

# **Boris Lurie**

Anonim

# Spis treści

Lurie w Ameryce . . . . .	4
Krzyczeć tak, aby każdy zrozumiał . . . . .	5
Żydowskie doświadczenie i... cytadela dla idealistów . . . . .	7
Trzy razy NIE . . . . .	8
Polityczny pin-up i problemy z amerykańską cenzurą . . . . .	10
Ten, który karmi kota . . . . .	12

Boris Lurie w 1946 roku – to jest w momencie, w którym przybył do Nowego Jorku – miał zaledwie 21 lat i przeszedł obozową tułaczkę. Swoje życie poświęcił walce z rasizmem, antysemityzmem i społeczną hipokryzją kraju, do którego przybył; i była to walka szczególna, bo przeprowadzana z pozycji sztuki. Wypracował szczególny język ekspresji twórczej, w której płynnie łączył pop-art ze sztuką jawnie zaangażowaną politycznie. Zainicjował działania March Group i NO!art, w których sprzeciwiał się zarówno amerykańskiemu banalizowaniu obrazu Zagłady, jak i polityce Stanów Zjednoczonych doby Zimnej Wojny.

Boris Lurie urodził się 18 czerwca 1924 roku w Leningradzie w bogatej, żydowskiej rodzinie jako najmłodsze z trójki dzieci Ilji Luriego i Szejny Chaskin<sup>1</sup>. Ze względu na kupieckie pochodzenie i zgromadzony majątek, rodzina Lurich zdecydowała się na przeprowadzkę z Leningradu do łotewskiej Rygi, wkrótce po narodzinach najmłodszego syna. Chłopak wraz ze starszymi siostrami Asją i Żozefiną uczył się w prywatnej niemieckojęzycznej szkole dla osób pochodzenia żydowskiego (Ezra Schule). Tam też – jak wspomina – po raz pierwszy rozbudził swój talent artystyczny za namową kuzyna i matki, która kolekcjonowała sztukę. Jednak wraz z wybuchem II wojny światowej względnie szczęśliwe i dostatnie życie Lurich zostało przerwane – najpierw przez sowiecką, a później nazistowską okupację. W lipcu 1941 roku, wraz z wkroczeniem na tereny Łotwy wojsk nazistowskich, okupowane terytorium włączono do tzw. Komisarjatu Rzeszy „Wschód” (Reichskommissariat Ostland), gdzie od razu przystąpiono do „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”. Rękami Einsatzgruppe A dowodzonej przez Franza Stahleckera, a także uzyskując poparcie ludności lokalnej, zaczęto masowo mordować osoby uznane za wrogie dla nowych władz – politycznych przeciwników, mniejszości narodowe i etniczne oraz przede wszystkim, komunistów i Żydów. Obok egzekucji, pogromów, bezczeszczenia synagog i kirkutów, na terenie całej Łotwy zaczęto organizować getta – w tym wielkie getto ryskie, do którego wraz z ok. 30 tysiącami osób przesiedlono Lurich. Rodzina została rozdzielona – Boris i jego ojciec zostali przydzieleni do tzw. małego getta, zamieszkałego wyłącznie przez mężczyzn zdolnych do pracy fizycznej. Pod koniec listopada niemiecki okupant przeprowadził akcję eksterminacyjną – znaną później jako masakra w lesie pod Rumbulą. Wówczas, w przeciągu dwóch dni (30 listopada i 8 grudnia) zginęło od 25 do 30 tysięcy osób – łotewskich Żydów oraz Żydów z berlińskiego transportu. Do grudnia 1943 roku ryskie getto funkcjonowało jako miejsce zgrupowania wysiedlonych osób pochodzenia żydowskiego z terenów Austrii, Niemiec oraz Protektoratu Czech i Moraw.

Wśród osób zamordowanych w masakrze pod Rumbulą znalazły się matka i babcia Borisa, jego siostra Żozefina oraz ukochana Luba Treskunowa. Jedynie drugiej z sióstr Lurie, Asji udało się uniknąć losu swojej rodziny – w 1941 roku znajdowała się we Włoszech, mając przed sobą perspektywę wyjazdu do Stanów Zjednoczonych – z której to szansy skorzystała. Natomiast Boris wraz z ojcem zostali osadzeni w obozie pracy w Rydze-Lencie. Niemal do końca wojny tułali się od obozu do obozu – byli więzieni w obozach pracy Lenta, Salaspils, a później obozach koncentracyjnych Stutthof i Buchenwald. W kwietniu 1945

---

<sup>1</sup> spolszczenia imion i nazwisk przyjmujemy za publikacją Delfiny Jałowik. D. Jałowik, Boris Lurie. Kalendarium, [w:] Boris Lurie. Pop-art po Holokauście, MOCAK, Kraków, 2019.

roku dożyli wyzwolenia obozu. Tuż po zakończeniu wojny Boris i Ilja przeprowadzili się do Niemiec, gdzie ojciec pełnił rolę „żydowskiego konsultanta”, a nastoletni Boris został tłumaczem. Ze względu na stały kontakt z amerykańskimi siłami stosunkowo szybko udało im się nawiązać kontakt z Asją, która szczęśliwie osiadła w Nowym Jorku jako żona Włocha pracującego dla amerykańskiego kontrwywiadu. To właśnie na jej zaproszenie już 18 czerwca 1946 roku przyłączyli się do Nowego Jorku, aby zacząć nowe życie ocalańców.

