

Monika WEYCHERT 

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny

weychert@gmail.com

ZMIEŚCIĆ SIĘ W RAMACH

TRZY PRÓBY DEFINIOWANIA ROMSKIEJ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W POLSCE

ABSTRACT

To Stay within the Range. Three Attempts to Define Contemporary Roma Art in Poland

The concept of contemporary Roma art was introduced into the critical apparatus of aesthetics by Timea Junghaus in 2007, when she curated *Paradise Lost*, the first Roma Pavilion at the Venice Biennale, an unprecedented act and a strong political statement. It is therefore more intriguing than ever to observe attempts to redefine the idea of „contemporary Roma art”. A single exhibition – *Kali Berga*, one event, the same group of artists and the same set of artworks has inspired two contradictory concepts: Wojciech Szymański anticipated the concept of „post-Roma art”, while Anna Mirga-Kruszelnicka came up with the idea of the „art of the Roma”. As a cultural expert, I analyse the conceptualisation process of the phenomenon of contemporary Roma art.

Keywords: contemporary Roma art, post-Roma art, Roma people, contemporary art

Słowa kluczowe: współczesna sztuka romska, sztuka postromska, Romowie, sztuka współczesna

Ogląd rromskiej sztuki w przeszłości konstituowały kategorie związane z prymatem społeczeństwa większościowego: społeczno-ekonomiczne wykluczenie z działalności artystycznej i edukacji artystycznej, do której Romowie nie mieli łatwego dostępu, i „wizualna kolonizacja”, w której podmiotem mówiącym mogli być przedstawiciele społeczeństwa większościowego, a Romowie jedynie przedstawianym obiektem. W Polsce teoria sztuki rromskiej nie funkcjonuje nawet na peryferiach nauki. Jest tak m.in. ze względu na brak *romani studies* na polskich uniwersytetach. Jedyną lokalną inicjatywą są dwusemestralne studia podyplomowe „Sytuacja Romów w Polsce – historia, prawo, kultura, stereotypy etniczne”, prowadzone od 2004 r. przez Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Jedynym w Polsce pismem naukowym poświęconym wyłącznie tej dziedzinie są „Studia Romologica”. Jednak refleksja o sztuce tworzonej przez Romów nadal pozostaje marginesem marginesu.

George Dickie wskazuje na rolę pewnej grupy instytucji (krytyków, historyków i teoretyków sztuki, estetyków, właścicieli prywatnych galerii i instytucjonalnych kuratorów), które dzięki swojej kompetencji decydują o tym, co jest, a co nie jest sztuką, i na których osąd wszyscy się zdejmy. Taka metodologiczna propozycja wydaje się zdradzać trafną diagnozę działania świata sztuki, opartego na sądach uprzywilejowanej grupy znawców (instytucjonalna definicja sztuki)¹. W artykule chciałabym dokonać krytycznego przeglądu prób definicji rromskiej sztuki współczesnej zaproponowanych w ostatnim dziesięcioleciu i postawić pytanie o to, jak mogą wpłynąć na jej widzialność.

Można z pełną odpowiedzialnością stwierdzić, że do 2004 r. rromska sztuka pozostawała prawie wyłącznie przedmiotem badań nauk społecznych. Romów szufladkowano jako artystów naiwnych, amatorów czy prymitywistów. Ich twórczość wiązano z kulturą ludową i analizowano wyłącznie w perspektywie etnograficznej. Sytuację zmieniła przełomowa wystawa *Elhallgatott Holocaust* [Ukryty Holocaust, 2004] w najważniejszym miejscu wystawienniczym na Węgrzech: Pałacu Sztuki w Budapeszcie (Műcsarnok – Kunsthalle Budapest). Od tego momentu twórczość Romów weszła w obszar sztuki współczesnej². Pośród wielu uznanych europejskich twórców (z Polski: Zbigniew Libera) swoje prace pokazało aż 11 rromskich artystów. Symptomatyczna wydaje się też tematyka wystawy, dzięki której Romowie znaleźli się w profesjonalnym nurcie sztuki: Zagłady Romów, ignorowanej przez długi czas przez historiografię narodów większościowych³. Co ciekawe, czytając rozmaite recenzje tego wydarzenia, można dostrzec, że krytycy koncentrowali się na głównym problemie, czyli reprezentacji wizualnej Holocaustu, a obecność rromskich artystów została potraktowana neutralnie.

¹ G. Dickie, *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*, London 1974; tenże, *Art Circle. A Theory of Art*, Evanston 1997.

² T. Junghaus, *Obraz i podobieństwo. Rozważania o Romach w sztuce i sztuce Romów*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2013, nr 12, s. 8-25; M. Weychert-Waluszko, *Romska wystawa to pułapka*, [w:] *Tajsa*, red. K. Roj, J. Synowiec, Tarnów 2015, s. 69-90; T. Junghaus, *Opór nie wystarczy. Rola rromskiej sztuki we współczesnym układzie sił*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 17, s. 54-73.

³ M. Weychert-Waluszko, *Niewidzialna Zagłada Romów*, „Estetyka i Krytyka” 2017, nr 44.

Jednak niektórzy krytycy podkreślali doniosłość tego zjawiska. *Timea Junghaus mówi o negocjacjach, które prowadziła z ewentualnymi uczestnikami w związku z udziałem romskich artystów w projekcie. Chodziło nie tylko o wybór prac, ale też o charakter procesu włączenia oraz kryteria wyboru*⁴. Nie ulega wątpliwości, że język wizualny okazał się pomocny w uwidocznianiu wielu kwestii – zarówno w dyskursie wewnętrznym, jak i w komunikacji międzykulturowej – a etniczna i polityczna mobilizacja Romów stworzyła warunki do jego budowania.

Pojęcie „romska sztuka współczesna” zostało wprowadzone do aparatu krytycznego estetyki przez *Timeę Junghaus* w 2007 r., w czasie, gdy była kuratorką pierwszego romskiego pawilonu *Paradise Lost* na Biennale Sztuki w Wenecji; był to akt bezprecedensowy i mocny gest polityczny. Wystawa i wystąpienie artystów romskich na 52 Biennale Sztuki w Wenecji w 2007 r. stanowiły kulminację tego „wrażliwego” procesu. Podczas gdy jeszcze w latach 2004-2007 określenie owo było przez historyków sztuki i ekspertów kwestionowane, już w następnych latach organizowano ekspozycje wokół tego właśnie hasła.

