



## **SEMINARIUM NA MIEJSCU**

**10.10.2013, ul. Smolna 36, Warszawa**

**Agata Jakubowska**

### **Katy Bentall wobec Pracowni**

Kiedy pojawiły się informacje, że Pracownia może przestać istnieć w takiej formie jaką ma dziś, wiele osób wyrażało żal. Czego właściwie było im (nam) szkoda? Nie chodzi przecież o same rzeźby Karola Tchorka, czy o obiekty przez niego zebrane albo o archiwa Karola Tchorka i Mariusza Tchorka. Je można przenieść gdzieś indziej. Też nie o architekturę, która pewnie istniałaby nadal, może w postaci modnej restauracji.

Pierwszy raz odwiedziłam to miejsce w marcu 2013 roku, dzięki inicjatywie Kamila Juliana, w towarzystwie jego i Agnieszki Tarasiuk. Dwa elementy zwróciły wtedy moją szczególną uwagę. Pierwszą była delikatność prac Katy rozmieszczonych w różnych miejscach tej przestrzeni. Wiersz na niedużym kawałku płótna, białego, cienkiego. Stare zdjęcie wiszącej białej sukienki. U sufitu umieszczony tobołek z czarnego płótna, owinięty dodatkowo czarnym tiulem. Nie czerń tej tkaniny, mimo żałobnego nastroju, który zaczął otaczać to miejsce, ale właśnie tiul wydał mi się szczególnie istotny. Celowo powiedziałam, że zwróciła moją uwagę delikatność prac, nie że prace, bo poruszyła mnie najbardziej, w jakimś sensie wzruszyła, właśnie ta ich cecha.

Drugim elementem była wanna znajdująca się na antresoli w

sąsiedztwie łóżka. Klasycznie biała, stojąca na nóżkach, nieco w stylu retro, ale wyraźnie będąca tu stosunkowo nowym elementem. Stanowiąca część tego wyposażenia Pracowni, które pozwala tu w miarę wygodnie pomieszkiwać. Od razu wyobraziłam sobie ją wypełnioną ciepłą wodą, w której można by się zanurzyć (panował wtedy mróz i padał intensywny śnieg), a na plan pierwszy wysunęła się kwestia przebywania w tej przestrzeni cielesnego podmiotu.

Odnoszę wrażenie, że w dyskusji na temat Pracowni za wiele uwagi poświęca się miejscu, a za mało jego doświadczeniu. Zmysłowości tego doświadczenia. Emocjom z nim związanym. Doświadczenia przez tych, którzy to miejsce odwiedzają i tych, którzy tu mieszkują. Przede wszystkim zaś przez tą – Katy, – która je tworzy.

Wiem, że dla Katy ważne jest zestawienie tej pracowni ze Studiem Edwarda Krasińskiego. Zapewne między innymi ze względu na historię Galerii Foksal, bliską jej przez męża, Mariusza Tchorka. Nie chcę się zajmować tą historią, choć powróci jeszcze na chwilę w tym wystąpieniu. Zestawieniem jednak tak, bo rzeczywiście mamy do czynienia z podobnymi bytami. Porównanie ich funkcjonowania na scenie artystycznej pozwala ujrzeć Pracownię w nieco innym świetle niż zazwyczaj jest prezentowana. Funkcjonują one jako Studio Edwarda Krasińskiego i Pracownia Karola Tchorka. Co to znaczy, że pracownia jest Krasińskiego albo Tchorka? Zupełnie coś innego w tych dwóch wypadkach. Dla porządku przypomnijmy, że mieszkanie-pracownię na ostatnim piętrze bloku przy al. Świerczewskiego otrzymał w 1962 Henryk Stażewski, który zamieszkał tam z Marią Ewą Łunkiewicz-Rogoyską i jej mężem. Po śmierci tego małżeństwa wprowadził się tam Edward Krasiński. Obecny kształt miejsce to zaczęło przybierać wtedy, kiedy zmarł Henryk Stażewski i Edward Krasiński rozpoczął wykonywanie tam różnych interwencji.

Pracownia na Smolnej została najpierw ukształtowana przez Karola Tchorka. W 1951 roku po zburzeniu kamienicy, gdzie działał

prowadzony przez niego Salon Sztuki „Nike”, przeniósł do tej zrujnowanej oficyny swoje zbiory. Po jego śmierci syn – Mariusz Tchorek – przez kilka lat walczył o zachowanie tego miejsca, aż w początku lat dziewięćdziesiątych udało mu się uzyskać dla niego status zabytku. W tym samym mniej więcej czasie poznał Katy i rozpoczęli wspólne życie. Miejsce to stało się wtedy ich warszawskim mieszkaniem i jej pracownią. Kiedy przyjeżdżali do Warszawy to tu się właśnie zatrzymywali. Katy od razu – od pierwszego pobytu – zaczęła dokonywać tu interwencji i czyni to do dziś.

