5 Eskens, E., 'Het einde van de grote Jean-Francois Lyotard', 1998.

Binnen deze generatie doet ook het gebruik van geweld en waanzin in de kunst zijn intrede. Als middel om de geschiedenis te verbeelden, maar ook in een poging deze te begrijpen. Zij maken gebruik van wat de filosoof Edmund Husserl⁶ (1859-1938) een gespleten geheugen noemt, er is sprake van een eerste en een tweede geheugen. Het eerste geheugen is het bewustzijn van een huidig moment dat reeds voorbij is (waarneming), terwijl de tweede herinnering de herinnering aan een gebeurtenis uit het verleden is. Beide zijn geworteld in hun relatie tot een gebeurtenis in het verleden⁷, omdat ze op de splitsing van een tijdperk staan kunnen ze de nodige afstand bewaren tot de geschiedenis hierdoor op een bijna objectieve manier kritiek leveren. Daar zij veel gebruikte feiten en onderwerpen niet zelf hebben meegemaakt wordt er veel gebruik gemaakt van persoonlijke gedenkschriften van anderen en reproducties. Deze reproducties werden weliswaar gebaseerd op feitelijke bronnen; ook de eigen perceptie en identificatie droegen zichtbaar bij aan de uiteindelijke vorm. Een van die jonge kunstenaars is Monika Sosnowska (Ryki, 1972). Sosnowska maakt in haar werk veel gebruik van fragmenten uit de architectuur. Ze onderzoekt specifiek de architectonische taal en indeling van de ruimte onder het regime van de Sovjet-Unie in Polen. De architectuur gezien als een politiek attribuut, maar ook als een poging tot het vormen van een utopie⁸. Zij gebruikt dus de nog bestaande architectonische herinneringen aan het Sovjet tijdperk en combineert die met haar eigen interpretaties en herinnering. Momenteel staat er een groot werk van haar aan de rand van Central Park in New York. 'Fir Tree' is een huizenhoge sculptuur van een verwoeste wenteltrap in een serie van eerder gemaakte, op dezelfde wijze bewerkte trappen. Ze is het werk gestart met een sculptuur van een functionele wenteltrap die ze vervolgens met zwaar machinaal gereedschap heeft bewerkt en vervormd. De trap is gelijk aan de industriële wenteltrappen die Polen kende aan de zijkanten van de flatgebouwen. Eens een functioneel gebruiksvoorwerp weigert het in dit werk zijn opgelegde taak te volbrengen.



*'Fir Tree' Monika Sosnowska, 2012-2013, staal, ruim 12 meter hoog.
Doris C. Freedman Plaza, Central Park New York*

Wilhelm Sasnal.

De verwerking van herinneringen en geschiedenis in de kunst karakteriseert ook het werk van de Poolse kunstenaar Wilhelm Sasnal. Sasnal is op dit moment één van de bekendste Poolse kunstenaar. Hij werd in 1972 geboren in Tarnów en valt dus binnen de hiervoor genoemde generatie in de Poolse kunst. In Tarnów groeit hij op in een typische arbeidersklasse woonwijk. Die woonwijk was om een grote chemische fabriek gebouwd waar de meeste mannen uit de wijk werkten, zo ook Sasnal's opa en vader. Een groot deel van zijn jeugd speelde zich ook enkel af in deze wijk, alles was binnen handbereik en voor verder reizen was geen aanleiding. Deze manier van leven is een voorbeeld van een communistische samenleving. Voor het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog kende de stad een grote levendige Joodse gemeenschap. Het enige wat daar nog van rest zijn de overblijfselen van een verwoeste synagoge. Een onderwerp uit de geschiedenis dat Sasnal later regelmatig zal verwerken in zijn eigen werk. Pas eind jaren '80 ontdekt Sasnal zijn talent voor reproduceren en langzaam ontwikkelt hij zijn eigen teken- en schilderijstijl. In 1992 is hij na het behalen van zijn middelbare schooldiploma genoodzaakt te kiezen voor een technische opleiding.

⁶ Szczerski, A. (2009), 'Why the PRL Now? Translations of Memory in Contemporary Polish Art', January 2009, pag. 85-96.

⁷ Idem.

⁸ Szczerski, A. (2009), 'Why the PRL Now? Translations of Memory in Contemporary Polish Art', January 2009, pag. 85-96.

Hij studeert twee jaar architectuur aan de technische hogeschool, maar besluit in 1994 toch naar de kunstacademie in Krakau te gaan waar hij in 1997 zijn eerste expositie heeft. Sasnal besluit veel te reizen om de vroegere beperkingen van zijn kleine leefomgeving te compenseren.

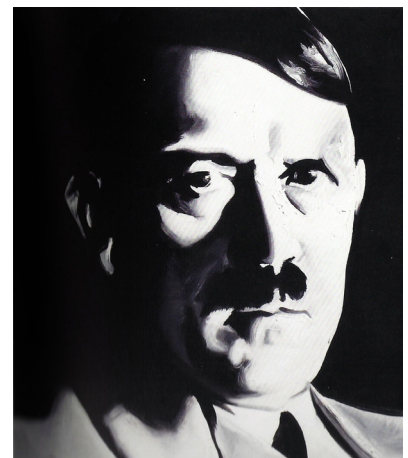
Sasnal's schilderijen, strips, tekeningen en films zijn vaak composities van losse fragmenten. Fragmenten uit de realiteit van herinneringen, feiten, toevallig gebeurtenissen, architectonische details, landschappen en nageschilderde portretten. Het lijken opnamen en verbeeldingen van het alledaagse leven van de kunstenaar, waarin hij ook op zoek is naar juist dat ene moment. Naar dat wat de hogere zin van het bestaan zou kunnen zijn. Zo ook in de serie 'Mościce' (2005)⁹, een reeks schilderijen waarin hij het landschap van zijn geboorteplaats vastlegt. Zowel zijn eigen buurt, de stad als de chemische fabriek worden op een donkere, geabstraheerde wijze weergegeven. Deze beelden zijn persoonlijk en refereren naar Sasnal's jeugd en herinneringen, maar zijn niet los te zien van de eigen geschiedenis die het landschap kent. Getekend en gevormd door de Tweede Wereldoorlog en het communisme. Daar waar slechts kleine ruïnes herinneren aan de bruisende Joodse gemeenschap die de stad ooit kende.



