

format

89





ANISH KAPLOR

01.10.2022 – 12.02.2023



CENTRUM
RZEŹBY
POLSKIEJ

ul. Topolowa 1
26-505 Orońsko



www.rzezba-oronsko.pl



Wystawa
pod Honorowym
Patronatem Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego
prof. dr. hab. Piotra
Glińskiego

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Honorowy Patronat:



British Embassy
Warsaw



Partnerzy:



GRANITY SKWARA
KAMIEŃ NATURALNY



ART-ODLEW
GALERIA ARTYSTYCZNA

telbridge



BRISTOL
ART & MEDICAL SPA



Patronat medialny:

VOGUE

CONTEMPORARY
LYNX

SZUM

NNGT
NOTES NA 8 TYGODNI

fermat

TVP

KULTURA

onet

Od redakcji

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

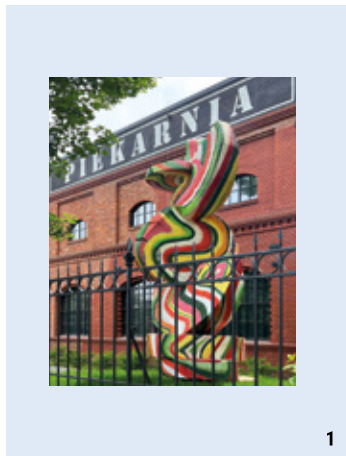
Redaktor naczelna Pisma Artystycznego „Format”



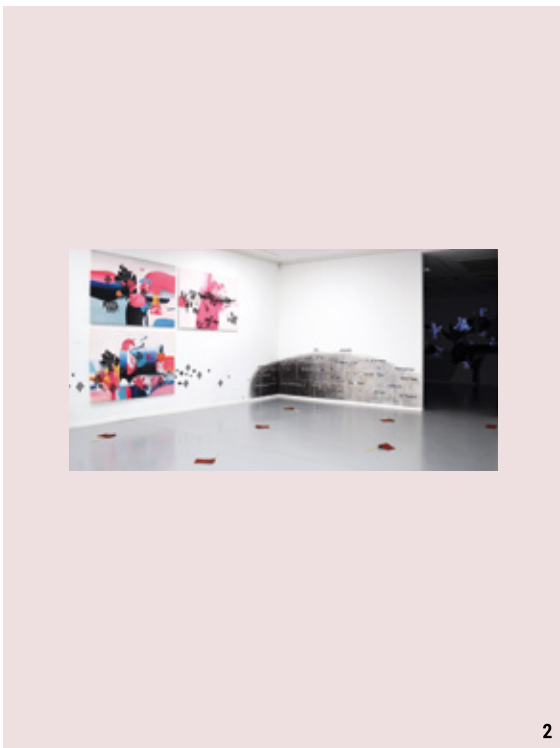
O kładka oraz temat przewodni nowego numeru „Formatu” zostały poświęcone twórczości i osobie Natalii LL. Pierwotnym założeniem była celebrowanie faktu nadania artystce doktoratu *honoris causa* przez Akademię Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, wzmocniona październikowym otwarciem wystawy w Galerii Neon oraz publikacją monograficzną autorstwa profesor Anny Markowskiej. Niestety, w sierpniu Natalia LL zmarła, pozostawiając świat sztuki z pytaniem o to, czy naprawdę w pełni docenialiśmy artystkę, która tak silnie wpływała na obraz rodzimej twórczości. Co zatem możemy zrobić, by jej sława i znaczenie dla formowania współczesnego obrazu sztuki polskiej – także za granicą – przeniknęły do szerszej świadomości? Działania artystki zawsze będą punktem wyjścia rozważań o sztuce feministycznej czy o perspektywie herstorycznej w badaniach nad współczesną działalnością artystyczną, o których piszemy w niniejszym wydaniu.

Ponadto kontynuujemy wątki związków sztuki z nowoczesnymi technologiami oraz wizji przyszłości, ale wspominamy także o rozliczeniach z przeszłością, a więc problematyce dekolonizacji w praktykach artystycznych i kuratorskich we współczesnych instytucjach kultury. Sporo stron poświęcamy relacjom z wydarzeń artystycznych z różnych miejsc świata i Europy, między innymi z Kassel, Wenecji, włoskich Alp oraz Paryża (jednocześnie przypominamy, że część wieści z zagranicznych wydarzeń artystycznych została także opublikowana w internetowym wydaniu pisma: format.asp.wroc.pl). Prezentujemy twórczość klasyków sztuki i zwracamy uwagę na dobrze zapowiadających się młodych artystów.

Zapraszam do lektury. ■



1



2

1. Anna Szpakowska-Kujawska, *Skrzydłak miejski*, fot. dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Piekarnia (tekst na s. 28)
2. Hanna Shumska, *Ogród wizualnych kolonizatorów*, 2019 (tekst na s. 54)
3. Carlo Ciussi, bez tytułu, 1985, fot. Marek Misztal v. Blechinger (tekst na s. 84)
4. Fridericianum, Kassel, 2022, fot. Marlena Promna (tekst na s. 100)
5. Joanna Rajkowska, *Flaga uchodźcza*, 2021, NOWY ŻŁOTY, fot. Jerzy Wypych (tekst na s. 134)



3

Redaktor naczelna:
Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
a.klimczak-dobrzaniecka@asp.wroc.pl

Redaktor artystyczny: Tomasz Pietrek,
tomaszpietrek.com

**Layout, redakcja edytorsko-techniczna,
przygotowanie do druku:** ARTPUNKT-EU

Współpracownicy:
Beata Bartecka, Aleksandra Czerniak,
Mika Drozdowska, Piotr Fereński,
Alexandra Hołownia, Agata Kalinowska,
Joanna Kobyłt, Hanna Kostołowska,
Piotr Lisowski, Zyta Misztal von Blechinger,
Anna Mituś, Zofia Reznik, Andrzej Saj,
Patrycja Sikora, Kama Wróbel

Korekta: Pracownia Usług Edytorskich
MESEM Marcin Grabski, mesem.pl

Druk: ZAPOL Sobczyk Sp.J., Szczecin

Okladka: Natalia LL, *Aksamitny terror*, 1970,
fotografia barwna, skan z negatywu, kolekcja
Fundacji ZW

Adres redakcji:
plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. 71 34 380 31 w. 209

Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych
im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Warunki prenumeraty:
W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi
16,00 zł. Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy
wplacać na nasze konto: Akademia Sztuk
Pięknych, ing Bank Śląski O/Wrocław
93 1050 1575 1000 0005 0269 6594,
jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając
– prenumerata „Formatu”. Zamówione
egzemplarze wysyłamy na nasz koszt.
Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym,
wysyłkę archiwalnych numerów pisma.
W prenumeracie zagranicznej cena 1 egz.
wynosi 10 dolarów amerykańskich lub 10 euro,
pozostałe warunki jw.

Projekt współfinansowany
przez Miasto Wrocław.

Nakład: 1140 egz.

format.asp.wroc.pl

Copyright © 2022 by Redakcja „Format”
cena 16,00 zł (w tym 8% VAT)

W numerze

TEMATY

- 6.** Piotr Lisowski
List gończy: Natalia LL
- 12.** Anka Mituś
Dulce – Post Mortem.
Rozmowa z Karolem
Radziszewskim
- 18.** Kama Wróbel
Trudny wiek dojrzewania.
Female is fine!
- 23.** Aleksandra Czerniak
Blockchain w świecie sztuki
– wciąż wielka niewiadoma

ROZMOWY

- 28.** Patrycja Sikora
Nie chcemy w sztuce
udzielać odpowiedzi,
chcemy zadawać pytania.
Rozmowa z Renatą Jarodzką
i Rafałem Jarodzkim
- 36.** Agata Kalinowska
O archiwaliach i architekturze.
Wywiad z Iwoną Kałużą

POSTAWY

- 44.** Andrzej Saj
W pełni obrazowania
– o poetycko-malarskiej
twórczości Stanisława Kortyki
- 54.** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
To dopiero początek.
O twórczości Hanny Shumskiej
- 58.** Mika Drozdowska
Szkło nie pozwala mi się
nudzić. Wywiad z Matthew
Szöszem

ZJAWISKA

- 66.** Zofia Reznik (Kolektyw
Kariatyda)
Edytyony drugiego przypiływu
- 72.** Joanna Kobyłt
Zdekolonizujmy się! Kilka uwag
o praktykach artystycznych
i kuratorskich w późnym
kapitalizmie
- 78.** Piotr Jakub Fereński
Interferencje, cz. 2
- 84.** Zyta Misztal von Blechinger
Geopoetyka Morterone
- 90.** Beata Bartecka
Czy sztuczna inteligencja
ma gęsią skórę?

DO ZOBACZENIA

- 96.** Patrycja Sikora
Aż trudno uwierzyć, że to pierwsza
taka wystawa
- 100.** Anka Mituś
Skandaliczne *documenta*
– niezrozumiane *documenta*
- 112.** Alexandra Hołownia
*Niech szyją! Współczesna polska
rzeźba uszyta*
- 116.** Hanna Kostołowska
Lekcja anatomii umysłu Louise Bourgeois
- 124.** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Głusza w muzeum
- 128.** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Warstwy Macieja Kasperskiego. Co może
powiedzieć ceramika o rzeczywistości?

ARTYŚCI

- 134.** Do oglądania

PÓŁKA

- 144.** Do czytania



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Wrocław miasto spotkań

format

Piotr Lisowski
List gończy: Natalia LL

Anka Mituś
Dulce – Post Mortem.
Rozmowa z Karolem Radziszewskim

Kama Wróbel
Trudny wiek dojrzewania.
Female is fine!

Aleksandra Czerniak
Blockchain w świecie sztuki
– wciąż wielka niewiadoma NFT, cz. 2

List gończy: Natalia LL



1

Natalia LL jest najbardziej rozpoznawalną wrocławską artystką przełomu XX i XXI wieku. Oczywiście niech nie zmyli użyty feminatyw, mam tutaj również na myśli artystów mężczyzn. Jej obecność w polu sztuki kształtowały zryw konceptualny, fascynacja fotomedializmem i performatywnością, a także otaczająca rzeczywistość, codzienność i miłość.

Te wszystkie aspekty jej twórczości pojawiły się już w latach sześćdziesiątych, by w pełni wybrzmieć w następnej dekadzie. Natalia LL koncentrowała się wówczas na percepcji rejestrowania rzeczywistości i uchwyceniu jej wielości oraz różnorodności. Jednocześnie stała się niemal ikoną feminizmu z za żelaznej kurtyny, z nieodzownymi dużymi ciemnymi okularami, czasem w futrze, niekiedy z pejczem. Tak silnie

obecna w jej realizacjach cielesność w kolejnych dekadach zmierzała w stronę egzystencjalnych napięć i lęków. Mistyki i mitów. Tworzyła inscenizowane portrety, badała sny, powracała również do swoich wcześniejszych prac, wykorzystując je do nowych poszukiwań. Wiele miejsca poświęcała i nadal poświęca tożsamości, przemijaniu, transfiguracji duchowo-cielesnej czy swoim kotom. Artystka wyróżnia się na tle środowiska zarówno Wrocławia, jak i Polski, będąc z jednej strony osobowością kanoniczną w polskiej historii sztuki, a z drugiej strony wciąż budząc niezrozumienie i kontrowersje (w tym akty cenzury).

W sierpniu 1970 roku, w czasie VIII Spotkania Artystów i Teoretyków Sztuki w Osiekach, Natalia LL zrealizowała pracę dedykowaną Jerzemu Ludwińskiemu, zatytułowaną *List gończy*. Składała się ona z dziewięciu sześciennych kostek

Natalia LL
1. Natalia LL z pracą *List gończy*, Plener w Osiekach, 1970, fot. Andrzej Lachowicz, fotografia czarno-biała, skan z negatywu, kolekcja Fundacji ZW
2. *Fotografia intymna*, 1971, fotografia czarno-biała, skan z negatywu, kolekcja Fundacji ZW



2

z naklejonymi zdjęciami ukazującymi krytyka (sfotografowanego w sposób, w jaki fotografuje się przestępców – widok z dwóch profili i *en face*, dodatkowo będącego w koszuli w paski przypominającej strój więzienny). Artystka ten specyficzny rodzaj *homage* dla jednej z najważniejszych postaci ówczesnego świata sztuki w Polsce komentowała wtedy następująco: „Wkład Ludwińskiego w rozwój nowej sztuki jest nie do przecenienia. Działalność jego nie zyskała jednak pełnej akceptacji, a często była wręcz zwalczana przez zwolenników siemienności i zacoiania sztuki. *List gończy* jest rodzajem mobilnego modelu konstrukcji i rozpadu dzieła sztuki”¹. Praca Natalii LL, jak zauważyła Anna Markowska, to gest wsparcia dla wybitnego krytyka i przede wszystkim manifest nowej sztuki oraz wypowiedź wojny establishmentowi

artystycznemu. „*List gończy* – pisała historyczka sztuki – to deklaracja egzystencjalna – progresywna artystka i krytyk czują się i są traktowani w PRL jak oskarżeni. Dlatego też kostki rozdała wybranym uczestnikom pleneru w Osiekach, przekraczając tym samym granicę między sztuką a życiem i czyniąc je darem dyslokującym się z przestrzeni publicznej pleneru artystycznego do sfery prywatnej obdarowanych. Wobec niemożliwości dłuższego istnienia w sferze publicznej artystka deklaruje zatem gotowość stworzenia oddolnego systemu wymiany sztuki. [...] *List gończy* przyjmuje jednocześnie formę, która jest jawnym oporem wobec sztuki dominującej”². Wkrótce taki system wymiany sztuki Natalia LL wcieliła w życie.

W grudniu 1970 roku wspólnie z Andrzejem Lachowiczem (partnerem artystycznym >

1 Natalia LL, *List gończy* [mps z 1970 roku] (za: Natalia LL. *Opera omnia*, red. Adam Sobota, Wrocław 2009, s. 44).

2 Anna Markowska, *Amour fou w nieprzyjaznych dekoracjach*, [w:] Natalia LL. *Secretum et tremor*, red. Ewa Toniał, Warszawa 2015, s. 25.

i życiowym), Zbigniewem Dłubakiem oraz krytykiem Antonim Dzieduszyckim zawiązała grupę artystyczną i galerię Permafo. Galeria w Klubie Związków Twórczych we Wrocławiu była jednym z pierwszych miejsc w Polsce nastawionym na propagowanie najnowszej sztuki związanej z ówczesnymi nowymi mediami: fotografią, filmem i performansem. W założeniu Permafo miało być strukturą pozwalającą na ujawnienie zjawisk, które mają na celu badanie, a nie wyrażanie sztuki. Artyści dążyli do obiektywnego zapisu czasu, wychodząc z założenia, że sztuka realizuje się w każdym momencie rzeczywistości, a każda sekunda jest niepowtarzalna. Można powiedzieć, że Permafo przejęło schedę po założonej przez Jerzego Ludwińskiego Galerii pod Mona Lisą, gdzie zresztą odbył się pierwszy indywidualny pokaz Lachowiczów i Dłubaka pod szyldem grupy Permafo (wystawa *Mutanty*, marzec 1971 roku). W przeciwieństwie jednak do Galerii pod Mona Lisą chcieli oni skupić się przede wszystkim na sztuce medialnej. Szybko wokół galerii wytworzyło się środowisko, a ona sama działała bardzo prężnie przez całą dekadę, organizując wystawy fotograficzne, ale także akcje, performanse czy pokazy filmów artystycznych.

W wypadku Natalii LL warto zwrócić uwagę na intensywność działań i znaczenie 1970 roku. Był to moment przełomowy dla artystki. Rozpoczęła go od udziału w Sympozjum Plastycznym Wrocław '70 (wspólnie z Andrzejem Lachowiczem i Zbigniewem Dłubakiem), następnie uczestniczyła we wspomnianym już plenerze w Osiekach i w wystawie *SP (Sztuka Pojęciowa)* organizowanej w Galerii pod Mona Lisą, wreszcie, na koniec, nastąpiła manifestacja Permafo. Ścisły związek ze środowiskiem neoawangardowym wpłynął na wykształcenie się własnej postawy artystycznej, która w pełni zmanifestowała się w latach siedemdziesiątych. Relacje te artystka budowała od drugiej połowy lat sześćdziesiątych dzięki kontaktom z grupą artystów wrocławskich skupionych przy prowadzonej przez Jerzego Ludwińskiego od 1967 roku Galerii pod Mona Lisą. W tym czasie, jako członkini Rady Artystycznej ZPAF, nawiązała również bliższy kontakt z mieszkającym w Warszawie Zbigniewem Dłubakiem. Fascynacja artystki konceptualizmem i sztuką pojęciową zazębiała się z zainteresowaniami nowymi mediami: w pierwszej kolejności aparatem fotograficznym, a później kamerą filmową.

Natalia LL zaczęła fotografować w 1960 roku, w czasie studiów w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, dzięki zajęciom prowadzonym przez Bronisława Kupca, wywodzącego się z przedwojennego środowiska Lwowskiego Towarzystwa Fotograficznego. W ramach zajęć studenci byli zobligowani do opamiętowania podstaw fotografii jako pomocniczej metody projektowania szkła i grafiki. Fotografia wówczas nie była uważana jako pełnowartościowe medium sztuk pięknych. Wkrótce po tym, jak Natalia LL nie dostała się do pracowni malarstwa Eugeniusza Gepperta, fotografia stała się jej głównym i ukochanym medium. Zaczynała, jak sama to określiła, od fotografii egzystencjalnej. Zafascynowana włoskim neorealizmem i myślą egzystencjalistyczną, tworzyła portrety. Rejestrowała także swoje otoczenie i życie, kierując się w stronę sztuki poszukującej nowych obszarów wizualnych i mentalnych. Pod koniec lat sześćdziesiątych powstała seria zdjęć będących zapisem seksualnego zbliżenia. To na bazie tego cyklu Natalia LL zrealizowała instalację *Fotografia intymna*, którą zainaugurowała działalność wystawienniczą



Natalia LL
Fotografia intymna, 1971,
fotografia czarno-biała,
skan z negatywu, kolekcja
Fundacji ZW

galerii Permafo 24 lutego 1971 roku. Był to rodzaj fotograficznego environmentu. Wnętrze instalacji wypełniały duże zbliżenia aktu seksualnego kobiety i mężczyzny. Zewnętrzne ściany były pokryte zmultiplikowanymi autoportretami artystki. Zbudowana specjalnie na potrzeby instalacji architektura – wprowadzająca wąskie i ciasne pomieszczenie

– utrudniała swobodne oglądanie pracy i zmuszała widzów do przeciskania się w tłumie. Wystawa decyzją cenzury mogła być udostępniona jedynie w formie pokazu zamkniętego.

W tekście towarzyszącym wystawie autorka pisała: „Jedyną dla mnie i sensowną metodą fotograficzną jest rejestracja *a priori* przyjętej koncepcji, pojęcia. Nie interesuje >



Natalia LL na manifestacji w obronie praw społeczności LGBTQ+, Nowy Jork, 1977, fot. Andrzej Lachowicz, fotografie barwne, skan z negatywu, kolekcja Fundacji ZW

mnie fotografia estetyzująca, dlatego też zastosowałam termin fotografii intymnej, mający sens i w sferze kreacji, i percepcji”³. Prace Natalii LL z tej serii można odczytać jako wciele nie w życie neoawangardowego postulatu nierozłączności tego, co prywatne, od tego, co publiczne, ale także, jak zauważyła Agata Jakubowska, jako bardzo osobistą wypowiedź, swoisty manifest własnej postawy życiowej⁴.

Sama artystka ówczesne realizacje wiązała przede wszystkim z badaniem morfologicznych możliwości znaku i pojemności środka przekazu. Konsekwentnie dążyła do ujawnienia istoty fotografii. W latach 1972–1975 stworzyła swoje

najbardziej rozpoznawalne cykle *Sztuka konsumpcyjna* oraz *Sztuka postkonsumpcyjna*. Prace te, złożone z fotografii oraz filmów, ukazują modelki w kuszący sposób jedzące banany, paluszki czy parówki oraz wypływające budyń. W obiektywie artystki prosta czynność jedzenia przybiera dwuznaczną formę, stając się czymś innym, kojarzącym się z erotyką. Tak otwarta demonstracja seksualności była wówczas rzadko spotykana nie tylko w Polsce, ale także w całej Europie Wschodniej. Krytyka uznała te prace za pierwszą tak odważną manifestację seksualności w sztuce polskiej, lecz również za komentarz do siermiężnej rzeczywistości tamtego czasu. Sama Natalia LL

komentowała: „[...] cała moja sztuka od 1972 roku była związana z konceptualną zabawą konsumpcją. Oczywiście przewrotność sztuki konsumpcyjnej była rodzajem kpiny ze świata dojrzałej konkretności, a więc banany w uległych i czarujących ustach mogły się zmienić za przyczyną naszej przewrotnej wyobraźni w penisy spragnione pieścizot. [...] Być może dlatego sztuka konsumpcyjna jest manifestacją radości życia z pełną świadomością trwogi i eschatologicznego końca człowieka”⁵.

To dzięki tym pracom artystka zbliżyła się do międzynarodowego ruchu feministycznego. W 1975 roku na wystawie *Frauen Kunst – Neue Tendenzen* w Galerie Krinzinger w Innsbrucku *Sztuka konsumpcyjna* była reprodukowana na plakatach i zaproszeniach. W tym samym roku na okładkę grudniowego numeru „Flash art” trafił kadr ze *Sztuki postkonsumpcyjnej*. W 1977 roku Natalia LL spędziła trzy miesiące w Nowym Jorku na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Podczas pobytu spotkała się z wieloma artystami i krytykami sztuki, między innymi z Carolee Schneemann, Douglasem Crimpem, Vitem Acconcim, Mariną Abramović czy Josephem Kosuthem. Artystka zabrała do Stanów Zjednoczonych swoje prace, które w przedziwny sposób oscylowały wokół rozwijających się w Ameryce od końca lat sześćdziesiątych wątków feministycznych, takich jak zazwyczaj przemilczane w sztuce tematy związane z ciałem, seksualnością i narzuconymi kulturowymi wizerunkami, ale także dyskryminacją kobiet w świecie sztuce. W czasie pobytu artystka uczestniczyła także w odbywających się wówczas w Nowym Jorku kilkudniowych manifestacjach i wiecach utrzymanych w atmosferze pikniku, przeciwstawiających się dyskryminacji ze względu na seksualność. Tamten moment Natalia LL ujęła w serii zdjęć, fotografując się za każdym razem z trzymaną w ręku swoją fotografią z cyklu *Sztuka konsumpcyjna*, przedstawiającą portret kobiety zmysłowo oblizującej usta i bezczelnie spoglądającej przy tym w stronę widza. Po powrocie do Polski wygłosiła odczyt na temat rozwoju ruchu feministycznego w sztuce (*Tendencja feministyczna*), a w 1978 roku we wrocławskiej Galerii PSP Jątki zorganizowała pierwszą międzynarodową wystawę sztuki feministycznej w Polsce, zatytułowaną *Women’s Art*, na której obok dzieł własnych artystka przedstawiła prace Suzy Lake (Kanada), Noemi Maidan (Szwajcaria) oraz Carolee Schneemann (Stany Zjednoczone).

Zainteresowanie Natalii LL seksualnością pozostaje jednym z ważniejszych tematów jej sztuki, w zasadzie obecnym na każdym etapie jej działań. To – jak sama określiła – zakotwiczenie w płciowości i w cielesności cały czas ewoluowało. Erotyka zawiera w sobie z jednej strony witalność, radość życia, uniesienie, z drugiej – lęk i cierpienie. Artystka, odrzucając powierzchowną

estetykę, próbuje dotrzeć do głębi spełnienia aktu miłosnego. Jednocześnie odcina się od jednoznacznej interpretacji swojej sztuki w duchu feministycznym.

W kolejnych dekadach coraz bardziej jej twórczość nabierała wymiaru metafizycznego i filozoficznego. Często zaszywała się w swojej pracowni-domu w Górach Sowich, w miejscowości Michałkowa. Zbliżała się do natury. W orbicie jej zainteresowań pojawiały się mitologia i magia oraz wątki eschatologiczne. Jednocześnie kontynuowała rozbudowane cykle fotograficzne, w których dominuje oniryczny, niepokojący nastrój. Tworzyła autoportrety. Sięgała również po strategię autocytatu, nadając nowe znaczenia motywom znanym z wcześniejszych projektów.

Tę ewolucję twórczości w ciekawy sposób ilustruje przegląd zainteresowań literackich artystki. Zaczęło się do filozofii Sørensa Kierkegaarda i Jeana-Paula Sartre’a, a także tekstów Alberta Camusa. Następnie zafascynowała ją literatura libertyńska pióra markiza de Sade’a oraz twórczość Georges’a Bataille’a, autora koncepcji literatury transgresji. Ważnymi filozofami pozostawali także Karl Jaspers, Martin Heidegger, Edmund Husserl czy Carl Gustav Jung. W pewnym momencie istotny dla Natalii stał się Platon, twierdzący, że w zamyśle bogów człowiek był jednią, która rozpadła się na mężczyznę i kobietę. Później fascynacje zmierzały w kierunku literatury mistycznej, szczególnie tej spod znaku duchowości karmelitańskiej, charakteryzującej się połączeniem ascezy z mistyką. Tutaj pojawiają się takie pozycje bibliograficzne jak teksty Świętej Teresy Wielkiej, Świętego Jana od Krzyża czy Świętej Teresy od Dzieciątka Jezus. „Te razowe, a czasem siermiężne zdania – komentowała Natalia LL – budują mnie filozoficznie, myślowo i teoretycznie [...]. Myślę, że teksty mistyków są znacznie bliżej istoty mojej sztuki, bo sztuka jest dla mnie rodzajem mistycznego przeżycia”⁶.

Niezależnie od tego, jak zmienia się jej podejście do życia i twórczości, sztuka pozostaje dla artystki manifestacją sensu życia i żywotności ze wszystkimi jej przejawami i etapami, z pełną świadomością trwogi i eschatologicznego końca człowieka. Siła Natalii LL wynika z odwagi, konsekwencji i osobowości. Artystka od początku rozgrywanej już przez ponad sześć dekad twórczości wykazywała umiejętność krytycznego posługiwania się symbolami zarówno erotycznymi, konsumpcyjnymi, jak i egzystencjalnymi czy duchowymi. Dodatkowo obraz ikony Natalii LL budują umiejętność balansowania między różnymi granicami, tymi psychicznymi i fizycznymi, dążenie do przesunięć i łamania zasad.