Termin „współczesna sztuka romska” jest nieprecyzyjny i umowny – *Junghaus* unika kodyfikacji i tworzenia wyznaczników estetycznych. Porównuje ten rodzaj sztuki m.in. do fizycznych właściwości czarnej dziury.

*Czarna dziura nie istnieje, nie ma treści, ale zasysa i pochłania wszystko, co napotyka. W ten sposób pokazuję, jak romska sztuka może funkcjonować i jak powinno się ją postrzegać. Być może tak naprawdę nie ma czegoś takiego jak romska sztuka, ponieważ romska sztuka może istnieć tylko do momentu, kiedy Romowie osiągną równość i wolność. Ten moment jest jednocześnie blisko i daleko, nie wiemy, kiedy nastąpi, ale też nie możemy sobie tego wyobrazić. I do tego czasu termin „współczesna sztuka romska” jest najlepszym określeniem tego aspektu społeczności romskich i romskiej tożsamości*⁵.

*Pojęcie romska sztuka współczesna to jedno z największych osiągnięć romskiego ruchu emancypacyjnego zapoczątkowanego w Europie pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku. Ruch ten krytycznie odniósł się do mających ponad sześćsetletnią tradycję praktyk, w wyniku których Romowie stali się ofiarami przedstawień tworzonych wyłącznie przez nie-Romów. Ikonografia sztuki europejskiej wtrąciła ich, jako „Cyganów”, do konceptualnego getta – imaginarium wykreowanego na podstawie fałszywych przesłanek i tych samych schematów – zamieszkanego przez dzikich ludzi, kryminalistów, osoby utrzymujące się z zasilku, egzotyczne prostytutki i piękne dzieci żyjące w skrajnej nędzy, a mimo to szczęśliwe. Dekonstrukcja skomplikowanej maszyny kulturowego ucisku rozpoczęła się na początku XXI wieku dzięki ożywionemu dyskursowi poświęconemu tożsamości i wizerunkowi Romów, wytężonej pracy i wsparciu kilku nie-romskich ekspertów oraz pojawieniu się romskich specjalistów w dziedzinie kultury*⁶.

⁴ A. Siegel, *Hidden Holocaust*, przeł. M. Ujma, „ARTMargins”, 26 X 2004, [online] <http://www.artmargins.com/index.php/8-archiw/218-hidden-holocaust>, 20 I 2017.

⁵ *Timea Junghaus*, [w:] S. Kaprański, M. Kołaczek, J. Talewicz-Kwiatkowska, *Kierunek: przyszłość. 25 lat wolności a Romowie*, Kraków 2015, s. 167.

⁶ T. Junghaus, *Romska sztuka współczesna – rewolta podporządkowanych*, przeł. I. Suchan, [w:] *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*, red. M. Weychert-Waluszko, Warszawa 2013, s. 39-40.

Odnosząc się do powyższego cytatu, można powiedzieć, że „romska sztuka współczesna” to nie sztuka o Romach tworzona przez nie-Romów, nawet tych wiedzionych „dobrymi intencjami”, takich jak Anastasiia Mikhno⁷, Tomáš Rafa⁸ czy Krzysztof Woźdiczko⁹. Jest to bowiem sztuka, która wyrasta z potrzeby mówienia własnym głosem o własnych problemach. Zasadniczo mowa tu zatem o sztuce współcześnie tworzonej przez Romów. Trzeba przy tym zaznaczyć, że powyższa formuła jest rozmyta i dopuszcza różnego typu alianse. W określeniu „współczesna sztuka romska” wszystkie słowa są znaczące; mamy do czynienia bardziej z *nomina propria* niż z dwoma przymiotnikami. Sztuka ta jest „współczesna”, ponieważ odbiega od wizji sztuki romskiej jako folklorystycznego reliktu przeszłości. Z pewnością takie podejście współgrało z esencjonalistycznym obrazem Romów i sytuowaniem ich poza czasem historycznym, w swoistej hermetycznie zamkniętej kapsule czasu. Sztuka ta jest „romska”, chociaż zasadniczo w sztuce współczesnej narodowe etykietowanie nie ma dziś znaczenia. Określenia takie jak „współczesna sztuka polska”, „współczesna sztuka rumuńska” czy „współczesna sztuka łotewska” nie są znaczące. Natomiast „sztuka romska” to nurt w sztuce ściśle powiązany z szerszym tłem kulturowym, poruszający problem funkcjonowania Romów w sferze zarówno sztuki, jak i całej kultury i społeczeństwa, a także zmierzający do wypracowania w sztuce takiego języka, który ów problem uwidoczni. Ta próba zdefiniowania aktywności twórców z romskimi korzeniami została w Polsce upowszechniona. Systematycznie (od 2011 r.) wiedzy dostarcza kwartalnik społeczno-kulturalny „Dialog-Pheniben”: znajdziemy w nim reprodukcje prac, recenzje wystaw, wywiady z artystami i teoretykami, a przede wszystkim cykl artykułów przedstawiających romskich artystów oraz tekstów teoretycznych przygotowanych przez Junghaus; redakcja organizowała też często spotkania popularyzujące tę tematykę. Sporadycznie informacje ukazywały się w publikacjach innych stowarzyszeń romskich. Seminarium *Sztuka – Romowie – Mobilizacja* zorganizowane przez Instytut Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie wraz z Międzynarodową Siecią Organizacji Romskich „ternYpe” zaowocowało numerem tematycznym pisma „Studia Romologica” (2016, t. 9).

Lokalny kontekst jest dla sztuki Romów niezwykle ważny. Składają się nań tradycje twórczości związanej z tym etnosem, poziom aprobaty dla wybranego typu twórczości artystycznej wewnątrz grupy pochodzenia, kontekst historycznych i współczesnych relacji romsko-polskich czy nawet podwójnej romsko-polskiej tożsamości. Poza uniwersalnymi lub indywidualnymi poszukiwaniami artystów wpisana w prace wizualne tematyka związana z pochodzeniem romskim może mieć różne polityczne i społeczne konteksty, które w żaden sposób nie dotyczą Romów w innych krajach.

⁷ *Phenotype A / Porajmos*, 2018.

⁸ Rafa prowadzi badania nad problemem ekstremizmu w Polsce, Czechach i na Słowacji w ramach wieloletniego projektu *Nowy nacjonalizm w sercu Europy*. W owym projekcie wielokrotnie pojawił się temat antycyganizmu. Artysta i aktywista poświęcił mu także inne prace: *Mury segregacyjne*, *Konkurs na czesko-romską flagę*, *Wybaczcie*.