'Mościce' Wilhelm Sasnal, 2005, Olieverf op canvas, 100x140 cm.

In plaats van dat Sasnal antwoorden geeft, legt hij het proces van het stellen van vragen vast. Hij levert commentaar op en verwijst naar onbesproken hoofdstukken binnen de recente geschiedenis. Sasnal verwerkt de herinnering in een poging het verleden tastbaar te maken in de tegenwoordige tijd. In zijn films creëert hij een splitsing tussen het esthetische minimalisme van het camerawerk en de compositie, en de impliciete boodschap die het werk met zich meedraagt. Existentialistisch binnen een sociaal en politiek kader.

Sasnal ziet zichzelf niet als specifiek Pools schilder en hekelt de aparte benadering vanuit het Westen; 'ik vond het vreselijk dat een oudere generatie kunstenaars uit Oost-Europa veel ironische kunstgrappen maakte over de nationaliteit in de kunst in het begin van 1990, omdat het inhield dat we het idee van een arme neef van het Westerse kunst-systeem te zijn accepteerden¹⁰'. Net als veel andere jonge kunstenaars uit zijn generatie stelt Sasnal zich Westers georiënteerd op en exposeert en werkt hij over de hele wereld. Bovendien is zijn schilderijstijl duidelijk Westers beïnvloed. Het abstraheren geeft hem de ruimte dat weer te geven wat hij belangrijk vindt, maar past niet binnen de veelal figuratieve & gedetailleerde Poolse stijl. Toch ontkomt ook Sasnal niet aan het feit dat zijn eigen manier van kijken en het onderwerp benaderen hem erg eigen maakt binnen de Westerse kunst wereld. En dat de thematiek die ook hij hanteert in veel gevallen allang verloren is gegaan in het Westen en daarom juist daar zo populair en vernieuwend is. Zo heeft Sasnal in 2010 een portret van Hitler geschilderd. Op de vraag waarom hij hem schilderde antwoordde hij dat hij zich op dat moment bezig hield met een campagne tegen de veiling van Nazi memorabilia in Polen. Hij ging zich afvragen wat er zou gebeuren als hij Hitler portretteerde, is een portret altijd een huldebetuiging? En wat betekent het als je je twee uur verdiept in het gezicht van Hitler, heb je dan tijd doorgebracht met Hitler?¹¹ Je zou het kunnen zien als een analyse. Sasnal kwam er tijdens het schilderen achter dat hij er in zijn schilderijen naar zoekt om het innerlijk erin te verwerken, iets dat je niet in woorden uit kan drukken. Bij het schilderen van Hitler dacht hij aan de mensen in de kampen, die de cultuur en kunst levendig probeerden te houden door te tekenen, schilderen en muziek te spelen.



'Untitled' Wilhelm Sasnal, 2010, Olieverf op canvas, 40x35 cm.

⁹ Eichler, D., Przywara, A., Heiser, J., 'Wilhelm Sasnal', 2011.

¹⁰ Idem.

¹¹ Idem.

Een nieuw kunsttijdperk.

Naast de jonge generatie kunstenaars kent Polen in de jaren '90 ook een groep al werkzame kunstenaars uit vorige generaties. Opvallend is dat onder de generatie geboren in de jaren '50 & '60 een hele andere tendens zichtbaar is. Deze kunstenaars zijn werkzaam geweest onder het Sovjet regime en verwerken de nieuwe (politieke) ontwikkelingen op een opmerkelijke wijze. Kunstenaars als Katarzyna Kozyra (1963), Grzegorz Kowalski, (1942) en Leon Tarasewicz (1957) vertonen binnen hun werk namelijk geen enkele betrokkenheid bij de recente ontwikkelingen en geschiedenis van Polen. De laatste genoemde, Leon Tarasewicz, doet dit door een bijna symbolische afwijzing van het figuratieve en biografische element. Dit staat in het voordeel van het materiaal, dat hij op een eigen wijze behandelt. De lichame-

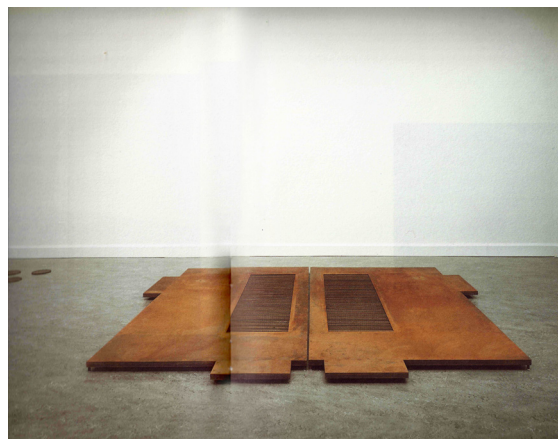


lijkheid en de biologische dimensie van de verf¹² staan voorop, naast de lichamelijke interactie die daardoor plaatsvindt tussen de toeschouwer en het werk. Het werk van Tarasewicz kan worden ervaren als een ware kleurexplosie op diverse ondergronden. Zo werkt hij regelmatig met vrije lijnenspelen op de wand maar ook een zee aan kleuren op de vloer of een compleet door hem 'ingekleurde' ruimte past hij regelmatig toe.