Lipiec 2022 roku ■

3 Za: Natalia LL, *Twórczość: lata 70* – <https://bit.ly/3BNqm1z> [dostęp: 4 sierpnia 2022 roku].

4 Agata Jakubowska, *Natalia ist sex*, [w:] *Natalia LL. Opera omnia...*, s. 16.

5 Natalia LL, *Teoria głowy*, [w:] *Natalia LL. Teksty*, red. Natalia LL, Bielsko-Biała 2004, s. 121.

6 Wywiad Krzysztofa Jureckiego z Natalią LL, [w:] *Natalia LL. Teksty...*, s. 246.

Dulce – Post Mortem. Rozmowa z Karolem Radziszewskim

Ranek 12 sierpnia nadeszła wiadomość o śmierci Natalii Lach-Lachowicz. Znała jako **Natalia LL** – w 1971 roku zaczęła konceptualne działania z własnym wizerunkiem, zakończone oddzieleniem artystycznego *alter ego* artystki – powszechnie była uważana za jedną z czołowych postaci polskiej sztuki neoawangardowej. Należała do nielicznych polskich twórczyń, które funkcjonowały również w obiegu międzynarodowym. W ostatnich dekadach prace Natalii LL wielokrotnie podlegały nowym odczytaniom i interpretacjom, w których usiłowano sprostać wciąż wymykającemu się potencjałowi jej twórczości. Niewielu twórców jej pokolenia – tak jak ona – stanowi wyzwanie i inspirację dla kolejnych generacji artystek i artystów. Jednym z nich jest **Karol Radziszewski**, z którym rozmawiam o byciu i stawaniu się w sztuce oraz o zmieniających się okolicznościach powstawania i przepisywania jej historii.

Anka Mituś: Kiedy poznałeś Natalię LL osobiście?

Karol Radziszewski: Właściwie wszystko zaczęło się od mojego performance *Spróbuj tego*, który pokazałem w Poznaniu w 2006 roku. To był rodzaj konkursu na najbardziej erotyczne zjedzenie banana, zwycięzca (w tym wypadku para) otrzymał mój obraz z bananami. Jako zdjęcie promujące wystawę zaaranżowałem swój autoportret z bananem, stylizowany na Warhola w podobnej pozie i koszuli. Ale wszyscy widzieli w tym wyłącznie *Sztukę konsumpcyjną*. Wtedy zacząłem po raz pierwszy zastanawiać się nad znaczeniem i kontekstem tego naszego „wschodniego banana” Natalii *versus* „zachodniego” Warhola. Feminizm *versus* wątki queer.

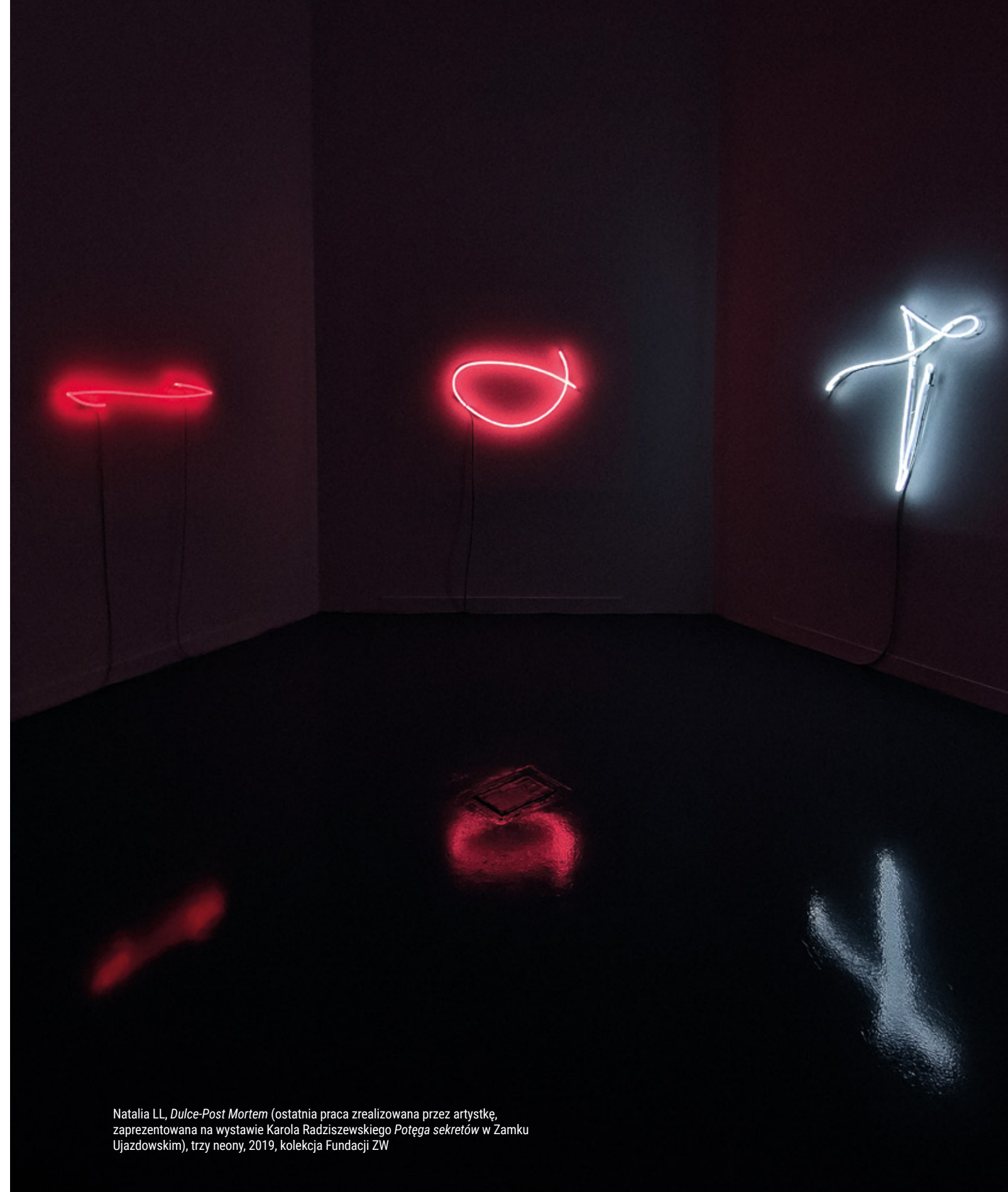
W 2008 roku ta moja praca znalazła się na wystawie *dla Natalii LL* w Galerii 86 w Łodzi (razem z grupą Sędzia Główny). Natalia nie dotarła ostatecznie na wernisaż, ale miałem okazję pierwszy raz w życiu porozmawiać z nią przez telefon. Potem spotkaliśmy się chyba dopiero przy okazji wystawy *Trzy kobiety* w Zachęcie (2011). Nagraliśmy wtedy z Kaśką Szustow rozmowę

z Natalią dla radia Tok FM, w której wspomniała o podróży do Stanów Zjednoczonych. To mocno utknęło mi w głowie.

Również w Galerii 86, na indywidualnej wystawie Natalii LL *Sztuka zwierzęca* – tu muszę wspomnieć mało znany epizod ze *Sztuki konsumpcyjnej* (2007/2008) – pokazane zostały na prawach dzieła zdjęcia z pobytu artystki na stypendium Fundacji Kościuszkowskiej. Fotografie wykonane przez Andrzeja Lachowicza przedstawiają Natalię z pracami z cyklu *Sztuka konsumpcyjna* na tle ulicznej scenarii nowojorskiej podczas manifestacji w obronie praw mniejszości seksualnych, które akurat trwały w mieście w 1977 roku. To też pewnie miało wpływ na skojarzenie, o którym mówiłeś, dyskursu feministycznego i queerowego?

Tak. To zresztą był początek mojej pracy z archiwami, odkrywania queerowych przodków, takich jak Ryszard Kisiel. Uderzyło mnie, że właściwie wszystkie odniesienia do nienormatywności w mojej sztuce pochodzą z zagranicy: wspomniany Andy Warhol, Keith Haring, Robert Mapplethorpe czy David Wojnarowicz. W sztuce polskiej zionęła tu jakaś ogromna luka. Pamiętam, że czytając książkę Andy Rottenberga *Sztuka w Polsce 1945–2005*, która liczy niemal pięćset stron, nie znalazłem ani jednej wzmianki o jakiegokolwiek nienormatywności, wszystko jest tam uniwersalne, w domyśle heteroseksualne. Nie ma nawet Krzysztofa Niemczyka czy Krzysztofa Junga.

I nagle się okazało, że Natalia nie dość, że sama w fotografiach eksperymentowała z motywami lesbijskimi, to jeszcze aktywnie uczestniczyła w manifestacjach na rzecz mniejszości LGBT, a nawet udzieliła wywiadu w Kanadzie grupie gejów, którzy wypytywali ją o sytuację osób nieheteroseksualnych w Polsce. Zrozumiałem, że Natalia to jeden z niewielu rodzimych przykładów, do których mogę się odwołać, z którym mogę się utożsamić w jakiś sposób. Kluczowe było także jej afirmatywne, pozbawione traumy i typowo polskich >



Natalia LL, *Dulce-Post Mortem* (ostatnia praca zrealizowana przez artystkę, zaprezentowana na wystawie Karola Radziszewskiego *Potęga sekretów* w Zamku Ujazdowskim), trzy neony, 2019, kolekcja Fundacji ZW

zahamowań podejście do płci i seksualności. Do seksu w ogóle. Od tego momentu Natalia i jej sztuka stała się dla mnie ważnym punktem odniesienia. **Co jeszcze zainteresowało cię w Natalii? To, że nawet ci, którzy ją znają, być może wcale jej nie znali? Wizerunek, za którym była przez ostatnie lata całkowicie ukryta? Kampowy, transformujący i performatywny stosunek do stawiania się personą?**

Natalia grała, była nieprzenikniona za swoimi ciemnymi okularami, ale jednocześnie dawała odczuć bardzo pozytywną energię, serdeczność, życzliwość. Mnie najbardziej intrygowała jej odwaga, bezpruderyjność, może nie zawsze widoczna w wypowiedziach, za to wyraźnie obecna we wszystkich pracach i działaniach.

W twoim filmie, w którym podążasz śladami Natalii w Nowym Jorku, pada spopularyzowana w tytule wypowiedź słynnego galerysty Leo Castellego: „America is not ready for this”. W 1977 roku Ameryka nie była gotowa, żeby zrozumieć prace artystki pochodzącej z bloku wschodniego. A czy Polska była gotowa? Liczne ciekawe powroty do jej sztuki i kolejne warstwy odczytań świadczą, że nie była ona artystką tak znaną i rozumianą, jak wynikałoby ze statusu na przykład *Sztuki konsumpcyjnej*.

Ten cytat jest prowokacyjny, nośny, ale prawda chyba była jednak taka, że amerykański świat sztuki był wtedy już mocno w systemie galeryjno-kapitalistycznym i prace bardziej bezkompromisowe pokazywano raczej w miejscach offowych, eksperymentalnych. Podczas gdy w Polsce, o czym wspomina sama Natalia, paradoksalnie wiele rzeczy było możliwych nawet w oficjalnym systemie państwa socjalistycznego. Ten bufor wolności był spory.

Sam mając od lat łatkę artysty kontrowersyjnego, wiem, jak to może być redukujące i spłaszczające. A Natalię głównie opisuje się jako skandalistkę. W dniu jej śmierci nagłówek na Gazeta.pl (w dziale „Kultura”) brzmiał: „Nie żyje kontrowersyjna artystka »od jedzenia bananów«”. Ale co jest tu kontrowersją? I dla kogo? Dla purytańskiego społeczeństwa z zerową edukacją artystyczną i wciąż bardzo silnym patriarchalnym, katolickim światopoglądem? *Sztuka konsumpcyjna* jest nośna, bo ma potencjał popkulturowy, ale liczne prace Natalii idą innymi tropami. Tylko kto ma czas i chęć się w to zagłębiać?

Ty zagłębiłeś się dość mocno, podjąłeś bowiem również trop, który rozwijała w swoich słabiej znanych późniejszych pracach z cyklu *Śnienia*. Jaki miały one dla ciebie potencjał?



Natalia LL,
Czarownica, 1993,
fotografia barwna,
skan z negatywu.
Dzięki uprzejmości
Fundacji ZW

Te „seanse” Natalii wciąż czekają na szersze odkrycie. Dla mnie to odcięcie się od widza, który konsumuje wzrokiem postać artystki, ale nie ma dojścia do jej wizji, odwołanie do sfery duchowej, uwolnienie – wszystko ma ogromny potencjał znaczeniowy. Doświadczyłem tego, robiąc reperformance *Śnienia* na swojej wystawie w Toruniu w 2014 roku, a później w serii działań performatywnych na ulicach São Paulo w 2016 roku. Rozmawialiśmy zresztą o tym z Natalią, ale jak zawsze większość informacji chciała utrzymać w sekrecie. Jej *Śnienia* pokazałem też w podziemiach Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, na wystawie

Test ducha w 2015 roku, poświęconej queerowej duchowości. Sny na jawie, czarownice jako praprzodkinie i protofeministki, marzenia, fantazje, ludowo-słowiańskie odniesienia to obecnie właściwie jedno z częstszych motywów w najmłodszej sztuce. Potencjał rozwinięcia tych wątków jest więc wciąż duży.

Przygotowując się do projektu, przeprowadziłeś wiele rozmów z Natalią LL, zaprzyjaźniliście się? Udało się podtrzymać tę relację?

Tak, zdecydowanie. Nagrywając materiał do *America Is Not Ready For This*, spędziliśmy z ekipą dwie doby w domu-pracowni Natalii w Michałkowej. To było niesamowite doświadczenie, prosty dom na wsi, skromna kuchnia, w której Natalia robiła nam kanapki i herbatę, a na ścianach jej ikoniczne prace i plakaty wystaw konceptualnych z całego świata. Od tego czasu utrzymywaliśmy stały kontakt, chociaż częściej telefonicznie niż na żywo. Kiedy w 2014 roku spłonęła moja pracownia, Natalia była jedną z pierwszych osób, które zadzwoniły ze wsparciem. Sama przeżyła zalanie swojej, doskonale więc rozumiała sytuację.

Pamiętam własne spotkanie z artystką w jej wrocławskim mieszkaniu-pracowni podczas przygotowań do *Od sztucznej rzeczywistości do selfie*. Bardzo brakowało tam przestrzeni. Trudno było połączyć jej status ikony sztuki neoawangardowej i te kiepskie warunki. Poruszaliście temat pracowni szerzej?

Natalia była bardzo rozgoryczona, ponieważ władze Wrocławia odmówiły jej pomocy w tym zakresie. Opowiadała mi, jak starała się o tę dodatkową przestrzeń, ale nikogo to nie obchodziło. Właściwie z jej swoistego *comebacku* i wielu prestiżowych pokazów na świecie pokpiwano. Bo u nas ważne to, co lokalnie nasze, oswojone. Dla ludzi świata sztuki, który, nie ukrywajmy, w Polsce jest mikroświatkiem, Natalia mogła być nawet „przereklamowana”, ale jej znaczenie i wkład w rozwój kultury wciąż nie został szerzej doceniony. Ten doktorat *honoris causa*, jak sama przyznała, również przyszedł za późno. Nawet nie będzie mogła go odebrać. To bardzo smutne.

W wypowiedziach wielu osób po śmierci Natalii LL pojawia się opinia, że to wciąż niedoceniana artystka. Jesteś znany z queerowych badań archiwalnych i projektów przepisyujących historię sztuki. Jak z perspektywy kilkunastu już lat patrzysz na miejsce Natalii LL w tej historii?

Niedocenioną, ponieważ mimo prób jest to twórczość nieprzepracowana głębiej i w mniej oczywistych kontekstach. Ten banan to jej sukces i przekleństwo zarazem. Z perspektywy queerowej absolutnie prekursorski i śmiały jest cykl *Aksamitny terror*, który powstał wcześniej niż *Sztuka konsumpcyjna*, w 1970 roku. Ujęcia półnagiej Natalii z nagą modelką, erotyczna gra dominacji między nimi. Nie ma w polskiej sztuce tamtego okresu innego przykładu motywów tak otwarcie pokazujących nienormatywne relacje kobiet. Zresztą Natalia mówiła mi, że nie wszystkie negatywy zostały pokazane finalnie w formie odbitek, obawiała się bowiem stężenia skandalu. Wiem też od Mateusza Kozieradzkiego z Fundacji ZW zajmującej się spuścizną Natalii, że tych wątków jest więcej i mam nadzieję, że kiedyś ujrzą światło dzienne. Jedną z odbitek dzięki darowi Natalii włączyłem w 2021 roku do kolekcji prowadzonego przeze mnie Queer Archives Institute. *Aksamitny terror* pokazywaliśmy także >

na wystawie *Dziedzictwo* w ramach queerowego festiwalu Pomada w 2017 roku.

Które jeszcze projekty Natalii LL wydają ci się szczególnie odważne?

Na pewno wspomniany wyżej cykl *Fotografia intymna*, dokumentujący jej erotyczne zbliżenia z partnerem, ale także prace późniejsze, kiedy nie boi się śmieszności czy oceny, pokazuje swoje nagie dojrzałe ciało, konfrontuje się z nim, choćby w fotoobrazach z późnych lat osiemdziesiątych. **Ostatnio, na fali poszukiwania źródeł sztuki ekologicznej, ciekawie odczytywane są jej „kosmiczne” prace, pojawiają się również nowe klucze do jej twórczości, których dostarczają nowsze realizacje, mitologiczne i te, w których eksploruje wątki związane z czasem, ze zmianą i z transformacją, także w obszarze władzy. A jak ty czytasz jej późne prace z cyklu *Transfiguracje Odyna*, w których przedstawia obnażone ciało swojego już wtedy mocno chorego męża i wieloletniego partnera artystycznego Andrzeja Lachowicza?**

Tak, tych wątków jest mnóstwo. Choćby fotografie z cyklu *Dusza drzewa* z lat dziewięćdziesiątych. Szczepnie mówiąc, to, co wychwytyuję jako problem – w sposobie pisania zarówno Natalii o własnej twórczości, jak i podążających za nią krytyków – to język. Bardzo hermetyczny, czasem poetycki, ale częściej po prostu pogmatwany, niezrozumiały. Zupełnie inny od samych prac, które są mocne, proste, a jednocześnie otwarte na interpretacje. W nowym sposobie pisania o sztuce Natalii upatruję szansę na jej lepsze przyswojenie, spopularyzowanie w nowych kontekstach. Podobnie jest z *Transfiguracją Odyna*. Opisy tej pracy są tak wysublimowane i skomplikowane, że ja stoję wobec nich trochę bezradny. A jednocześnie patrzę na te teatralne, ale prosto aranżowane zdjęcia i czytam je zupełnie intuicyjnie: ciało, cielesność, groteska, sprowadzenie wielkich mitów do naturalnego cyklu przemijania. I to działa, wystarczy patrzeć po swojemu, bez przysłowiowego akademickiego szkiełka.

Podkreślałeś już, że była tajemnicza, lubiła zachowywać dla siebie to, co dzieje się między nią a pracą, którą ogląda widz (nie wiemy na przykład, jakie słowa wypowiada podczas realizacji pracy *Słowo* znanej z działań grupy Permafo), albo to, co działo się podczas *Śnień*, mistyfikowała własną biografię. Czy jest coś, czego ty jej nie powiedziałeś, co zachowałeś w tajemnicy?

Myślę, że nasze rozmowy były pełne może nie tajemnic, ale niedopowiedzeń. To trochę konwencja, którą przyjmujesz na jej warunkach. Kiedy na przykład kończyłem *America Is Not Ready For This*, zdecydowałem się nie pokazywać Natalii materiału w montażu i ona to uszanowała. Wielu osobom z jej otoczenia film się nie spodobał, oczekiwali laurki dla idolki od grzecznego chłopca. Byli nawet tacy, którzy przestrzegali ją przede mną. Ale Natalia dała mi wolność, przestrzeń, miała dystans i szacunek do pracy innego twórcy. Kilkakrotnie rozmawialiśmy także o naszym wspólnym projekcie, planowaliśmy zrobić pracę razem, lecz stan jej zdrowia się pogarszał, bardzo trudno było umówić się na spotkanie na żywo. Ostatnią współpracą była więc jej neonowa instalacja *Dulce – Post Mortem*, którą pokazaliśmy na mojej wystawie *Potęga sekretów* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2019–2020 roku. Natalia mówiła, że coraz bardziej interesują ją wizje zaświatów, wyobrażenie samej siebie jako nieśmiertelnej cząstki transformującej się energii. Już w listopadzie 1980 roku w Michałkowej pisała: „Energie zasilają nasze działanie, naszą egzystencję. Nie wierzę w śmierć człowieka. Powiem więcej. Nie wierzę w śmierć jakiegokolwiek bytu. Życie może jedynie zmienić formę swojego przejawu. Może być ono dobre lub złe. Szczęśliwe lub nieszczęśliwe”.

13 sierpnia 2022 roku ■



Natalia LL, *Aksamitny terror*, 1970, fotografia barwna, skan z negatywu, kolekcja Fundacji ZW

Trudny wiek dojrzewania. *Female is fine!*

„My nauczyłyśmy się trochę innego feminizmu, który miał stanowić przede wszystkim o »tobie« jako jednostce, gdzie to »ty« masz być w tej relacji, sama ze sobą” – słowa te padły w jednej z ostatnich rozmów z Aleksandrą Kubiak, cenioną artystką i performerką, do 2013 roku współtworzącą z Karoliną Wiktor fenomenalną Grupę Sędzia Główny. I muszę przyznać, że zapadły mi w pamięci na tyle, by sprowokować do zastanowienia się nad współczesną kobiecością w sztuce, choć może bardziej nad obecnym wydźwiękiem sztuki feministycznej lub po prostu... sztuki kobiecej. Niewątpliwie doświadczamy dziś licznych dynamicznych przesunień i przewartościowań, których odbicie widoczne jest także w twórczości artystek i artystów. Jak wobec tego wygląda ten inny feminizm? Czy możemy powiedzieć, że punkt ciężkości przeniósł się na bliskie relacje i – popularne dziś – tak różnie odbierane wśród artystek siostrzeństwo?

Dobrze, a czym to siostrzeństwo (*sisterhood*) właściwie jest? W wielkim skrócie jest to pojęcie określające „wspólnotę, porozumienie lub solidarność między kobietami. [...] używane jest często w ruchach kobiecych, feministycznych, jako przeciwwaga dla rywalizacji, jaką narzuca kobietom kultura patriarchalna”² – i wbrew pozorom nie jest zjawiskiem nowym. Mówiła już o nim w drugiej połowie XIX wieku Narcyza Żmichowska³, obecne było w czasie niemal wszystkich dwudziestowiecznych fal feminizmu, widoczne jest także dzisiaj. Szczególnie w obliczu występujących obecnie zmian i niepokojów

społeczno-politycznych oraz wzrastającego w związku z nimi poziomu lęku i obaw. Zdaje się jednak, że – podobnie jak wiele innych aspektów – siostrzeństwo przez dłuższy czas funkcjonowało w nieco innym wydaniu niż to, które dzisiaj wślizguje się do naszego życia. W otoczeniu silnych, momentami bezkompromisowych i walczących o swoje prawa kobiet relacje te miały charakter bliższy grupowości, kolektywności niż współczesnym grupom wsparcia czy kręgów mocy⁴. Jak się bowiem zdaje, znacznie więcej w ostatnim czasie jest poczucia bezsilności i niemocy. Siostrzeństwa wspomagającego, kobiecego, dziewczęcego i... czułego. W 1972 roku Judy Chicago zorganizowała kobiecą wystawę *Woman-house*, będącą podsumowaniem prowadzonych przez nią warsztatów dla artystek. Ekspozycja ta zaanektowała niemal w całości jeden z opuszczonych w Los Angeles domów, a traktowała przede wszystkim o kobiecych lękach i marzeniach. Ciekawe, czy Judy Chicago mogła wówczas przewidzieć, że blisko pięćdziesiąt lat później te lęki i marzenia będą wypowiadane nadal – tyle że już nieco głośniej i inaczej. Niektórzy twierdzą, że Alina Szapocznikow w latach pięćdziesiątych odniosła się do takich właśnie – intymnych, własnych – treści, tworząc *Pierwszą miłość* i *Trudny wiek*. Były to bodaj jedne z pierwszych prac z tamtego okresu, które mówiły o dorastaniu kobiety, jak również, co ciekawsze, o rozbudzającej się w niej seksualności, a więc na temat powszechnego tabu (jak zresztą wielu innych tego typu obszarów, z którymi artystki sobie poradziły). Współcześnie można

1 Kama Wróbel, ***, [w:] Basia Bańda, *Aleksandra Kubiak. Planety w mojej głowie II*, Wrocław 2022.

2 Marta Majchrzak, *Pierwszy raport dot. siostrzeństwa. Kojarzy je tylko 27 proc.*, ofeminim.pl – <https://bit.ly/3d8rjbd> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].

3 Narcyza Żmichowska zachęcała swoje przyjaciółki i uczennice, żeby poszukiwały wspólnych, siostrzanych więzi. Wierzyła bowiem, że wspólne doświadczenie, wzajemna pomoc i wynikające z podobnych przeżyć i rozterek obopólne zrozumienie ma większą rangę niż więzy krwi (por. <https://bit.ly/3xhrc3B> [dostęp: 14 lipca 2022 roku]).

4 Pamiętajmy, że pojawiały się także inne głosy, na przykład bell hooks (właśc. Gloria Jean Watkins), która opowiadała się za tak zwanym trudnym siostrzeństwem, które miało polegać na budowaniu wspólnego ruchu przez osoby mające różne doświadczenia i odmienne interesy. Uważała, że nie istnieje coś takiego, jak „wspólny interes wszystkich kobiet”, wskazując iluzję idei siostrzeństwa i solidarności kobiet. Postulowała również konieczność zredefiniowania podstawowych idei ruchów feministycznych. Por. Katarzyna Szopa, *Kilka odcieni bieli*, „ArtPapier” 2013, nr 20. bell hooks to pisarka i poetka amerykańskiego pochodzenia, przedstawicielka tak zwanej trzeciej fali feminizmu i jedna z czołowych reprezentantek „czarnego feminizmu”. Polecam publikację jej autorstwa *Teoria feministyczna. Od marginesu do centrum*.



Dorota Nieznalska, *Patronki: Ewa Alicja, Małgorzata, Kama, Lidia, Anna Maria, Małgorzata, Izabella, Joanna, Ewa, Joanna, Agnieszka*, 2021, (fragment), brąz, odlew na wosk tracony, patyna technika własna

zaobserwować interesujący zwrot, w myśl którego działania, stanowczo odrzucane przez twórczynię z lat siedemdziesiątych, które zbyt mocno kojarzyły się z typowymi kobiecymi zadaniami domowymi (szycie, szydełkowanie, robienie na drutach), obecnie przeżywają renesans. Wystarczy przywołać twórczość Moniki Drożyńskiej, Alicji Bielawskiej, Gosi Mirgi-Tas, Viktorii Tofan, Liliany Zeic czy sporej liczby artystek ukraińskiego pochodzenia. Zastanawia, czy

aktywności te są odległym echem słynnych *Femmes* Miriam Schapiro?