## Lurie w Ameryce

Nietrudno zgadnąć, że tak traumatyczne doświadczenia odcisnęły ogromne piętno na Borisie – utrata niemal całej rodziny oraz ukochanej Luby, okropieństwa wojennej tułaczki, doświadczenia getta i obozu były niemal nie do wypowiedzenia. Jeszcze w 1946 zapisał się do nowojorskiej Art Students League, prowadzonej wówczas przez George Grosza. Boris jednak nie wytrzymał atmosfery szkoły artystycznej oraz – jak wspomina – presji ze strony znanego artysty. Po kilku miesiącach nauki zdecydował się zrezygnować. Zanim jednak uczelnię porzucił, kształcił się w pracowni Reginalda Marsha – twórcy związanego z nurtem społecznego realizmu, skupionego na dokumentowaniu nocnego, burzliwego życia miasta; twórcy, co istotne, już wówczas popadającego w niełaskę ze względu odchodzić od społecznego realizmu przez amerykańskie środowisko artystyczne. Inspiracja charyzmatyczną osobą Marsha wybrzmiała u Luriego nie tylko w kilku szkolnych studiach – jest wyraźnie obecna w późniejszej, dojrzałszej twórczości młodego artysty.

Po odejściu z ASL przez blisko dekadę Lurie tworzył na własną rękę – w takich okolicznościach powstał szereg szkiców z cyklu wojennego (1946) oraz kilkanaście obrazów z końca lat 40. i początku 50., przedstawiających doświadczenia internowania i piekło Holocaustu. Badacz John Woronski określa je mianem ekspresjonistyczno-symbolicznych, bliskich formalnie stylistyce artystów takich jak Munch czy Ensor<sup>2</sup>. Obok twórczości artystycznej, Lurie prowadzi bogate życie towarzyskie wśród innych doświadczonych przez wojnę i Holocaust młodych intelektualistów i artystów. Tak zaczyna poznawać nowe, radykalne nurty artystyczne, w tym zdobywający amerykańskie salony ekspresjonizm abstrakcyjny.

Początek lat 50. przynosi Borisowi Luriemu dwie debiutanckie wystawy – pokazuje na nich prace, w których pobrzmiewa echo wpływów Reginalda Marsha – m.in. w cyklu *Disembodied Women*: pełnym surrealizujących, rozczłonkowanych, obłych kształtów kobiecych. Zmysłowość form współbrzmi z osobistym doświadczeniem Luriego – okresem dojrzewania spędzonym w męskim getcie i obozach koncentracyjnych oraz miłością do Luby, brutalnie przerwana przez Holocaust. Jak zauważają krytycy, odtąd temat zmysłowego, kobiecego ciała stanie się nieodłącznym wątkiem jego twórczości. Druga połowa lat 50. dla Luriego była okresem stopniowego odejścia od figuracji na rzecz form zainspirowanych ekspresjonizmem abstrakcyjnym; młody artysta zaczął także szerzej eksperymentować z technikami serigrafii, kolażu i asamblażu. Właśnie wtedy u Luriego pojawia się

---

<sup>2</sup> por. J. Woronski, Foreword [w:] *NO! Boris Lurie*, Nowy Jork, 2012, s.4.

pomysł, aby za pomocą arcy-amerykańskich środków ekspresji twórczej próbować oddać wyjątkowe doświadczenie, jakim jest życie europejskiego Żyda – cudem uratowanego z Holocaustu, który znalazł się w nowojorskiej diasporze i krytycznie obserwuje polityczne kroki nowej ojczyzny.