Untitled' Leon Tarasewicz, diverse materialen, Zacheta Gallery, Warschau.

Mirosław Bałka.

Mirosław Bałka (Otwock, 1958) is een kunstenaar uit dezelfde generatie als Leon Tarasewicz en sluit hier in zeker zin ook op aan, maar is binnen zijn werk ook een duidelijke invloed van zijn eigen persoonlijke, maar ook de nationale Poolse herinnering. In eerste instantie straalt zijn werk vooral rust en eenvoud uit, in zowel materiaal als vorm. Daaronder ligt een laag van emoties, herinneringen en persoonlijke symboliek. De waarheid van de geschiedenis en de eigen gevormde waarheid van de herinnering daaraan vloeien hierin samen tot één. Juist het materiaal is vaak direct overgenomen uit een herinnering aan zijn jeugd. Zo gebruikt hij in zijn werk graag terrazzo, ook wel het marmer van de armen genoemd, omdat hij dit kent uit zijn jeugd. Doordat het werk erg sober is opgezet ontstaat er een bepaalde afstandelijkheid. En dat is nou net wat het werk van Bałka sterk maakt. Ondanks de sterk persoonlijke thematiek weet hij de echte 'betekeniskunst' of een te dik er bovenop liggende maatschappelijke boodschap te vermijden, maar raakt het de kijker wel. Dit omdat het tegelijkertijd toch het grauwe en sobere gevoel van de oorlog en het Sovjet regime ademt. In eerste instantie werkt Bałka in de jaren '80 voornamelijk figuratief. Dit is goed terug te zien in het werk 'Herinnering aan de Eerste Heilige Communie' uit 1985, waarin hij zichzelf als kleine jongen staand aan een tafel toont. Het is gevormd vanuit de herinnering en dat zie je aan het beeld, het lijkt haast in flarden te zijn opgebouwd vanuit verschillende materialen.



Links; 'Herinnering aan de Eerste Heilige Communie' Mirosław Bałka, 1985. Staal, cement, marmer, textiel, hout, keramiek, foto. Rechts; Laadplatform' Mirosław Bałka, 1994. 2x (300x190x9), 3x (24x1). Staal, linoleum, vilt.

¹² Polish Institute, <http://www.polishinstitute.org.il/en/polish-culture/fine-arts/38-the-most-recent-art-in-poland.html>.

Vanaf het einde van de jaren '80 wordt het werk van Miroslaw Bałka steeds abstracter. De directe verwijzing naar het lichaam verdwijnt, maar behoudt hij wel in de maatbepaling. Dit doet hij namelijk altijd aan de hand van zijn eigen lichaam en leefomgeving. Een duidelijk voorbeeld hiervan is de installatie laadplatform uit 1994, die bestaat uit verschillende werken. Een daarvan is een werk met twee roestige, gespiegelde platen. Deze vormen samen de plattegrond voor een ruimte uit het atelier van Bałka waarin hij zijn tekenarchief bewaarde. Middenin de platen is aan beide kanten een rooster geplaatst, het formaat daarvan kloppend aan de lichaamsmaten van de kunstenaar. Een jaar voor het maken van deze installatie brandde het kamertje uit, waardoor Bałka dus zijn complete tekenarchief verloor. Wederom een herinnering aan iets wat geweest is.

Paweł Althamer.

Het feit dat Paweł Althamer (Warschau, 1967) zijn carrière is begonnen als poppenmaker is duidelijk terug te zien in zijn latere beeldend werk. Al lange tijd niet meer werkzaam als poppenmaker heeft hij hiermee het talent ontwikkeld om zichzelf en de mensen om zich heen sterk te portretteren. Hij weet naast de uiterlijke kenmerken ook het karakter feilloos vast te leggen in zijn beelden. In 1993 studeert hij dan ook af met een zelfportret in beeld op ware grootte. Kenmerkend aan het werk van Althamer is het herhaaldelijk toepassen van het zelfportret. Of dat dit nu letterlijk is in de vorm van een reusachtig zwevende naakte man, of symbolisch in een performance met anderen uit zijn eigen omgeving en zijn eigen ervaring binnen deze wereld.



Links; 'Zelfportret' Paweł Althamer, 1993. Grass, hennep vezels, dierlijke ingewanden, wax, haar. Rechts; 'Lsd', Paweł Althamer i.s.m. Arthur Zmijewski 2003. Video, 15 minuten en 40 seconden.

Hij schakelt moeiteloos tussen de uiteenlopende disciplines die hij toepast in zijn werk. Hierin werkt hij vooral vanuit de vervreemding van hemzelf, maar ook het individu in het algemeen binnen de huidige samenleving. Echter soms maakt hij ook de koppeling met het verleden. Hij heeft een sterke interesse in sociale kwesties en specifiek het individu wat aan de rand van de samenleving leeft en dus letterlijk vervreemd is van het 'algemene' dagelijkse leven. Paweł Althamer lijkt de kunstenaar ook in diezelfde positie te zien, als een buitenstaander. Logisch als je bedenkt dat hij tijdens de val van de muur nog op de kunstacademie studeerde en dus de geïsoleerde situatie van Polen in die tijd als beginnend kunstenaar heeft zien veranderen. Binnen zijn videowerken zoekt hij soms op extreme wijze naar de vrijheid van het individu. Zo heeft hij een serie werken waarin hij wordt gevolgd tijdens het innemen van diverse drugs en de daaropvolgende trip en ondergaat hij zelfs een hypnose. Zoals in het werk 'LSD' uit 2003 waarin hij, zoals de titel het al verraad, LSD inneemt.