Z tematem siostrzeństwa mierzą się obecnie Eulalia Domanowska i Eliza Proszczuk w wystawie *Ślady siostrzeństwa* w warszawskim Salonie Akademii. W 2016 roku kwestię tę podjęła również Joanna Sokołowska, realizując wielowymiarową wystawę *Wszyscy ludzie będą siostrami* w łódzkim Muzeum Sztuki, gdzie zjawisko to analizowane było nie tylko przez pryzmat oczywistej wspólnoty kobiet – jak pisze Monika Borys – „wypowiadającej posłuszeństwo małżeństwu patriarchy z kapitalizmem, ale również jako projektu antykolonialnego, świadomego struktur wyzysku we współczesnym świecie”⁵. W 2017 roku Izabela Kowalczyk zrealizowała w poznańskim Arsenale istotną, wówczas bardzo aktualną, wystawę *Polki, patriotki, rebeliantki*, a my otrzymaliśmy chyba najpełniejszy przykład tego, czym siostrzeństwo >

5 Monika Borys, *Thakczki siostrzeństwa*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2015, nr 10 – <https://bit.ly/3BhbjLI> [dostęp: 5 lipca 2022 roku].



Liliana Zeic, Portret Narcyzy Żmichowskiej, 2020, dzięki uprzejmości artystki

i głos kobiet mogą być, podczas „czarnych protestów”⁶ i protestów z października 2020 roku w związku z zastrzeniem prawa aborcyjnego w Polsce, kiedy czuć było prawdziwie zjednoczenie i wysyp działań, także twórczych. Tu ponownie posłużę się słowami Izabeli Kowalczyk, która trafnie pisze, że „w czasie demonstracji kobiety stawały się groźne, niczym wojownicy ozdabiały swoje twarze czarnymi paskami; krzyczały o swojej sile; odwoływały się do czarownic, wskazując na zagrożenia związane ze współczesnymi, symbolicznymi stosami [...] można [to] odczytać jako symbol odrzucenia własnej indywidualności i zjednoczenia się we wspólnej sprawie – symbol kolektywnej rebelii przeciw niesprawiedliwym decyzjom jednostkowej władzy”⁷. Przed oczami staje w tym momencie gest *ana-suromai*, który Iwona Demko od lat wykorzystuje w swojej twórczości, manifestując siłę kobiet i rangę magicznych, symbolicznych mocy, jakie posiadają⁸. W czasie protestów objawiła się jeszcze inna potrzeba, o której piszą Paulina Klepacz i Aleksandra Nowak: „Dziewczyny dziś łączą solidarnie siły, aby przeciwstawić się podwójnym seksstandardom, slutshamingowi, przemocy seksualnej. Walczą o swoje prawa na gruncie prywatnym, jak i politycznym. A wolność wyboru i unikanie oceniania się nawzajem wydają się najważniejszymi wyznacznikami siostrzeńskiego współdziałania”⁹. Te modne słowa – „siostrzeństwo” i „czułość” – kryją więc w sobie pokoleniowe potrzeby, które ukazują – chyba bardziej niż kiedykolwiek – współczesne rozbicie, niemoc, pogubienie i brak inicjatywy. Ale także brak energii i nadziei na choćby majaczący gdzieś w oddali artystyczny bunt. Czy można więc mówić jeszcze sztuce feministycznej?

Być może bardziej kobiecej, być może również w odniesieniu do artystek starszego pokolenia, które współtworzyły feminizm i uczyły się feminizmu na innych jeszcze zasadach niż dzisiejsze, bardziej zantagonizowanych. W stosunku do tych, które za pomocą swojej sztuki i postawy przewalczały sposób myślenia i traktowania, polemizowały z narzuconymi normami wyglądu i wizerunków kobiet, z ustawionymi granicami i ze społecznymi tabu, jak chociażby niewygodne i niestosowne biologiczne aspekty funkcjonowania kobiecego ciała, starzenia się i choroby. Judy Chicago tworzyła abstrakcyjne obrazy o waginalnych

konotacjach, które pod hasłem *Female is fine* miały zrehabilitować biologiczny aspekt kobiecości. Mowa tu także między innymi o Carolee Schneemann, Yoko Ono, Valie Export, Laurie Anderson, Marinie Abramović, Miriam Schapiro, Judy Chicago, Niki de Saint Phalle, Louise Bourgeois, Barbarze Kruger, Jenny Holzer, Vanessa Beecroft, Guerrilla Girls i Orlan¹⁰, Teresie Tyszkiewicz, Ewie Partum, Zofii Kulik, Izabeli Gustowskiej, Marii Pinińskiej-Bereś, Zuzannie Janin, Jadwidze Sawickiej czy Natalii LL¹¹. A więc głównie o tych artystkach, które przez całe swoje życie lub nadal konsekwentnie komentowały i komentując rzeczywistość kobiecą za pomocą swojej sztuki, w sposób bezkompromisowy, wyrazisty i przede wszystkim mądry. Warto jednak zauważyć, że na drodze rozwoju feminizmu i jego czterech fal stawiane założenia i postulaty naturalnie ulegały zmianom, przewartościowaniom i w konsekwencji też wyczerpaniu, dochodząc do momentów granicznych, a także do tworzenia się wewnętrznych podziałów, rozłamów i podgrup, o czym – w dużym uproszczeniu – mówi postfeminizm. Dlaczego o tym wspominam? Ponieważ niewątpliwie ma to bezpośrednie przełożenie na sztukę i związane z nią aktywności. Wydaje się, że współczesne młode artystki porzuciły tematy, które interesowały ich niewiele starsze poprzedniczki – przycichł dialog o patriarchacie (chyba że w czasie protestów), parytetach, niezgodzie na przypisane role społeczne, macierzyństwie czy walce z nierównościami, co być może jest naturalnym następstwem czasów, w których miejsce tych zagadnień zajęły kwestie równościowe, tożsamościowe i seksualne czy po prostu możliwość nieskrępowanego wyrażania się. Zdaje się także, że obecnie nurt ten zajmuje najwięcej miejsca w praktyce współczesnych artystek identyfikujących się z obszarem feminizmu, choć trudno jest dostrzec masowość interesujących pod względem artystycznym postaw, szczególnie jeśli mówimy o Polsce. Dlatego na uwagę zasługuje Lilianna Zeic, która w swojej sztuce mówi niezwykle konsekwentnie, mądrze i merytorycznie, wprowadzając do twórczości wątki literackie czy storytellingowe. Dodam, że tematyka tożsamościowa czy płciowa również nie jest wyrazem ostatniego dziesięciolecia. Podejmowana była bowiem przez przedstawicielki i przedstawicieli różnych pokoleń: Macieja Osikę, >

6 Pierwsze „czarne protesty” odbyły się w Polsce w kwietniu 2016 roku. Kilka miesięcy później, we wrześniu, został zawiązany Ogólnopolski Strajk Kobiet w proteście wobec odrzucenia przez polski sejm projektu ustawy „Ratujmy kobiety” i jednoczesnego skierowania do prac w komisji projektu „Stop aborcji”. Jest to polski feministyczny ruch społeczny odpowiedzialny za organizację Czarnego Poniedziałku – akcji protestacyjnej, która odbyła się równocześnie w stu czterdziestu siedmiu miastach Polski (<https://bit.ly/3DiMJwR> [dostęp: 5 sierpnia 2022 roku]). W 2020 roku odbyła się fala protestów przeciwko zastrzeniu prawa aborcyjnego, które stały się ogromnym poruszeniem łączącym społeczeństwo polskie w jednej sprawie.

7 Warto w tym miejscu przywołać aktywności takich grup jak Chór Czarownic, Kolektyw Złote Rączki czy grupa Kolaborantki.

8 *Ana-suromai* – rytuał obnażania przez kobiety swoich genitaliów w celach zapobiegania niebezpieczeństwu, wzmagania urodzaju i odstraszania wrogów. Znany w wielu kulturach, powracający w różnych mitologiach. Do aktu tego w swojej twórczości powraca Iwona Demko, na przykład w pracy *408 223 podniesienia spódnicy, czyli Mój sen o Czarnym Proteście*. Artystka powtórzyła ten gest między innymi na placu Solnym we Wrocławiu.

9 Paulina Klepacz, Aleksandra Nowak, *Czym jest siostrzeństwo? Kiedy mówimy, że wszystkie jesteśmy dz**kami*, ofeminin.pl – <https://bit.ly/3qylqHl> [dostęp: 10 lipca 2022 roku].

10 Doskonale opowiada o tym stworzony w 2001 roku przez Lynn Hershman Leeson dokument *WAR Women Art Revolution*, będący swoistym pomnikiem wszystkich kobiet, które od lat sześćdziesiątych zmieniły świat sztuki jako artystki, kuratorki i krytyczki. Znajdziemy tam wypowiedzi Yoko Ono, Yvonne Rainer czy Carolee Schneemann. Lynn Hershman Leeson opracowała również interaktywną instalację towarzyszącą filmowi. *RAW / WAR* opiera się na stronie internetowej z archiwum dokonań artystek, do którego użytkownicy mogą dodawać nowe prace (<http://www.rawwar.org>).

11 Chociaż Natalia LL nie uważała się sama za artystkę feministkę, wiele osób i wielu badaczy przypisuje ją do tego nurtu, głównie ze względu na tematykę podejmowaną w twórczości.

Evę i Adele, Cassils, Cindy Sherman, Nan Goldin, Yishay Garbasz, Wu Tsang, a więc artystek i artystów, którzy podważali i przekształcali stereotypowe role płciowe, badając kobiecą tożsamość, miłość, przemoc i tożsamości transgenderowe, nie wspominając już o działaniach poświęconych *stricte* gejom i lesbijkom, jak w wypadku Roberta Mapplethorpe’a czy Johna Kirby’ego. Agata Zbylut rozważa różne warianty operacji plastycznych, będących w pewnym sensie echem lub nawiązaniem do *carnal art* (sztuki cielesnej) i między innymi słynnego ikonicznego działania artystki francuskiego pochodzenia, Orlan – realizowanego od 1990 roku projektu pod nazwą „The reincarnation of St. Orlan” (czy też „Oddałam swoje ciało Sztuce”). Ciało staje się tu materiałem rzeźbiarskim, chirurgia plastyczna – narzędziem, a cały projekt – dość nowatorski jak na tamte czasy – wyraźnym komentarzem czy sprzeciwem wobec dominujących w kulturze nakazów i norm wizerunku narzucanych kobietom. Co, jak się zdaje, mimo współczesnego wyzwolenia, nadal w wielu obszarach jest jak najbardziej aktualne.

Młode i młodsze pokolenie przyjmuje ten właśnie kierunek, choć w sposób nie do końca wyrazisty i niezbyt odkrywczy. Młodzi mówią do nas już innym głosem – i to raczej nie uniwersalnym, lecz mniej zdecydowanym, rozedrganym, sprowadzającym opowieści do przeżywania własnych doświadczeń, mówiąc w dużej mierze o sobie, a nie o pokoleniowych problemach czy tematach do przewalczenia. Być może jest to dalekie echo rozpoczętej przez Tracey Emin transformacji, w której wątki autobiograficzne, wynikające z osobistych doświadczeń wraz ze wszystkimi kontrowersjami i traumą, stanowią podstawę sztuki. Tracey Emin prowadzi swoistą wiwisekcję swojego życia, wykorzystując najdrobniejsze doświadczenia do tworzenia sztuki, czy w polemicznej instalacji *Everyone I Ever Slept With*, czy w prywatnych listach miłosnych. Jej prace pozostają intymne i głęboko osobiste, chwytając ulotne myśli lub niewypowiedziane pragnienia, jak te zawarte w *Her Soft Lips Touched Mine and Every Thing Became Hard* czy *I Loved You Like a Distant Star*. Jej konfesyjne dzieła wywarły istotny wpływ na świat sztuki, normalizując feministyczne narracje i otwierając ścieżki dla niekonwencjonalnych, naznaczonych traumą doświadczeń. Podejście Tracey Emin nadal dezorientuje wielu, artystka nieustannie kwestionuje bowiem instytucje i konwencje, które utrzymują *status quo*. Sęk w tym, że snute przez młode twórczynie opowieści bardzo często wydają się banalne, już gdzieś wielokrotnie słyszane i – co ważniejsze – słabe pod względem artystycznym, tak formalnym, jak i merytorycznym. Szczerze mówiąc,

na scenie artystycznej w Polsce jest nudno. Mało jest interesujących, charyzmatycznych postaw twórczych, które kusilyby swoją mocą i formą, swoim przekazem. Jeszcze nudnej jest w obszarze sztuki zaangażowanej czy krytycznej, w której jakby brakowało energii do działania. Oczywiście mam tu na myśli młode pokolenie, bo kondycja starszych koleżanek jest całkiem niezła, że wymienię tu Dorotę Nieznańską¹², Agnieszkę Polską, Aleksandrę Kubiak, Zorkę Wollny, Annę Orbachewską, Anetę Grzeszykowską, Agatę Zbylut, Monikę Mamzetę, Julitę Wójcik, a także dramaturżkę Ankę Herbut i artystkę Katarzynę Kozyrę, która wraz ze swoim zespołem w ramach prowadzonej Fundacji Katarzyny Kozyry buduje ogromnie ważne Secondary Archive. A co na to młodzi? Młodzi są zapatrzeni w siebie. Artystki i artyści młodego pokolenia oferują nam powielanie treści i symboli, jednorodne komunikaty i absolutną miałość w przekazie artystycznym, co znaczy, że prezentowane realizacje artystyczne są najczęściej jednopoziomowe, nijakie i nierzadko zachowane na poziomie studenckim. Świadek tego dała prezentowana w warszawskiej Zachęcie pokoleniowa wystawa *Niepokój przychodzi o zmierzchu*, która zdemaskowała ogromną niemoc i niekoniecznie dobrą kondycję młodej sztuki polskiej, w tym również młodej sztuki kobiecej.

Jest jeszcze selfie-feminizm, ale to już nieco inna historia...

Juliette Gordon i Nancy Spero w 1969 roku założyły grupę WAR – Woman Artist in Revolution. Przekaz i manifesty grupy skupiały się na piętnowaniu wszelkich przejawów dyskryminacji kobiet przez świat sztuki. Zrodził się z tego niezwykle prężny i rozlewający się na inne kraje ruch, który zapoczątkował postępującą zmianę w mentalności ówczesnych społeczeństw i na stałe wprowadził sztukę kobiet do dyskursu o sztuce – do galerii, muzeów czy krytyki artystycznej. Był to rzeczywiście prawdziwy przełom. Lata osiemdziesiąte przyniosły więc w sztuce amerykańskiej, ale także europejskiej, wiele ciekawych działań artystycznych realizowanych przez artystki, które na zawsze już zapisały się na kartach historii sztuki. Zapewne nie byłoby to możliwe, gdyby nie WAR i związane z działalnością grupy konsekwencja, determinacja i wysoko podniesione czoła.

* Pamięci Natalii LL ■

12 Dorota Nieznańska, której wczesna twórczość była związana z dyskursem feministycznym, teraz nieco mocniej porusza się w obszarze sztuki krytycznej o historycznym i politycznym zabarwieniu. Sytuuje w swoich pracach jednak nierzadko drugie dno, wskazując na patriarchyzm i krytykę społecznie i historycznie narzuconych ról kobiecych, jak w wypadku niedawno powstałych koron *Złota Królowa* czy serii *Patronki*, poświęconej kobietom, Czarnemu Marszowi i protestom przeciwko wyrokowi Trybunału Konstytucyjnego.

Aleksandra Czerniak

Blockchain w świecie sztuki – wciąż wielka niewiadoma

Rok temu Damien Hirst, nieskrywany fan NFT, ogłosił plan „zakwestionowania koncepcji wartości przez pieniądze i sztukę”, zmuszając nabywców swojego projektu NFT *The Currency* do wyboru między posiadaniem fizycznego dzieła sztuki a cyfrowego tokena z nim związanego. Niektórzy uznają to za refleksję nad sztuką, inni – nad technologią. To, czy sam zdecydujesz, że jest to refleksja pozytywna, czy negatywna, ponieważ określa już, w jaki sposób definiujesz ideę przenikania się światów sztuki, biznesu i cyfrowego.

Projekt artystyczny – zarazem eksperyment technologiczny – *The Currency* obejmował wyprodukowanie 10 tysięcy unikalnych niemonetarnych tokenów, a każdy z nich związany był z wytworzonym przez Damiena Hirsta materialnym dziełem sztuki w 2016 roku. Cyfrowe tokeny sprzedawane były przez system loteryjny i osiągały wartość 2 tysięcy dolarów amerykańskich. Kolekcjonerzy mieli za zadanie dokonać wyboru między fizycznym dziełem a cyfrowym odpowiednikiem, a także uczestniczyli w głosowaniu nad stwierdzeniem, które z nich ma bardziej trwałą wartość. Nabywcom decydującym się na oryginalne dzieło Damien Hirst przypisywał NFT pod niedostępny adres, co odpowiadało jego zniszczeniu. Z kolei w wypadku kupujących zdecydowanych na wersję NFT dzieła Damien Hirst palił jego materialną wersję. Eksperyment miał odpowiedzieć na pytanie, czy rzeczywiście wierzymy, że przyszłość zostanie tokenizowana.

Cały projekt i sprzedaż dzieł były analizowane w Internecie. Wiosną 2022 roku nastąpiła tak zwana kryptowalutowa zima, kiedy to rynek NFT został głęboko dotknięty, a megaplatforma artmarket NFT – OpenSea >

zwolniła około dwudziestu pracowników, przewidując spowolnienie zainteresowania tematem. Oprócz uwiłkłaania w spekulację rynkową projekt *The Currency* był analizowany na różnych portalach społecznościowych, co przysporzyło mu popularności. Na serwerze Discord związanym z projektem kolekcjonerzy stwierdzili, że NFT ułatwia i usprawnia sprzedaż, podtrzymuje emocje związane z eksperymentem, nie wymaga ubezpieczenia. Z drugiej strony zwolennicy materialnych dzieł głównie argumentowali gwarantowanym wzrostem ich wartości. Po roku Damien Hirst ogłosił wyniki głosowania na swoim Twitterze: „5149 materialnych dzieł i 4851 NFT (co oznacza, że będę musiał spalić 4851 odpowiadającym im fizycznych tenderów)”¹. Co ciekawe, sam postanowił pozostać wierny NFT (tysiąc pozostałych dzieł należy do niego osobiście), a podkreślając swoje całkowite zaufanie do świata cyfrowego, spalił ich materialne odpowiedniki. Artysta stwierdził, że nie wie, co wydarzy się w przyszłości, jednak „to właśnie jest sztuka”, a celem całego projektu była zabawa: obserwowanie eskalacji zainteresowania efektem ankiety².

Wyniki głosowania zdają się potwierdzać, że wciąż bardziej wierzymy w materialność dzieł sztuki – czy jest to jednak zadowalający rezultat? Każdy może odpowiedzieć sobie sam na to pytanie, ale to, co dodatkowo zostało unaocznione przez ekscentrycznego artystę, to fakt, że nie jest ważne, czy dzieło jest materialne, czy nie – sztuka była i pozostaje inwestycją. Historia jej wartości, wbrew pozorom, nie jest napisana przez blockchain czy inną nowinkę technologiczną, lecz przez wydarzenie towarzyszące – im bardziej burzliwe, kontrowersyjne i popularne, tym bardziej wartość wzrasta, napędzając zgłodniały rynek sztuki. Kupując NFT, nabywamy moment, który pozwolił mu zaistnieć, a im bardziej moment ten będzie reklamowany przez aplikacje, portale społecznościowe i (a nawet zwłaszcza) celebrytów, tym bardziej produkt staje się atrakcyjny. Czy jednak nie jest to sytuacja analogiczna do rzeczywistości napędzającej rynek w świecie materialnym? Chociaż NFT obiecują przynależność do społeczności, decentralizację, suwerenność i demokratyzację, to te piękne slogany są motywowane wyłącznie środkami ekonomicznymi. Koncepcje, relacje, społeczności nagle stają się towarem, mogą być wymieniane i podlegają prawom rynku. Historia kilkukrotnie pokazała już, że kontrkultury rozpoczynają się od radykalnych i anty-establishmentowych utopijnych ruchów, które w końcu zostają zassane do mainstreamowego nurtu. Czy taka przyszłość czeka NFT?

1 https://twitter.com/hirst_official?lang=en

2 *Ibidem*.

Jednym z największych zarzutów wobec NFT, a raczej technologii blockchain, jest ogromny ślad ekologiczny. Wynika to z konieczności wykorzystywania mocy obliczeniowej wymaganej do zabezpieczenia poszczególnych bloków danych w procesie kryptograficznym. Za pomocą specjalnego oprogramowania niektórzy użytkownicy sprawdzają, czy transakcja została zamówiona i czy jest autentyczna. Inne komputery w sieci wykonują o wiele trudniejsze (i energochłonne) obliczenia w celu ustalenia zgodności sieci i możliwości dodania następnego bloku – nazywa się to *mining*, czyli wydobywanie. Aby tego dokonać, węzły w sieci, które często są gigantycznymi serwerami wydobywczymi, muszą rozwiązać złożone problemy matematyczne zakorzenione w algorytmach kryptograficznych. Proces ten znany jest jako tak zwana walidacja, czyli potwierdzenie pracy (*proof of work*, PoW). Zły bilans ekologiczny pochodzi oczywiście z ogromnego zużycia energii, a jest porównywalny z wykorzystaniem energii elektrycznej w poszczególnych państwach – na przykład łącznie blockchain Bitocin i Ethereum zużywają ponad 317 TWh energii rocznie, co plasuje je gdzieś między Włochami a Wielką Brytanią³. Kolejnym czynnikiem jest duża ilość odpadów elektronicznych, ponieważ komputer wyposażony w najszybszą i najnowszą technologię jest najlepszym „górnikiem”, a co za tym idzie – ma największą szansę w zdobyciu kryptowalut (*crypto*). Nawet jeśli „górnicy” wydobywaliby kryptowaluty, używając energii słonecznej lub hydroelektrycznej, to wciąż zapotrzebowanie na nowe procesory tworzy ogromne zanieczyszczenie. Niektóre społeczności związane z NFT rozpoczęły pracę nad zmianą tego stanu. Zamiast *proof of work* wprowadzono więc *proof of stake* (PoS) – dowód słuszności, co znacznie obniża skalę wykonywanych obliczeń koniecznych do zatwierdzenia bloków i utrzymania bezpieczeństwa.

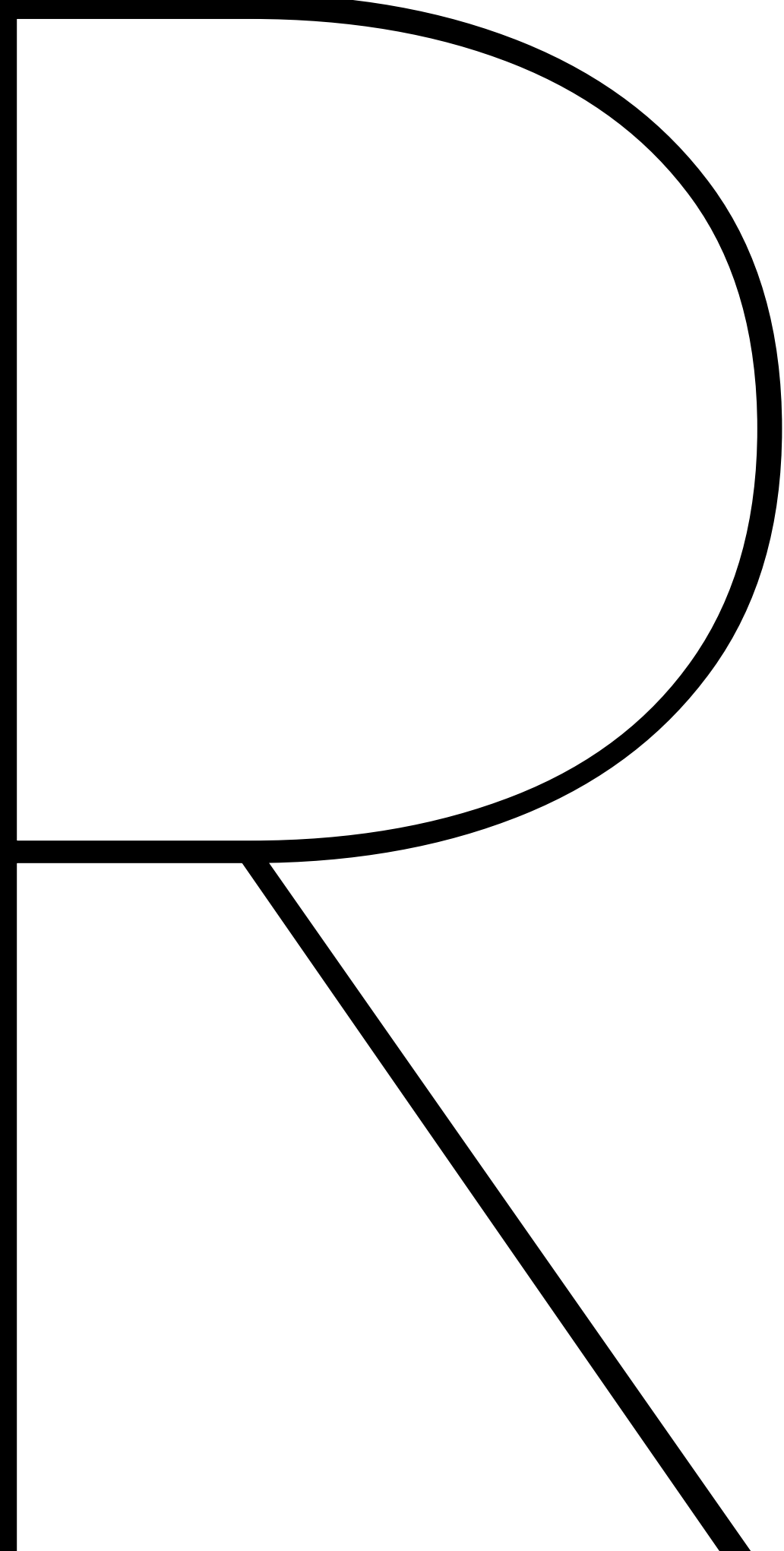
3 <https://bit.ly/3dZEED7> [dostęp: 9 sierpnia 2022 roku]

Najbardziej przodujące w rozwiązaniach proekologicznych są obecnie blockchain Tezos, funkcjonujący w całości w systemie PoS, i Liquid Proof of Stake, który zużywa około dwóch milionów razy mniej energii niż Ethereum. Jednym z najpopularniejszych rynków NFT na Tezos jest Rarible. Kolejnym jest Solana, operująca na PoS i PoH (*proof of history* – dowód historii) jako sekwencji obliczeń, która może rozwiązać sposób kryptograficznej weryfikacji upływu czasu między dwoma zdarzeniami. Chociaż blockchain ma realny problem, to – jak widać – użytkownicy prześcigają się w jego rozwiązywaniu. Jednym z głównych kontrargumentów wysuwanych przez fanów NFT i technologii blockchain jest oczywiście stwierdzenie, że liczne globalne korporacje (takie jak Google, Apple czy Amazon) i ich centra danych zużywają o wiele więcej energii. Ta „piłeczka winy” jest ciągle wzajemnie przerzucana między zwolennikami i przeciwnikami technologii. Sprzeczki na ten temat są oczywiście jeszcze bardziej podkreślane narracjami wprowadzanymi przez koncerny paliwowe, jak BP i Shell, które wprowadziły kategorię „indywidualnego śladu węglowego”, przerzucając tym samym winę za katastrofę klimatyczną na swoich konsumentów i umyając ręce od własnej odpowiedzialności.