Warto zwrócić uwagę na to, że rozwój jej drogi artystycznej ma charakter w dużym stopniu przestrzenny. Jako swoje CV prezentuje diagram, w którym zaznacza „miejsca sztuki”, nie wypisuje daty kolejnych wystaw. Pojawiają się tam między innymi szopa ogrodowa przy domu jej rodziców czy dom nad morzem w Felixstowe, gdzie mieszkała w czasie studiów odbywanych w Norwich. Także kolejna w ujęciu chronologicznym Pracownia, w której Katy kontynuuje praktykę realizowaną wcześniej w tych dwóch miejscach przez mnie wymienionych. I którą będzie rozwijała w DOMUS.

Każde z tych miejsc oczywiście naznaczone jest inną historią, innymi emocjami związanymi z ludźmi, którzy w nich żyli czy działali, ma inną formę architektoniczną i wypełnione jest innymi obiektami. To miejsce było i jest wypełnione tym, co pozostawił po sobie Karol Tchorek (w wymiarze materialnym) i tym, co pozostawił po sobie Mariusz Tchorek (w wymiarze emocjonalnym). Katy pracuje na tym wymiarze materialnym, ale przez filtr tego drugiego, emocjonalnego.

Warto by spojrzeć na aktywność Katy Bentall i Mariusza Tchorka jako na dialog pary artystycznej, w którym uczucia i zmysły oraz aktywność artystyczna i intelektualna są nierozdzielne. Dialog, który można by śledzić analizując powstające równolegle jego teksty i jej prace. Nie chodzi mi o takie ujęcie, które mówi o wpływach czy inspiracjach. Bardziej atrakcyjne byłoby zainspirowane Julią Kristevą podejście odrzucające myślenie o stabilnych podmiotach strzegących swoich tożsamości i pozycji.

Mariusz Tchorek w liście skierowanym do Katy w początkowym okresie ich znajomości pisał o jej miejscu sztuki w Felixstowe jako przestrzeni semiotycznej, którą można przeciwstawić przestrzeni symbolicznej Norwich (Art College, w którym studiowała). Co więcej, przyznał, że dzięki poznaniu tych dwóch miejsc i relacji między nimi zdał sobie sprawę, że to właśnie właściwości semiotyczne były dla niego ważne w jego koncepcji Galerii Foksal, w wyobrażeniu tego, czym miałyby ona być. Nie udało się ich zrealizować przez „Wiesio's [Borowski] need of symbolising”<sup>1</sup>. Z listu wynika jasno, że lektura Julii Kristevej była wtedy dla nich istotnym elementem konceptualizowania ich aktywności. Sądzę, że byłaby – i uwagi Mariusza Tchorka z niej wywiedzione – przydatna także w dyskusji o Pracowni. Wydaje się, że miejsce to było kolejną przestrzenią semiotyczną, cielesną, emocjonalną, popędowną, dynamiczną. Taki charakter utrzymało też po śmierci Mariusza Tchorka w 2004 roku od kiedy Katy sama kontynuuje działalność w tym miejscu.

W praktyce artystycznej Katy od początku pojawiają się pewne elementy, których powracająca obecność łączy różne „miejsca sztuki”, ale też pokazuje ciągłość charakteru tej aktywności. Dobrym przykładem jest biała sukienka. O jej pierwszym zaistnieniu jako obiektu sztuki Katy pisze: *I remember standing in front of the mirror in my London flat in 1990. I was wearing a white cotton summer dress – a coffee stain ran down the front. As I looked, I knew that I would never wash this dress again, so I took it off and hung it on the wall. I wanted to re-think it as my canvas or perhaps just a small piece of watercolour paper, covered with a first wash of raw sienna*<sup>2</sup>. Biała sukienka, nie jestem pewna czy ta sama, pojawiła się potem w Pracowni i w DOMUS-ie. Powraca też kawałek bawełnianej tkaniny w roli kartki papieru. Za bardzo znaczące uważam wiersze Katy pisane na płótnie na maszynie należącej do Karola Tchorka. Znaczące właśnie dla myślenia o tej przestrzeni jako semiotycznej, w której zamiast racjonalnego tekstu na czystej kartce, powstaje taki, w którym przewagę nad

---

<sup>1</sup> List z XXX, archiwum Katy Bentall.