In 2004 wint Paweł Althamer The Vincent, een Europese kunstprijs die elke twee jaar in het Bonnefantenmuseum in Maastricht wordt uitgereikt. Een prijs die hij in tegenstelling tot vele voorgangers niet uitgesproken blij en gelukkig in ontvangst neemt. Dat past ook wel bij zijn algehele uitstraling, sober, eenvoudig en wat nors overkomend.

Startpunt van het ensceneren van de waanzin.

Met deze kijk en aanpak binnen de kunst scheidt de val van de muur niet alleen twee politieke tijdperken van elkaar maar ook twee kunsttijdperken. Bovendien ontstaat er een duidelijke splitsing binnen de hedendaagse kunst in de jaren '90, tussen de jonge en de oudere generaties. Een splitsing die synchroon loopt aan de maatschappelijke ontwikkelingen. Daar zie je tevens een scheiding tussen de oudere, communistisch georiënteerde generatie en de jongere, democratische en Westers georiënteerde generatie.

De kunstenaars lijken op zoek te gaan naar andere bronnen van inspiratie en bevestiging buiten de politieke veranderingen om. Hiermee lijkt deze de kunst een andere boodschap te hebben dan de dan net vrijgekomen pers en nieuwe media. Die logischerwijs graag berichtten over de verandering en vooral zinspeelt op de vooruitgang die nu van start kan gaan. Terwijl veel kunstenaars juist waarde hechten aan die herinnering en alles wat er heeft plaatsgevonden voor de val van de muur. De vooruitgang van een land gaat niet als het verleden wordt genegeerd en allerbelangrijkst niet wordt geaccepteerd. De verwerking van de herinnering in de kunst draagt bij aan een stukje verwerking en acceptatie van het verleden. De kunst bevindt zich als het ware tussen de media en het lichaam in.

De kunstenaars hebben als overeenkomst de menselijke beschaving in het algemeen als overkoepelend thema. Hiermee hebben zij ook indirect als kunstenaar een andere rol ingenomen t.o.v. de kijker, het volk, de politiek en het heden. Niets leek deze groep kunstenaars aan te moedigen om deel te nemen aan de huidige ontwikkelingen en zich daarmee te verbinden. Juist omdat die ontwikkelingen vaak voorbij gaan aan de geschiedenis, maar in sommige gevallen ook omdat de kunstenaars zich los van het land willen ontwikkelen.

Hiermee is dus het specifiek Poolse context bij deze groep afwezig en sluit deze generatie sterker aan op de kunst in het Westen. Weliswaar op een jongere periode want er blijft een bepaalde kloof bestaan. Je ziet daarom voornamelijk invloeden terug vanuit de Fluxus, performances, modernisme en minimalisme.

2.3 *Enscenering van de waanzin & de donkere zijde van de geschiedenis*

De jaren 90 worden in Polen vooral genoemd als de 'normale' jaren, genormaliseerd binnen de Westerse begrippen. De opkomende economie, consumptie en de vrije verkiezingen hebben hier mede aan bijgedragen. Daarnaast worden ze in 1999 lid van de Navo en in 2004 van de Europese Unie en komt er een duidelijke vrijheid van expressie en geloof. Het heeft de banden met het Westen versterkt en bovendien de mogelijkheid gegeven om terug te kijken en een normale relatie op te bouwen met het verleden, die tot '89 constant werd verdrukt.

Deze groeiende relatie met het verleden geeft jonge kunstenaars ook de ruimte om dieper in te gaan op de donkere kanten van de geschiedenis, deels uit persoonlijke ervaringen, maar ook uit vanuit de nationale. Door de persvrijheid en de opkomst van nieuwe media als internet was het gemakkelijker bepaalde zaken te onderzoeken, mensen te ondervragen en dit vervolgens te verwerken. Zo is bijvoorbeeld de bekentenis vanuit de Sovjet-Unie, dat zij verantwoordelijk was voor duizenden executies tijdens de Tweede Wereldoorlog, een belangrijk onderdeel in het proces de geschiedenis te begrijpen en verwerken. De verwerking in de kunst door de nieuwe generatie is mede om de Poolse geschiedenis in eerste instantie voor zichzelf in een context te plaatsen. In het algemeen wordt er mede door hen ook een collectief nieuw context vormgegeven, onder andere door dit soort bekentenissen.

Binnen deze nieuwe generatie wordt er vrij geëxperimenteerd en gezocht naar een eigen benadering van de geschiedenis. De groep kunstenaars die specifiek mijn interesse wekt is de groep die deze geschiedenis benadert vanuit de psyche van de mens erachter of juist de mens die het is aangedaan. Dit trekt overigens niet alleen mijn aandacht. De toenemende interesse vanuit het Westen kenmerkt de fascinatie voor deze benadering. Veel van de vooraanstaande Poolse kunstenaars van de afgelopen twee decennia hebben psychoses, de waanzin en agressie gebruikt in hun werk. Ze hebben veel vragen over de persoonlijke verhalen en drijfveren achter zo'n roerige periode en hebben een fascinerende wijze waarop zij in hun werk op zoek gaan naar antwoorden. Dit kan hem gaan zitten in een stukje identificatie, medeleven, onbegrip of simpelweg het aanwijzen ervan. Door details uit de geschiedenis onder de loep te nemen en te verwerken in hun werk formuleren ze haast de ondertiteling van de psyche, dat wat de mens beweegt tot zijn daden.

Katarzyna Kozyra¹ (Warschau 1963) is een vooraanstaand kritisch kunstenaar en representeert het fenomeen van de kritische kunst in de jaren '90 in Polen. Ze maakt graag gebruik van een podium waarop haar werken plaats vinden in de vorm van performances, voorstellingen en happenings. Het is voor haar een plek waar haar persoonlijkheid de ruimte krijgt om zichzelf te transformeren, waar zij alles kan worden wat ze graag zou willen; zichzelf transformeren tot een 'echte' vrouw of juist tot een man.