Mimo że narasta krytyka technologii blockchain i NFT oraz wątpliwości wobec sposobu, w jaki powinna być wykorzystywana w warunkach występujących obecnie kryzysów, to jednak ich rozwój jest nieodwracalny. Od dłuższego bowiem czasu można zauważyć, że sztuka to już nie sam obiekt, który artyści wytwarzają, ale cały proces mechanizmów i systemów z nim związanych. Dziedziny przenikają się, aby stworzyć ogólny obraz tego, co współcześnie nazywamy sztuką. Nic więc dziwnego, że wobec rozwijającej się technologii NFT twórczość cyfrowa posługująca się najnowszymi dokonaniami z dziedziny programowania również w rzeczywistym świecie przyciąga coraz większe grono zainteresowanych oraz zajmuje więcej miejsca. Choć mogłoby się wydawać, że sztuka cyfrowa i NFT mają rację bytu jedynie w świecie online, to jednak artyści coraz częściej używają technologii w sferach świata rzeczywistego.

Jednym z przykładów sztuki generatywnej jest *Chaos Machine* z 2018 roku autorstwa kolektywu artystów Distributed Gallery. To wczesny przykład rzeźby wykorzystującej technologię blockchain, w której użyto losowości i kodu. Chociaż rzeźba jest obiektem materialnym obecnym w przestrzeni instytucjonalnej, to jednak nie jej materialność określa treść i funkcjonowanie, a technologia blockchain oraz interaktywność, do której odbiorca jest zaproszony. Praca wygląda jak szafa grająca i istnieje w dwóch identycznych kopiach, które połączone są ze sobą za pośrednictwem Ethereum blockchain. Po włożeniu banknotu do jednej z maszyn na obu odtwarzana jest muzyka z playlisty wygenerowanej przez użytkownika, zarejestrowanej na blockchainie. Banknot jest jednocześnie spalany. W miarę spalania rzeczywistego banknotu wybijany jest kryptotoken i drukowany jako kod QR, który umożliwia użytkownikowi dodanie nowej piosenki do listy odtwarzania *Chaos Machine*. Ponadto w lipcu 2022 roku nastąpiła pierwsza aukcja sztuki generatywnej (a więc tworzonej przy użyciu z góry ustalonego systemu, który często zawiera element przypadku – zwykle jest to sztuka, w której to artysta buduje system, na przykład algorytm, a komputer jest wykonawcą dzieła) w Philips London, przedstawiająca nie tylko „historyczne” dzieła, lecz również sztukę posługującą się techniką sztucznej inteligencji (Anne Spalter, *Unconstructed Dream Space #2: Inner and Outer*, 2022).

Zjawisko NFT jest związane z pozyskaniem nowej publiczności – bardziej demokratycznej i różnicowanej. Składa się ona nie tylko z wiernych fanów komun społecznościowych, które miałyby walczyć o nową rzeczywistość, zbudowaną na wymianie i wzajemnej opiece realizowanej przez dzielenie się dobrami. To również publiczność złożona z miłośników zainteresowanych zakupem i ze spekulantów. Demokratyzujący efekt technologii blockchain i NFT, wynikający z kultury komunikacji, może jednak zostać uznany jako kluczowe ryzyko, jeśli kapitalistyczne struktury tradycyjnego rynku sztuki wciąż będą przenoszone do nowo powstałych struktur. Ta pseudodemokratyzacja rzeczywiście prowadzi jedynie do wzrostu władzy uprzywilejowanych jednostek. Chociaż zakładane społeczności wiele razy ukazywały, że nowe technologie pomagają im budować wspólne wartości i cele, to jednak technologia blockchain jest wciąż wielką niewiadomą. ■



ROZMOWY

Patrycja Sikora
Nie chcemy w sztuce
udzielać odpowiedzi,
chcemy zadawać pytania.
Rozmowa z Renatą Jarodzką
i Rafałem Jarodzkim

Agata Kalinowska
O archiwaliach i architekturze.
Wywiad z Iwoną Kałużą

Nie chcemy w sztuce udzielać odpowiedzi, chcemy zadawać pytania

Rozmowa z Renatą Jarodzką
i Rafałem Jarodzkiem

Patrycja Sikora: Współtworzyście Centrum Sztuki Piekarnia. Jak do tego doszło, że powstał obiekt, który dzisiaj jest już rozpoznawalny we Wrocławiu jako nowe miejsce kulturotwórcze? Jaka była jego geneza, jak narodził się pomysł na adaptację budynku poprzemysłowego? Przyznam, że bardzo mnie to interesuje jako wrocławiankę.

Renata Jarodzka: Przenieśmy się do wczesnych lat dziewięćdziesiątych, gdy z Rafałem znaleźliśmy się w Berlinie. W dawnym domu handlowym w dzielnicy Tacheles działał artystyczny skłot. Swobodne łączenie eksperymentalnego teatru, happeningu, muzyki, sztuk wizualnych i street artu zrobiło na mnie ogromne wrażenie, później szukałam więc tego uczucia, zafascynowania. W trakcie odbytych podróży znalazłam takie miejsca, które mnie zainspirowały, na przykład Pekin 798 Art Zone – to stara fabryka zbudowana przez Niemców z Niemieckiej Republiki Demokratycznej. Olbrzymia przestrzeń, zmieniona w galerię, studia artystyczne. Coś niesamowitego. I oczywiście dzielnica Wynwood w Miami ze swoim street artem, Nowy Jork z industrialną architekturą. Ta nowojorska architektura była dla mnie wzorem, dzięki niej powstały charakterystyczne loftowe daszki w Centrum Sztuki Piekarnia. W Hawanie również jest dużo kolorowych malowideł w przestrzeni

publicznej, przy czym tam jest jeszcze muzyka, specyficzna religia. Była tam atmosfera multikulturowego tygla, aktywności obecnej między teatrem, sztuką, muzyką i tańcem. Tego poszukiwałam i myślę, że po części udało się to osiągnąć w Piekarni. Pierwszą próbą realizacji pomysłu, który chodził mi po głowie, była wystawa w loftach Platinum w 2012 roku, jeszcze w trakcie budowy prowadzonej przez Archicom. Miałam wówczas możliwość pokazania prac siedmiorga artystów wrocławskich, w tym jednej artystki wywodzącej się z Wrocławia, ale mieszkającej w Paryżu. Okazało się, że w pierwszym dniu wystawy przyszło blisko tysiąc osób. Wtedy poczułam, że robienie takich rzeczy ma potencjał, że mój pomysł ma sens. Gdy pojawił się na horyzoncie budynek starej piekarni, zmaterializowała się taka możliwość. Budynek ten był przeznaczony na działalność kulturalną. Stąd zaproszony został teatr, który był tu pierwszy. Następnie byliśmy my z 66P. A później wy, czyli Galeria Geppart ASP Wrocław. Udało się zrobić to, o czym myślałam. Rafał miał swój duży wkład w to, żeby pojawił się Geppart, uparł się, żeby powstała kolejna galeria, a nie jakaś zwykła przestrzeń biurowa. Pojawiło się również zaproszone przez nas Studio!Art ze swoją kolekcją sztuki. Obecnie w tym budynku mieszczą się same artystyczne podmioty, oprócz kilku apartamentów, które są zamieszkane.



Wystawa Leon Tarasewicz. Wysiedlenie, 2022, 66P, Centrum Sztuki Piekarnia, fot. M. Kujda

Rozumiem, że gdy kupowaliście ten budynek, miał on z założenia pełnić funkcję kulturalną?

Rafał Jarodzki: To był warunek przetargu, wymagającego także opisu i koncepcji budynku. Myślę, że dlatego ten przetarg wygraliśmy, bo rzeczywiście taką przestrzeń kulturalną chcieliśmy zrobić. Mielśmy dobry *track record*, świadczący o tym, że faktycznie o kulturę dbamy i że działanie na jej polu jest naszą prawdziwą intencją. I to zrobiliśmy. A czasami takie deklaracje nie są wypełniane – można oczywiście coś

zbudować, posprzedać lokale niby z działalnością kulturalną, a każdy i tak będzie robił tam coś innego. My jednak zadaliśmy o to, by całość zarządzana była przez jednego właściciela i by naprawdę działalność kulturalna się toczyła. Z jednej strony wynikało to zatem z warunków przetargu, ale z drugiej – mieliśmy zamiar stworzyć takie miejsce i gdy się taka możliwość pojawiła na Kępie Mieszczańskiej, z bardzo ciekawym budynkiem, to stwierdziliśmy, że to może być to, o co nam chodziło, i że możemy tu działać. >

Czym dzisiaj jest Piekarnia? Jak długo już działa?

Renata Jarodzka: Instytut im. Jerzego Grotowskiego działa tu już trzy lata, pojawił się jeszcze przed pandemią. My zaczęliśmy wraz z początkiem pandemii, wtedy uruchomiliśmy 66P.

Rafał Jarodzki: 66P działa półtora roku. A od niecałego roku funkcjonuje Galeria Geppart ASP Wrocław, od października 2021 roku.

Renata Jarodzka: Instytut im. Jerzego Grotowskiego (Centrum Sztuk Performatywnych) czasem bywa utożsamiany z Piekarnią, bo był tu pierwszy.

Jakie obszary działania z tych, które sobie wymarzyliście, zostały dotąd zrealizowane?

Renata Jarodzka: Zaistniało połączenie sztuk teatralnych i wizualnych. Jest Instytut im. Jerzego Grotowskiego, są Teatr Polski w Podziemiu i Wrocławski Teatr Pantomimy oraz inne teatry, zapraszane przez Centrum Sztuk Performatywnych. Są dwie galerie: Geppart i 66P. Rozwija się współpraca między tymi instytucjami. Jest już między nami więź, ostatnio robiliśmy imprezę integracyjną. Ważne jest, żebyśmy się wszyscy poznali, współdziałali, tworzyli wspólne rzeczy. Przed pandemią było Wro Biennale, byli młodzi ludzie z Japonii, którzy na podwórku robili scenografię dla teatru. Chciałabym, by to miejsce żyło. Niestety, pandemia trochę nas zamknęła. Myślę, że teraz zaczynamy odżywać. Wystawą Anny Szpakowskiej-Kujawskiej w 66P i wystawieniem na zewnątrz rzeźby *Skrzydłak miejski*¹, która przyciąga ludzi do tego miejsca, zaczęliśmy wychodzić w przestrzeń.

Rafał Jarodzki: Jednym z elementów jest również budowa stałej kolekcji sztuki, mieszczącej się w Piekarni i jej otoczeniu. Rzeźba *Skrzydłaka miejskiego* Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, o której wspomniała Renata, jest najnowszym elementem tej kolekcji. A zaczęło się od kilku prac Renaty i Mirka Chudego, którzy zrealizowali parę dzieł w klatkach schodowych.

Renata Jarodzka: Z materiałów z odzysku.

Rafał Jarodzki: Tak. O każdej rzeczy możemy osobno opowiadać. Jest rzeźba na podwórku...

Renata Jarodzka: ...z prętów zbrojeniowych znalezionych na budowie.

Rafał Jarodzki: Później zaczęliśmy kolekcję rozbudowywać o murale, które powstają na klatkach schodowych – coraz bardziej aktualna *Żółć polska* Jurka Kosałki, fragment *Kalendarza* Ewy Ciepielewskiej, praca *Stagnacja* grupy Twożywo. Będziemy rozbudowywać ten zbiór o kolejne elementy w przestrzeni, wokół budynków i w nowym budynku, którego budowa rusza niebawem.



1. Dziedziniec Centrum Sztuki Piekarnia, fot. C. Chwiszczuk
2. Koncert na wernisażu Nikity Krzyżanowskiej w 66P, dziedziniec Centrum Sztuki Piekarnia, fot. M. Kujda



Zaprosiliście do współpracy w Piekarni instytucje publiczne, a jesteście podmiotem prywatnym. Moim zdaniem, to właśnie wyróżnia Piekarnię na tle innych miejsc na mapie kulturalnej Wrocławia. Dzięki wam instytucje kultury znajdują nową przestrzeń działania, przestrzeń właśnie prywatną. Spodobało mi się to, jak zdefiniowaliście zakładaną przez was galerię 66P, którą nazwaliście Subiektywną Instytucją Kultury. Subiektywną, a więc jaką? Z tego rodzi się kolejne pytanie – w jaki sposób budujecie program, kto za niego odpowiada? Współpracując z wami na co dzień, mam do czynienia z kolektywem. Jest to przestrzeń robiona przez artystów – oboje jesteście artystami, absolwentami wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Renata Jarodzka: To, co powiedziałaś, jest istotą – że to jest miejsce tworzone przez artystów dla artystów. To miejsce, czyli 66P, stworzyłam z Pawłem Jarodzkim [zmarłym w listopadzie 2021 roku], który był nie tylko artystą, ale także pedagogiem i wyjątkową osobą z naszego środowiska. Był jeszcze z nami Marek Puchała, ale nasze drogi się rozeszły. Tworzyliśmy z Pawłem i Markiem trzyosobową radę. Teraz jesteśmy w trakcie tworzenia rady programowej, do której będziemy zapraszać artystów, kuratorów, która będzie nas wspierać dalej w działalności. Program mamy ustalony do końca roku, powstaje program na kolejny rok.

Wróćmy jeszcze do wątku dotyczącego współpracy publiczno-prywatnej. Instytucje publiczne, zbyt ciasno zasznurowane gorsetem odgórnych regulacji płynących od ich organizatorów, poszukują eskapizmu, miejsc swobodnej, twórczej ekspresji, w których można umknąć ścisłym ramom działania. Nie wiem, czy dobrze odczytuję przyczyny ich obecności w Piekarni?

Renata Jarodzka: Bardzo dobrze to odczytujesz. Właśnie o to chodzi. Chcemy poruszać trudne tematy, takie, których nie można byłoby pokazać w instytucji publicznej. Zaprosiliśmy bardzo dobre instytucje, prezentujące takie rzeczy, które sami chcielibyśmy pokazać. Nie uciekamy przy tym od współpracy z podmiotami prywatnymi, dwoma bardzo znanymi we Wrocławiu, czyli OP_ENHEIM i Krupa Gallery. Mamy coś, czego nie ma inne miasto – trzy instytucje prywatne, które wydają prywatne pieniądze na sztukę wysokich lotów. Chcemy się nawzajem wspierać i dołączyć do tego dobre instytucje publiczne. Chcemy pokazać nasze miasto Warszawie, światu. Bo jest świetne i mamy tu świetnych artystów. Ale chcemy pokazywać nie tylko artystów wrocławskich. Tu się sporo dzieje i będzie się działo jeszcze więcej. Moim

marzeniem jest, żeby skonsolidować nasze środowisko. Nie wiem, czy mi się to uda, bo to nie jest łatwe. Staram się.

Rafał Jarodzki: Chciałbym jeszcze wrócić do poprzedniego pytania o 66P. Program Subiektywnej Instytucji Kultury może poruszać wszelkie tematy, również te trudne. Jej zadaniem jest wspieranie artystów i kuratorów – bo czasami tak bywa, że to artysta jest motorem przedstawienia jakiegoś tematu, a czasami kurator się mocniej włącza – w tym, by jeszcze bardziej poszli na całość. Żeby pokazali rzeczywiście, co myślą. Żeby odrzucili pomysły o autocenzurze czy poprawności, które w naszej dzisiejszej rzeczywistości mogą się pojawiać. Najbardziej zależy nam na tym, by przekaz był autentyczny. Ucieszyły nas słowa artystów, którzy już zrealizowali u nas swoje projekty, doceniających to, że mogli rzeczywiście zrealizować pomysły, które przychodziły im do głowy, zadowolonych z efektu końcowego i wsparcia, które otrzymali. Nie chcemy w żaden sposób ich ograniczać, nie chcemy niczego narzucać. Celem jest, by artysta się rozwijał także w ramach przygotowywanej dla nas wystawy.

Jeśli zaś chodzi o te instytucje, które zaprosiliśmy, to Instytut im. Jerzego Grotowskiego jest szacowną instytucją, z bardzo długim stażem. Jarek Fret, który prowadzi Instytut, sam jest artystą, reżyserem, co też wpisuje się w naszą ideę pracy artystów dla artystów. Instytut im. Jerzego Grotowskiego zapraszał teatry z całego świata, co zostało ograniczone przez pandemię. Zdążyliśmy jeszcze przed *lockdownem* gościć w teatrze w Piekarni artystów z obrzędem wudu. Artyści, czy raczej performerzy lub wioskowi szamani, trudno to określić, bo odgrywali to, co robią u siebie na co dzień, przyjechali z Haiti. Goszczenie artystów ze świata dobrze się wpisuje w nasz pomysł na 66P, który kiedyś wyartykułował Paweł Jarodzki. Powiedział, że naszym zadaniem jest otworzyć zatrzaśnięte drzwi między Wrocławiem a światem. Drzwi, które nie wiadomo dlaczego się zatrzasnęły. Zadanie to staramy się wypełniać. Teraz dodatkowo na scenie, którą opiekuje się Teatr Grotowskiego, działającą pod nazwą Centrum Sztuk Performatywnych i skupiającą różne publiczne podmioty kulturalne, funkcjonuje Teatr Polski w Podziemiu, który, jak wiadomo, nie może już funkcjonować w Teatrze Polskim we Wrocławiu, działa również Teatr Pantomimy. Są też występy teatrów zagranicznych.

Renata Jarodzka: Organizujemy ponadto koncerty muzyczne.

Rafał Jarodzki: Chcemy nad tym popracować, by muzyki pojawiło się jeszcze więcej w przyszłości. Może to się nam uda. >

¹ Por. <https://bit.ly/3eHWri1> [dostęp: 9 sierpnia 2022 roku].

Renata Jarodzka: Chciałabym jeszcze wprowadzić tanię, który kocham.

Rafał Jarodzki: Zaprosiliśmy też Akademię Sztuk Pięknych. Cieszymy się, że uczelnia zaszczyliła nas swoją obecnością i że możemy obok siebie działać. Dla Akademii jest to część działalności, dla nas – samo sedno sprawy. Akademia jest instytucją, w której również dzieją się różne interesujące rzeczy. Odbęło się już kilka ciekawych wystaw w Galerii Geppart. Do niektórych z nich mamy wyjątkowy sentyment. Cieszymy się, że wystawy tam realizowane dzieją się zupełnie niezależnie od nas – nie mamy właściwie żadnego wpływu na to, kto będzie wystawiał, jak długo będzie wystawiał i co będzie wystawiał. Instytucja robi fajne rzeczy bez naszego zaangażowania. My nic nie musimy przy tym robić.

Dodam, że program Galerii Geppart jest ustalany w Akademii wspólnie z rektorem profesorem Wojciechem Pukoczem, który jest głównym architektem jej powstania i w ogóle ekspansji Akademii na zewnątrz, w przestrzeń miejską, wynikającej z potrzeby prezentacji tych zjawisk, które się generują w obrębie uczelni. W tym wymiarze Galeria Geppart jest bardzo ważnym nowym miejscem, jedną z trzech galerii powstałych w 2021 roku, działających pod egidą Akademii Sztuk Pięknych. Obok Galerii Geppart powstały wtedy Sztuka na miejscu przy klubie jazzowym Vertigo i Exit na terenie Browaru Mieszczańskiego. W Gepparcie pokazywane są wystawy zbiorowe i indywidualne, prezentujące nie tylko artystów z uczelni, ale także twórców i kuratorów zapraszanych z zewnątrz, z wypowiedziami, które są dla nas jako Akademii i dla naszego obszaru działalności ciekawe. Program ten, moim zdaniem, interesująco rezonuje z pokazami w 66P. Jak już wspomnieliście, my się nie konsultujemy programowo, a te dwa programy ze sobą współistnieją. I bywa tak, że w 66P mamy klasyków polskiej sztuki, a w Gepparcie w tym samym czasie młodych, debiutujących twórców. To bardzo ciekawe, że można w jednym miejscu zobaczyć, co się dzieje na różnych poziomach sceny artystycznej.

Rafał Jarodzki: I to jest dokładnie to, o co nam chodziło. Cieszymy się, że możemy oddać przestrzeń komuś, a w wyniku tego pojawia się tu dobra sztuka. Chcemy również współpracować z instytucjami prywatnymi, bo zależy nam na tym, by we Wrocławiu była dobra sztuka. Mamy nadzieję, że Piekarnia będzie ważnym miejscem na mapie miasta. I gdy ktoś będzie chciał coś rzeczywiście znaczącego zobaczyć, to nie będzie mógł jej pominąć w swoich wędrówkach.

Renata Jarodzka: Tym bardziej że całe nabrzeże, teren wzdłuż rzeki prowadzący na Kępę Mieszczańską, na której mieści się Piekarnia, jest teraz przebudowywany, w trakcie metamorfozy. Są plany powstania traktu pieszego z Uniwersytetu Wrocławskiego na Kępę, żeby ludzie naturalnie wybierali się na spacer w tę stronę, także po to, by sięgnąć po kulturę.

Rafał Jarodzki: Wspomnę jeszcze o StudioArt na terenie Piekarni, w którym mieści się kolekcja prywatna. To miejsce również otwarte dla artystów, z którym współpracujemy. Na przykład wystawa Leona Tarasewicza w 66P została zrobiona wspólnie. Iwona i Artur Ulrich, prowadzący StudioArt, zaproponowali ten pokaz. Był fantastyczny, Leon Tarasewicz zrobił bardzo interesującą pracę. Na naszym terenie jest jeszcze Studio Filmowe Camera Nera, zajmujące się produkcją filmową. To są na razie uczestnicy sceny Piekarni.

Wspomnieliście, że w zespole Piekarni powstanie kolejny budynek, którego budowa rozpoczyna się teraz. Czy macie w związku z tym plany rozwoju przestrzeni ekspozycyjnej, na przykład na potrzeby prezentacji stałej kolekcji? Bo kolekcja, jak rozumiem, będzie się rozrastała z czasem.

Renata Jarodzka: Nowy obiekt będzie nawiązywał do starych pofabrycznych budynków, zostanie wykonany z wykorzystaniem ceglanej okładziny. Chciałabym, by powstała w nim restauracja, kawiarenka, gdzie będziemy mogli się spotykać po wernisażach, zwrócona w stronę Odry, z ogrodem, w którym chciałabym, by pojawiły się współczesne rzeźby i obiekty. To będzie mała przestrzeń, ale z potencjałem. Chcę, by to miejsce ciągle powstawało, żyło. Cały czas będzie się coś działo, zmieniało się, na tym mi zależy. Wszystkie drzewa, które posadzę, będą zacieniały to miejsce, bo zieleń jest nam potrzebna. Projektuję także zieleń na dachu.

Będzie to więc przestrzeń do bycia razem. Ten aspekt jest szalenie ważny, bo w tej chwili po wernisażu wszyscy się rozchodzą. A dzięki temu będzie można razem usiąść i w nieformalnej atmosferze porozmawiać. A czy myśleliście może o programie rezydencyjnym dla artystów?

Renata Jarodzka: Mamy jedno mieszkanie do dyspozycji, które oddajemy współpracującym z nami artystom. W nowym budynku też będą mieszkania, będzie również nasze biuro. Rozpoczynamy teraz rezydencje przy współpracy z Fundacją Krzyżowa.

Rafał Jarodzki: Fundacja Krzyżowa rozpoczęła program rezydencji, w który się włączamy i na który będziemy mieli wpływ programowy. Chcemy, by te rezydencje >



1

1. Wystawa Anny Szpakowskiej-Kujawskiej *Rozbijając mrok*, 2022, 66P, Centrum Sztuki Piekarnia, fot. Ł. Kujawski
2. Wystawa Nikity Krzyżanowskiej *Stajemy się liryczni tylko w nagłej organicznej zapaści*, 2022, 66P, Centrum Sztuki Piekarnia, fot. M. Kujda



2

były realizowane w duchu Konrada Jarodzkiego i Pawła Jarodzkiego. Nie chodzi tu o ich twórczość, ale o ich nastawienie do sztuki, ogromną otwartość, pozwalającą na to, by bardzo różne rzeczy powstawały w prowadzonych przez nich pracowniach. Jedynym kryterium było to, że mają być to rzeczy dobre.

Renata Jarodzka: Dawali swobodę artystom. My też tego chcemy.

Rafał Jarodzki: Robimy to w ramach 66P i chcemy realizować w ramach wspomnianych rezydencji. Mamy jeszcze jeden obiekt na terenie Wrocławia, który w przyszłości na takie rezydencje będziemy mogli udostępniać artystom. Działalność w nim moglibyśmy łączyć z programem rezydencji Krzyżowej, działalnością 66P i innych podmiotów obecnych w Piekarni albo spoza niej.

Renata Jarodzka: Mamy kilka pomysłów, także dotyczących wyjścia poza granice kraju.

Jakie są wasze marzenia na przyszłość? Jak sobie wyobrażacie Piekarnię na przykład za dziesięć lat? Jaki zasięg oddziaływania chcielibyście wypracować dla tego miejsca?

Renata Jarodzka: Chcielibyśmy przestrzeń rozpoznawalną za granicą. Wystawialiśmy już artystę z Peru. Fundacja Krzyżowa to współpraca z artystami różnych narodowości. Chcemy przyrzec się artystom z Europy Wschodniej, z sąsiednich Niemiec, Czech. Fascynuje mnie sztuka iberoamerykańska. Nawiązanie kontaktów w tych rejonach byłoby dla mnie ciekawe. Szukamy różnych ścieżek współpracy. Chciałabym ściągnąć tutaj taniec eksperymentalny.

Rafał Jarodzki: Chcemy pokazywać artystów zagranicznych i polskich, w tym młodych, dopiero zaczynających karierę, jak w wypadku przygotowywanej kolejnej wystawy w 66P.