⁹ *Out/Inside(rs)*, 2013.

W Polsce nie ma zbyt bogatej tradycji romskiej sztuki wizualnej, warto jednak przywołać działalność Karola Parno Gierlińskiego¹⁰. W latach 1957-1963 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Poznaniu; był rzeźbiarzem (pracował w metalu i w drewnie) i malarzem, a także poetą i prozaikiem. Jako aktywista społeczny zajmował się pracą popularyzatorską, edukacją (był autorem koncepcji oraz tekstu pionierskiego podręcznika dla dzieci romskich w wieku wczesnoszkolnym *Miri szkoła – Romano elementaro*), działał w związkach zawodowych, powołał do życia spółdzielnię pracy chroniącą tradycyjne romskie zawody. Zmarły w 2015 r., z pewnością wpłynął na kształtowanie pozytywnego wizerunku artysty wizualnego w społeczności romskiej. Z kolei w Opatowie mieszka i tworzy artysta malarz narodowości romskiej Christopher Arrison Van Goth (Edward Majewski), urodzony w 1955 r. Jego zamierzeniem było założenie organizacji zrzeszającej Romów-plastyków¹¹. Jednak nie ulega wątpliwości, że problematyka romskiej sztuki współczesnej jest właściwie nieznana zarówno w kręgach polskiego świata sztuki, jak i wśród samych Romów. Ucząc się od czarnego feminizmu, warto zauważyć, że normalizujące spojrzenie klas uprzywilejowanych dostrzegało i dyscyplinowało „inność” i „prymitywność” także wśród klas niższych. Można powiedzieć, że sztuka romska w Polsce, stojąc na straży etnosu, jednocześnie odrzuciła w dużej mierze myślenie klasowe i kategoriami płci społeczno-kulturowej. Tworzona jest z perspektywy inteligencji romskiej i, co ważniejsze, tylko tacy Romowie są jej odbiorcami.

Bardzo aktywne jest najmłodsze pokolenie artystów. Wzorem wielu równolatków (debiutantów, studentów, absolwentów kilka lat po studiach) z kręgów większościowych jego przedstawiciele sięgnęli po formułę samoorganizacji, wspierając się w projektach wystawienniczych oraz tworząc grupę Romani Art. W 2007 r. ich wspólne działanie zainicjowała wystawa Małgorzaty Mirgi-Tas i Bogusławy Delimaty prezentowana w wielkim namiocie, w centrum taborowego obozowiska VIII Międzynarodowego Taboru Pamięci Romów¹². Wraz z Krzysztofem Gilem przygotowały one wystawę w Muzeum Etnograficznym w Tarnowie, która utrzymała na dłuższy czas skład grupy (Mirga-Tas, Delimata, Gil). To bardzo ciekawy i symptomatyczny przypadek, grupę tworzyło bowiem dwoje artystów „profesjonalnych”, wykształconych w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych; jedynie Delimata jest samoukiem. Mirga-Tas zaraz po studiach zaczęła wystawiać w kontekście swej etniczności (np. z okazji Dni Kultury Romskiej), lecz w bardzo specyficznych miejscach: ośrodkach kultury, bibliotekach, muzeach etnograficznych¹³. Najpełniej tę sytuację obrazuje cytat z katalogu tarnowskiej wystawy – słowo wstępne Adama Bartosza:

¹⁰ Parno (strona poświęcona twórczości artysty), [online] <http://www.parno.polino.net/>, 8 VI 2017.

¹¹ M. Potocka, *Cygańska dusza w obrazach*, [online] <http://niedziela.pl/arttykul/23294/nd/Cygańska-dusza-w-obrazach>, 8 VI 2017.

¹² E. Mirga-Wójtowicz, *Od Romani Art do Jaw Dikh...*, „Studia Romologica” 2016, t. 9, s. 46.

¹³ 2004-2007 – stała ekspozycja w bibliotece przy ul. Rajskiej w Krakowie (rzeźby dyplomowe *Zwierzę i Tabor*); 2004 – prezentacja prac podczas wizyty księcia Edwarda w Krakowie; 2007 – prezentacja prac podczas Dni Kultury Romskiej w Andrychowie; 2008 – prezentacja prac w Miejskim Instytucie Kultury w Krakowie; 2008 – prezentacja prac podczas Dni Kultury Romskiej w Andrychowie; 2008 – prezentacja prac w Urzędzie Miejskim z okazji Dni Kultury Romskiej w Jasle.

Troje Romów prezentuje swoją twórczość; wszyscy z grupy osiadłych Cyganów nazywanych Karpackimi Cyganami/Romami, a przez wędrownych Romów – dokładniej – byłych wędrownych Romów – nazywanych Bergitka Roma (Górsy Cyganie) i traktowanych z dużym dystansem. To jednak w tej właśnie grupie/szczepie najwięcej jest dziś ludzi wykształconych. Ich rodzice swoje romskie pochodzenie niejednokrotnie odczuwali jako brzemień, jako niesprawiedliwość losu. Oni zaś z pochodzenia rodziców, a przecież i swego, uczynili źródło inspiracji, strumień siły twórczej. Różnią się wiekiem i miejscem zamieszkania. Gosia mieszka w cygańskiej osadzie pod Tatrami, gdzie żyje pamięć jej dziadka, Baro Jan-ka – pierwszego Cygana, który dał wykształcenie wszystkim swoim dzieciom, sam wychowany w biedzie i bez szkół. Krzys dorastał w mieście, z którego Tatry jeszcze dobrze widać, a jego rodzina to już miastowi Romowie. Najstarsza z nich – Bogusia – to mieszkanka Krakowa, skąd do Tatr dalej znacznie, ale bliżej do wielkiego świata. [...] A całą trójkę łączy pasja odkrywania w sobie wrażliwości na piękno, które przekazują bliskim, ukazując przy tym rąbka swej romskiej – cygańskiej duszy¹⁴.