Een opvallend werk waarin zij geweld combineert met persoonlijke ontlading is de video installatie *Punishment and Crime*² (Kara i zbrodnia) uit 2002.



Videostills uit 'Punishment and Crime' 2002, Katarzyna Kozyra, video installatie.

1 Crowley, D., Machnicka & Szczerski, A., 'The power of fantasy – modern & contemporary art from Poland', 2011.

2 Idem.

Hierin heeft zij een groep Poolse mannen gefilmd die ter ontspanning en uit fascinatie erop uit trekken met hun verzameling paramilitaire wapens, die vervolgens op locatie gebruikt worden om oude auto's of zelf gefabriceerde installaties op te blazen of kapot te schieten. Omdat dit natuurlijk illegale activiteiten zijn, dragen de mannen als een paradoxale combinatie plastic maskers van vrouwelijke filmsterren met pruiken. Hierdoor verlopen de uitpattingen van ontlading niet via de expressie van het gezicht maar door de vreugde kreten en gebaren die je tussendoor hoort wat een vervreemdend beeld biedt. Buiten het feit dat de ontlading die hieraan beleefd wordt in schril contrast staat met het geweld van de wapens en de recente geschiedenis van Polen.

Szymon Kobylarz.

In de serie³ 'Civil Defence' uit 2009 van de jonge kunstenaar Szymon Kobylarz (Swietochlowice, 1981) vind je diezelfde passie voor geweld terug. Kobylarz heeft een enorme fascinatie voor wetenschappelijk onderzoek, surveillancetechnieken & het controleren van individuen & zelfbescherming in relatie tot geweld, oorlog en onderdrukking. In 'Civil Defence' heeft hij gebruikt gemaakt van simpele, alledaagse artikelen, gevonden op het internet of in boeken m.b.t. hoe je jezelf het beste kan beschermen en voorbereiden op gewelddadige situaties, denk aan het einde van de wereld of het uitbreken van een oorlog.



Fragmenten uit de installatie 'Civil Defence', 2009, Szymon Kobylarz, mixed media.

De einde-van-de-wereld-theorieën en dan vooral de maatregelen fascineren hem, vooral omdat hij van mening is dat je met voorbereiding nergens komt en dat vluchten de enige optie is. Om dit kracht bij te zetten ging hij de beschermende voorwerpen zelf maken, zoals ze in de gebruiksaanwijzing werden uitgelegd. Vaak gemaakt van alledaagse, herkenbare materialen als colaflessen en zilverfolie, wat ze nog knulliger maakte. Deze gemaakte voorwerpen werden tentoongesteld in nette vitrines, geordend en geëtaleerd, met de instructietekeningen ernaast. Symbolisch staande voor het gevaar van deze zelf in het leven geroepen manier van beschermen.

Olaf Brzeski.

Na een spontane ontbranding van een nog onbekend individu rest niets meer dan een verkoalde rookpluim, verkoalde resten op de vloer en een hoeveelheid roetvlekken op de muur. In zijn sculptuur 'Droom - spontane ontbranding' (Sen – samozaplon) uit 2008 heeft Olaf Brzeski (Wrocław, 1975)⁴ de mystiek van een spontane ontbranding sterk weten neer te zetten. Een spectaculair werk dat tekenend is voor zijn interesse in destructie op een eigen, creatieve wijze. Spontane ontbranding is een vreemd fenomeen, waar al eeuwen de wildste verhalen omheen bestaan. Een mysterieus, angstaanjagend maar tegelijkertijd spannend en interessante manier van letterlijk opgaan in rook. Brzeski ziet het als een vredevolle manier van gaan in een uiterst gewelddadig jasje. Vergelijkbaar met de daad van een zelfmoordaanslag. Vanuit een duidelijke ideologie, met de nodige rust en overtuiging en de belofte dat er een betere plek op je zal wachten⁵.

³ Crowley, D., Machnicka & Szczerski, A., 'The power of fantasy – modern & contemporary art from Poland,' 2011.

⁴ Idem.

⁵ Idem.



'Droom - spontane ontbranding' (Sen – samozaplon), 2008, Olaf Brzeski, installatie van hars en roet.

Robert Kuśmirowski.

Het werk van de kunstenaar Robert Kuśmirowski (Łódź, 1973) lijkt in eerste instantie niet direct in relatie te staan met geweld en waanzin. In zijn werk bouwt hij minutieus historisch geladen plaatsen en voorwerpen na. Met gips, papier-maché, karton en verf maakt hij zo natuurgetrouw mogelijk deze ruimtes binnen de ruimte van een museum na. Alles is nep en nagebouwd, het steen is niet van steen en het zand is geen zand. Het werk vormt een illusie binnen het sterke contrast dat het vormt met de kale witte ruimte waarin het werk is opgebouwd. In de Johnen Galerie in Berlijn heeft Kuśmirowski in 2004 in zijn werk 'D.O.M.' een deel van de begraafplaats in Konskowola nagebouwd. D.O.M. is een acroniem voor de Romeinse ode aan Jupiter; Deo Optimo Maximo (De Grootste en Beste God), iets wat ook vaak geschreven staat boven de deur van de kerk en betekend bovendien in het Pools huis of thuis. De stad Konskowola kende in zijn geschiedenis net als vele andere Poolse steden ook een sterke onderdrukking door niet Poolse regimes. De installatie vormt de perfecte kopie van een laatste rustplaats van de bewoners van de stad. Het materiaal, karton en papier, maakt de al 'leeg' ogende begraafplaats, letterlijk hol. Het werk oogt voor de kijker haast als een theaterdecor, wat het gevoel dat er iets heeft afgespeeld versterkt. Als kijker ervaar je als het ware een stukje Poolse geschiedenis waar je zelf nooit mee te maken hebt gehad, maar deze confrontatie zal voelen als een echte ervaring. Kuśmirowski brengt als het ware de geschiedenis tot leven in zijn werk en confronteert heel concreet en direct zijn kijker. Door slechts de achtergebleven ruimtes weer te geven, waar ooit iets groots plaatsvond, legt hij niet de nadruk op de gebeurtenis, maar op de leegte die deze achterlaat. Een subtiele verwijzing naar geweld dus door de verdieping in de omgeving.