Renata Jarodzka: I wrocławskich, lokalnych.

Rafał Jarodzki: Chcemy również, by świat zauważał to, co się dzieje na naszym podwórku, oprócz tego, że my zauważamy to, co dzieje się w świecie. Bądźmy realistami, chcemy być ważni na mapie Wrocławia. Jeśli się uda, by ten miks sztuk wizualnych, teatru i muzyki ożywił to miejsce, tak by przychodzili tu ludzie różnych pokoleń, to będzie sukces. Jest całe grono ludzi dojrzałych zajmujących się sztuką, ważna jest młodzież, która wchodzi dopiero w życie, a wiadomo, że sztuka jest bardzo ważna dla budowania i kształtowania społeczności. A społeczności mogą być albo bardziej otwarte, albo bardziej zamknięte. Widzimy, co się dzieje w bardziej zamkniętych społecznościach, a co w tych bardziej otwartych. Musimy więc pracować nad tym, by każdy liczył sztuki, by ją rozumiał, czasem się zastanowił nad funkcjonowaniem otaczającego nas świata, posłuchał trudnych pytań. Paweł Jarodzki powiedział, że dzieło jest nie od tego, żeby wisiało nad kanapą, ale od tego, żeby zadawać pytania.

Renata Jarodzka: Trudne pytania.

Rafał Jarodzki: Nie chcemy w sztuce udzielać odpowiedzi, chcemy zadawać pytania. Żeby ludzie mogli samodzielnie myśleć i na te pytania sobie odpowiadać. Jeśli się nam to uda, to wiele osób będzie przychodzić, będziemy ważni nie tylko w skali Wrocławia, ale także Polski.

Tego życzę wam, sobie i wszystkim wrocławianom.

Rafał Jarodzki: Na pewno nie zrobimy tego sami – stąd współpraca z wieloma instytucjami, po to, by zrobić to razem.



Wystawa *Mission: Impossible*, 2021, galeria Geppart ASP Wrocław, Centrum Sztuki Piekarnia, fot. M. Pietrzak

Myślę, że synergia, która będzie wynikała z przenikania się różnych dziedzin sztuki, jest warunkiem podstawowym powodzenia tego przedsięwzięcia. Moim zdaniem, Piekarnia to nowa jakość. Próbuję szukać w głowie analogii w Polsce dla takiej inicjatywy i jakoś jej nie znajduję. Jeśli wszystko się uda zrealizować, to będzie nasze wyjątkowe zjawisko w skali całego kraju.

Renata Jarodzka: To miłe, że tak myślisz. Ale gdy wciągniemy w to przedsięwzięcie wszystkich pozostałych, to będzie jeszcze lepiej – bo będziemy całym miastem.

Tak, bo kultura jest dla wszystkich.

Renata Jarodzka: Gdy robimy coś razem, jest lepiej. To nie jest konkurencja. Cieszę się, że udało się nam już porozmawiać z prywatnymi galeriami i wszystkie są chętne do współpracy.

To bardzo dobra wiadomość! Dziękuję wam za wywiad.

Wrocław, 27 czerwca 2022 roku ■

Agata Kalinowska

O archiwaliach i architekturze

Wywiad z Iwoną Kałużą

Zanim zatrudniłam się w BWA Wrocław, zdarzyło mi się parę razy rozmawiać z Iwoną Kałużą gdzieś na mieście, pod Galerią SIC! BWA Wrocław czy w barze Czuła jest noc. Prawie przy każdej okazji opowiadała mi o archiwach – tych domowych, odkrytych wraz z ludźmi, którzy pielegnowali pamięć o przeszłości i jej dziedzictwie, i tych oficjalnych, jak choćby jedno w małej miejscowości, które na swojej stronie internetowej chwaliło się, że rocznie odwiedza je „aż pięćdziesiąt osób”.

Zawód historyczki sztuki obrośnięty jest stereotypami. Wyobrażam sobie długie, nużące konferencje naukowe, na których po kolei prezentowane są czyjeś badania wraz z przydługimi opisami, siedzenie w archiwach, specjalistyczny język. Iwona pokazała mi drugą stronę medalu: odzyskiwanie pamięci o przeszłości, zachowywanie i porządkowanie jej skrawków jako przygodę i fascynujący, choć rzeczywiście bardzo rozciągnięty w czasie proces. Poznałam pana Zbigniewa Wojciechowskiego, który zgodził się zapoznać do zdjęcia i przez naszą wizytę nie zdążył nakarmić stadka wróbli przylatujących na drzewo obok wejścia do klatki schodowej równo o dziewiętnastej. Usłyszałam opowieści o Pafawagu, który do tej pory kojarzył mi się tylko z pozostałościami zakładu wrośniętymi w poprzemysłowe tereny miasta, a w relacjach Iwony roztoczył przede mną panoramę na przeszłość, jej wartości, konflikty i hierarchie dyktowane przez peerelowski

etos i relacje międzyludzkie. Innymi słowy, przeszłość w naszych rozmowach nabierała mięsa, formowała tkanki, wbijała się do wyobraźni w technikolorze i stereo.

Iwona Kałuża – historyczka sztuki, kuratorka. Jej zainteresowania badawcze obejmują architekturę wnętrz, rolę zakładów przemysłowych w budowaniu społeczności miejskiej i ich współpracę z artystami, budowę środowiska artystycznego w okresie Polski Ludowej. Podejmuje także tematy związane z ochroną dziedzictwa materialnego i niematerialnego. Są to zazwyczaj zagadnienia lokalne, dotyczące Wrocławia czy Dolnego Śląska. Na co dzień pracuje w BWA Wrocław Galerii Sztuki Współczesnej jako kierowniczka zespołu do spraw rozwoju publiczności i kuratorka.

Agata Kalinowska: Zaczniemy od początku. Zazwyczaj jest tak, że czymś się zaczynamy interesować, ponieważ coś się wydarzyło w dzieciństwie, co nas zahaczyło, jakaś konkretna sytuacja, spotkanie z kimś. Umiesz zidentyfikować taki moment, kiedy poczułaś, że coś cię poruszyło i pomyślałaś: „Tak, to jest coś, o czym chcę wiedzieć więcej”?

Iwona Kałuża: Był ktoś taki, kto zaszczepił we mnie zamiłowanie do sztuki. To był dla mnie moment przełomowy, chodziłam wtedy do gimnazjum. Moja siostra przygotowywała

Barwy Pafawagu, 2021, fot. Marian Misiak



się do egzaminów do Akademii Sztuk Pięknych i zaczęła uczęszczać na prywatne lekcje rysunku i malarstwa do malarza Romana Hernika w Cieszynie. Zabierała mnie na te lekcje, żebym im pozowała. Nie zapomnę, jaki zachwyt wzbudziła we mnie jego pracownia – lekcje odbywały się w starej kamienicy na poddaszu. Te artefakty rozrzucone po pracowni, pędzle, sztalugi, przedmioty do martwych natur, ale także obrazy i albumy, które oglądałam, zupełnie mnie wchłonęły. Na mnie, gimnazjalistce, zrobiło to takie wrażenie, że sama postanowiłam zdawać maturę z historii sztuki. Wtedy bardzo interesowałam się również kulturą czeską, a Czechy to – wiadomo – dizajn, zwłaszcza jego nurty powojenne. Tak się to wszystko jakoś zaczęło splatać.

Zacząłam studia na Uniwersytecie Śląskim i miałam tam między innymi zajęcia wprowadzające do rzemiosła. Otworzyło mi to oczy na różne jego aspekty, zwłaszcza na projektowanie mebli. Obok Bielska-Białej, w Jasienicy, jest fabryka mebli giętych – Paget Meble – i jest to jedyna w Polsce fabryka, która pracuje tradycyjnymi metodami, korzysta ze starych maszyn do gięcia drewna, kultywuje tradycję pracy rzemieślniczej. Moja promotorka zaproponowała mi, żebym napisała dyplom o tej fabryce. Zaczęłam więc od zgłębiania projektów powojennych, przesuwając się powoli do współczesności i mebli, które powstawały we współpracy z młodymi projektantami. Taki był początek mojej przygody z dizajnem.

Minęło wiele lat, a ty nadal trzymasz się pewnych tematów: zakłady przemysłowe, dizajn, lokalność. Jest w twojej pracy badawczej bardzo duża konsekwencja i integralność.

Bardzo duży wpływ ma to, kogo się po drodze poznaje, z kim się nawiązuje kontakty, z kim się rozmawia. Zbudowałam sobie na tej podstawie pewną metodykę pracy, w której bardzo ważne jest dla mnie, by dotrzeć do autorów powojennych projektów. Kontakt i styczność z autorami i twórcami rzuca zupełnie inne światło na teksty, które powstają na temat ich realizacji. Ich opowieści są tutaj kluczowe, do tego bardzo intrygujące. To jest ścieżka, którą chcę podążać w swojej pracy badawczej.

Czyli stawiasz na mikrohistorie?

Tak, nie interesuje mnie tworzenie sztucznych, napompowanych, patetycznych opowieści, chcę rozmawiać z ludźmi i wyciągać od nich esencję i realia tamtych czasów. Uważam, że nasze działania są wynikiem tego, co jest wokół nas: czasu i miejsca, zwłaszcza u twórców, którzy są dużo bardziej wrażliwi i przetwarzają na swój sposób bardzo przecież złożoną rzeczywistość. Mając dostęp do opowieści o okolicznościach towarzyszących procesowi twórczemu i do prawdziwych ludzi, którzy byli świadkami tamtych czasów, jestem w stanie zbudować sobie trochę inną narrację o przeszłości.

Kiedy przygotowywałam się do wystawy o Elwro i zaczęłam spotykać się z ludźmi, którzy dzielili się ze mną swoimi wspomnieniami, zauważyłam, jakie to jest dla nich ważne, że ktoś ich chce wysłuchać. Zdarzało się czasami, że ktoś zaczynał płakać – ze szczęścia, ale także ze smutku i innych emocji. Rozmowa przywołuje wspomnienia, które nie zawsze są dobre. Wiadomo, że zostawiam to dla siebie, są to bowiem czyjeś prywatne przeżycia. Zrozumiałam jednak wtedy, jak bardzo środowisko pracy – bo zazwyczaj były to rozmowy o przeszłości zakładów przemysłowych, które już w większości nie istnieją – kształtuje i mocno wiąże osobę z miejscem, w końcu spędza się tam ogromną część życia. Jest sentyment, jest przywiązanie.

Kiedy myślimy o dawnym systemie, pojawia się wątek ustroju socjalistycznego z jego symbolami – młotem, sierpem – tej złej, czerwonej, nacechowanej pejoratywnie komuny. A przecież tak wcale do końca nie było. Oczywiście ta narracja jest i została zbudowana w jakimś celu, propaganda i polityka też robiły swoje, ale to nie jest pełen obraz przeszłości. To, co zakłady robiły, to, jak się reklamowały, w dużej mierze odbiegało od polityczności i – nazwijmy to – komunistycznej stylistyki. Pojawiały się tam naprawdę wartościowe projekty graficzne, idące w kierunku prostoty i minimalizmu, według mnie czasami nawet lepsze niż prace z nurtu polskiej szkoły plakatu. Te projekty sklasyfikowalibyśmy do nurtu „szwajcarskiego”, były przemysłane i szły w kierunku prostoty. Dzięki nim >



Upominki projektowane dla Pafawagu, 2021, fot. Iwona Kaluża

zafascynowałam się znakami i możliwością używania ich do jasnej, klarownej, schematycznej komunikacji, opierającej się na skojarzeniach.

A czy z tych wszystkich projektów, którymi się zajmowałaś: Pafawag, Elwro, Wrocławskie Święto Kwiatów, Kościuszkowska Dzielnica Mieszkaniowa – masz jakiś ulubiony, który ci najbardziej zajmuje głowę? Takiego pupilka? Wiem, że nie wypada pytać o ulubione dziecko...

Ja się szybko nudzę, potrzebuję nowych bodźców i nowych tematów. Każdy zakład pracy można opowiedzieć na milion sposobów. Nauka i badania polegają na wyciąganiu jakichś mikrozjawisk, które później łączy się w większe narracje, ale nie da się odtworzyć pełnego obrazu pozbawionego tej subiektywności. Szukam zawsze nowych wątków.

Zaczęłam ostatnio łączyć projektowanie z socjologią i czytam teraz dużo takiej literatury. Gdy w zeszłym roku robiłam projekt o Pafawagu z Tajnymi Kompletami, na koniec którego powstał biuletyn o zapleczu socjalno-bytowym tego zakładu, to chciałam iść już bardziej w kierunku procesu humanizacji pracy. Kultura i sztuka były elementami tego procesu tak czy inaczej, ale w poszerzonym sensie.

To był w ogóle bardzo szeroki zakres aktywności, organizowane były festyny, istniały ośrodki wczasowe, prężnie działały kluby sportowe. Tak, dokładnie. Napisałam ostatnio tekst o Pafawagu już z innej perspektywy, skupiłam się na budowaniu

nowej tożsamości po wojnie na przykładzie architektury. Do tej pory nie miałam przestrzeni na opisanie i zinterpretowanie tego aspektu. Chciałam także w pewien sposób przełamać schemat, którym my, historycy sztuki, się posługujemy, opowiadając o przeszłości „wielkimi projektami”. Kiedy myślimy o modernizmie, to myślimy o Maksie Bergu i Hali Stulecia. Mam wrażenie, że ciągle powtarzamy to samo. Chciałam opowiedzieć o nowej tożsamości nie na przykładzie dziewiętnastowiecznej zabudowy Pafawagu, która powstała przed wojną, ale posługując się przykładami może mniej znaczącymi, odbiegającymi od ceglanej zabudowy, stosunkowo mniejszej, pokrytej często blachą falistą, gdyż były to miejsca, do których chodzili pracownicy Pafawagu na co dzień. Nie chodzili przecież codziennie do Urzędu Wojewódzkiego, który jest kolejnym wzorcowym przykładem architektury Trzeciej Rzeszy, ani na Stadion Olimpijski. Chodzili tam, gdzie było blisko, a ponieważ osiedla robotnicze były na Grabiszynie, to tam szukali sobie miejsc, w których spotykali się ze znajomymi. Zainteresowała mnie kawiarnia Wagonówka, czyli niezbyt okazała bryła pokryta deskami, z której korzystali po wojnie ludzie. Na to spojrzenie naprowadzili mnie profesorowie, których poznałam w Krakowie w Akademii Dziedzictwa, gdzie wciąż nam powtarzano, że dziedzictwo to nie jest tylko przeszłość, ale także ciągła zmiana, żeby cokolwiek bowiem mogło trwać, musi się dostosować do współczesności i jej potrzeb. Dlatego na przykład

krzesła w muzeach są wysiadywane, bo gdyby tak stały przez pięćdziesiąt lat na ekspozycji bezużyteczne, to dużo szybciej by się zniszczyły. Paradoksalnie.

Plan osiedlenia mieszkańców był po wojnie dość sprecyzowany. Choćby Kościuszkowska Dzielnica Mieszkaniowa, o której zrobiłaś wystawę razem z Dominiką Drozdowską w Galerii SIC! BWA Wrocław, była specyficznym miejscem.

Kościuszkowska Dzielnica Mieszkaniowa (KDM) była wzorcowym przykładem architektury socjalistycznej. Z jednej strony budowano ją na potrzeby pracowników zakładów w Siechnicach, ale mieszkali tam także pracownicy teatru, opery czy radia. To osiedle było mieszkanką klas. Realizowany przez nas projekt mówił o zamieszkiwaniu i o wpływie mieszkańców danego obszaru na to, co jest wokół. To było jego bazą.

Pogadajmy o Wrocławskim Święcie Kwiatów. Jak to się stało, że zostało reaktywowane i że odbywa się w jednym z najbardziej rozpoznawalnych barów w mieście – w Czula jest noc? Dzwoniła do mnie kiedyś pani z Ossolineum dopytać, czy BWA nie ma jakichś plakatów z tych nowych edycji święta, bo im brakuje do archiwum, do teczki. Z jednej strony potężna instytucja, taka jak Ossolineum, z drugiej zaś bar. Jak doszło do tej współpracy? Pewnego razu przyszedł do Dizajnu, Galerii Dizajn BWA Wrocław, Filip Marek, którego wówczas ledwie znałam, i powiedział, że chciałby zrobić wystawę o florystyce. Siedziałam wtedy na zapleczu, usłyszałam tę rozmowę i zasugerowałam: „Słuchajcie, ale fajnie by było połączyć to z Wrocławskim Świętem Kwiatów i przy okazji pokazać archiwalne plakaty”. I tak jakoś wyszło, że nas połączyli i zrobiliśmy wystawę *Kwiaty Polskie*. To był 2017 rok.

Wystawa ta była zaczynem reaktywacji Wrocławskiego Święta Kwiatów. Jednym z najważniejszych wydarzeń tego święta był zawsze festyn, więc stwierdziliśmy z Filipem, że zrobimy taki właśnie festyn: z malowaniem twarzy, taki ludyczny, jak kiedyś, i pierwszym miejscem, które nam przyszło do głowy, była właśnie Czula jest noc. Teraz odbyła się już szósta edycja.

A jak długa była przerwa między ostatnim dawnym Wrocławskim Świętem Kwiatów a jego reaktywacją?

Święto odbywało się z pompą cyklicznie do 1991 roku. Problem był taki, że kojarzyło się bardzo z komunizmem, więc razem z transformacją ustrojową zaczęło powoli wygasać. Ostatnia edycja w 1991 roku była już bardzo skromna i nikt, mam wrażenie, nie chciał jej tak naprawdę organizować. Dopiero my, młodsze pokolenia, jesteśmy pozbawieni tych uprzedzeń. Jak rozmawiam z mieszkańcami Wrocławia, to wspominają Święto Kwiatów bardzo dobrze i wręcz im go brakuje. Chcieliby, żeby miasto pod patronatem prezydenta znowu organizowało tę imprezę, ale w sposób taki jak kiedyś – huczny i bogaty. My nie robimy

korowodu i parady, tylko imprezę w barze Czula jest noc z cyklem innych wydarzeń, na które – co uważam, że jest cudowne – przychodzą także starsze pokolenia.

Kiedy prześledziłam różne projekty, które realizowałaś przez lata, zauważyłam, że bardzo istotna jest dla ciebie współpraca, także na gruncie przyjacielskim. Widoczna jest więź, która wykracza poza pracę wspólną. Często pracujesz z Marianem Misiakiem, Szymonem Szewczykiem, Hubertem Kielanem, Filipem Markiem i Grzegorzem Czekańskim. Widać, jak te znajomości napędzają się wspólną pasją, zainteresowaniami, rozmowami. Czym jest dla ciebie współpraca?

Uważam, że wszystko, co robimy, jest podyktowane współpracą z kimś. Im więcej osób pasjonuje się jakimś zagadnieniem, tym lepiej. W środowisku badaczy, jak pewnie w każdym innym, jest sporo niepotrzebnej rywalizacji. Chyba trzeba dojrzeć, żeby zobaczyć, że taka rywalizacja jest totalnie bez sensu i nic nie wnosi. A współpraca i zarażanie się różnymi nowymi wątkami może mnóstwo wnieść do projektu, bo każde spojrzenie jest inne, każdy ma inną wrażliwość, inne materiały ikonograficzne w swoich zbiorach. Im więcej tego będzie, tym ciekawszą możemy zbudować opowieść. Poza tym każdy ma swoją metodę. Uwielbiam na przykład rozmawiać z ludźmi i wyszukiwać te niuanse, które wielu historykom sztuki wydałyby się zupełnie bezwartościowe, a ja uważam, że to właśnie małe rzeczy >



Zbigniew Wojciechowski, 2021, fot. Agata Kalinowska

i osobiste wspomnienia budują esencję opowieści. Mając przed sobą wielkie narracje, które są powszechnie przyjęte i powtarzane, zapominamy o tych małych, takich pamiątkarskich, wspomnieniowych, sentymentalnych. Może stąd się później bierze płacz, bo ta przeszłość odżywa w opowieściach.

Pokazałaś mi zdjęcia koszulki odnalezionej w prywatnych rzeczach jednego z byłych pracowników Pafawagu. Jak to było z tą koszulką?

Wtedy to ja się popłakałam – ze szczęścia. Kiedy pracowałam nad Pafawagiem w archiwum zakładowym, ktoś polecił mi się skontaktować ze Zbigniewem Wojciechowskim. Mówili mi, że on jest chodzącą encyklopedią Pafawagu. Pamiętam nasze pierwsze spotkanie w Naczelnej Organizacji Technicznej, gdzie pan Zbigniew zaczął mi opowiadać o historii zakładu, ale tej z lat trzydziestych i z czasów wojny. Opowiedział mi, że ma księgę, która została wydana w kilku dosłownie egzemplarzach, ręcznie malowaną, z cudowną typografią. Ta księga miała być darem dla przyjeżdżającego z wizytacją Adolfa Hitlera. Pomyślałam wtedy, że przecież to jest coś absolutnie wyjątkowego! Pojechałam do niego i okazało się, że poza tą księgą ma praktycznie każdy numer magazynu zakładowego. Zaczęłam go odwiedzać, okazało się w ogóle, że jesteśmy sąsiadami. Pan Zbigniew ma mnóstwo pamiątek związanych z zakładem, jakieś blaszki, które służyły do drukowania grafik w gazecie zakładowej. To on pisał taki cykl do gazety „Nowinki Panny Zuzi”, można powiedzieć, że trochę taki plotkarski, dlatego ukrywał się pod pseudonimem.

„Nowinki Panny Zuzi” to był taki pstryczek w stronę władz zakładu, żeby zwrócić uwagę na to, co wymaga udoskonalenia. Ostatnio się widzieliśmy i wyjął z szafy ubranie, mówiąc przy tym: „A wie pani co, mieliśmy ostatnio spotkanie byłych pracowników i chciałem tak dla żartu założyć starą koszulkę z klubu sportowego Pafawagu, ale niech sobie pani wyobrazi – nie zmieściłem się”. I wyciągnął ją wtedy z szafy: tę starą, podartą i wyblakłą koszulkę. Mnie aż stanęły łzy w oczach, tak byłam szczęśliwa, że on ją ma, że ją przechowuje. Do tej pory myślałam w kategoriach, że wyciągam na wierzch to, co jest istotne dla tych ludzi, wtedy do mnie dotarło, jak bardzo mnie to też buduje.

Uważasz, że miasto w jakikolwiek sposób dba o to dziedzictwo Pafawagu? Zdaje sobie sprawę, że to jest trudny temat i zakłady przemysłowe nie są częścią tego oficjalnego, dumnego dziedzictwa. Zeszłoroczny Survival odbywał się na terenie po Pafawagu i tam świadomość, co to miejsce sobą reprezentuje, była widoczna i uszanowana, a miasto z jakimś takim perwersyjnym uśmiechem rok później rozbiera Solpol. Ile na ten temat mają do powiedzenia historycy i historyczki sztuki?

Trzeba być strasznie zdeterminowanym i zaciętym, żeby wyperswadować coś miastu, ale uważam, że jest to możliwe. Siłą historyka sztuki nie jest tekst naukowy, specjalistyczny, który opublikuje i przeczytają go głównie osoby ze środowiska, ale używanie mediów i mówienie w radio czy telewizji o ważności danego obiektu czy obszaru. Myślę, że miasto podejmuje raz dobre, a raz złe decyzje. Moim zdaniem, to, co się obecnie dzieje z Solpołem, nie powinno się wydarzyć. Przecież to jest ikoniczny przykład zmian, jakie zachodziły we Wrocławiu, wejścia w nowy świat, z komuny do okresu po transformacji ustrojowej, i tutaj nie ma pola na dyskusję, czy ten budynek się komuś podoba, czy nie podoba. To, co zostanie zachowane, a co nie, dotyczy nas wszystkich jako mieszkańców tego miasta. Niestety, historia zna mnóstwo takich przypadków. Współcześnie miasto robi za mało w obszarze kultury i zabytków, co w ogóle widać po tym, w jaki sposób dotowany jest Dolny Śląsk. W skali Polski jest to jeden z najbardziej skromnych budżetów, dlatego jest w regionie aż tyle zaniedbanych pałaców i zamków. Dopiero od niedawna odczarowywana jest architektura poniemiecka, a młode pokolenie i czas, który minął, pomagają nam zaakceptować to dziedzictwo i je chronić, zamiast patrzeć na nie przez pryzmat resentymentu. To się również przekłada na sposób mówienia o zabytkach i przeszłości. Brakuje równowagi między potrzebą a środkami. Nie jest sztuką wpisać coś do rejestru zabytków, sztuką jest to później utrzymać. Wrocław jest raczej zaopiekowany, ale jest mnóstwo innych pięknych obiektów w różnych małych miejscowościach na Dolnym Śląsku, które są w opłakanym stanie. Jest to przykład złego zagospodarowania, jak choćby to, co się dzieje teraz w Sokołowsku z budynkiem sanatorium, gdzie władze nie mają jakiejś pilnej potrzeby o niego zadbać. To inicjatorka tej odbudowy, Bożena Biskupska z Fundacji In Situ, zabiega o środki i ma świadomość ważności tego obiektu.

Czyli jest jakaś nadzieja w ludziach, którzy własnymi siłami próbują wyciągać takie obiekty ze stanu zapomnienia i zaniedbania?

Bardzo wyraźnie zmienia się mentalność. Zaczynamy coraz bardziej doceniać lokalność. Chcemy znać historię swojego otoczenia, dbać o nią. Może to też jest trochę kwestia doświadczeń pandemicznych i tego, że zostaliśmy zamknięci w domach. Ja w tym czasie pojechałam na trzy wycieczki na Dolny Śląsk do obiektów istotnych dla architektury powojennej, takich jak ośrodek w Rokitkach projektowany przez Witolda Lipińskiego czy basen w Małomicach, i to mi bardzo dużo pokazało. Pojechałam tam z Jankiem Chrzanem, Maurycym Prodeusem i Maciejem Czarneckim. Nagrywaliśmy wypowiedzi mieszkańców na temat tego, co myślą o tych miejscach i obiektach, i jakie

mają z nimi wspomnienia. I tutaj były dwie skrajności. Często ludzie zupełnie nie wiedzieli, co znajduje się wokół nich. Dlatego my, historycy sztuki, musimy się skupić nie tylko na opowiadaniu o takiej szeroko pojętej wizualności tu, w dużych ośrodkach miejskich, ale przerzucić ciężar na te mniejsze miejscowości, takie jak Świdnica, Wałbrzych, żeby ich mieszkańcy mieli świadomość, w pobliżu czego mieszkają.

Wspomniałaś o Fandomie i o współpracy z Alicją i Maurycym Prodeusami. Jakie macie plany na tę współpracę?