Dwie indywidualne wystawy w 1960 roku – *Les Lions* i *Adieu Amérique* przypiętują drogę Luriego jako dojrzałego twórcy. Znaleźne fotografie łączy z reklamami i nagłówkami gazet, pokrywając je graffiti i żywiołowo napisanymi hasłami, a powstające w ten sposób obrazy all-over często odpowiadają rozmiarom billboardów reklamowych – nieodłącznym elementom amerykańskiego krajobrazu. Jak wskazują krytycy, użycie nagłówków prasowych jako integralnej części kolaży jest taktyką podpatrzoną przez Luriego u starszej generacji twórców z nurtu społecznego realizmu, w tym także wspomnianego wcześniej Marsha. W samym fotomontażu Lurie odbiera cierpliwą lekcję od Johna Heartfielda – pioniera i czołowego przedstawiciela tego medium. Podobnie Heartfieldowi, nowojorski artysta używa montażu zdjęć jako techniki, która umożliwi zbudowanie zaangażowanych „obrazów do czytania” – w odróżnieniu od użycia fotomontażu jako kanwy do przedstawień neutralnych politycznie, skupionych na „czystej” estetyce, częstokroć wykorzystywanych przez reklamę<sup>3</sup>. Ogromne płótna pokrywa wycinkami z ilustrowanych czasopism i wizerunkami nagich kobiet w stylu pin-up, „atakując” kompozycje chluśnięciami farby i wplatając w wizualną narrację prasowe nagłówki zdradzające polityczne sympatie i antypatie artysty.

## Krzyczeć tak, aby każdy zrozumiał

Przeciwno czemu opowiada się Lurie? Co oczywiście – staje twarzą w twarz z paradoksem dotyczącym amerykańskiej kultury wizualnej – przesyconej obrazami w ogóle. Zwraca szczególną uwagę na to, że relacje dotyczące Holocaustu są zmarginalizowane, pomimo istnienia wielkiej amerykańskiej diaspory Żydów. Podobnie rzecz ma się z innymi obrazami wojen – tych przeszłych, jak i prowadzonych współcześnie. Jak zauważa jeden z dziennikarzy w 1960 roku:

„Magazyn LIFE doprowadza nas do ostatecznej, absurdalnej, ale i przerażającej konkluzji – na cierpienie i śmierć nie poświęca się więcej czasu i uwagi, niż na zdjęcia z ostatniego przyjęcia u Elsy Maxwell”<sup>4</sup>.

Lurie, jako ocalony z Zagłady, który co rusz natrafia na denialistów Holocaustu, wobec czego czuje obowiązek mówienia wprost:

„W czasach wojen i eksterminacji, ćwiczenia z estetyki i dekoracyjne wzorki nie wystarczą... sztuka jest narzędziem do tego, aby wpływać i wzywać.

---

<sup>3</sup> por. S. Taylor, *The Excremental Vision. NO!art 1959-1964*, [w:] *NO! Boris Lurie*, Nowy Jork, 2012, s. 17.

<sup>4</sup> cyt. za: tamże, s. 18.

Chcemy mówić, krzyczeć tak, aby każdy zrozumiał. Naszym jedynym mistrzem jest prawda”.

Z drugiej strony, ważnym wątkiem, który porusza artysta, jest powszechna skłonność do estetyzowania wojny, traktowania jej wizerunków i świadectw na równi z innymi obrazami – czyli, de facto, odbieranie im statusu wyjątkowości. Sam fakt powielania ich w milionach kopii powoduje u patrzących obojętność i „opatrzenie” wizerunków szokujących. Podobny mechanizm opisuje Susan Sontag, mówiąc o swojej nastoletniej reakcji na zdjęcia z obozów śmierci. Badaczka przyrównuje ten mechanizm oswojenia się z pierwotnym szokiem do oglądania pornografii. To, co na początku szokuje z każdym kolejnym wizerunkiem staje się wizualnym i treściowym banałem. Nie bez znaczenia dla zabiegów łączenia m.in. quasipornograficznych wizerunków kobiet ze zdjęciami osób zamordowanych w Holocauście, z których często korzystał w swojej praktyce artystycznej Boris Lurie, (m.in. w słynnym kolażu *Railroad to America* z 1963, czy wcześniejszym o dwa lata *Buchenwald*), były doświadczenia twórcy związane z przeglądaniem amerykańskiej prasy ilustrowanej. Jak sam wspomina, w popularnym magazynie „LIFE” fotograficzne relacje z miejsc kaźni czy obozów śmierci sąsiadowały z reklamami, modelkami w kostiumach kąpielowych czy przepisami kulinarnymi. Zestawienia, które szokują u Luriego, w doświadczeniu kultury wizualnej Stanów Zjednoczonych były codziennością, reprodukowaną w milionach egzemplarzy.