Dużo w tym opisie o pochodzeniu artystów, zaś ani słowa o sztuce – pojawia się jedynie archaiczna i nieprzystająca kategoria „piękna”; do tego pobrzmiewają w nim echa „pozytywnej dyskryminacji”, widoczne choćby w zdrobnieniach imion oraz stereotypizacji, tak jak w esencjonalistycznym sformułowaniu o „cygańskiej duszy” (powtarzające się jak refren u różnych autorów opisujących twórczość Romów). W wielu kolejnych wystawach ta sytuacja prezentowania podwójnie egzotycznego Roma-artysty/Romki-artystki i unieważnienia artefaktów uwidaczniała się zwłaszcza w braku sproblematyzowania narracji ekspozycji oraz sposobach aranżacji (na sztalugach, w nieprzygotowanych pomieszczeniach). Obiektem wystawianym stali się więc sami twórcy. Aż do 2013 r. młodzi artyści pokazywali swoje dzieła (lub po prostu siebie) w kolejnych muzeach etnograficznych (Tarnów, Warszawa, Wrocław) oraz w lokalnych instytucjach kultury. Jeszcze w 2017 r. podczas bardzo ciekawej wystawy *Pe drom baro... Na wielkiej drodze. Od Cyganów do Romów*, pokazującej unikatowe dokumenty, zdjęcia, pocztówki i przedwojenną prasę z kolekcji Andrzeja Grzymały-Kazłowskiego, założyciela i właściciela Muzeum Kultury Romów w Warszawie, prezentowanej we wrocławskim Muzeum Etnograficznym, doszło do podobnej sytuacji. W tekście promocyjnym reklamowano „prace współczesnych artystów romskich” czy „prace współcześnie działających twórców romskich”¹⁵, podczas gdy ekspozycja mieszała twórczość naiwną, kicze petryfikujące przemocowe wzorce przedstawiania kultury romskiej, prace dzieci, wprawki (np. szkolne szkice) i dzieła bardziej uznanych artystów, takich jak Krzysztof Gil. Było to nieświadome rekonstruowanie paradygmatu etnograficznego, a zerwanie z nim stało się przecież jednym z głównych zadań romskiej sztuki współczesnej. Ta nieostrożność wobec swojego miejsca w świecie sztuki mogła wynikać z młodego wieku artystów, braku doświadczenia, a może też z nieświadomości doniosłości takich

¹⁴ *Romani Art. Katalog wystawowy artystów romskich*, Romskie Stowarzyszenie Oświatowe, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2008, [online] http://www.muzeum.tarnow.pl/multimedia/katalog%20_romaniart.pdf, 8 VI 2017.

¹⁵ Ze strony TVP Kultura, [online] <http://www.tvp.pl/kultura/patronaty-tvp-kultura/pe-drom-baro-na-wielkiej-drozdze-od-cyganow-do-romow/30041898>, 21 IV 2017.

gestów jako wypowiedzi politycznej oraz jeszcze niezbyt wówczas ugruntowanej kategorii romskiej sztuki współczesnej. Cytując Pierre'a Bourdieu: *Przemoc symboliczna jest, mówiąc najprościej jak tylko można, tą formą przemocy, która oddziałuje na podmiot społeczny przy jego współudziale*¹⁶.

Artystom wychodzącym z pozycji „debiutantów” w sukurs przyszedł międzynarodowy ruch romskiego wystawiennictwa. Od 2007 r. Małgorzata Mirga-Tas wraz z fotografką Martą Kotlarską prowadziły projekt społeczno-artystyczny *Romski Pstryk*, stanowiący głos w dyskursie dotyczącym edukacji Romów (i wykorzystujący jako narzędzie pracy z dziećmi technikę fotografii otworkowej). Efektem projektu są też dwie publikacje: *Baba Jaga* oraz *So da Hin – Zagadka*, składające się z baśni i wierszy romskich ilustrowanych przez dzieci z romskich osiedli. Projekt ten był pokazywany w kontekście II Romskiego Pawilonu na Biennale Sztuki w Wenecji (kuratorka: Maria Hlavajova) oraz w parlamencie austriackim w Wiedniu. Romscy artyści z Polski: Bogusława Delimata, Małgorzata Mirga-Tas i Krzysztof Gil oraz Marcin Tas (polski artysta, autor projektów graficznych, publikacji i plakatów poświęconych tematyce romskiej, a także działacz na rzecz społeczności romskiej, prywatnie mąż Małgorzaty Mirgi) – razem i osobno – wzięli udział w licznych wystawach w różnych europejskich miastach, m.in. w kluczowych dla romskiego ruchu wystawienniczego galeriach: Kai Di-khas w Berlinie (kurator: Moritz Pankok), Gallery8 w Budapeszcie (kuratorka: Tímea Junghaus) czy Muzeum romské kultury w Brnie. Nadal niedostrzegani w Polsce, zaczęli być rozpoznawani poza jej granicami.

Dwie edycje Romskiego Pawilonu na Biennale Sztuki w Wenecji (*Paradise Lost*, 2007 i *Call the Witness*, 2011) otworzyły oczy kuratorów instytucji sztuki na nowy, mocny nurt sztuki dotyczącej etnosu. Artyści romscy zaczęli pojawiać się w wątkach wystaw lub w całych wystawach poświęconych Romom, również w Polsce: *Void* (Nowy Sącz, BWA Sokół, 7 IX – 7 X 2012), *Kwestia romska. Projekt z większością* (Konin, Galeria „Wieża Ciśnień”, 12–20 X 2012), *Domy srebrne jak namioty* (Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, 15 X – 15 XII 2013 i Muzeum Współczesne Wrocław, 14 II – 25 V 2014)¹⁷, *Tajsa. Wczoraj i jutro brzmi tak samo* (wystawa dedykowana społecznościom romskim na świecie; wystawa w procesie w BWA w Tarnowie, 8 IV – 25 V 2014). We wrześniu 2014 r. w Domu Artysty Plastyka w Warszawie można było obejrzeć wystawę o tematyce zagładowej *Zalikierdo Drom | Przerwana podróż* (Mirga-Tas i Gil oraz Tas). Do dziś na Pradze-Południe przy ul. Męcińskiej 42 znajduje się mural autorstwa Gila, poświęcony zagładzie Romów w czasie II wojny światowej. 2 sierpnia 2016 r. w Państwowym Muzeum Auschwitz-Birkenau odbyły się uroczystości w ramach obchodów 72. rocznicy likwidacji tzw. obozu cygańskiego; towarzyszyła im wystawa „Ślady tropy” tegoż autora. To zainteresowanie przełożyło się też na zaproszenie artystów do projektów o różnym charakterze – niekoniecznie wprost związanych

¹⁶ P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Przemoc symboliczna*, [w:] *ciż, Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2001, s. 162, *Terminus*, 21.