'D.O.M.', 2004, Robert Kuśmirowski, installatie, mixed media, Johnen Galerie Berlijn.

3. *Verspreiding van Poolse kunst naar het Westen*

28

3.1 *Opkomende populariteit in het Westen*

Nu is aan de hand van de geschiedenis en de recente ontwikkelingen na de val van de muur veel te verklaren binnen de Poolse kunst. De ontwikkelingen in de kunst lopen parallel aan de maatschappelijke en politieke ontwikkelingen, maar wat maakt de kunst van de nieuwe generatie Poolse kunstenaars nu zo interessant? En wat heeft er aan hun populariteit in het Westen bijgedragen?

Een belangrijke factor is de toetreding tot de Europese Unie in 2004, dit heeft namelijk voor de nodige aandacht voor het land en zijn cultuur met zich meegebracht. Wat echter nog belangrijker is geweest zijn de openingen van twee onafhankelijke tentoonstellingsplekken¹. De Foksal Gallery Foundation in 1997 en Raster in 2001. Deze maakten zich vooral sterk voor de nieuwe jonge Poolse kunstenaars. Ze bieden bovendien niet alleen een platform om het werk tentoon te stellen, ze promoten ook de kunstenaars in het buitenland. Niet alleen in Polen kwamen er initiatieven voor meer waardering, zelfs in Duitsland werd er door de Deutsche bank in 2004 een award voor Young Polish Art in het leven geroepen. Deze omstandigheden dragen uiteraard niets bij als de kunstenaar zelf niet daadwerkelijk iets teweeg kan brengen.

Wat de kracht van de jonge Poolse kunstenaars kenmerkt is dat zij over het algemeen een traditionele kunstopleiding hebben genoten. Zij kunnen allemaal goed schilderen of beeldhouwen en beschikken dus over het ambachtelijk talent. Daarnaast hebben zij een eigen open kijk op de huidige maatschappij en de geschiedenis. Ze zijn oprecht geïnteresseerd en worden bewogen door de collectieve herinnering aan het Communisme en de oorlog, maar verweven dit op zo'n intelligente, subtiele manier dat het werk geen maatschappelijke ingreep wordt. Naast de ambachtelijke basis nemen zij de vrijheid om te variëren in media. Er wordt niet enkel gewerkt binnen één medium, maar multidisciplinair, dat wat aansluit op het thema wordt erbij gehaald. Het materiaal en het idee heeft in de Poolse kunst dus ook een eigen balans, waarin de materiaal vaak in dienst staat van het verhaal. Logisch als je beweegredenen en inspiratie zo groots zijn als de Poolse historie. Dit zie je bijvoorbeeld in het werk van Mirosław Bałka, die materialen bewust kiest vanuit de herinnering en voor hem dus een eigen verhaal vertellen, maar vooral het grote verhaal van de herinnering versterken. Ook Szymon Kobylarz gebruikt het materiaal in het werk 'Civil Defence' vooral als middel om de gevonden handleidingen voor zelfbescherming uit te werken tot een beeld. Juist die alledaagsheid van het materiaal draagt weer bij aan de paradox van het geweld t.o.v. de geknutselde huis-tuinen-keuken bescherming.



Bij een toenemende populariteit in het Westen hoort natuurlijk ook een keur aan tentoonstellingen van Poolse kunstenaars in het buitenland. In Nederland heeft o.a. Charles Esche, directeur van het Van Abbemuseum in Breda veel contacten in Polen en wordt er daar met regelmatig werk getoond van Poolse kunstenaars.

In de zomer van 2011 hield het Bozar in Brussel een grootse tentoonstelling over Poolse moderne kunst. 'The Power of Fantasy, Modern and Contemporary Art from Poland' gaf een uitgebreide kijk op de hedendaagse Poolse kunst, in het context van zijn geschiedenis waarin de fantasie centraal staat. Niet vaak is er buiten Polen zo'n grote verzameling van Poolse kunst tentoongesteld. Kunst van een belangrijke groep kunstenaars namelijk de nieuwe generatie die pas na de val van de muur naam hebben gemaakt.

De toenemende populariteit van hedendaagse Poolse kunst wekt ook de nieuwsgierigheid naar de Poolse kunstgeschiedenis. Recentelijk heeft het museum voor moderne kunst in Arnhem de het drieluik 'Tegenpolen'

gepresenteerd. In een serie van drie losse, maar tegelijkertijd tentoongestelde exposities wordt de Poolse geschiedenis in de vorm van Pools Socialistisch Realisme en Pools design uit 1955 tot 1968 getoond naast de Poolse actualiteit in de vorm van de kunstenaar Katarzyna Kozyra.

¹ Hellweg, C. 'De onstuitbare opmars van de jonge Polen', 2006.