Politycznie, od samego początku artysta solidaryzował się z narodami skolonizowanymi, w tym przede wszystkim z Algierią próbującą wywalczyć niezależność od Francji. W ogromnym, mającym rozmiar billboardu *Les Lions* (1959) Lurie znajduje miejsce dla nagłówka będącego jawnym odniesieniem do Algierskiej Wojny Niepodległościowej – podobnie w późniejszym o dwa lata *Siren Signals*, którego wydźwięk jest jawnie antykolonialny. Jedno z najbardziej znanych dzieł Luriego, czyli *Lumumba is Dead* (1961) jest mocnym oskarżeniem wobec polityki imperialnej Stanów Zjednoczonych. Tytułowy Patrice Lumumba, działacz wolnościowy w Kongo, został zamordowany z polecenia CIA ze względu na jego zaangażowanie w ruch separatystyczny w Katandze, jednej z prowincji Kongo. Katanga była terenem niezwykle cennym dla kolonizatorów ze względu na obecność rud miedzi, którymi żywo interesował się amerykański biznes, w tym H.L. Hunt – wpływowy teksaski miliarder oraz Fred Schwarz – antykomunistyczny działacz, blisko powiązany ze skrajnie prawicowymi politykami (w tym, późniejszym prezydentem Stanów Zjednoczonych, Ronaldem Reaganem), znanym także jako twórca niesławnej *Christian Anti-Communism Crusade*. Lurie konstruując *Lumumba is Dead* nie przebiera w środkach – winą za śmierć kongijskiego polityka oskarża rząd amerykański, którego działania przyrównuje do hitleryzmu. Dlatego w centrum obrazu znajduje się swastyka, okolona setkami wizerunków nagich kobiet, samolotów wojskowych, bomb i amerykańskich posiłków, pomiędzy których kilkakrotnie wystaje napis *Dieu* (fr. Bóg) – jako nawiązanie do hipokryzji władz, powołujących się na rzekome chrześcijańskie wartości podczas swojej „antykomunistycznej krucjaty” w Afryce. Innym ważnym fragmentem kompozycji jest nagłówek „*Adieu Amérique*”, który Lurie wpisuje w kształt swastyki.

Dla artysty amerykańska polityka interwencji w krajach Afryki, Ameryki Południowej i Azji Wschodniej – jawnych bądź utajonych – nie pozostawia cienia złudzeń: nie ma ona niczego wspólnego z misją niesienia pokoju, liczą się tylko strefy wpływów, z których można bezkarnie czerpać zyski.

## Żydowskie doświadczenie i... cytadela dla idealistów

Ameryka końca lat 50. nie tylko dla Luriego zaczęła wydawać się krajem pełnym hipokryzji, przesiąkniętym antykomunistyczną paranoją ery mccarthyizmu, który hołduje zarówno nieograniczonej konsumpcji, jak i agresywnej polityce zagranicznej. Artysta swoje refleksje na temat społeczeństwa i roli sztuki wymienia z innymi twórcami: osobami doświadczonymi przez wojny, imigrantami, Beatnikami, pacyfistami i lewicowcami. Na kanwie spotkań i dyskusji pojawia się pomysł założenia grupy, dzięki której idea wykrzyczenia światu Prawdy miałaby stać się bardziej widoczna. Tak powstaje March Group – wspólne dzieło Luriego, Sama Goodmana i Stanleya Fishera, które zapoczątkowało koncepcję późniejszej NO!art. Genezą zawiązania się współpracy artystów była reakcja na aktualną sytuację polityczną, a także kwestie związane z rzekomą apolitycznością abstrakcji ekspresjonistycznej w dobie pojawienia się pop-artu. Artyści zdecydowali się stworzyć sztukę bliską ich prywatnemu doświadczeniu – opowiadającą się przeciw imperializmowi, rasizmowi, seksizmowi i wyścigowi nuklearnemu. Ich twórczość miała być prawdziwie awangardowa – nie tylko w formie, ale w treści. W intencjach March Group prowokacja miała wywoływać efekt w postaci zaangażowania społecznego.

„Źródłem NO!art jest żydowskie doświadczenie, zakorzenione w największej na świecie społeczności Żydów w Nowym Jorku. NO!art jest wytworem armii całego świata, obozów koncentracyjnych, zniszczeń i lumpenproletariatu. Celuje w hipokryzję inteligencji, kapitalistyczną kulturę manipulacji, konsumeryzm, amerykańskość i inne Molochy. Jej cel: totalna, niewzruszona autoekspresja w sztuce, prowadząca do społecznego zaangażowania. [...] Nie dla duchampowskich dadaistów, neodadaistów czy »popartowców«; nie dla konsumpcjonizmu klasy średniej i nijakich pacykarzy na usługach nowobogackich liberałów<sup>5</sup>[...] NO!art to ekskrementy, protest, śmieci, gówno, zagłada, pin-up. NO!art jest piekielnie poważny”<sup>6</sup>.