¹⁷ Kuratorką wystawy *Domy srebrne jak namioty* w obu miastach była autorka tego tekstu – Monika Weychert.

z romskim pochodzeniem. Małgorzata Mirga-Tas wzięła udział w wystawie *Pany chłopy chłopy pany* realizowanej symultanicznie w BWA Sokół w Nowym Sączu i Sądectkim Parku Etnograficznym – oddziale Muzeum Okręgowego w Nowym Sączu¹⁸ oraz w II edycji Spotkań Artystycznych w Szczerym Polu *Dotknięcie wody*¹⁹. Krzysztof Gil uczestniczył w wystawie-seansie *Midnight Show II* w ramach 14. Międzynarodowego Festiwalu Filmowego T-Mobile Nowe Horyzonty w Galerii Dizajn BWA Wrocław²⁰ i w wystawie *Brudnopis* w ramach Międzynarodowego Festiwalu Rysunku Współczesnego *Think Tank lab Triennale* w Narodowym Zakładzie im. Ossolińskich²¹. Delaine Le Bas zaproszono (z Iwoną Zajęc) do projektu *Inne siostry* w Gdańskiej Galerii Miejskiej²², zaś Daniela Bakera do wystawy *Podróżnicy* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki²³.

To także ważny etap w procesie inkluzji. Musimy bowiem pamiętać, że są teoretycy i artyści, którzy podważają etniczne etykietowanie. Uciekają od wtórnej gettoizacji – kiedy Romowie tworzą sztukę o Romach, skierowaną wyłącznie do wąskiej i elitarniej grupy odbiorców. Thomas Acton odżegnuje się od pojęcia „romska sztuka współczesna”, traktując je jako stygmatyzujący współczesnych artystów romskich i wypaczający percepcję ich twórczych poszukiwań²⁴. Podobnie uważa Gabi Jimenez: *Nie wpadnę w tę pułapkę. Folklorystyczna sztuka cygańska zawdzięcza swoją pseudoegzystencję wyłącznie interesom ekonomicznym z nią związanymi. Za każdym razem, gdy sztuka ma być emanacją jakiejś wspólnoty, staje się hermetyczna, tężeje, a ludzie, którzy ją tworzą, robią wszystko, aby nic poza ustalony kanon się nie wydostało*²⁵.

W Polsce poza tą dwójką tworzących Romów nie ma teoretyków, kuratorów czy krytyków o romskich korzeniach, brakuje też dedykowanych romskiej sztuce instytucji sztuki czy galerii. Wielką nadzieję budzi w tej kwestii rozprawa doktorska przygotowywana przez Gila²⁶.

¹⁸ Artyści: Agata Biskup, Leone Contini, Jan Gryka, Dorota Nieznańska, Paulina Ołowska, Franciszek Orłowski, Jaanus Samma, Julita Wójcik, Przemysław Branas, Karol Radziszewski; kuratorzy: Magdalen Ujma, Wojciech Szymański, 24 VI – 11 IX 2016.

¹⁹ Artyści: Bogusław Bachorczyk, Andrzej Bębenek, Elżbieta Kalinowska-Motkowicz, Małgorzata Markiewicz, Joanna Pawlik, 3 X 2016.

²⁰ Artyści: Kuba Bąkowski, Wojciech Bąkowski, Olaf Brzeski, Aneta Grzeszykowska, Fafankula (Kamila Staszczyszyn & Kuba Matyka), Michał Frydrych, Hakobo, Kasia Kmita, KOSMOS project, Dominik Lejman, Dorota Podlaska, Roece Rosen, Łukasz Rusznica, Maciej Sieńczyk, Kama Sokolnicka, Michał Szuszkiewicz, Mariusz Tarkawian, Karolina Zajączkowska; kuratorzy: Katarzyna Roj i Stach Szabłowski, 25 VII – 30 VIII 2014.

²¹ Artyści: Olaf Brzeski, Paweł Jarodzki, Kama Sokolnicka; kuratorka: Katarzyna Roj, 4 XII 2015 – 27 I 2016.

²² Kuratorzy: Katarzyna Szydłowska, Konrad Schiller, 19 X 2013 – 12 I 2014.

²³ Kuratorka: Magdalena Moskalewicz, 14 V – 21 VIII 2016.

²⁴ Zob. „Studia Romologica” 2016, t. 9.

²⁵ *Artysta, nomad we Francji*, wywiad z Gabim Jimenezem, „Dialog Pheniben” 2013, t. 12.

²⁶ W 2013 r. Gil rozpoczął przygotowywanie doktoratu w krakowskiej ASP. Za temat obrał korelacje między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością Romów, reprezentowane przez romskie słowo *tajs* („dziś”, „jutro”), będące zarazem tytułem pracy.

Od 2011 r. w pobliżu domu Tasów, w prawdziwie rodzinnej atmosferze tworzonej przez cały klan Mirgów²⁷, odbywa się „*Jaw Dikh!*” *International Event of Roma Art in Czarna Góra*, z pewnością jeden z najciekawszych projektów powstałych w tym kręgu. Tutaj wektor został odwrócony: przez pięć lat do małej górskiej osady w Tatrach zjeżdżali się najważniejsi artyści romskiej sztuki. Formuła spotkań z czasem przekształcała się w coraz bardziej otwartą, a one same stawały się coraz bardziej widoczne. Odróżnia je od innych po pierwsze formuła „tematycznego” pleneru artystycznego, po drugie całkowita pozainstytucjonalność przedsięwzięcia. Takie spotkanie służy wymianie doświadczeń pomiędzy ludźmi, którzy jako romscy artyści mierzą się z podobnymi problemami, ale innymi kontekstami społeczno-polityczno-bytowymi w swoich krajach. To także fantastyczna okazja do nawiązywania i zacieśniania przyjacielskich więzi. Nierzadko powstają tam też bardzo ciekawe wypowiedzi artystyczne, co można ocenić, oglądając wystawy poplenerowe.