Polen is een bekend land, iedereen heeft er een beeld en een idee bij, maar wat is Polen nu echt voor een land? Wat is de geschiedenis van Polen en hoe is het kunstklimaat daar? Door een deel van de Poolse algemene en kunstgeschiedenis te onderzoeken kom je er al snel achter dat ondanks het feit dat Polen al enige tijd geleden is toegetreden tot de EU, het toch een ander land is dan wat wij in het Westen gewend zijn. Ik wilde de invloed van het einde van het grote verhaal van het Communisme onderzoeken op de kunst, maar stootte toen op een ander groot verhaal; de kerk. Dat Polen gelovig zijn, dat was mij bekend, maar dat het katholicisme zo verweven was binnen de samenleving niet. Dit heeft logischerwijs ook zijn uitwerking op de kunst. Met de val van het communisme zijn er veel extra vrijheden verworven, communicatie is opener, censuur is komen te vervallen, de geschiedenis kan en mag worden blootgelegd. Bovendien hebben eind jaren '90 nieuwe media als internet de grenzen doen vervagen, maar alles tot op zekere hoogte, want op het moment dat het in de ogen van de kerk als aanstootgevend wordt gezien, mag het niet. Althans, niet in Polen.

In de afgelopen 20 jaar is er veel gebeurd binnen de kunst in Polen, waarvoor door kunstenaars als Kantor in de communistische jaren al een basis is gelegd. De veelal jonge, kunstenaars die vanaf '89 de nodige successen hebben beleefd, hebben dat vaak ook te danken aan de Westerse kunstwereld. Polen heeft bijvoorbeeld maar één museum voor moderne kunst, het Museum voor Moderne Kunst in Łódź en kent nog niet een groot landelijk platform voor moderne kunst¹.

De populariteit van Poolse kunstenaars binnen de Westerse kunstwereld is in de afgelopen 20 jaar enorm toegenomen. Tijdens het onderzoek was er geen gebrek aan boeken, vaak uitgegeven door Westerse musea en uitgeverijen over grote Poolse namen als Sasnal en Althamer. We zijn blijkbaar enorm gefascineerd door de Poolse kunst en dat zal in veel gevallen direct of indirect te maken hebben met de andere loop van de Poolse geschiedenis.

Maar wat is het in de werkwijze van de Polen dat het voor de kunstwereld in het Westen zo anders is en een enorme aantrekkingskracht heeft? Het lijkt de beweging vanuit de collectieve herinnering te zijn. De herinnering aan het Communisme en de oorlog. Maar die herinnering blijft subtiel, als een vertrekpunt waardoor de werken niet een maatschappelijke ingreep worden. Het materiaal dat wordt gebruikt staat ook vaak in dienst van het verhaal. Het verhaal is leidend en de kracht zit in de confrontatie met het werk vanuit de wetenschap van de inhoudelijkheid.

Wat veel besproken Poolse kunstenaars met elkaar gemeen hebben is dat zij de gekregen vrijheid van het vallen van een groot verhaal gebruiken in hun werk, maar tegelijkertijd worden bewogen door de herinnering aan dat grote verhaal. Een herinnering die voor Westerse kunstenaars niet te verwerken is binnen het eigen werk, puur omdat die herinnering binnen de huidige generaties is uitgestorven. De Poolse kunstenaars duiken moeiteloos in de heftige materie van hun eigen geschiedenis en weten dit zonder te willen onderwijzen te koppelen aan het heden². Diezelfde heftige materie maakt het gebruik van geweld en de waanzin, zoals in de werken van Szymon Kobylarz en de video's van Paweł Althamer, een terugkomend gegeven. De overeenkomst met mijn eigen werkwijze is een bepaalde zoektocht naar antwoorden. Soms is dat antwoord niet zo letterlijk als dat je het zou verwachten en kan het zich puur uiten als beeld. Of in de voldoening die het maken van een werk achteraf geeft. De verwerking van de eigen herinnering binnen de context van het nu of de geschiedenis.

Polen is het grote verhaal van het Communisme dus kwijt en dat heeft de ontwikkeling van de kunst duidelijk beïnvloedt. Het grote verhaal van de kerk is daarentegen intact gebleven en heeft daarmee ook zijn inwerking op de Poolse kunstenaars. Maar tijdens het schrijven van deze scriptie ben ik gaan inzien dat niet alleen het actief uitvoeren van een groot verhaal belangrijk is, maar dat een groot verhaal ook nog zijn uitwerkingen kan hebben jaren nadat het tot een einde is gebracht. Het communisme is uit de Poolse regering verdwenen, maar nog niet uit Polen, de herinnering houdt het verhaal levend.

Bovendien zie je in bepaalde tijden en situaties dat mensen ondanks hun vrijheid en de kans om je eigen waarden te bepalen, juist een enorme hang krijgen naar een collectief geheel. Een onderdeel te kunnen vormen van een groep met gemeenschappelijke waarden, of je deze nu

1 Hulten van, M., 'Wachten op de spurt ; Polen is nog niet klaar voor hedendaagse kunst' pg. K10, 2004.

2 Hellweg, C. 'De onstuitbare opmars van de jonge Polen', 2006.

zelf bepaald of deze al door de groep bepaald zijn. Helaas is ook niet iedereen in staat om zijn eigen waarden te bepalen en blijven veel mensen afhankelijk van de collectief bepaalde waarden. Een gemiste kans, maar wel een menselijke en veel voorkomende eigenschap.

Ik geloof in een genuanceerd einde der grote verhalen, ik geloof niet direct in een wereld zonder ook maar enig collectief goed om ons waarde te kunnen geven. Persoonlijk vind ik het fantastisch om te kunnen doen, wat ik waardevol vind in mijn leven dat heb ik zelf ondervonden en hoeft niet hetzelfde te zijn als de waarden van mijn directe omgeving. Maar ik heb het niet uitgevonden, mijn waarden zullen elders hun basis hebben en door een ander bedacht en bepaald zijn. Juist de diversiteit in eigen waarden maakt voor mij de mensen om mij heen interessant en eigen. Maar ik kan mij ook voorstellen dat het fijn is om dit met mensen te delen en vooraf gestelde waarden te handhaven aan de hand van geloofsovertuiging of sterke politieke voorkeur.