Działania NO!art skupiły się wokół March Gallery – jednego z wielu nietuzinkowych miejsc nowojorskiego Lower East Side, dzielnicy ściśle związanej z kontrkulturą Beatników i załążkami Nowej Lewicy. W przejętej przez grupę March Gallery, a związanej do tychczas z nazwiskami takimi jak Elaine de Kooning, Mark di Suvero czy Lester Johnson,

<sup>5</sup> B. Lurie, S. Krim, A. Hundertmark, NO!art. Pin-ups, Excrement, Protest, Jew-art, Berlin-Kolonia, 1988, s. 13, cyt. za: M. Reichelt, “We have more or less said that we shit on everything”. Boris Lurie and NO!art, No Compromises! The Art of Boris Lurie, Berlin, 2016, s. 155.

<sup>6</sup> cyt. za: D. Jałowik, Boris Lurie..., dz.cyt. s. 91.

odbyły się trzy zbiorowe wystawy Luriego i jego znajomych: w 1960 roku Vulgar Show i Involvement Show oraz w 1961 Doom Show. Strategia przejęcia galerii była nie tylko decyzją artystyczną. Była także sprzeciwem wobec gentryfikacji okolicy oraz – przede wszystkim – krytycznemu stosunkowi do zawierzenia sztuki awangardowej rynkowi i prawicowej propagandzie politycznej. W manifestie z 1960 roku czytamy:

„Nowa March Gallery to cytadela dla idealistów, bastion dla tych, którzy chcą zająć ostatnią pozycję przeciwko rynkowej degradacji przedmiejskich galerii. Stoimy na progu nowej sztuki – sztuki zaangażowanej, sztuki mówiącej o problemach”.

## Trzy razy NIE

Vulgar Show, czyli pierwsza wystawa grupy, odbyła się w March Gallery w listopadzie 1960 roku. Wystawę o kilka miesięcy poprzedziła wiadomość o pojmaniu przez MOSSAD Adolfa Eichmanna w Argentynie. Na przestrzeni roku proces zbrodniarza (także ze względu na słynną książkę Hannah Arendt) stał się w Stanach Zjednoczonych tematem stale obecnym w amerykańskich mediach, co doprowadziło Luriego do wściekłości:

„Eichmann żywy... Eichmann martwy... kogo obchodzi Eichmann? Teraz mówią nam to wszystko o obozach koncentracyjnych. Bergen-Belsen zostanie zamienione w piękny park. Tysiące ludzi głodujących po wyzwoleniu...”<sup>7</sup>.

Gwałtowne emocje w Lurium wywoływała przede wszystkim reakcja rządu i społeczeństwa amerykańskiego, które zaczęło żyć sprawą nazistowskiego zbrodniarza, propagandowo podkreślając kluczową rolę Stanów Zjednoczonych w zwycięstwie nad Hitlerem, równoległe angażując się w bestialską wojnę w Wietnamie.

Obsceniczność zawartą w tytule wystawy artysty rozumieli dwojako – na tej kanwie, w szczególności w pracach Luriego, zderzały się dwa światy: aktów kobiecych i zdjęć wojny. Nagość, oficjalnie represjonowana przez amerykańskie społeczeństwo na przestrzeni płóciennych spotykała się z tym, co dla członków March Group było realną obscenicznością – wojna, rozwój broni nuklearnej, korporacyjna chciwość prowadząca do destabilizacji regionów czy też dehumanizowanie jednostki w ramach społeczeństwa kapitalistycznego.

Druga wystawa Involvement Show pojawiła się w kwietniu 1961 i była eksperymentem związanym z zaangażowaniem społecznym i demokracją partycypacyjną, w którym każdy i każda chętna mogła wziąć udział, a swoim udziałem dać świadectwo temu, co rozumie jako zaangażowanie. W wystawie, której hasłem przewodnim było „Wieża z kości słoniowej nie może być substytutem dla realnego Zaangażowania. W czasach wojen i eksterminacji, ćwiczenia z estetyki i dekoracyjne wzorki nie wystarczają”, wzięło udział około 30 artystów i artystek, m.in. Allan Kaprow, Yayoi Kusama (prezentująca Accumulations), Jean-Jacques

---

<sup>7</sup> cyt. za: S. Taylor, *The Excremental Vision...*, dz.cyt., s. 14.



Lebel i Michelle Stuart. Jednak jak oceniał po latach Lurie, otwartość i pluralizm osłabiły wydźwięk wystawy. Sam eksperyment uznał za naiwny, a w efekcie czego – nieudany.