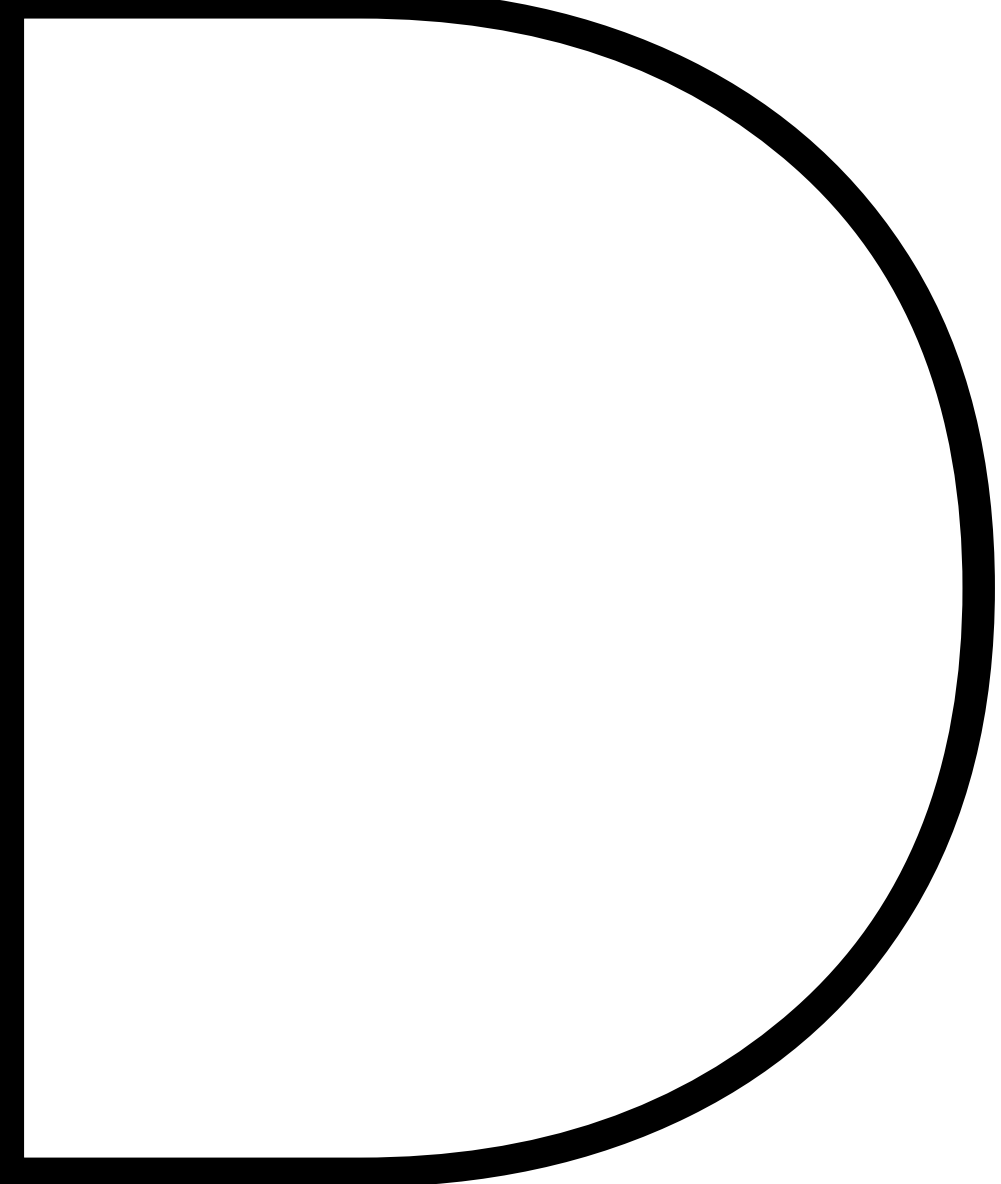
Zaczęliśmy niedawno pracę nad wydawnictwem o architekturze modernistycznej we Wrocławiu we współpracy z Tajnymi Kompletami. To nie ma być typowy przewodnik ani opowieść historyka sztuki o bryle czy detalu architektonicznym. Chcemy zrobić opowieść umiejscowioną we współczesności. Jeśli będziemy na przykład opisywać obiekt mieszkalny, to chcemy porozmawiać z ludźmi, którzy w nim mieszkają, dopytać, czy budynek spełnia swoje funkcje, jak im się w nim funkcjonuje. Ale nie chcę więcej zdradzać. Na razie jesteśmy na początku drogi, myślę, że w połowie przyszłego roku będą już pierwsze rezultaty tej pracy.

Co masz jeszcze w planach na najbliższy rok?

Na pewno będę robiła w BWA wystawę o Pafawagu. Będzie to opowieść o tym, co na własny użytek określam jako *work-life balance*, czyli jak spędzano czas wolny. Chcę się skupić na zakładowych rajdach, wycieczkach, imprezach kulturalnych czy nawet wczasach w ośrodkach wypoczynkowych, ale oczywiście oprę się na opowieściach, małej architekturze i dizajnie, który wokół tego wyrósł. Myślę, że będzie to projekt bardzo duchologiczny, bazujący na archiwach społecznych. Na tym, co byli pracownicy przechowują w swoich szufladach. ■

8_festyn_fot_alicjakielan/2017, 2017, fot. Alicja Kielan, dzięki uprzejmości BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej





Andrzej Saj
W pełni obrazowania
– o poetycko-malarskiej twórczości
Stanisława Kortyki

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
To dopiero początek.
O twórczości Hanny Shumskiej

Mika Drozdowska
Szkło nie pozwala mi się nudzić.
Wywiad z Matthew Szöszem

POSTAWY

W pełni obrazowania – o poetycko-malarskiej twórczości Stanisława Kortyka

[...] należy przeproszać za to, że ośmieliło się mówić o malarstwie.

Paul Valéry

Stanisław Kortyka – malarz i poeta – mówi, że chce namalować: „Obraz, który nie stawia kłopotliwych pytań. / Który jest odpowiedzią na wszystkie pytania nie do postawienia”. Cytat ten, wzięty z odautorskiej deklaracji artysty, opublikowanej w ramach suplementu do wystawy i opracowania teoretycznego towarzyszącego w 1978 roku przewodowi na stopień naukowy dydaktyka wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, może być nader trafnym wprowadzeniem do całej – już ponadpięćdziesięcioletniej – poetycko-malarskiej aktywności tego twórcy. Uprawiana bowiem przez Stanisława Kortykę sztuka miałyby być właśnie prosta, bezpośrednia, „niewinna” (w sensie widzenia – co się jeszcze wyjaśni), niestawiająca kłopotliwych pytań, a jednocześnie będąca niezwykle ambitną próbą odpowiedzi na pytania, które dotyczą zjawisk i odczuć niewerbalizowanych, dotyczących tajemnicy naszego istnienia, czasu, a szczególnie pamięci tę złożoną przestrzeń ogarniającej. Zresztą artysta wprost mówi o swojej twórczości, że są to „obrazy z pamięci” lub że z niej wynikają. Jeśli ponadto się uwzględni, że wizualne spełnienie przeżytej rzeczywistości, na podstawie „zapamiętanych” jej odsłon, skutkuje zarówno materialnie wykonanymi dziełami

malarskimi (obrazami), jak i ma swoje dopowiedzenia w poetyckim myśleniu, zapisywanym podzielonym na wersy duktem słów, to się w ten sposób dochodzi do swoistej „pełni obrazowania” danej rzeczywistości, z szansą na głębsze i wnikliwsze dotarcie do jej istoty i sensów oraz naszej w niej obecności. Artystyczne „pragnienie uobecnienia” (jak filozofia definiuje sens ludzkiej twórczości) jest realizowane niezależnie od rodzaju medium. „Ktokolwiek chciałby zobaczyć niewidzialne, musi bardzo głęboko wniknąć w to, co widzialne” – powiedział Robert Bly. Stanisław Kortyka wybrał taką drogę artystycznej docieklivosti, że treść swoich „dobieranych” z natury obrazów niejako dopełnia obrazami z wyobraźni (albo obrazami pamięci – może snów i poetyckich doznań). Jego przedstawienia wyraźnie inspirują się właśnie naturą, nawiązują do jej trwałych składników (stąd dominacja skał, kamieni czy ewentualnie innych przyrodniczych pozostałości), i ten obszar obrazowania odsyła wprost do mimetycznie traktowanych źródeł. Z drugiej strony – tam, gdzie górę bierze poetycka wrażliwość malarza – obrazy stają się polem czy przestrzenią subtelnych rozstrzygnięć formalnych, gdy artysta wykorzystuje dość rygorystycznie swój „warsztat” malarski, akcentując wymogi kompozycyjne i perspektywiczne, sublimując je kolorystycznie. Tu obowiązuje dominująca zasada horyzontalności i przyporządkowania jej liniowo nakreślanych poziomych planów (stref) obrazu. Towarzyszy temu konsekwentnie wypracowana kolorystyka: zgaszone, ciemne kolory, mroczność

i zaledwie prześwity jasności (jakby promyki nadziei w świecie zdominowanym przez „obojętną naturę”). Sporo zatem w jego obrazach zgaszonej, zgniłej zieleni, odcedzonego ze światła błękitu i zimnego granatu, mrocznych cieni w szarości i czerni, a w pojawiających się „gorących” kolorach – również dominują odcienie ugrowych i brązowych przełamań bądź spalonych czerwieni, co w strukturalnie traktowanych fakturach zwykle także jest podbite ciemną barwą. Ta wypracowana indywidualna, konsekwentna stylistyka i kolorystyka prac malarskich jest znamieną dla tego artysty i określa tym samym jego postawę. Stała się ona w obrębie dydaktyki bardzo wpływowa i inspirująca jego uczniów. Na wielu konkursach dla młodych malarzy można dość łatwo wytropić adeptów tej sztuki, wyraźnie nawiązujących do warsztatu ich mistrza i nauczyciela. Słynne „kortykowe ściany” bywały dostrzegane i nagradzane przez jurorów oceniających zestawy nadsyłanych na konkurs prac (między innymi w legnickich PROMOCJACH czy Bielskiej Jesieni). Stanisław Kortyka „zasiewał” bowiem swoje widzenie na dwóch uczelniach: wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych i w Instytucie Sztuki w Zielonej Górze.

Należy także przypomnieć, że koncepcja łączenia malarstwa z poetyckimi opisami znalazła pełne rozwinięcie w dziewiętnastowiecznej praktyce interpretacyjno-krytycznej, a jej wybitnym prekursorem był John Ruskin – angielski historyk, pisarz oraz krytyk sztuki i architektury. Postulował on między

innymi w malarstwie pejzażowym potrzebę „niewinnego widzenia”, co miało gwarantować prawdę i szczerość odtwarzania wizerunku przyrody (natury). Oznaczało to, w rozumieniu Johna Ruskina, odejście od konwencji schematów dawnego malarstwa, od deformacji percepcji, i dążenie do jej oczyszczania z innych wpływów, choć – paradoksalnie – obrazowanie wizualne było wspierane literaturą, a w odniesieniach symbolicznych czy metaforycznych znajdowało sposób na dotarcie do głębszych sensów twórczości (zwrot ku psychologii postaw artystycznych), a tym samym wgląd w nierozpoznane sensy przedstawianej rzeczywistości. John Ruskin twierdził wprost, że odnowa widzenia leży w kompetencjach ówczesnej nauki i poezji, w swoistej syntezie ich doświadczeń. Naturę traktował on bowiem jako nieskończoną przestrzeń kreacji, jako wynik wzajemnych w niej zależności, sądził ponadto, że jest ona wprost emanacją boskości. Zatem w artystycznym odtwarzaniu „dzieła Bożego” trzeba i pokory, i szczególnych kwalifikacji oraz uważności. Opierając się na takich założeniach, John Ruskin interpretował między innymi malarstwo Williama Turnera i prerafaelitów – co miało być przy tym potwierdzeniem od dawna znanej maksymy *ut pictura poesis*. >



Stanisław Kortyka, *Ostatnie mury i ułamki nieznannej budowli*, 2016

Czy koncepcja „niewinnego widzenia” (choć z założenia już obciążonego nowym paradygmatem odbioru świata i rzeczywistości oraz nowoczesnego języka poezji – wówczas postromantycznego) jest usprawiedliwiona wobec sztuki przełomu XX i XXI wieku? I czy charakterystyczna dla czasów Johna Ruskina „poetycka krytyka sztuk wizualnych”, wobec współczesnego dekonstrukcyjnego zakwestionowania jej znaczenia w opisie dzieł i postmodernistycznej ewolucji samej sztuki, jest jeszcze dziś usprawiedliwiona i wystarczająco kompetentna? Odpowiedzi mogą tu być podzielone, choć niewątpliwie tam, gdzie jest to uzasadnione (właśnie w „poezji” malarstwa i *vice versa*), wspomaganie się zarówno eseistyką o źródłach filozoficzno-kulturowych, jak i literaturą ma zdecydowany sens. Wobec twórczości malarza, który równolegle uprawia poezję, taka perspektywa krytyczna ma więc wyjątkowe uzasadnienie: wtedy szczerości widzenia będzie odpowiadać szczerość jego omówienia, przy tym nie chodzi tu o ekfrastyczny opis, ale o zgodne odczuwanie (pośredniczące) między tymi mediami. Nieprzypadkowo Andrzej Kostołowski w katalogu prac Stanisława Kortyka pisze, że artysta ten podejmuje się w swojej aktywności magiczno-realistycznej mediacji.

Niemal cała twórczość Stanisława Kortyka, poza krótkim epizodem z lat siedemdziesiątych, gdy pojawiają się w niej elementy figuralne, bazuje na dominacji płaszczyzn materii malarskiej wzbogaconej linearnymi (horyzontalnie kładzionymi) strukturami pasów („skiby” kolorów lub falowanie oddalającego się horyzontu, a może – czasu). Artysta wprowadza wprawdzie w ramach obrazu realne obiekty (na przykład budowle, kamienne i betonowe progi i ściany, jakieś pozostałości kultury materialnej i naturalnej faszyny), ale ogólnie jest to zgodne z założeniami syntetycznego przetwarzania natury w formy ją symbolizujące: geometryczne, porządkujące naturalny chaos. Byłoby to w jakiejś mierze zgodne także z usytuowaniem tego malarstwa w nurcie wrocławskiego strukturalizmu, który reprezentowali między innymi Józef Hałas, Alfons Mazurkiewicz czy Konrad Jarodski. Stanisław Kortyka był przy tym bardzo bliskim współpracownikiem Zbigniewa Karpińskiego (najpierw jego asystentem, a w konsekwencji spadkobiercą całej twórczości). Licząc się jednak z kolorystyczną – utrzymaną w „technice” pointylizmu – stylistyką prac Zbigniewa Karpińskiego, wypracował własną

koncepcję sytuowania na płaszczyźnie barwnych plam i drobin, organizujących się wzdłuż poziomych linii, czy „struktur ziemnych”, wznośzących się ku odległemu horyzontowi. Tak komponowany przez artystę „przestwór” (z Rainera Marii Rilkego) jest w tym wypadku wyraźnie wizualnie oprawiany „więzami” materii malarskiej. Rzec przy tym można, że prace Stanisława Kortyka są niejako przesiąknięte pewną, założoną apriorycznie, statycznością (bezruchem) oddanego pejzażu – to niemal rodzaj wymalowanej „martwej natury”, choć do tej koncepcji celniej odnosi się raczej pojęcie *slow life*. Artysta wyraża w ten sposób stan swoistego zamyślenia, poetyckiej refleksji, zdumienia przestrzeni nie do ogarnięcia, ale także – bywa – oznakami „kiełkującej nadziei” na zmiany, ruch, jak to oddaje w cyklu obrazów symbolizujących życie i nadzieje związane z przemianami społecznymi lat osiemdziesiątych (na przykład *Nadzieja '82*).

Prace Stanisława Kortyka wspomagały w pewnym sensie jego osobiste autentyczne „zatraskanie” sprawami dnia powszedniego. Dawał tym samym świadectwo swojemu emocjonalnemu zaangażowaniu w życie rodziny i przyjaciół, w problemy studentów, których nauczał. Byłby to rodzaj poetyckiego wyczulenia i poetyckiej wrażliwości, o której niegdyś wobec poetów mówiło się żartobliwie, że cierpią za cały świat, dodając: „w godzinach między pierwszą a trzecią w nocy”. Stanisław Kortyka nie tyle cierpi swoimi wierszami, ile raczej empatycznie przekłada swoje odczucia na dość mroczne w klimacie obrazy, o zgaszonych kolorach, nawiązujące do skończoności (życia), choćby w cyklu wież (na przykład *Czarna wieża*, 2017–2018) poświęconemu zmarłemu przyjacielowi Andrzejowi Klimczakowi-Dobrzanieckiemu.

Należy także zauważyć, że to zaprogramowane malarstwo ma swoje odbicie w poezji, która nie jest łatwa w odbiorze. W poezji tej dostrzegane odniesienia do tradycji twórczości na przykład Georga Trakla, Rainera Marii Rilkego, Jorge Luisa Borgesa czy Zbigniewa Herberta nie tłumaczą wprost koncepcji malarskich ani tym bardziej fascynacji Stanisława Kortyka poetyką kręgu Tymoteusza Karpowicza, którego „lingwistyczne” dzieło było bardzo inspirujące dla wrocławskich poetów zaczynających działalność w późnych latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Niemniej w swoich wierszach (przywoływane już tu „dopełnienia”) Stanisław Kortyka jawi się jako malarz i przyjaciel malarzy (na przykład wiersze



Stanisław Kortyka, *Źródło błękitu*, 2020

poświęcone Alfonsowi Mazurkiewiczowi czy Zbigniewowi Karpińskiemu), zaświadczaający o zasłużonym dla ich sztuki podziwie.

Innymi słowy – Stanisław Kortyka stworzył własny język artystycznej wypowiedzi, w którym nie stroni od metafor, oczywistych w poezji, trudniejszych w obrazowaniu. To poetyckie „dziwienie się słów” (jak definiuje metaforę), w malarstwie nie jest już tak proste, wymaga bowiem w swojej skrajności realizacji w praktyce ujęć w zasadzie surrealnych – zaskakujących zderzeń przedmiotów (i osób) w przestrzeni obrazu. Ale takich zderzeń w istocie nie ma w malarstwie tego artysty. Jeśli pojawiają się jakieś tajemne sztuczne obiekty, to były one prawdopodobnie rzeczywiście usytuowane w sztafażu przypominanego przez malarza krajobrazu. Stanisław Kortyka najczęściej inspirował się krajobrazami ziemi sandomierskiej, Podlasia, Jury Krakowsko-Częstochowskiej i odwiedzanymi przez siebie kamieniołomami. Jeśli artysta używa celowo pewnych rekwizytów (na przykład form trudno rozpoznawalnej materii, faszyny, rzadziej sylwetek zwierzęcych), to nie ewokują takie zestawienia treści irracjonalnych, są raczej przedmiotami wspomagającymi ogólny przekaz danego obrazu, są jego artystycznym alibi poświadczającym „niewinność” w widzeniu danego pejzażu.

Stanisław Kortyka wyraźnie więc mówi o swoim przywiązaniu do równoległego uprawiania poezji i malarstwa. Pragnie w twórczości osiągnąć jedność i chce, żeby ta jedność słowa i obrazu celnie wyrażała jego intencje, była świadectwem jego czasu – który przeżył i który obecnie przeżywa. To ambitne i trudne założenie, choć bowiem obie formy indywidualnej ekspresji służą uwydatnieniu przez obraz (który jest lub może być obrazem wizualnym bądź obrazem wyrażonym słowem) najgłębszych twórczych intencji ich autora, to przecież formalnie są one różne, a przekaz wizualny może się wyraźnie różnić od treści wierszy, ale w obu przekazach (tego samego autora) mogą znaleźć się korespondujące znaczenia i tożsame zamiary poznawcze czy wrażeniowe. Nie bez powodu mówi on, że w obu wypadkach (mediach) chodzi o to, żeby obraz był odpowiedzią na wszystkie pytania nie do postawienia, ale który będzie „niezrozumiałą rozmową ze sobą z przedwczoraj [...]”. Nieskończonym opóźnieniem jutra”. Taka deklaracja świadczy o przyporządkowaniu całej twórczości artysty koncepcji refleksji nad przeszłością, nad tym, co było – a jest to perspektywa wyraźnie poetycka, raczej >



Stanisław Kortyka
1. Czarna wieża. Pamięci Andrzeja
2. Poza trwaniem IV, 1992–1994, fot. Czesław Chwyszczuk

1

melancholijna niż projektująca (z entuzjazmem) przyszłość. Stanisław Kortyka jest w swojej aktywności nader konsekwentny – nie spieszy się do przyszłości, dla niego ważniejsze jest to, co już się zdarzyło, a co zachowała (i przeżywa) pamięć, w tym tkwi jego odrębne pielęgnowanie własnego widzenia i poetyckiego odbioru świata. To „pielęgnowanie pamięci” znajduje swój wyraz w wielu obrazach ilustrujących gest upamiętnienia kamykiem zmarłych na ich nagrobkach (seria prac z lat 2013–2018). Artysta dba także o czas teraźniejszy, ten przeżywany tu i teraz, ale odpowiednio traktowany, z nastawieniem kogoś, kto nie chce się spieszyć, kto pragnie kontemplować i przeżywać chwile w rytmie *slow life*. Tej koncepcji odbioru rzeczywistości odpowiada swoista neoromantyczna postawa artystyczna w odbiorze natury, w utrwalanych

jej pejzażach. Stąd tylko we wczesnych obrazach z lat siedemdziesiątych pojawia się figura – postać ludzka, zaledwie zaznaczona, zwykle usytuowana na skraju obrazu, odwrócona (jak w obrazach Caspara Davida Friedricha), a więc nieujawniająca swojej tożsamości – potraktowana symbolicznie. Później, niemal w całej jego twórczości malarskiej i rysunkowej, nie ma figur, dominują – poza incydentalnie wprowadzonymi sylwetkami ptaków – malarska materia, kolory abstrakcyjnych wrażeń, wzbogaczone realistycznie oddanymi naturalnymi skałami, kamieniami czy onirycznie postrzeganymi obiektami (mury, labirynty, betonowe stopnie). Wszystkie te rekwizyty malarskiego przedstawienia mają subtelne odniesienia poetyckie, można by to nazwać „cierpliwym odczytywaniem słów z ciemnych stron kamienia” (*Trwanie*, 1982). >



2



Stanisław Kortyka, Zmierzch III, 2017

Rzec więc można, że przekazy poetyckie dopełniają obrazy Stanisława Kortyki najpierw „suchym gardłem wiersza” (*Czarna kropla*), by ciągle mówić: „Ciszej niż milczenie” o naszym istnieniu, o pamięci innych malarzy i wspólnej pracy dla uwydatnienia tego światła sztuki, które „lęgnie się w słojach ziemi” (*Synergie*). Światło to w pracach artysty jest przyciemnione, jest jakby z odległej przeszłości, dlatego jego urzeczowieniem może być tylko kamień, skała. Te „skamieniałości” wyznaczają zatem wielość motywów jego prac. „Od zgrzytu kamyka wybuchająca nieustannie przestrzeń – pisze jakby w autokomentarzu artysta. – Od nadmiaru ziemi mroczniejąca coraz bliżej pamięć”. Spoinujmy to wersem z wiersza *Miejsca zapamiętane*: „[...] słyhać bicie ciszy w skale nim pod stopą otworzy się blasku przełęcz nagła”. Wreszcie zamykająca ten wątek refleksja: „Stoimy tu w pyle zaziemskich migotań / Przed niewidocznym bogiem malowidła / ukryci w mroku mrówczych zgrzytań [...]. Drażymy tego światła nieprzechodnie wnętrze” (*Stoimy tu w pyle*). Tym „bogiem malowidła” jest dla artysty czas – by oddać znamiona tego, co przemijające (życie, natura), ale także tego, co trwałe względnie niezmiennie (wszak wszystko na ziemi ulega zmianom). Tę względną trwałość obok naturalnych „skamieniałości” potrafi osiągnąć tylko odpowiednia i przyjazna sztuka („Du holde Kunst” – można powiedzieć poetycko). Tak więc natura, pejzaż w obrazach Stanisława Kortyki zdają się tylko pretekstem do rozważań o skończoności czasu i horyzontach wyobraźni, a może nadziei, że za nimi rozpościera się nieskończona jasność (wątek o metafizycznym wydźwięku bywał dostrzegany w religijnych motywach obrazów tego artysty – Andrzej Jarosz), ale raczej zwracano uwagę (na przykład Andrzej Kostołowski) na pewną elegijność prac artysty czy ich postkatastroficzne motywacje. Niewątpliwie twórca z lubością wczuwa się w miejsca opuszczone, zdegenerowane, gdzie tylko miniony czas pozostawia swój podpis, co potrafi również dostrzec poeta. Stojąc przed obrazami Stanisława Kortyki „w pyle zaziemskich migotań”, patrzę, ale czy wszystko widzę? Dopiero „wyrwanym ze snu językiem” próbuję oswoić tę przestrzeń, która mi się odsłania. Odbieram te *Horyzonty* z serii *Bez początku, bez końca* z lat 1999–2008 przytłoczony ich bezmiernością, symboliką ludzkiego losu – człowieka wrzuconego w ten labirynt życia, który trudno przeżyć, ale który każdemu wyznacza jego własny horyzont.

Kolejna wrocławska prezentacja prac Stanisława Kortyki o charakterze retrospektywnym (Muzeum Miejskie Wrocławia, 2022) potwierdza sąd o jego utrwalonej postawie malarza zmierzchu, mrocznych przestrzeni, choć także artysty, który wierzy (ma nadzieję) na świt jasności, na te odkrycia poza horyzontem, poza jego zasłoną, którą stwarza czas – to spojrzenie w przestrzeń nieoczywistą, zaledwie przenikającą tu na tę stronę widzialności. Stąd atmosfera oniryczności w wielu przedstawianych motywach, osiągnięta w przekładzie poetyckiej wrażliwości na obraz malarski, w grze subtelnością form i barw, żeby znaleźć odpowiedni dla nich ekwiwalent języka poetyckiego. W pracach Stanisława Kortyki zwraca uwagę afirmacja wolnej przestrzeni, budowa dali (jako dystansu) kumulującej w sobie różne odczytania, w tym definiujące odczucia piękna (Shen Wei). Jeśli w obrazie artysta wychodzi od konkretności (na przykład mury, głązy, kamienie, belki), to w tle, w tej oddalającej się horyzontalnie przestrzeni, już gubimy swoje spostrzeżenia o teraźniejszości, o tym miejscu „tu i teraz”, i poddajemy się mimowolnie refleksji o nieokreśloności, o tym, co może tam – za horyzontem – być, ale co jest czymś nader niepewnym, choć wiążącym się z naszym przeznaczeniem. Obrazy takie, w tym sensie, niosą pewne eschatologiczne treści – odsyłają do tego, co nieuchronne, lecz nie do końca rozpoznawalne, są świadectwem jeszcze niedoświadczonego, a tylko przeczuwanego losu. „Ta biel schodząca coraz głębiej we mnie” – pisze artysta. Światło obrazów Stanisława Kortyki jest więc przygaszone, jakby sączące się ze strony, która jest już poza widzialnością. Jest ono tylko przecuciem, może celem, do którego zmierza się nieuchronnie (w funkcji czasu). Świat tuż przed zmierzchem dnia, ostatnie przebliski blasku: skąd, dlaczego? Czy to już początek onirycznej narracji, czy już opowieści o harmonii linii nutowych przestrzeni – jakby muzycznie, barwą przełożonej w partytury ziemi (skib, geometrii pól)? Ta seria prac artysty z lat 1990–2019 (*Rytmy, Poza trwaniem*) różni się od przedstawień „skamieniałości”, ale bliższa jest specyfice wrocławskiego strukturalizmu.