Do refleksji skłania jednak produkcja wiedzy, która towarzyszyła ostatniej edycji tej imprezy. Wystawa podsumowująca plener *Kali Berga* miała dwie odsłony: w krakowskiej galerii Księgarnia | Wystawa – Fundacja Razem Pamoja (10 XII 2016 – 13 I 2017) oraz berlińskiej Galerie Kai Dikhas (5 I – 3 VI 2017). Przy jej okazji z dwu stron zaatakowano, jak nigdy dotąd, pojęcie „romska sztuka współczesna”. Kurator projektu Wojciech Szymański wprowadza pojęcie „sztuka postromska”:

Sztuka tworzona w takim paradygmacie zachowywałaby swój romski rodowód, jednocześnie go znosząc. Wymykając się prawu wyłączonego środka: byłaby sztuką romską, jednocześnie nią nie będąc. Korzystałaby z transnarodowych cech romskości, rezygnując jednak z niebezpieczeństw, płynących ze zbyt wąskiego rozumienia etniczności. Stałaby tym samym na pozycjach słabej i rozmytej tożsamości, unikającej dookreśleń i dopowiedzeń. Sztuka postromska byłaby tym dla sztuki Romów, czym postfeminizm dla feminizmu i tym, czym teoria queer dla studiów gejowskich²⁸.

Z pewnością kurator odnosi się do strategii *post-blackness*. W latach 90. XX w. kolejne pokolenie afroamerykańskich artystów postanowiło zrzucić ciężar „pozytywnych sposobów przedstawiania czarność”²⁹; jego przedstawiciele podchodzili do kwestii rasy w amerykańskim społeczeństwie z wolnej, indywidualnej pozycji, „zakorzenieni w swojej czarność, lecz nie ograniczeni przez nią”³⁰. Zaczęto wówczas mówić o epoce *post-blackness*. Ale zanim to nastąpiło (a właściwie następuje, bo postawa ta jest wciąż przedmiotem dyskusji³¹), owa sztuka przeszła przez fazę dogmatyzmu, a nawet nawiązała do

²⁷ O tym aspekcie wspominał też Wojciech Szymański. Zob. W. Szymański, *Od cyganerii do sztuki postromskiej i z powrotem*, „Studia Romologica” 2016, t. 9, s. 39.

²⁸ *Tamże*, s. 31-45.

²⁹ O. Stanisławska, „*Stojąc, wyeksponowani w ten sposób...*”. *Od „ludzkiego zoo” do „ludzkiej instalacji” i z powrotem, czyli co począć z obrazami hegemonicznej opresji*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, [online] <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/223/420>, 8 VI 2017.

³⁰ *Tamże*.

³¹ Neguje ją m.in. Kara Walker: „Za każdym razem, kiedy słyszę o *post-blackness*, termin ten wydaje mi się nieadekwatny. Rozumiem intencję, ale dla mnie to zbyt pochopte, zbyt upraszczające. Właściwie to etykieta, która nazywa coś, co jeszcze nie jest gotową formacją. Odnosi się przede wszystkim do sztuki i odrzuca jej bardziej kontekstowe ujęcie wobec historii Czarnych, polityki tożsamości, społecznej

„czarnego rasizmu”. Niestety Szymański nie wspomina o tym, co dzieje się pomiędzy tymi dwoma punktami – o radykalizacji postaw emancypacyjnych i pewnym samoo graniczeniu. Jednym z symptomów tej radykalizacji postaw była dyskusja o twórczości Kary Walker zaatakowanej przez Betye Saar³². Anna Mirga-Kruszelnicka, opowiadając o tym samym projekcie co Szymański, krytykuje pojęcie „romska sztuka współczesna” i proponuje pojęcie zawężające: „sztuka Romów”³³. Podobna narracja, związana z prawem do reprezentacji, jest tu jednak pułapką³⁴ – w pewnym sensie ponownie buduje granice pomiędzy „nami” a „nimi” (sztuka miała obnażać mechanizm ich powstawania) i przywraca urasowienie. Cytując Gayatri Chakravorty Spivak:

*Kiedy nawiązana zostaje komunikacja między członkiem grup podporządkowanych innych a obiegiem obywatelstwa czy instytucji, podporządkowany inny wchodzi na długą drogę ku hegemonii. Jeśli nie chcemy być romantycznymi purystami lub prymitywistami w kwestii „ochrony podporządkowanej inności” – co jest sprzecznością w definicji – jest to coś absolutnie pożądanego. (Nie trzeba tu wyjaśniać, że umuzealniony czy „zagadany” dostęp do etnicznych korzeni – kolejna walka, którą trzeba stoczyć – nie jest tożsamy z ochroną podporządkowanej inności). Pamiętanie o tym pozwala nam zachować dumę z naszej pracy bez wygłaszania misjonarskich deklaracji*³⁵.

Przechodząc z poziomu analizy dyskursu naukowego na poziom analizy przedmiotów tych dyskursów, warto odnotować, że mamy tutaj do czynienia z wypowiedziami

odpowiedzialności, itp. Nie jestem przekonana, czy odrzucanie tego wszystkiego jest takie *post*. *Wszystko jest czarną dziewczyną. Rozmowa z Karą Walker*, rozmawiała K. Bojarska, „Dwutygodnik”, [online] <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/2817-wszystko-jest-czarna-dziewczyzna%20na.html>, 13 VI 2017; por. Touré, *Who's Afraid of Post-Blackness? What It Means to Be Black Now*, New York 2012.

³² W 1997 r. afroamerykańska artystka Betye Saar wysłała setki listów, w których nazwała prace Walker „odrażającymi”. Zarzuciła jej, że schlebia gustom białej amerykańskiej klasy średniej. Wywołało to ogromną dyskusję o „czarnej” samoreprezentacji w sztuce. Por. J. Saltz, *An Explosion of Color*, in *Black and White*, „New York Magazine”, 1 XI 2007, [online] <http://nymag.com/arts/art/reviews/40277/>, 13 VI 2017; L. Stokes Sims, *Afroamerykanie w sztukach wizualnych. W poszukiwaniu autentycznej czarnej sztuki*, tłum. M. Wawrzyńczak, [w:] *Czarny alfabet. Konteksty współczesnej sztuki afroamerykańskiej. Black Alphabet. Contexts of Contemporary African American Art*, red. M. Rutkiewicz, Warszawa 2006.

³³ *Kali Berga znaczy Czarna Góra*, rozmawiała J. Drużyńska, Radio Kraków, 23 XII 2016, [online] <http://www.radiokrakow.pl/audycje/kolo-kultury-piatek-j-druzynska/kali-berga-znaczy-czarna-gora/>, 13 VI 2017.