<sup>2</sup> Katy Bentall, *The White Dress*, nie datowany, archiwum Katy Bentall.

znaczeniem uzyskuje haptyczność, rytm i brzmienie.

Zaintrygowało mnie dlaczego Katy mówiąca po angielsku używa polskiego słowa Pracownia (cały czas za nią używam takiej nazwy). Zapytana podała kilka odpowiedzi: że dla niej to jak imię własne; że wiąże się bezpośrednio z słowem „prace”; że Mariusz Tchorek tak mówił oraz – co właściwie tu dla mnie najważniejsze – że to dobrze brzmi. Podobnie uzasadniała zmianę używania przez nią nazwy innego wspomnianego już „miejsca sztuki” z DOM na DOMUS – jako brzmieniowe połączenie DOM i HOUSE.

Jesteśmy w takim momencie historii tego miejsca, kiedy może ono zmienić swój charakter. Przez naszą potrzebę symbolizacji. Prezes Oddziału Towarzystwa Opieki nad Zabytkami w Warszawie Michał Krasucki przy okazji zorganizowania zwiedzania różnych warszawskich pracowni zmarłych artystów, bolejąc nad zniknięciem tych miejsc, zauważył: *przecież te miejsca są częścią historii. Stanowią część naszej pamięci, dziedzictwa, które należy chronić*<sup>3</sup>. Właściwie trudno się z tym nie zgodzić, ale to skupienie na przeszłości całkowicie nieomal przesłoniło teraźniejszość. To była pracownia Karola Tchorka i w jakiś stopniu nadal nią jest, ale to jest też pracownia Katy Bentall. To ona jest odpowiedzialna za aktualny kształt tego miejsca. Za renowację przeprowadzoną z architektką Małgorzatą Wagner. Za znaczące decyzje dotyczące umiejscowienia różnych elementów, które znacznie wykraczają poza zwykłe ich tu przechowywanie – mam na myśli na przykład usytuowanie archiwów ojca i syna w szafach naprzeciwko siebie, jakby w dialogu, w przestrzeni, w której znajdowała się łazienka, a pozostała pralka, w której prana jest pościel. Jest także odpowiedzialna za ciągle zmieniającą się aranżację obiektów wypełniających tę przestrzeń i za własne prace pojawiające się na chwilę, krótszą lub dłuższą.

Katy realizuje tu swoją działalność artystyczną, jak swoją realizował Edward Krasiński przy al. Świerczewskiego (potem Solidarności), by powrócić do tego porównania. Nie chcę oczywiście

---

<sup>3</sup> Małgorzata Piwowar, *Sztuka w ukrytych miejscach*,  
<http://www.rp.pl/artukul/1038543.html> [07.10.2013].

powiedzieć, że to taka sama działalność. Nie jestem gotowa, żeby przedstawić rozbudowane porównanie, ale warto wskazać na kilka elementów podobnych i odmiennych. Do tych pierwszych z pewnością można zaliczyć działanie bez świadków – odwiedzający widzą już tylko efekt, ale też muszą chcieć go zauważyć. Do podobieństw należy też działanie nieustanne, rozciągnięte w czasie. Do różnic to, że u niego efekty działań, interwencje nakładają się na siebie, zawłaszczając w jakimś sensie przestrzeń; u niej pojawiają się i znikają. Jak napisała Ella Chmielewska jej prace są *carefully positioned and arranged but not fixed*<sup>4</sup>.

Aktualny kształt miejsca (w wypadku Pracowni ciągle się zmieniający) jest dziełem Katy Bentall, jak Studio Krasińskiego jest dziełem Edwarda Krasińskiego. Tymczasem w świecie artystycznym funkcjonują oni zupełnie inaczej – on jako twórca, ona jako strażniczka spuścizny męża i teścia. Oczywiście mam świadomość tego, że po Henryku Stażewskim pozostały tylko ślady (po tym, co tam było i zostało wyniesione), a po Tchorku materialne obiekty i wraz z tym problem dbania o nie. Nie wpływa to w znaczący sposób na mój argument. O tyle może, że Katy Bentall łączy te funkcje – jest równocześnie opiekunką ich spuścizny, jak i działającą tu artystką, podczas gdy na Edwardzie Krasińskim to zadanie opieki nie spoczywało.