Wiemy, że w twórczości Stanisława Kortyki dominuje motyw skały – trwały symbol ziemi wobec jego względności. Przecież ta „kamiennność” jest i *constants*, i w zmianie, w procesie upływu czasu, co oddaje autor w swoich rysunkach i w części prac ilustrujących osuwające się rumowiska skał, kamieni i chwil, a co jest >

dowodem wyczulenia na przemijalność, którą przeciwstawia w innych pracach trwałym betonowym bytom, choć także murszejącym, i potężne skalnych głazów obramowujących świat ludzkiej kultury. I tylko one – kamienie – nas przetrwają i ciągle będą obecne, gdy my już znikniemy. Tylko one określają bowiem tę przestrzeń, w której możemy się pojawić jedynie na pewien wyznaczony nam okres życia. Jeśli jednak pragniemy ten okres jakoś utrwalić, przedłużyć, to tylko w formie stworzonej „skamieniałości” – w tym, co zapewnia sztuka ze swoimi dziełami. Stanisław Kortyka ma tego świadomość i pomnaża jej symptomy w swoich pół jawnych, pół domyślnych (somniałbolicznych?) obrazach, w których wprost, bez aluzji, przedstawia tę zmienną oczywistość materialną współgrającą z refleksami nieoczywistego tła: cieni, oświetlenia, nierozpoznawalnych form materii i jej resztek, które kontrapunktują poziome pejzażowe struktury (na przykład *Tam gdzie krzew*, *Miejsca zapamiętane*). Chodzi tu o te zagadkowe „piony” nieostrych zbiorów kolorowych linii i plam (inspiracja witkami nabrzeżnej pociętej faszyny?).

Artysta, szczególnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, stosował dość prosty zabieg kompozycyjny. Ustawiał się jako obserwator jakby na progu swojego widzenia, zawsze w granicach wyraźnego obramowania (domu, okna, punktu niejawnego), z którego przedstawiał dalszy plan danego widoku. Stąd wyprowadzał odległe horyzonty, które otwierały i jednocześnie zamykały wybraną przestrzeń utrwaloną przez malarza. Jakby patrzył on z okna albo z punktu wyjścia, skąd spogląda się w dal, którą czasami zamyka ściana mroku albo tajemnicza, trudno rozpoznawalna przestrzeń, sugerująca wielość znaczeń i ich możliwych odczytań. Przestrzeń ta staje się więc rodzajem zasłony, za którą skrywa się jej rzeczywisty sens. Ale tej wyimaginowanej kurtyny Stanisław Kortyka nie podnosi całkowicie, on ją tylko nieznacznie uchyla, resztę pozostawiając w niedopowiedzeniu poetyckiego widzenia. Obrazy te stwarzają więc rodzaj scenerii na poły realistycznej, na poły wyśnionej (onirycznej), a na pewno wyobrażonej. Ponieważ sztuka Stanisława Kortyki – jak zauważył we wstępie do katalogu jego prac Andrzej Kostołowski – jest mediacją między rzeczywistością a imaginacją. Bo opiera się ona (malarstwo) i na tym, co materialne i trwałe (kamienie, betonowe ławy), i na tym, co zmienne, ulotne



1

jak „oddech przestrzeni”. Artysta tę kamienność uczynił punktem wyjścia wspinania się, sięgania aż po horyzont – w niebo (romantyków i poetów) wyobraźni. Wrażenia poetyckie byłyby tu przekładane na obrazy – i odwrotnie, co czyni artysta nienachalnie, z dystansem. Stanisław Kortyka bywa więc i malarzem, i poetą w duchu swoiście neoromantycznej stylistyki. Czy tak można kwalifikować jego postawę? Chyba przedstawiłem dość przekonujących argumentów.

To, co widzimy – twierdził Plotyn – jest tylko odbiciem czegoś innego. Czego? Można sądzić, że pewnego wyobrażenia (idei) artysty, który nakłada na realny świat zewnętrzny swój wewnętrzny pejzaż. Przecież nie chodzi tu o mimetyczne odtwarzanie rzeczywistości, ale zawsze o coś więcej. O co? Na to pytanie każdy autentyczny artysta odpowiada odpowiednio do swoich przekonań, wyznawanych wartości i umiejętności warsztatowych. W każdym razie trudno jest (z zewnątrz) krytycznie interpretować i oceniać taką postawę. Trzeba „przepraszać” za to, że próbuje się pisać o malarstwie – twierdził wybitny poeta. ■



2

To dopiero początek. O twórczości Hanny Shumskiej



Hanna Shumska, *Lost family*, 2020, animacja wideo

Próbuję przypomnieć sobie pierwsze wrażenie, jakie zrobiła na mnie realizacja Hanny Shumskiej *Positek na łonie natury*, pokazywana podczas Biennale Malarstwa Bielska Jesień w 2021 roku. Zapewne spore, gdyż to właśnie ona otrzymała wyróżnienie Pisma Artystycznego „Format”. Artystka zaprezentowała wówczas obraz powstały w klasycznej technice akrylu i oleju na płótnie, ale w warstwie kompozycyjnej przypominający kolaż. Od tego czasu minął

prawie rok: wystarczająco dużo, żeby zobaczyć, co później – po wyróżnieniu w jednym z najważniejszych konkursów artystycznych w kraju – robi artystka (dla młodych twórców rok to naprawdę sporo czasu).

Jeśli spojrzymy na jej twórczość sprzed kilku lat, zobaczymy bardzo logiczny i konsekwentny rozwój, naznaczony świadomie wykorzystywanymi technikami (klasycznymi oraz nowoczesnymi), a także reagowaniem na wydarzenia, przez które Hanna Shumska umiejscawia samą siebie w odniesieniu do historii, w wymiarze mikro i makro.

Zacznijmy jednak od końca: ostatnie kilka miesięcy to przede wszystkim próba poradzenia sobie z faktem wojny w Ukrainie, skąd pochodzi artystka. Dała ona temu wyraz w jednej z najnowszych realizacji *Obiekty strategiczne*, prezentowanej na wystawie *Stan wyjątkowy* w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie. To wielomedialna instalacja, która porusza wątek dzieci poszkodowanych w trakcie działań wojennych, nie tylko fizycznie, ale także mentalnie. Ślad po takich wydarzeniach pozostanie już na zawsze i będzie towarzyszył kolejnym pokoleniom.

Twórczość Hanny Shumskiej w zasadzie od początku naznaczona jest reakcją na wydarzenia, interesująco splecione z dawnymi narracjami i obecnymi doświadczeniami, ale nigdy nie była (i zakładam, że nie będzie) sytuowana w obrębie sztuki politycznej czy zaangażowanej. Autorka mówi tak: „Siłę dzieła sztuki w czasie wojny widzę w przekazywaniu pamięci o tragedii przyszłym pokoleniom, utrwalaniu pamięci o absurdzie i szaleństwie tych, którzy tragedie tworzą. Przecież żyjemy teraz w epoce antyutopii, opisaną tak trafnie w powieści »Rok 1984« Orwella; żyjemy w podobnych czasach, co Remarque, Brecht i Picasso. Widzimy, że mijają wieki, a powracają te same problemy. Oczywiście sztuka jest bezsilna w otwartej wojnie, ale czasami moc dzieła sztuki jest w rzeczywistości silniejsza niż broń¹”. Widzę tu nieco romantyczną wiarę w moc oddziaływania sztuki, ale nie jest to wiara, która pcha artystkę na barykady, lecz raczej sprawia, że odwołuje się ona do klasyki – choć nienachalnie – i tworzy własny arsenał środków na podstawie dokonań poprzedników. Wyraźnie czerpie z kolażu, choć nie tylko jako statycznego artystycznego *combo* różnych elementów, wprawia go bowiem w ruch, używa animacji, łączy z rysunkiem, wychodzi poza ograniczone pole, anektuje przestrzeń, rozumianą jako otoczenie na

przykład galerii, a także czas. Dobrym przykładem jest animacja *Lost family* (2020), przedstawiająca historię o „mitycznych członkach rodziny”, którzy najczęściej postanawiają zmienić swoje życie, wyjeżdżają i zrywają kontakt z bliskimi. To bliskie wielu osobom doświadczenie kojarzy się z odkrywaniem nowych krajów, emigracją zarobkową, porzuceniem zdefiniowanego od narodzin do starości życia czy wreszcie celowe zerwanie więzów. W pierwszym odruchu pomyślimy o europejskiej emigracji z początku XX wieku do Ameryki – i na tym wizualnie zasadza się praca Hanny Shumskiej, a więc na ożywionych kolażach, wizualnych wycinkach z przeszłości, przeplatanych opowieściami o dawnych czasach. Emigracja, ucieczka, poszukiwanie siebie i próba tworzenia nowej rzeczywistości to jednak również współczesne doświadczenia wielu osób. Tym bardziej że migracje w dzisiejszych czasach stały się niejako oczywistością, nieco odartą z romantyzmu. Artystka sama jest osobą, która wyjechała ze swojego kraju w 2018 roku. I chociaż nie jest „mitycznym, zaginionym członkiem rodziny”, to naznaczona jest doświadczeniem bycia nie u siebie, odkrywania, tworzenia własnej nowej rzeczywistości, jest wreszcie obserwatorem politycznych i wojennych wydarzeń w ojczystym kraju.

Zapewne jest to także powód, dla którego częstym motywem eksplorowanym przez Hannę Shumską jest pojęcie terytorium oraz związany z nim wizerunek mapy. Niedosłowny oczywiście, trochę przywołujący na myśl planszę, po której poruszają się żołnierzyki (na przykład *Terytorium konfliktu*, 2020). To umowna przestrzeń, z której uparcie uciekają elementy sztafażu. Zawsze jednak dla artystki granice są linią, którą się przekracza, która nigdy nie utrzyma w ryzach przynależnego im z założenia zbioru. Odzwierciedla to niejako jej doświadczenie osoby funkcjonującej poza granicami swojego terytorium, a jednocześnie tropiącej u innych ludzi narracje opierające się właśnie na porzucaniu wyodrębnionej, przypisanej od urodzenia przestrzeni.

Można to również rozumieć – odwołując się do aktualnych wydarzeń ze świata – jako zwizualizowanie abstrakcyjnego w gruncie rzeczy pojęcia, jakim jest wojna. To na poziomie racjonalnym przecież niesłychane, żeby obserwować działania zbrojne na ekranie telewizora czy komputera, za pośrednictwem nadawanych codziennie wiadomości, niemal w odcinkach, z bezpiecznej pozycji, >

¹ Great Patriotic, red. Marta Smolińska, Bydgoszcz 2022, s. 18 [katalog wystawy *Great Patriotic* w Galerii Miejskiej w Bydgoszczy].



1

Hanna Shumska
1. *Posilek na łonie natury*, 2021
2. *Obiekty strategiczne*, 2022



2

mimo że tuż za granicą. Mamy więc w głowach obraz określonego terytorium, które jest sceną, nie biorąc zaś bezpośredniego udziału w wojnie, jesteśmy widzami.

Konwencja stylistyczna, w której porusza się Hanna Shumska, wyraźnie czerpie z obszaru rysunku oraz komiksu. To tworzy pewną ułudę – na pierwszy rzut oka widz doświadcza atrakcyjnej formy, trochę przypominającej ilustracje z książek dla dzieci. Dużo jest żywych kolorów, wyraźnej kreski, szczegółów każących pochylać się i podążać za narracją dzieła. Później przychodzą skojarzenia z prostymi dziecięcymi zabawkami, kolorowanymi, wycinankami, następnie bardziej zaawansowanymi – żołnierzykami. Elementy pracy wychodzą z przestrzeni dwuwymiarowej, czasem się poruszają, niekiedy stają się fragmentem realnego świata. To połączenie „miłego” na poziomie wizualnym i „poważnego” z obszaru narracji nie bagatelizuje samego znaczenia dzieła. Nie jest także próbą mówienia o poważnych tematach żartem. Świadczy o dojrzałości i świadomości artystki, że życie jest niejednoznaczne i trudne do sklasyfikowania jako „złe” lub „fajne”. Jest po prostu niejednorodną mieszaniną.

Artystka nakłada na siebie obrazy dwuwymiarowe, przekształca je w 3D, na statyczne fragmenty nakłada ruchome. Trochę jakby nie chciała świadomie porzucić bazowego dla jej twórczości rysunku, ale jednocześnie musiała go zmieniać i uprzestrzeniać, by wyrazić to, na czym jej zależy. Bardzo wyraźna jest jej świadomość dorobku artystycznego poprzednich pokoleń, a śmiało można powiedzieć, że i wczesnych awangard. Kolaż, rysunek, myślenie graficzne, zestawianie elementów – wszystkie te zabiegi nie są jednak sentymentalnym powrotem do tego, co było sto lat temu, lecz świadomie tworzonym zasobem, który jest wciąż aktualizowany z wykorzystaniem najnowszych mediów i możliwości. W zasadzie nie widać tu w ogóle walki między elementami dawnymi a nowymi, one po prostu łączone są sprawnie i przemyślanie, służą wyraźnie konkretnym celom i zawsze są spójne z ideą dzieła.

W tym miejscu przydałoby się podsumowanie, ale na to jest zdecydowanie za wcześnie. Choć dorobek Hanny Shumskiej jest już dość pokaźny i formuje się w bardzo konkretny zbiór realizacji, powstały z określonych powodów i charakteryzujący się wiązką spójnych cech – mimo różnorodności – to wyraźnie nie jest to moment, w którym należy zrobić pauzę. Artystka reaguje cały czas na otaczający ją świat, jest także mocno aktywna wystawienniczo. Przyznam, że poznanie jej twórczości uruchamia przyjemne uczucie, że oto mamy do czynienia z osobą, którą po prostu warto obserwować, a jej sztuka ma sens w każdym wymiarze. ■

Szkło nie pozwala mi się nudzić.

Wywiad z Matthew Szöszem

Matthew Szösz to artysta i pedagog znany przede wszystkim z nowatorskich procesów i innowacyjnego wykorzystania szkła, które interesuje go ze względu na swój poetycki i intelektualny potencjał. O jego praktyce artystycznej, pełnej emocji oraz matematycznej wnikliwości, udało nam się porozmawiać na kilka tygodni przed otwarciem jego indywidualnej wystawy *Gold Standard*, która będzie prezentowana w Galerii SIC! BWA Wrocław tej jesieni. Wystawa, a raczej **d o ś w i a d c z e n i e** w galerii, nawiązuje do uczucia niepokoju i poczucia nieuniknionego, przedstawionych pod postacią olbrzymiego złotego meteorytu.

Mika Drozdowska: Dlaczego zacząłeś pracować ze szkłem?

Matthew Szösz: Na szkło trafiłem przypadkiem. Odbyłem wstępne szkolenie na wyjątkowym Wydziale Wzornictwa Przemysłowego w Rhode Island School of Design [w Providence w Stanach Zjednoczonych], koncentrując się na drewnie i metalu, ze szczególnym uwzględnieniem ręcznie robionych mebli drewnianych. Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy ukończyłem program, zdecydowałem, że chcę być rzeźbiarzem, a nie producentem mebli. Zacząłem więc szukać jakiegoś miejscowego rzeźbiarza, dla którego mógłbym zacząć pracować. Zupełnie przypadkiem trafiłem na Daniela Claymana, artystę szkła, który skorzystał z moich umiejętności tworzenia i wykańczania form. Od tego momentu zacząłem współpracę z innymi twórcami pracującymi z medium szkła w Rhode Island, Santa Fe i San Francisco. Społeczność szklarska w Stanach Zjednoczonych jest skupiona na sztuce, zwarta i bardzo inkluzywna, co pozwala na podróżowanie i daje możliwość znalezienia pracy w nowym mieście.

Nigdy więc nie miałeś formalnej edukacji związanej ze szkłem.

To prawda. Zostałem przeszkolony w konkretnej pracy, w zakresie zadań, które były potrzebne, i nigdy nie uzyskałem formalnego wykształcenia związanego

ze szkłem. To w dużej mierze przyczyniło się do mojego specyficznego podejścia do szkła. Polega ono na zastosowaniu technik i rozwiązań z obszaru innych materiałów i dyscyplin w taki sposób, aby stworzyć nowe metody wykorzystania tego wyjątkowego medium. Podczas gdy wielu moich rodaków bardzo dobrze pracuje ze szkłem między jego płynną i stałą formą, sam często wykorzystuję szkło w jego podstawowej formie: arkuszy, brył i włókien. Stosuję bardziej architektoniczne, matematyczne podejście do tworzenia. Uważam, że to bardzo rozsądne. Kontrolowane podejście dobrze łączy się z wieloma zaskakującymi, nieco chaotycznymi właściwościami, jakie wykazuje szkło, aby stworzyć zdumiewające, wręcz magiczne rezultaty. Tradycyjne rzemiosło i projektowanie uczą ścisłej współpracy z materiałem – sam materiał staje się nauczycielem i kierunkiem nauki, o ile pozostajesz otwarty i ciekawy. Staram się, aby praca, którą wykonuję, była zawsze lub przynajmniej częściowo zdeterminowana własną materialnością. Aby nie stała się tylko nakazem autora. Szkło jest nieskończenie złożonym materiałem, a dokładniej rodziną materiałów o szerokim zakresie szlachetnych cech i właściwości do wykorzystania, które można łączyć z różnymi technikami, ograniczeniami lub przypadkowymi okolicznościami, aby uzyskać oszałamiające wyniki. Dla mnie jest to główny powód, dla którego nadal pracuję ze szkłem, ponieważ nieustannie wyznacza nowe kierunki i nigdy nie pozwala mi się nudzić. **Jak wspomniałeś, w swojej strategii twórczej wychodzisz poza tradycyjne ramy myślenia o procesach i technikach pracy ze szkłem. Opowiedz mi o swojej technice dmuchania szkła sprężonym powietrzem, którą wykorzystałeś w serii *Inflatables*.**

Seria *Inflatables* opiera się na prostym założeniu: wykorzystać plastyczność stopionego szkła do stworzenia nadmuchiwanej membrany, podobnej do dmuchanego materaca lub urządzenia unoszącego się na wodzie. To, co zaczęło się jako nowość, szybko okazało się preludem do złożonej rodziny form o szerokiej możliwości eksploracji.

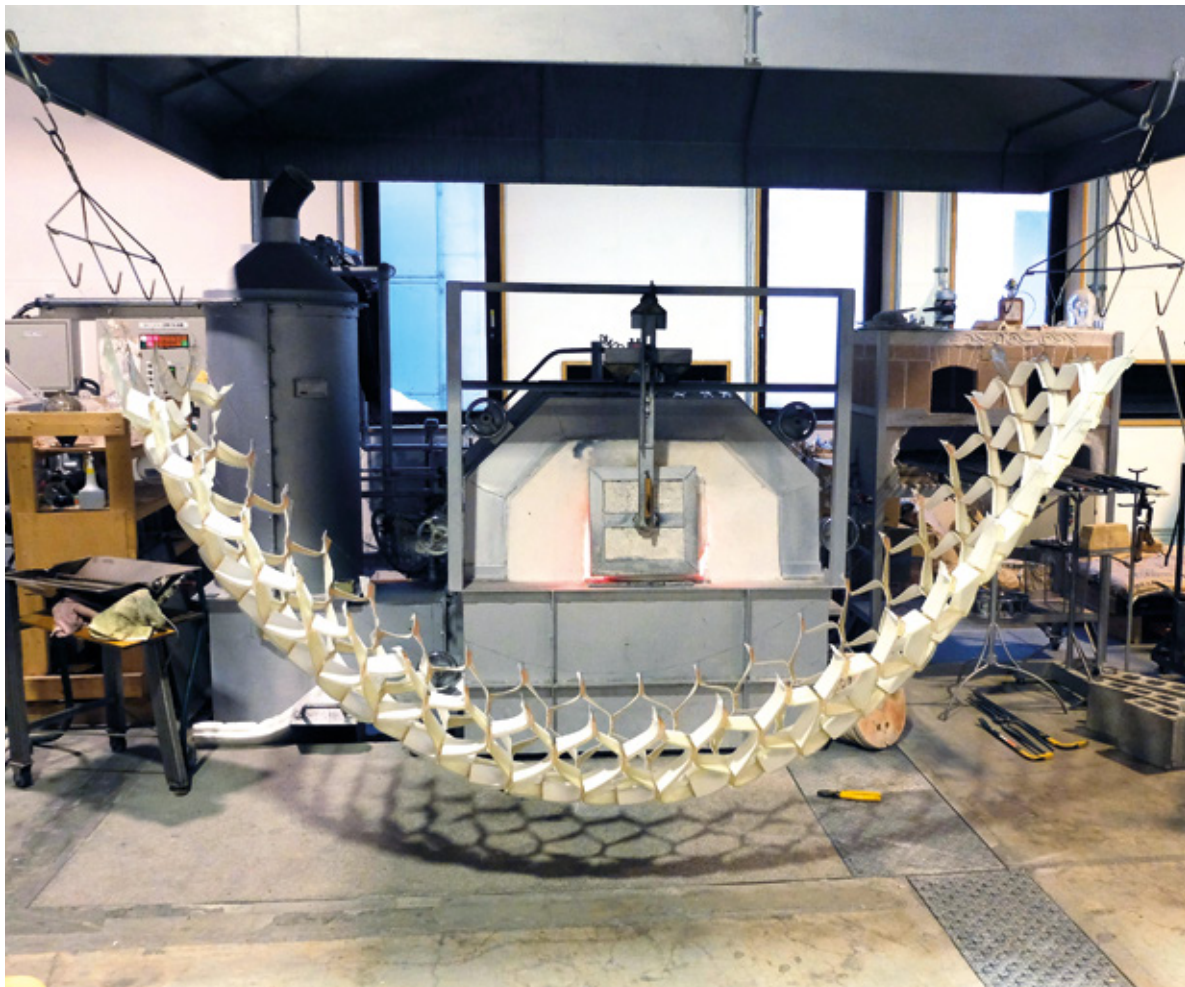


Matthew Szösz, *Spisek eschatologiczny*, video cyfrowe, 2022, dzięki uprzejmości artysty

Proces ten podlega ograniczeniom technicznym – wszystkie projekty muszą być wykrojami płaskimi.

Proces ten umożliwia również wytworzenie dużej różnorodności kształtów, które nie są możliwe do uzyskania w inny sposób. Ta interakcja wolności i przeszkód tworzy napięcia, które pomagają kreować różnorodność w rodzinie tych elementów. W przeciwieństwie do czystych symetrii

dmuchanego szkła seria *Inflatables* to obiekty, które mają więcej wspólnego z bańkami mydlanymi, organizmami jednokomórkowymi i naturalną strukturą, taką jak strąki nasion czy zarodniki pyłku. Prawidłowo zastosowana technika wytwarza napięte, brzemienne formy, które są w równym stopniu wynikiem zachowania materiału i sposobu jego wykonania, jak i planów artysty. >



1

Matthew Szösz

1. *Expandable (Akita City)*, 2019, dzięki uprzejmości artysty

2. *Untitled no. 90*, 2019, dzięki uprzejmości Traver Gallery

3. *Untitled no. 91*, 2019, dzięki uprzejmości Traver Gallery



2

Opowiedz więcej o tym procesie.

Chociaż napompowane prace są podobne do dmuchanego szkła, zważywszy na fakt, że są elastyczną membraną, która rozszerza się pod wpływem powietrza, to różnią się jednak pod wieloma względami. Szkło ma równomierną temperaturę przez cały czas, bardzo szybko stygnie i sztywnieje po wyjęciu z pieca. Oznacza to, że podczas gdy dmuchacze szkła mają możliwość kontrolowania kształtu, rozmiaru i grubości swoich tworów w trakcie procesu dmuchania, moje „nadmuchiwanki”, „wybrzuszanek” [tłumaczenie nazwy prac z serii *Inflatables*] powstają szybko i wszystkie naraz. Całe kształtowanie elementu musi być wykonane podczas przygotowania i rozmieszczenia pracy, jeszcze przed jej umieszczeniem w piecu. Na każdą próbę potrzeba wiele godzin pracy, a później w ciągu zaledwie trzydziestu sekund zostaje podjęta decyzja o jej wyglądzie i dalszym losie. Proces jest również bardzo drobiazgowy lub wymagający, w zależności od punktu widzenia, a niewielkie różnice w temperaturze i czasie mogą skutkować bardzo różnymi obiektami,



3

które są wytwarzane z identycznych wzorów płaskiego arkusza. Formy są produkowane najpierw ze szkła płaskiego, zwykle ze szkła okiennego z odzysku, w celu dostosowania proporcji i kształtu oraz rozwiązania ewentualnych problemów technicznych. Następnie są produkowane ze szkła kolorowego, aby uzyskać już ostateczny obiekt. Usterki czy niepowodzenia są częste. Do każdej końcowej pracy zazwyczaj tworzę od pięciu do sześciu prac wstępnych.

Jestem zaskoczona. Wiadomo, że obiekty szklane często wymagają wielogodzinnych zmagani. Filmy, na których widać, jak ożywają prace z serii *Inflatables*, tworzą wrażenie, że to bardzo spektakularny i błyskawiczny proces tworzenia. Jakbyś znalazł sposób, jak uniknąć tych wielu godzin pracy, by uzyskać więcej swobody i takiej prostej radości kreacji.