³⁴ To także bardzo aktualny i dyskutowany problem – por. założenia konferencji *Pułapki języka reprezentacji. Sztuka i praktyki instytucjonalne* (Instytut Sztuki PAN, 13 VI 2017): *Coraz częściej można obserwować dziś w sztuce nadużycia języka reprezentacji. Sztuka podejmuje problemy rzeczywistości społecznej, wikłając się w konflikty i paradoksy jej przedstawiania. Powoduje to dysonans poznawczy, rodzący zasadnicze pytania i wątpliwości: czy sztuka, podejmując tematy polityczne i społeczne, jest zaangażowana czy udaje zaangażowanie? Autoteliczność sztuki implikuje niebezpieczeństwo, że zamiast rewidować zastany porządek społeczny, wytwarza język reprezentacji petryfikujący mentalne i społeczne stereotypy. Praktyki zatem, które powinny być wywrotowe, tracą potencjał emancypacyjny na rzecz konserwatywnego paradygmatu. Zjawisko nadużyć reprezentacji dotyczy zarówno performatywnych wypowiedzi artystycznych, jak i funkcjonowania instytucji.*

³⁵ G. Chakravorty Spivak, *Czy podporządkowany inny może przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2011, nr 24-25, s. 196-239.

teoretyków (Szymański, Mirga-Kruszelnicka) opisujących te same wydarzenia, tych samych zaproszonych artystów i ten sam zestaw prac, lecz na podstawie ich oglądu formułujących skrajnie różne wnioski i tworzących przeciwstawne terminy. Teoretycy ekstrapolują znane pojęcia bez analizy dzieł lub po prostu instrumentalizują ich interpretacje w polu władzy. Na ten proces konceptualizacji można spojrzeć w perspektywie kulturoznawstwa nauki: przywołuje to terminy „archeologii wiedzy” Michela Foucaulta (pozytywną nieświadomość wiedzy) czy „nauk niedojrzałych” Iana Hackinga. Cytując tego ostatniego:

W skład naszego podejścia do nauki wchodzi poznanie ludzi za pomocą siedmiu maszyn odkrycia, a także założenie stałego celu. Zazwyczaj na coś wpadamy, potem zaś mówimy, iż to, na co trafiliśmy, było naszym celem. To, na co trafiamy, jest w pewnej mierze prawdziwe lub przynajmniej niedalekie od prawdy. Niemniej cel, który trafiamy, jest tam, gdzie jest, z powodu interakcji między naszymi pięcioma elementami, poczynając od ludzi przez klasyfikacje do eksperymentów. Czasami wywołuje to konceptualne zamieszanie³⁶.

Romowie konstruowali tożsamość legitymizacyjną od lat 70. – w okresie, gdy takie tożsamości zaczęły być płynne i tracić na znaczeniu³⁷. A jednak dzięki temu, po raz pierwszy w historii, ich racje wybrzmiały publicznie. Obecnie zaś – w chwili, kiedy sztuka komentuje świat „postpolityczny”, w którym coraz trudniej o realną zmianę – Romowie upolityczniają sztukę i radykalizują jej definicję; istnieje więc zagrożenie, że zamiast niszczyć stereotypy, taka sztuka będzie je petryfikować i wzmacniać hegemoniczne instytucje. Możliwe jest wskazanie grupy praktyk oraz artystów o romskich korzeniach, którzy przeciwstawiają się presji kategorii sztuki uniwersalnej, stawiającej na gorszej pozycji „współczesną sztukę romską”, i mogliby się przyczynić do zmiany wielkościowego obrazu sztuki. Jednak nadal zmuszeni są oni do poruszania się w obrębie zastanego przez siebie dyskursu. Krytyka artystyczna ignoruje sztukę tworzoną przez Romów albo traktuje ją jako rodzaj egzotycznej ciekawostki. Nawet jeśli wystawom artystów romskich towarzyszą intuicje teoretyczne, pozostają one drobnymi komentarzami. Nie można wskazać grupy tekstów teoretycznych, które poddawałyby analizie dzieła, praktyki czy społeczne oddziaływanie nurtu. Kształtowanie się romskiej historii i teorii sztuki jest z konieczności w fazie „przedteoretycznej”: możemy śledzić wczesne

³⁶ I. Hacking, *O wytwarzaniu ludzi*, przeł. E. Charkiewicz, „London Review of Books” 2006, Vol. 28, nr 16, s. 14, Biblioteka Online Seminarium Foucault, [online] <http://www.ekologiasztuka.pl/seminarium.foucault>, 13 VI 2017.

³⁷ Por. S. Kaprański, *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Warszawa 2012: *Konstruowanie tożsamości wykorzystuje jako budulec materiały pochodzące z historii, geografii, biologii, z instytucji produkcji i reprodukcji, z pamięci zbiorowej i osobistych marzeń, z aparatów władzy i objawień religijnych. Jednak materiały te są przetwarzane przez jednostki, grupy społeczne i społeczeństwa*. Manuel Castells wyróżnia trzy formy i źródła budowania tożsamości: tożsamość legitymizującą – narzucaną przez instytucje społeczne w celu rozszerzenia i zracjonalizowania ich dominacji wobec aktorów społecznych; tożsamość oporu – konstruowaną przez tych aktorów, którzy znajdują się w gorszym położeniu, w warunkach dewaluacji lub stygmatyzacji przez logikę dominacji, jako przeciwstawienie się zasadom, którym hołdują instytucje społeczne; tożsamość projektu – tworzoną, gdy aktorzy społeczni na podstawie dostępnych materiałów kulturowych budują nową tożsamość, która redefiniuje ich pozycję w społeczeństwie, a tym samym dążą do transformacji całej struktury społecznej. M. Castells, *Sila tożsamości*, przeł. S. Szymański, red. M. Marody, Warszawa 2008, s. 23.

procesy badawcze, a także proces artykulacji wiedzy czy figurę „prekursora” (Junghaus). Warto też przywołać termin „ideologii naukowej”³⁸. Pomiędzy dyscyplinami naukowymi istnieją obszary tematyczne, których one nie obejmują – tam aktywizują się ideologie naukowe, charakteryzujące się brakiem precyzji poznania przedmiotu. Wydaje się, że niewidzialność nurtu „romskiej sztuki współczesnej” w instytucjonalnym świecie sztuki jest także pochodną braku rozbudowanej refleksji teoretycznej. Ethel Brooks postuluje „przepisanie” romskiej praktyki i historii sztuki w kontekście postkolonialnym³⁹. Jakże będą tego skutki? Z ocenami musimy poczekać.