Trzecia wystawa NO!artists (Doom Show) odbyła się w grudniu 1961 roku jako reakcja na powszechną panikę związaną z Kryzysem Kubańskim, a co za tym idzie, bliskością wizji nuklearnej zagłady. Wystawa, podobnie dwóm poprzednim, ściągnęła na siebie uwagę krytyki (m.in. we wpływowym magazynie „Art News”), która podjęła się opisu dokonań osób związanych z March Group poprzez kategorie „sztuki protestu” czy berlińskiego Dada. Jednak część recenzentów sceptycznie podchodziła do skuteczności ich postulatów – artystom i artystkom zarzucano, że ich dzieła, które mają wytrącić społeczeństwo z apatii wobec zbrodniczego wyścigu atomowego, ograniczają się do klisz i wątpliwych metafor (jak pisał o ekspozycji krytyk Lewis Mumford), a antyburżuazyjna sztuka wybrzmiewa nie gdzie indziej, ale w galerii sztuki – owym bezpiecznym „bastionie idealistów”. Jeszcze w 1961 roku grupa zdecydowała się na zorganizowanie w pobliskim Tompkins Square Park w East Village działania na styku happeningu z protestem politycznym – Car Event. Stanley Taylor zauważa, że ich działanie – jawnie antywojenne i wymierzone w amerykański kult militarystyki – było jednym z pierwszych, które poprzedziło szereg demonstracji przeciwko interwencji w Wietnamie w latach 60.

Pojawiające się w recenzjach krytycznych porównania NO!artists z berlińskim dadaizmem i pracami Kurta Schwittersa, poskutkowały zainteresowaniem słynnego kolekcjonera Arturo Schwarz, który zaproponował grupie wystawę we Włoszech – w mediolańskiej Schwarz Gallery i rzymskiej Galleria La Salita. Jak wspomina Lurie, grupa z pewnym zaskoczeniem odebrała fakt, że Thomas B. Hess (redaktor „Art News” i jeden z najważniejszych promotorów abstrakcjonizmu ekspresjonistycznego) zgodził się na napisanie tekstu do katalogu, w którym nazwał Goodmana i Luriego „prawdziwymi przedstawicielami realizmu społecznego”. Jednak jak odnotowuje Taylor, zainteresowanie się mainstreamu było chwilowe – a Hess był wówczas jedynym wpływowym krytykiem, który zainteresował się działalnością NO!artists w latach 1960-1964.

Włoskie wystawy okazały się frekwencyjnym sukcesem, głównie ze względu na otoczkę skandalu. Natomiast sama prasa była podzielona – konserwatyści grzmieli, odmawiając ekspozycji miana sztuki, a artystów nazwali twórcami pornografii, natomiast dziennikarze związani z lewicą sceptycznie podchodzili do prac, widząc w nich sztukę pełną nihilizmu i anarchii, zupełnie różną od tego, co rozumieli jako realizm społeczny. Jednak pokazy we Włoszech otworzyły dla NO!artists drzwi do galerii Getrudy Stein. Zarówno w NO & ANTI-POP Poster Show i NO!Show!, obu zorganizowanych w 1963 roku, pobrzmiewało echo marcuseowskiej „wielkiej odmowy” – odrzuceniu wartości mieszczańskich, także (lub przede wszystkim) w sposobach tworzenia sztuki. Getruda Stein, opisując twórczość Luriego, pisała „jest to silnie NIE w zalewie produkowanych taśmowo TAK”. Największą uwagę amerykańskiej krytyki skupiło, co oczywiste, zestawienie wizerunków pornograficznych z obrazami Zagłady – w szczególności kilkanaście walizek Luriego, pokrytych obrazoburczymi kolażami i malowanymi od szablonu gwiazdami Dawida. Wystawą, która właściwie zakończyła działalność grupy był NO! Sculpture/Shit Show z 1964 roku – pełną rzeźb w kształcie odchodów, wykonanych z paper-mache i gipsu,

pokrytych w charakterystyczny dla NO!artists kolażami i farbą. Dla NO!artowców, silnie inspirujących się psychoanalizą, forma rzeźb nie była wyłącznie próbą zbadania granic wytrzymałości koneserów sztuki – dla nich związek pomiędzy odchodami i pieniędzmi (podobnie jak w przypadku Pierre’a Manzoni) był oczywisty. Ostatni pokaz okazał się umiarkowanym sukcesem, jak i niezbyt głośnym skandalem – w prasie pojawiły się określenia „fekalnej kaligrafii”, a do NO!artowców przylgnęła łątka „koprofilów”. W międzyczasie twórczością grupy zainteresował się kolekcjoner Leon Kraushar, znany ze swojej słabości do pop-artu. Jednak totalny nonkonformizm grupy stanął na drodze ich dalszej kariery, bowiem Kraushar gratulując wystawy jednemu z członków grupy, Samowi Goodmanowi, usłyszał od artysty, że ten „na niego sra”.