Jako artystka Katy jest z tej przestrzeni wymazywana. Dyskurs historii sztuki (trudno powiedzieć kto właściwie, więc to Foucaultiańskie określenie wydaje się tu na miejscu) wybiera postać jej teścia, osobę o silnej pozycji, jako podmiot, któremu to miejsce zostaje przypisane. W artykule, z którego cytowałam wypowiedź Michała Krasuckiego w ogóle nie została ona wspomniana. Nie ma jej na fotografii ilustrującej ten tekst. W interesujący sposób zdjęcie to koresponduje z innym, na którym mamy do czynienia z bardzo

---

<sup>4</sup> Ella Chmielewska, *Introduction, Placing architecture – archiving place: from conversations with Małgorzata Wagner*, w: *A Warsaw address: a dossier on 36, Smolna Street*, red. Ella Chmielewska, „The Journal of Architecture”, vol. 15, nr 1, Londyn: Routledge 2010, s. 8-9.

podobnym ujęciem, ale Katy jest obecna. To drugie zostało użyte na pocztówce wyprodukowanej przez Fundację Tchorek-Bentall. Odczytuję ją jako próbę, nieudaną niestety, wpisania siebie w tę przestrzeń dyskursywną. Nie fotografia jest nieudana, rzecz jasna, ale rozprzestrzenienie jej znaczenia.

W historii sztuki często mówi się o pracowniach artystek, ale zazwyczaj tych dawnych. Posiadanie pracowni pojawia się zazwyczaj jako jeden z przejawów profesjonalizacji sztuki kobiet. Być może to jest też istotna kwestia w wypadku Katy, choć sytuacja kobiet artystek jest teraz oczywiście inna niż na przełomie XIX i XX wieku. Katy nie za bardzo wierzy w siebie jako profesjonalną artystkę, co stało się dla mnie oczywiste w czasie naszej rozmowy.

W jednym z tekstów poświęconych jej twórczości (DOMUSowi) przeczytałam jak mówi *My interventions are very light. It's easy to wipe me away as an artist. I'm not blowing things up. I'm like a spider, weaving a web*<sup>5</sup>. Uważam, że to określenie przez nią samą swojej pozycji jest niesłychanie trafne. Idea by łączyć pracę kobiet z tkaniem pojawia się w wielu tekstach. Wspomnieć można by choćby esej Nancy Miller, która dyskutując z Rolandem Barthesem i jego koncepcją tekstu jako tkaniny nie chciała się pogodzić ze śmiercią autora. Dopominała się o tkaczkę, proponując arachnologię zamiast hyfologii<sup>6</sup>. Jednak to nie Arachne a Penelopa wydaje się bardziej adekwatnym odniesieniem dla działań Katy. Można by tu przywołać kwestię domu, którego strzeże, kiedy mąż jest nieobecny, ale bardziej interesująca jest tu aktywność tkacka bohaterki. Nieustanne prucie przez nią swojej pracy – przypomnijmy, że w nocy pruća to, co zrobiła w ciągu dnia. Carolyn Heilbrum, w swoim esej z 1990 roku pt. *What was Penelope Unweaving*, tłumaczy jej zachowanie brakiem swojej historii<sup>7</sup>. Kobiety zmuszone są – wyjaśnia – do życia według skryptu,

---

<sup>5</sup> Meaghan Thurston, *The Art of 'Placing': Visualizing Home and Memory*, a thesis, University of Edinburgh.

<sup>6</sup> Nancy K. Miller *The Arachnologies: the Woman, the Text, and the Critic*, w: tejsze, *The Poetics of Gender*, Columbia University Press, 1987.

<sup>7</sup> Carolyn G. Heilbrum *What was Penelope Unweaving*, w: tejsze, *Hamlet's Mother and Other Women*, Women's Press, 1990.

którego same nie napisały. Nie tworzą swojego – zaczynają, ale prują. Widzę Katy jako Penelopę. Wpisaną przez środowisko w narrację o wdowie po Mariuszu Tchorku, która stoi na straży jego spuścizny i też tej po Karolu Tchorku. *Wszyscy zawsze pytają o nich, nikt nie pyta o mnie* – powiedziała w czasie naszej ostatniej rozmowy. Jej praca w tym miejscu jest jak ta Penelopy. Carolyn Heilbrun pisała o niej, że jest narracją bez narracji. Katy działania też – efemeryczne, pojawiają się i szybko znikają, bez bycia rozpoznanymi jako narracja i bez wpisania ich w historię tego miejsca. A przecież wyposażeni w narzędzia dostarczone choćby przez takie badaczki, jak wspomniana Julia Kristeva, nie jesteśmy wobec nich bezradni. Tyle, że oczywiście musimy chcieć ich użyć.