Een belangrijk onderdeel van de groei in de Poolse kunst; het contact met het Westen en openheid in media, is essentieel geweest voor de huidige positie van Poolse kunstenaars. Dat was er nooit geweest als dat ene grote verhaal waar vanuit ik vertrokken ben, het communisme, er nu nog actief geweest was. Het is de collectieve en persoonlijke herinnering aan de recente geschiedenis die de Poolse kunst in de ogen van het Westen zo bijzonder maakt. Een EU land in opkomst met een uniek eigen verhaal wat de kunstenaars een eigen kijk en benadering geeft.

Tot slot besef ik me dat als Polen dezelfde ontwikkelingen had doorgemaakt na de Tweede Wereldoorlog als andere landen in West-Europa, de kunst van nu in Polen er nooit zo uit had gezien.

Hfdst 1.

'Norman Davies on Polish history', 2008, op: youtube, bekeken op 11-03-2013, <http://www.youtube.com/watch?v=3OoSdneblxw>

'Poland Timeline, chronology in key events'. In: BBC Country profiles, news.bbc.co.uk/europe/country_profiles, 18 januari 2012.

'Polen worstelt met moorden op Joden'. In: Trouw, 22-01-2011. <http://www.trouw.nl/tr/nl/4324/Nieuws/article/detail/1837381/2011/01/22/Polen-worstelt-met-moorden-op-Joden.dhtml>

Eppink, D. (1990), 'Polen heeft gevochten, Polen wordt bedankt, Polen wordt vergeten.' In: NRC Handelsblad, sectie Focus, 4 oktober.

Visser de, A., De tweede helft, beeldende kunst na 1945, Sun: Nijmegen 2010.

Hfdst 2.**2.1:**

Schenke, M. (2002), 'Altijd al een westers land; schrijver Antoni Libera over Polen en de EU ', In; Algemeen Dagblad, sectie boeken, pg 13, 20 September 2002.

Thorpe, V. , 'New exhibition in Berlin brings forgotten Soviet art back to reality', The Observer, 25 October 2009. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/oct/25/soviet-art-painting-berlin-exhibition>

Wille, C. 'The Oxford Companion to Western Art; Polish Art' in Oxford Art Online, bezocht op 22-10-2012.

Stichting Wytrina Nederland, <http://www.witryna.nl/inside.htm>, bekeken op 02-12-2012.

Poolse cultuurwebsite, http://www.culture.pl/web/english/art-academies/-/eo_event_asset_publisher/sh2A/content/academy-of-fine-arts-in-warsaw, bekeken op 02-12-2012.

Tekst bij Holocaust Memorials door de organisatie Facing History and Ourselves, <http://www2.facinghistory.org/campus/memorials.nsf/0/1A8861EAF50ADF785256E970071E4D1> , bekeken op 31-11-2012.

Culture Polen, culturele website Polen, artikel over een tentoonstelling. http://www.culture.pl/kalendarz-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/L6vx/content/ryszard-stanislawski-muzeum-otwarte-w-cs, bekeken op 02-12-2012.

Poolse kunstorganisatie, overzicht van de Poolse cultuur, <http://www.polishinstitute.org.il/en/polish-culture/fine-arts/38-the-most-recent-art-in-poland.html>, bekeken op 01-02-2013

Crowley, D., Machnicka. & Szczerski, A. 'The power of fantasy – modern & contemporary art from Poland', Bozar Books: Brussel 2011.

Schilstra, O. (2009), 'Dionysus en Apollo, Nietzsches synthese' onderdeel van Inleiding Kunst-filosofie, KABK Den Haag. <http://www.kabk.nl/pageEN.php?id=0087>

Merkelbach, T.B., 'Nietzsches hypothese voor de kunst", <http://www.canus.nl/about/teksten/nietzscheshypothesevoordekunst.pdf> (geraadpleegd op 20/11/2012)

Verhuyck, P., 'Nietzsche is 100 jaar dood', in; De Standaard, sectie filosofie, 8 Juni 2000, http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=DSL08062000_007

Lefevre, A., 'De passie van Tadeusz Kantor', proefschrift, André Lefevre: Mechelen 2012.

2.2:

Huin, J., 'Oost-Europa', in; de Volkskrant, 8 april 2005.

http://www.publicartfund.org/view/exhibitions/6007_monika_sosnowska, bekeken op 18-12-'12

Eskens, E., 'Het einde van de grote Jean-Francois Lyotard', in; Filosofie Magazine, nr. 4, 1998.

Roos, R., 'Tussen werkelijkheid en de herinnering. Bij Miroslaw Balka waart geest van verleden rond beeldende kunst', in; Trouw, pg. 10, 5 maart 1994.

Hellweg, C. 'De onstuitbare opmars van de jonge Polen', Kunstbeeld NL, nr 7-8, 2006.

Kurzmeyer, R., Szymczyk, A. & Cotter, S., 'Paweł Althamer', Phaidon Press, Londen 2011.

Schrijver onbekend, 'Pawel Althamer, een lastige puber', in; De Telegraaf, pg. 17, 14 september 2004.

Jedliński, J., Debbaut, J., Rottenberg, A., Morzuch, M. & Klein Essink, S., 'Mirosław Balka' Van Abbemuseum Eindhoven & Muzeum Sztuki Łódź, Lucturis 1994, Eindhoven.

Hfdst 3.

3.1:

Hellweg, C. 'De onstuitbare opmars van de jonge Polen', Kunstbeeld NL, nr 7-8, 2006.

Slot.

Hulten van, M., 'Wachten op de spurt ; Polen is nog niet klaar voor hedendaagse kunst' in; de Volkskrant, pg. K10, 16 september 2004.

Hellweg, C. 'De onstuitbare opmars van de jonge Polen', Kunstbeeld NL, nr 7-8, 2006.