## Polityczny pin-up i problemy z amerykańską cenzurą

Obecność ekscentrycznej grupy nieszczęśliwie zbiegła się z triumfalnym pochodem pop-artu wraz z wielkim sukcesem wystawy New Realists z 1962 roku. Propozycja nowego nurtu, który w przewrotny, ale afirmujący sposób angażował w swoje działania amerykańską popkulturę, okazała się być dla krytyków i kolekcjonerów wyjątkowo atrakcyjna. Dla Luriego i jego towarzyszy, kategoryczny sprzeciw wobec czegokolwiek, co można nazwać „pop” oraz wyraźny rys antykonsumpcjonistyczny ich twórczości stał się powodem, dla którego o NO!artists zapomniano na długie dekady. Jak wspomina Lurie, jego i Goodmana obiekty były brane pod uwagę do kilku wystaw (w tym słynnej The First International Girlie Show), jednak nie zostały one wystawione. Przyczyn odmowy nigdy nie wyartykułowano wprost. Jak pisze Taylor, kluczowym dla odrzucenia prac Luriego i Goodmana był przekaz, jaki stał za pracami tej dwójki. Zamiast miękkiej, pin-upowej erotyki używali oni zdjęć z fetyszystycznych magazynów, przedstawiających związane, zakneblowane kobiety, które stawały się symbolami konkretnej, systemowej przemocy wobec kobiet w amerykańskim społeczeństwie. Ich wizerunki reprezentowały męskie spojrzenie i to w sposób najbardziej brutalny. Wraz z radykalizmem i zaangażowaniem politycznym twórców, ich prace stawały się prawdziwie niewygodne – a co za tym idzie, niemożliwe do wystawienia.

„[Lurie] za swój symbol bierze »dziewczęcy« obrazek, rodzimą amerykańską markę pornografii. Odrzucając konwencjonalną manierę, wstrząsa widzem; za wszelką cenę próbuje zmusić nas do zatrzymania się nad naszą rzeczywistością. Lurie narzuca nam gorzką wizję okrutnie uśmiechniętej, bezdusznej pin-upki. To jej zdjęcia wiszą w szatniach; to ona podnieca »zmęczonego biznesmena«, ukradkiem wciskającego kopię Playboya do aktówki. Gwiazdy ekranu stają się towarem mierzonym w calach, marzeniami całej Ameryki. Nasze środowisko jest zanieczyszczone zarówno chorym erotyzmem, jak bezduszną obojętnością”

– tak o pracach Luriego z cyklu Love Series pisała Gertruda Stein.

Choć Lurie w wywiadach podkreślał, że kobiety w środowisku NO!art były pełnoprawnymi członkiniami kolektywu, a szereg prac artystów jest wyraźnie pro-kobieca i antymaczystowska, Michelle Stuart wspomina, że trzonem grupy byli jednak mężczyźni, a ona sama czuła się dość zmarginalizowana jako członkini. Inna z uczestniczek wystaw organizowanych przez NO!art, Yayoi Kusama nie wymienia w swoim artystycznym CV występu w ramach March Group, co można odczytać jako niezbyt pochlebne dla deklaracji Luriego. W dodatku, analizując podejmowane przez grupę tematy, głównymi wątkami – symptomatycznymi dla lat 60. – był splot seksualności, kobiet i bomby atomowej, a więc mimo wszystko, trzon męskocentrycznej opowieści o realiach amerykańskiego życia. Jak zauważają krytycy, grupa wypowiadała się przede wszystkim w imieniu męskiej rebelii przeciwko mieszczańskiemu statusowi quo – kobiece spojrzenie jest tam wyraźnie zmarginalizowane.

Jednak głównym powodem, dla którego grupa NO!artists nie została szerzej odnotowana przez amerykańską historię sztuki jest – jak pisze m.in. Taylor – dominacja konserwatywnych historyków, którzy mieli realny wpływ na utrwalanie kanonu i hołdowanie formalizmowi. Swój wkład miały także instytucje sztuki, które w czasach tzw. culture wars lat 80. obawiały się wystawiania prac grupy jako zbyt radykalnych. Nawet jeszcze na początku lat 90. w wielkiej wystawie retrospektywnej poświęconej neo-dadaizmowi i w poprzedzającej ją ekspozycji dotyczącej Beatników, nie znaleziono miejsca dla NO!artists. Wśród licznych przykładów sztuki, które trwale zapisały się w annałach współczesnej sztuki amerykańskiej, obok abstrakcji ekspresjonistycznej, pop-artu, minimalizmu i konceptualizmu, „wściekle” NO!art było zbyt odważne, a przede wszystkim – zbyt bliskie lewicy, aby chciał pisać o nich mainstream ich czasów, sparanoizowany (auto)cenzurą. Natomiast dla samego świata sztuki grupa pojawiła się zbyt wcześnie, jeszcze przed realnym zaangażowaniem środowiska w sprawy protestu, jak miało to miejsce w latach 70. Jednak ich zaangażowanie i pionierskość jest nie do przecenienia – działali właśnie w czasach największego zagrożenia, reagowali bezpośrednio na to, co właśnie się działo, byli silnie związani ze swoim tu i teraz. Lurie zwykł mawiać, że „sekretem wielkiej sztuki jest to, czego najtrudniej się nauczyć – to odwaga”. Właśnie ona wiązała się z aktem oskarżenia wyrażonym wprost w Stany Zjednoczone. Związek NO!artu z Beatnikami i Nową Lewicą, czyli mówiąc współczesnym dla nich językiem, była mieszanką arcy-antyamerykańską, niepatriotyczną do szpiku kości, która nie miała szansy bytu w początku lat 60. Jednak, jak wskazuje Taylor, rewizja amerykańskiej awangardy nie przyniosła NO!artists (a przede wszystkim Luriemu) pośmiertnej sławy, głównie ze względu na umieszczenie torturowanego ciała kobiecego w centrum swojego zainteresowania. Sukces, jaki osiągnęła Martha Rosler, podobnie Luriemu bazując w swoich pracach na kolażowym zestawieniu ciała kobiecego z piekłem wojny, wynikał przede wszystkim z tego, że uczyniła to w sposób dalece bardziej rewolucyjny – to znaczy: oderwała ten wątek od męskocentrycznego spojrzenia.