BIBLIOGRAFIA

- Artysta, nomad we Francji*, wywiad z Gabim Jimenezem, „Dialog Pheniben” 2013, t. 12.
- Baker D., *W sprawie prowizorki: kilka uwag o estetyce Romów*, przeł. I. Suchan, [w:] *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*, red. M. Weychert-Waluszko, Warszawa 2013.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 20.
- Bourdieu P., Wacquant L.J.D., *Przemoc symboliczna*, [w:] P. Bourdieu, L.J.D. Wacquant, *Zaproszenie do socjologii refleksyjnej*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2001, *Terminus*, 21.
- Brooks E., *Why It's Time to Reclaim Romani Art History*, „Frieze Magazine”, [online] <https://frieze.com/article/why-its-time-reclaim-romani-art-history>.
- Fanon F., *The Fact od Blackness*, [w:] F. Fanon, *Black Skin, White Masks*, London 1986.
- Hacking I., *O wytwarzaniu ludzi*, przeł. E. Charkiewicz, „London Review of Books” 2006, Vol. 28, nr 16, Biblioteka Online Seminarium Foucault, [online] http://www.ekologiasztuka.pl/articles.php?article_id=112.
- Junghaus T., *Obraz i podobieństwo. Rozważania o Romach w sztuce i sztuce Romów*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2013, nr 12.
- Junghaus T., *Opór nie wystarczy. Rola romskiej sztuki we współczesnym układzie sił*, przeł. M. Kołaczek, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 17, s. 56-59.
- Junghaus T., *Romska sztuka współczesna – rewolta podporządkowanych*, przeł. I. Suchan, [w:] *Romano kher. O romskiej sztuce, estetyce i doświadczeniu*, red. M. Weychert-Waluszko, Warszawa 2013.
- Kapralski S., *Naród z popiołów. Pamięć zagłady a tożsamość Romów*, Warszawa 2012.
- Meet Your Neighbours. Contemporary Roma Art from Europe*, red. T. Junghaus, Budapest 2006.
- Kapralski S., Kołaczek M., Talewicz-Kwiatkowska J., *Kierunek: przyszłość. 25 lat wolności a Romowie*, Kraków 2015.
- Mirga-Wójtowicz E., *Od Romani Art do Jaw Dikh...*, „Studia Romologica” 2016, t. 9.
- Mouffe Ch., *Polityczność. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, przeł. J. Erbel, Warszawa 2008.
- Parno (strona poświęcona twórczości artysty), [online] <http://www.parno.polino.net>.

³⁸ O pojęciu ideologii naukowej zob. G. Canguilhem, *Ideology and Rationality in the History of the Life Sciences*, Cambridge 1988, s. 27-40; por. G. Gutting, *Continental Philosophy of Science*, Malden 2005.

³⁹ E. Brooks, *Why It's Time to Reclaim Romani Art History*, „Frieze Magazine”, [online] <https://frieze.com/article/why-its-time-reclaim-romani-art-history>, 5 II 2019.

- Popow M., *Sztuka jest dla wszystkich. Rozmowa z Delaine Le Bas*, „Szum”, 19 XI 2013, [online] <http://magazynszum.pl/rozmowy/sztuka-jest-dla-wszystkich-rozmowa-z-delaine-le-bas>.
- Romani Art. *Katalog wystawowy artystów romskich*, Romskie Stowarzyszenie Oświatowe, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2008, [online] http://www.muzeum.tarnow.pl/multimedia/katalog%20_romaniart.pdf.
- Siegel A., *Hidden Holocaust*, przeł. M. Ujma, „ARTMargins”, 26 X 2004, [online] <http://www.artmargins.com/index.php/8-archive/218-hidden-holocaust>.
- Spivak Chakravorty G., *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, przeł. E. Majewska, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24-25, s. 196-239.
- Szymański W., *Od cyganerii do sztuki post-romskiej i z powrotem. Mapowanie Czarnej Góry*, „Studia Romologica” 2016, t. 9.
- Touré, *Who's Afraid of Post-Blackness? What It Means to Be Black Now*, New York 2012.
- Weychert-Waluszko M., *Niewidzialna Zagłada Romów*, „Estetyka i Krytyka” 2017, nr 44.
- Weychert-Waluszko M., „Postać Cygana w kulturze polskiej – mit czy stereotyp”, 1998 (niepublikowana praca magisterska).
- Weychert-Waluszko M., *Romska wystawa to pułapka*, [w:] *Tajsa*, red. K. Roj, J. Synowiec, przeł. A. Andrzejewska, S. Mielnikiewicz, Tarnów 2015.
- Weychert-Waluszko M., *Zielonooki potwór etnografii*, „Dialog-Pheniben” 2015, nr 19.
- Wszystko jest czarną dziewczyną. Rozmowa z Karą Walker*, rozmawiała K. Bojarska, „Dwutygodnik”, [online] <http://www.dwutygodnik.com/artykul/2817-wszystko-jest-czarna-dziewczy%20na.html>.

Monika WEYCHERT – absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, zarządzania jednostkami kultury oraz kulturoznawstwa na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, a także Podyplomowych Studiów Kuratorskich na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i Interdyscyplinarnych Studiów Doktoranckich na Uniwersytecie Humanistycznospołecznym w Warszawie. Od 2016 związana z Instytutem Badań Przestrzeni Publicznej ASP w Warszawie. Prowadziła m.in. niezależną galerię w Toruniu (2000-2008), była związana z warszawską Galerią Foksal i Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni – Oddziałem Muzeum Narodowego w Warszawie. Kuratorka kilkunastu wystaw, m.in.: *Patriotyzm jutra* (Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk 2006), *Lucim żyje!* (CSW Znaki Czasu, Toruń 2009), *Domy srebrne jak namioty* (Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2013 / Muzeum Współczesne Wrocław 2014), *Wiosna (lato, jesień, zima) Ludów* (BWA Tarnów 2019). Dyrektorka jedyne w Polsce cyklicznego festiwalu sztuki Internetu Wyobrażenia Ekranu (2003-2005). We współpracy z Piotrem Stasiowskim zorganizowała konferencję młodych galerii niezależnych Undead Gallery (2009). Inicjatorka programu edukacyjnego o sztuce współczesnej pleple.tv. Wieloletnia współpracownica TVP Kultura (2008-2016). Autorka artykułów publikowanych w kilkunastu pismach naukowych i krytycznych, a także katalogach wystaw. Członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki (AICA) i Ogólnopolskiego Forum Sztuki Współczesnej.