## Ten, który karmi kota

Feralny rok 1964 przyniósł dla Luriego gwałtowne zmiany – nie tylko ze względu na rozpad March Group i zakończenie współpracy artystycznej ze Stein. W tym roku umarł jego ojciec, a sam Lurie rozpoczął inwestować na giełdzie i obracać nieruchomościami, które otrzymał w spadku. Choć w ten sposób zgromadził pokaźny majątek, deklarował, że nigdy nie wyrzekł się swoich ideałów – nadal żył skromnie, w otoczeniu przedmiotów znalezionych na śmietnikach, wciąż utrzymywał kontakty ze znajomymi sympatyzującymi z Nową Lewicą. Zmiany w swoim życiu podsumował, jak przystało na niego, mocno autoironicznie „Choć jestem całym sercem za interesem myszy, zacząłem karmić kota”. Poświęcił się bez reszty poezji i pisaniu wspomnień (w tym, zebranych w książce *House of Anita*, wydanych pośmiertnie w 2010 roku).

Twórczość Luriego wraz z wygaszeniem działalności March Group została w Stanach Zjednoczonych zapomniana na blisko trzy dekady – sporadycznie pojawiała się na wystawach w Niemczech (gdzie w 1974 roku wystawił z Wolfem Vostellem), Włoszech i Izraelu, jednak bez większego sukcesu.

Pierwsza antologia *NO!artists* została wydana w 1988 roku z inicjatywy Luriego i S. Krima, nakładem niemieckiego wydawnictwa *Hundertmark*. Wystawy, które przywróciły pamięć o Borisie Lurim i artystach związanych z March Group pojawiły się dopiero na przełomie lat 90. i 00., głównie za sprawą monograficznej ekspozycji Luriego na terenie Memoriału Buchenwald (1998-1999), a także skandalu, jakie wywołało przypomnienie prac artysty. Ocalały z Holocaustu laureat Pokojowej Nagrody Nobla Elie Weisel nazwał twórczość Luriego zdradą<sup>8</sup>. Podobnie jak przed laty, zestawienie nagich amerykańskich kobiet z ofiarami Zagłady wywołało żywe emocje.

W tym okresie odbyły się także pierwsze większe pokazy prac w Stanach Zjednoczonych: na Uniwersytecie w Iowa (1999) oraz Mary and Leigh Block Museum of Art w chicagowskim Northwestern University (2001), które kuratorowała Estera Milman. Równolegle pojawiła się strona podsumowująca działalność osób związanych z *NO!art* – zarządzana przez Dietmara Krivesa, która działa do dziś, podobnie jak Boris Lurie Art Foundation, założona dzięki staraniom Gertrude Stein.

Boris Lurie zmarł 7 stycznia 2008 roku w Nowym Jorku. Przez ostatnią dekadę Lurie stał się artystą, któremu badacze i badaczki z całego świata poświęcają uwagę jako nietuzinkowemu przedstawicielowi sztuki tworzonej o Zagładzie przez ocalańca. W 2018 roku w krakowskim MOCaKu odbyła się monograficzna wystawa twórcy – Pop-art po Holokauście.

---

<sup>8</sup> por. D. Jałowik, *Boris Lurie...*, dz. cyt., s. 99.

Anarcho-Biblioteka  
Dobry pieróg to wywrotowy pieróg



Anonim  
Boris Lurie

[rokantyfaszystowski.org](http://rokantyfaszystowski.org)

[pl.anarchistlibraries.net](http://pl.anarchistlibraries.net)