A więc iluzja nadal istnieje. [śmiech] Często dochodzę do wniosku, że jeśli mózg widza nadaży za sztuką, to dzieło – jak realizacja bardzo przemyślanego pomysłu – odsłoni się niemal natychmiastowo. Zupełnie jak w wypadku dobrej puenty. Przykładem tego jest praca w formie szklanej koronki. Widzowie często tak ją komentują: „Ach, zrobiłeś szklany spirograf! Miałam jeden, kiedy byłam dzieckiem”. To proste podsumowanie obejmuje złożoność techniczną – maszyną, którą wykorzystałam, była piątą wariacją, a produkcja filmu obejmowała zbudowanie pieca do topienia szkła, tygli, a nawet

okrągłych półek piecowych, na których powstaje koronka. To podsumowanie obejmuje również unikatową właściwość szkła, która powstaje w określonej temperaturze: lepkość, która tworzy złożone bazgroły różnorodnych linii. Ta właściwość stała się punktem wyjścia idei koronkarstwa, by wykorzystać ją na większym obiekcie. Wracając do *Inflatables* – na początku był tam element skrótowy, te formy były proste w konstrukcji, stosunkowo szybkie w wykonaniu, a ja byłam szczęśliwy, że proces dawał ujście dowolnej formie. Trzeba to zaakceptować i uczciwie podejść do praw fizyki, które działają w tych chwilach tworzenia. I trzeba zaakceptować powstałe rezultaty.

Czy z czasem wprowadzałeś jakieś zmiany w tym procesie?

Oczywiście. Tak jak ze wszystkim innym, z czasem następuje wzrost złożoności i zrozumienia szczegółów procesu. Dążę do lepszej kontroli wyników, nawet jeśli chodzi o najdrobniejsze szczegóły, jak usuwanie dysz, zszywanie, czyli obróbkę na zimno. Powody, dla których stosuję tak wiele prób i mocno dopracowuję tę serię, wynikają z prostej potrzeby rozpoznania licznych możliwości pracy nad linią, formą i kolorem. Do pewnego stopnia żałuję utraty bezpośredniości i dzikości wcześniejszych form. Jednak satysfakcjonująca złożoność formalna i subtelnie zróżnicowana kolorystyka nie mogłyby być osiągnięte bez tak dużego zakresu kontroli. >

W twojej pracy twórczej pojawiają się idee związane z tymczasowością i nietrwałością. Obserwując, jak powstaje dzieło *Euplectella*, możemy zadać sobie pytanie: po co ten wysiłek?

To trochę zabawne pytanie. Nikt nie narzeka, że inscenizacja *Burzy* Williama Shakespeare’a jest tymczasowa. Równie dobrze można by zapytać, jaki jest cel tworzenia jakiegokolwiek sztuki. Sztukę postrzegam jako ciągle badanie i zadawanie pytań o ludzką tożsamość oraz kontekstualizację doświadczania własnego istnienia. Dla mnie sztuka jest użyteczna tylko wtedy, gdy może odnosić się bezpośrednio do widza lub przynajmniej w pewnym aspekcie pomóc mu lepiej rozumieć doświadczanie życia. Sztuka jest bardzo podobna do nauki, ponieważ jej praktycy spędzają lata, wędrując po bezdrożach specjalizacji i ezoteryki. Tworzą

zachęca do medytacji. Samo ciepło, które pozwala na jego magiczne stworzenie, jest tym, co skazuje go na nieuniknione zniszczenie, gdy rozdziera się pod wpływem ekspozycji na zewnątrz. **Pozostając przy aspekcie nietrwałości, kruchości i dobitnego wrażenia śmierci lub przemijania, muszę zapytać, jak widzisz przyszłość szkła.**

Hm. W tej chwili trudno o jednoznaczną odpowiedź. Pięć lat temu miałem różne pomysły na to, jaka będzie przyszłość szkła, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych. Szkło jest dobrem luksusowym, a do tego drogim w produkcji, więc jego produkcja jest bezpośrednio związana z bogactwem, które jest przez ich właścicieli dowolnie zarządzane, przeznaczane między innymi na wsparcie sztuki, w tym szkła. Niepewność ostatnich lat sprawiła, że stawianie jakichkolwiek prognoz jest bardzo trudne.



Matthew Szósz, *Ampere's Law*, 2017, dzięki uprzejmości artysty

prace i odbywają rozmowy, które najlepiej są rozumiane tylko przez kolegów. To wszystko w nadziei na stworzenie lub odkrycie czegoś użytecznego. Idee tymczasowości, nietrwałości, kruchości i oczywiście śmierci, jak i przemijania czegoś pięknego lub cennego, należą do najtrudniejszych i najważniejszych, z którymi musimy się zmierzyć jako ludzie. Jest wiele moich prac – *Euplectella* jest najbardziej wyrazistą z nich – które zawierają idee końca doświadczenia lub przedmiotu. Uważam, że to doświadczenie jest integralną częścią ludzkiego życia, a otaczające je emocje są zarówno potężne, jak i piękne. Strata jest często jedynym momentem, w którym oceniamy wartość, piękno czasu lub związku, a ograniczona dostępność doświadczenia zwiększa tę wartość i piękno, które mu przypisujemy.

Jednak *Euplectella* jest performansem. Każdy jest inny.

Tak, dzieje się to w określonym czasie i miejscu, w którym musi być obecny widz. Szybkie wyjęcie szkła z pieca wywołuje zachwyt i zadziwienie, które podnosi emocje widzów. Jeśli samo rozciąganie jest dobrze wykonane, pojawia się bardzo satysfakcjonująca złożoność formy, która jest jednocześnie organiczna i matematyczna. To długi, niepowstrzymany i samoczynny rozpad formy, który

Czy widzisz różnice między sztuką europejską a amerykańską? Trajektorie sztuki szkła w Europie i Stanach Zjednoczonych są bardzo różne. Europa doświadczyła gwałtownego upadku rodzimego przemysłu szklarskiego, od Anglii przez Szwecję po Włochy, a producenci szkła są coraz częściej zmuszani do korzystania z ofert sklepów butikowych. Prężnie rozwijająca się scena szkła artystycznego może pomóc to złagodzić. Ruch w tym kierunku rośnie, ale cele i procesy artystycznego wytwórstwa bardzo różnią się od tradycyjnych gałęzi przemysłu. W Stanach Zjednoczonych nowoczesne wytwarzanie szkła wyrosło prawie w całości z istniejących artystycznych programów uniwersytetów. Komercyjne prace ręczne wymarły w amerykańskim przemyśle na początku XX wieku. Nastąpił długi okres ponownego uczenia się rzemiosła, głównie przez zapożyczanie i ponowne łączenie wiedzy europejskiej, wspomagane inwencją ruchu, tak zwanego American Studio Glass. W Stanach Zjednoczonych wytwarzanie szkła w końcu dotarło do punktu, w którym nie ma sobie równych pod względem wszechstronności i złożoności, a wysoki poziom umiejętności nie jest już czymś pożądanym czy poszukiwanym, ale jest uważany za oczywisty standard. Mam

nadzieję, że teraz, gdy rozwiązano wiele technicznych kwestii, twórcy szkła zarówno w moim kraju, jak i w Europie mogą zacząć zadawać sobie pytania „co?” i „dlaczego?”. Szkło może stać się samodzielnym materiałem artystycznym, zaś rzemiosło i techniki unikną swoistej gettoizacji, czyli izolowania tych metod i procesów tylko dla twórców szkła. Mam wielką nadzieję, że jesteśmy obecnie świadkami fuzji szkła ze współczesną sceną artystyczną, gdzie przedmioty można oceniać po tym, co mówią, a nie po tym, z czego są wykonane.

Aby osiągnąć pełną wiedzę o materiale, musimy ją zdobywać głównie przez praktykę. Dzięki temu możemy tworzyć społecznie i klimatycznie odpowiedzialne projekty oraz rozwijać kompetencje nastawione na krytyczne myślenie. Czuję, że ten sposób myślenia jest bliski twojej działalności artystycznej i edukacyjnej. Co jest dla ciebie najważniejsze w kształceniu przyszłych artystów i projektantów szkła?

Nie sądzę, że można robić dobrą sztukę bez krytycznego myślenia. „Myślenie krytyczne” wymaga jednak pewnego namysłu. Często w dyskusji na temat sztuki lub edukacji artystycznej „krytyczne myślenie” jest skrótem do kontekstualizowania dzieła sztuki w ramach odniesień do krytyki sztuki – lokalizowania i oznaczania dzieła w odniesieniu do wcześniejszych lub obecnych dzieł sztuki, tendencji lub krytyki. Myślę, że sztuka musi utrzymać swoje główne zaangażowanie i krytyczne badanie w bardziej ogólnej sferze i zajmować się filozoficznymi pytaniami o to, kim jesteśmy, czy tu pasujemy i jak osiągnąć szczęście oraz sukces w życiu. Nie oznacza to, że teoria sztuki i krytyczne rozmowy o sztuce nie mają wartości – są niezbędne do profesjonalnej specjalizacji, wyrafinowania i rozwoju pomysłów. Ale sztuka powinna być użyteczna i dostępna dla ogółu odbiorców.

Dodatkowo przekaz politycznie zaangażowanej sztuki jest często problematyczny.

Zazwyczaj jeden lub oba elementy – sztuka czy polityka – zostają uproszczone, zredukowane lub często niezręcznie połączone. Są oczywiście wyjątki. Myślę jednak, że tworzenie sztuki samo w sobie jest aktem politycznym. Sztuka jest przeciwieństwem wojny – tworzy, a nie niszczy. Z kolei aktem wiary odbiorców jest posiadanie cierpliwości, otwartości i chęci, by tę sztukę odbierać. Udana sztuka to akt komunikacji, który wymaga udziału zarówno artysty, jak i publiczności w delikatnym i instynktownym oraz emocjonalnym *katharsis*. Jest to również próba mówienia prawdy. Myślę też, że sztuka jako akt obserwacji siebie nawzajem, naszego życia i naszych istniejących światów, zarówno fizycznych, jak i emocjonalnych, tworzy złożone i zniuansowane myśli, które są bardziej produktywnymi aktami politycznymi niż sloganaми czy propagandą. Sztuka wymaga od odbiorców badania abstrakcji i tego, co niematerialne, a tym samym tworzy skuteczną zmianę społeczną.

Jest też kwestia konsumpcji, szczególnie ekologicznej.

Artysta szkła nie może wiele zrobić, poza definitywną rezygnacją z używania szkła. Wykorzystanie paliw kopalnych jest

tak intensywne, że najlepsze, co możemy zrobić, to korzystać z energii elektrycznej wszędzie tam, gdzie to możliwe. Możemy mieć nadzieję, że technologia, infrastruktura wytwarzania energii staną się wystarczająco szybko przyjazne dla środowiska, aby zrekompensować wyrządzone przez nas szkody. Tymczasem musimy mieć nadzieję, że mądrość społeczna, którą tworzymy jako artyści, uzasadnia koszty ekologiczne.

Powiedziałeś mi, że twoja praktyka jest ciągłym zapisem twojej ciekawości.

Oczywiście! Ciekawości materiałów, ciekawości antropocenu, ciekawości systemów, zarówno naturalnych, jak i sztucznych. W ramach tej ciekawości stwierdziłem, że nie sposób nie zajmować się kwestiami tożsamości, moralności i prawdy, szczególnie w sensie postmodernistycznym. Myślę, że zawodowy artysta to człowiek zadający pytania, a towarzysząca temu niepewność prowadzi do mądrości. W zakresie edukacji staram się jak najbardziej jasno wyrażać moje doświadczenia z różnych obszarów, które wymieniłem powyżej. Dzielę się nimi z moimi uczniami. Ostatecznie muszą iść własną drogą i wybrać własną ścieżkę, ale myślę, że jeśli drzwi do postrzegania sztuki jako systemu myślenia się otworzą, zamknięcie ich jest prawie niemożliwe. Staram się także jasno określić dwie rzeczy: sztuka to przywilej – artyści należą do najdroższych i najmniej użytecznych członków społeczeństwa, ale właśnie sztuka jest niezwykle ważna. To artyści angażują się w kreowanie porządku społecznego. Sztuka, jeśli w to hasło włączymy produkcję filmową i telewizyjną, przejęła już rolę filozofii formalnej i zaczyna rywalizować z religią jako sposobem definiowania tożsamości społecznej i politycznej oraz wyborów moralnych.

Za chwilę otworzysz swój najnowszy projekt, który jest rodzajem doświadczenia, a nie wystawą. Dlaczego zdecydowałeś się zawiesić wielki szklany meteoryt w Galerii SIC! BWA Wrocław?

Wnętrze galerii było głównym czynnikiem aranżacji wystawy. SIC! to wyjątkowa przestrzeń z długim holem, intensywnie rozświetlona dzięki okazałym oknom. Chciałem stworzyć coś, co byłoby wystarczająco duże, aby mogło nawiązywać do tej szczególnej architektury i wchodzić w interakcję ze światłem. Pierwotny plan zakładał wykonanie nadmuchiwanym parą szklanych paneli w kształcie meteorytów, aby stworzyć bardzo wyboistą, losową powierzchnię. Jednak proces ten okazał się zbyt zawodny i czasochłonny, zdecydowałem się więc postawić na jeden masywny obiekt, a do jego stworzenia użyć złotego lustra. To mnie bardzo ekscytuje. Myślę, że obiekt ten będzie wyglądał bardzo aktywnie w przestrzeni. W tym aspekcie meteoryt na pewno skorzysta na byciu samotnym elementem w długiej przestrzeni galerii, a moje pragnienie dodania mniejszych obiektów było tak naprawdę po prostu niepewnością. To dość odważny krok, zwłaszcza bez możliwości zobaczenia złożonego meteorytu, i mam nadzieję, że się opłaci.

Podziękowania dla Beaty Barteckiej ■

Zofia Reznik (Kolektyw Kariatyda)
Edytory drugiego przyływu

Joanna Kobyła
Zdekolonizujmy się! Kilka uwag
o praktykach artystycznych
i kuratorskich w późnym kapitalizmie

Piotr Jakub Fereński
Interferencje

Zyta Misztal von Blechinger
Geopoetyka Morterone

Beata Bartecka
Czy sztuczna inteligencja
ma gęsią skórę?

ZJAWISKA

Zofia Reznik (Kolektyw Kariatyda)

Edytony drugiego przyływu¹

Kobiety coraz chętniej piszą o kobietach, również w Wikipedii. Jak doskonale dziś wiemy, to niezwykle ważne, by osoby z grup niedoreprezentowanych czy mniejszościowych miały w sferze publicznej życzliwą przestrzeń do samodzielnego mówienia o swoim doświadczeniu. To upodmiotowienie jest bardzo istotne w myśleniu największej na świecie encyklopedii, której ambicją jest być demokratycznie tworzoną i otwartą sumą ludzkiej wiedzy. Jednak obowiązujące w niej kryteria encyklopedyczności, wyznaczające merytoryczny próg wejścia dla poszczególnych typów haseł, stworzone zostały przez zdominowaną przez mężczyzn społeczność i męskocentryczny punkt widzenia, pozostają zatem, niestety, społecznie niesprawiedliwe. W wypadku sztuki pozorna neutralność czy „obiektywizm” tych kryteriów to brama, przez którą wpływa główny nurt i świat dominujących w nim wartości, manifestujących się w społecznym uznaniu, instytucjonalnym prestiżu, orderach i omówieniach w literaturze. Taka encyklopedia odzwierciedla po prostu niesprawiedliwy świat, ale sama nie jest przy tym niewinna i bezstronna – nie tylko bowiem ten świat opisuje, ale także, wzmacniając mechanizmy władzy-wiedzy, aktywnie go współtworzy. Dlatego dla zachowania sensu Wikipedii tak ważne jest, by współtworząca ją społeczność i wypracowane przez nią struktury zmieniały się i były

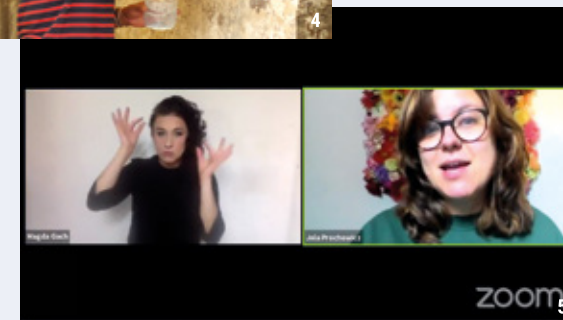
możliwie coraz bardziej inkluzywne. Nie stanie się to jednak bez osób, które za pomocą wrażliwego na nierówności języka będą zdolne oddać sprawiedliwość ważnym, lecz niewidocznym z mentalnego centrum osobom, pojęciom czy zjawiskom. A ci edytujący oczywiście nie będą trwale obecni bez jednoznacznie gościnnej dla nich przestrzeni. Frapujące jest, że dwadzieścia lat po powstaniu Wikipedii² kobiety stanowią nadal mniej niż dwadzieścia procent współtworzących ją osób³. Tym bardziej frapujące, że – jak podkreśla się w tym środowisku – Wikipedia to przede wszystkim społeczność. W Polsce w XXI wieku jest to jednak, z różnych powodów, nadal homospołeczność męska. To znaczy, że trzeba zdecydowanie więcej osób kobiecych, żeby projekt ten przestał być reliktem Internetu lat dziewięćdziesiątych i stał się równościowy chociaż pod względem reprezentacji społeczno-kulturowej płci.

Jedną z inicjatyw wspierających ten ruch z przestrzeni sztuki jest globalna kampania Art+Feminism⁴, a w Polsce – Kolektyw Kariatyda, czyli wywodząca się z Wrocławia grupa osób wzbogacających polską Wikipedię o hasła dotyczące związanych ze sztuką kobiet: artystek, architektek, kuratorek, krytyczek czy galerzystek⁵. Nie tylko dążymy do >

- ¹ Za wspólne działania dziękuję osobom z Kolektywu Kariatyda oraz osobom edytującym i w różny sposób wspierającym naszą aktywność. Za rozmowy wspierające powstanie tego tekstu dziękuję Ani Kozickiej, a za pomoc redakcyjną – Alicji Klimczak-Dobrzanieckiej.
- ² Polskojęzyczna Wikipedia świętowała swoje dwudziestolecie 26 września 2021 roku – powstała osiem miesięcy po Wikipedii anglojęzycznej, jako jedna z pierwszych jej lokalnych wersji językowych. Zob. Szymon Zdziębowski, *Polska Wikipedia obchodzi 20 lat*, *naukawpolsce.pl*, 26 września 2021 roku – <https://bit.ly/3dcDPq2> [dostęp: 19 lutego 2022 roku]; *Wikipedia celebrates 20 years of free, trusted information for the world*, *wikimediafoundation.org*, 14 stycznia 2021 roku – <https://bit.ly/3B4iOpq> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].
- ³ Por. Tamar Carroll, Lara Nicosia, *Wikipedia at 20: Why it often overlooks stories of women in history*, *theconversation.com*, 14 stycznia 2021 roku – <https://bit.ly/3d8vNhM> [dostęp: 19 lutego 2022 roku]; Zuzanna Ziomecka, *Kobiety na Wikipedię. Zrób to sama. Rozmowa z Natalią Szafran-Kozakowską ze stowarzyszenia Wikimedia Polska*, *WysokieObcasy.pl*, 4 marca 2017 roku – <https://bit.ly/3RXW5C7> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].
- ⁴ Art+Feminism to działanie na rzecz reprezentacji związanych ze sztuką osób kobiecych i mniejszościowych w Wikipedii, zapoczątkowane w 2014 roku w Nowym Jorku przez Siân Evans, Jacqueline Mabey, Michaela Mandiberga i Laurel Ptak (<https://bit.ly/3BzxVsi>; <https://bit.ly/3deb1gH> [dostęp: 19 lutego 2022 roku]).
- ⁵ Więcej na stronie Wikiprojektu – <https://bit.ly/3BCtPQo> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].



1. Kolektyw Kariatyda w Muzeum Pana Tadeusza, 2020, fot. Celina Strzelecka, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons
2. Margot Szutowicz w masce, autor: Tomasz Molina, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons
3. Faith Ringgold, *Sunflower Quilting Bee at Arles*, 1992, Evans-Tibbs Collection, CC0, Wikimedia Commons



4. Malala Andrialavidrazana, 2013, fot. Marta Pucciarelli, CC BY-SA 3.0, Wikimedia Commons
5. Kadr z nagrania dokumentującego wykład Joli Prochowicz *Dlaczego nie pamiętamy o filmowczyniach? - strategie i powody wymazywania kobiet z historii i wyobraźni [PJM]*, tłum. na PJM: Magdalena Gach, autor: Evidamii019, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons
6. Kolektyw Kariatyda w Cocofli, 2020, fot. Zośka Reznik, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons

uzupełnienia tego źródła wiedzy o tak zwaną bra-
kującą połowę dziejów, ale także wspieramy osoby
chcące wejść do wikispołeczności – dzielimy się wie-
dzą o edytowaniu, pomagamy w pisaniu, wspieramy
się merytorycznie i emocjonalnie. Podobnie jak w in-
nych zdominowanych przez mężczyzn obszarach,
także w Wikipedii bywa nam trudno: spotykamy się
nieraz z mensplainingiem, nasze hasła przyciągają
czasem nieżyczliwą krytykę czy krewkie kasowanie,
nie zawsze mile widziane są używane przez nas fe-
minatywy, nie odnajdujemy się w rywalizacji i reto-
rycznych przepychankach, zdarza się też, niestety,
że doświadczamy agresji czy wręcz przemocy. Sta-
wiając sobie za cel publikowanie równościowej wie-
dzy, w tym wypadku o sztuce, potrzebujemy więc nie
tylko rzetelnych materiałów źródłowych, lecz rów-
nież wzajemnego wsparcia w działaniu – patrząc dłu-
gofalowo, siostrzeństwo liczy się tu bardziej niż rady
od bardziej doświadczonych kolegów użytkowników.
Kwestie techniczne jesteśmy przecież w stanie prę-
dziej czy później ze spokojem i z powodzeniem ogar-
nać same. Dużo bardziej cenimy sobie, kiedy nam
się w tym nie przeszkadza.

Dlaczego działamy w Wikipedii? Mimo rozma-
itych wątpliwości wierzymy w ideę otwartego za-
sobu wiedzy, w którym treści są współtworzone
demokratycznie. Ideę wiedzy egalitarnej i pozba-
wionej właściciela. Wiedzy współtworzonej przez
osoby o różnej płci, o różnym stopniu sprawności,
pochodzeniu, wieku czy stanie posiadania. A naj-
bardziej wierzymy w feminizm jako ścieżkę do ta-
kiej właśnie sprawiedliwej społecznie demokra-
tyczności. Wikipedia jest więc wybranym przez nas
miejscem działania: to ustabilizowana strona o naj-
większej wyszukiwalności i największym zasięgu
oddziaływania w przestrzeni Internetu, która daje
narzędzia i pole do prezentowania zaktualizowa-
nej wiedzy. Jeśli więc uprawiać gdzieś feministyczny
aktywizm informacyjny, to właśnie tu!

Pandemiczny 2020 rok był dla Kolektywu Karia-
tyda niezwykle obfitujący w wydarzenia: zorgani-
zowałyśmy piętnaście spotkań edycyjnych, szkoliłyśmy
stacjonarnie i *online*, napisałyśmy albo poprawiły-
śmy ponad sto haseł, nawiązałyśmy niezwykle cen-
ną współpracę z różnymi wrocławskimi podmiotami:
BWA Wrocław, Kongresem Feministycznym, Muzeum

Pana Tadeusza, Sympozjum Wrocław 70/20, Muzeum
Współczesnym Wrocław, lokalną dziewczynską ini-
cjatywą Pole do działania, TIFF Festivalem, Cocofli
czy Muzeum Architektury⁶. Otrzymałyśmy także
trzy poruszające nas wyróżnienia: zaproszenie do
udziału w X Ogólnopolskiej Giełdzie Projektów
Narodowego Centrum Kultury, nominację do zwią-
zanej z magistratem nagrody Wrocławianka Roku
2020 w kategorii „Działalność równościowa” oraz
nominację do Nagrody Kulturalnej WARTO 2020 w ka-
tegorii „Sztuki wizualne”, co było dla nas jako nie-
artystek bardzo dużym zaskoczeniem⁷. Ta profu-
zja wprowadzonych do Wikipedii bajtów danych,
moc nawiązanych relacji i fala społecznego uznania
były dla nas nieoczekiwane i niezwykle motywujące.
Działalność Kolektywu nabierała mocy w kolejnych
przyptywach zainteresowania, wsparcia, zaproszeń,
energii i entuzjazmu osób chcących wspólnie z nami
edytować. To spiętrzenie pozytywnych emocji stwo-
rzyło bardzo cenny zasób – rezerwuar energii, który
pozwolił nam w kolejnym roku nieco zwolnić i po-
przyglądać się temu, dlaczego, jak i po co edytujemy.
Przemiana Kariatydy zaczęła się w kilku miejscach.

Pierwszym z nich była współpraca z lubelską or-
ganizacją Camera Femina, tworzącą między innymi
Festiwal Kina Kobiet Demakijaż, z którą w grudniu
2020 roku przeprowadziłyśmy edyton o filmowczy-
niach. Po raz pierwszy przed naszym maratonem
pisania haseł odbył się wykład Joli Prochowicz *Dla-
czego nie pamiętamy o filmowczyniach? Strategie
i powody wymazywania kobiet z historii i wyobraźni*,
który uwrażliwił nas na specyfikę branży i wymiar
historii kina, pokazał różne przełomy oraz ważne dla
emancypacji kobiet w filmie osoby i zdarzenia, współ-
czesne sposoby mówienia o ich herstoriach⁸. Zależa-
ło nam na doświeteniu tych twórczyń filmu, które
są mniej widoczne i rozpoznawalne niż aktorki. Tak
powstały hasła o Marcie Flantz – polskiej niemiec-
kojęzycznej aktorce i reżyserce aktywnej w latach
trzydziestych, Magdalenie Sendeckiej – krytyczce
i redaktorce filmowej, Annie Wróblewskiej – dzien-
nikarce i animatorce życia filmowego, Jagnie Dobesz
– scenografce, kostiumografce i charakteryzatorce,
Pelin Esmer – tureckiej reżyserce, scenarzystce, pro-
ducentce i montażystce filmowej, oraz Ewie Jastrzęb-
skiej – producentce i kierownicze produkcji filmów.

Co więcej, wykład był także dzięki naszej partnerce
tłumaczony na polski język migowy. Ta wieloletnia
praktyka Camery Feminy stała się dla Kolektywu Ka-
riatyda istotną inspiracją do myślenia o dostępności
naszych przedsięwzięć edycyjnych. I Wikipedii sa-
mej w sobie.

Drugie miejsce zmiany było splotem naszych,
nieraz trudnych, doświadczeń edycyjnych – spot-
kań ze zdominowaną przez mężczyzn społecznością
polskiej Wikipedii, ustalonymi przez nich zasada-
mi oraz rywalizacyjną kulturą komunikacji – oraz
przetaczającej się przez Polskę fali przemocy i nie-
nawiści wobec osób ze społeczności LGBT+, któ-
rej kulminacją były aresztowania działaczek Stop
Bzdurom i fala protestów w sierpniu 2020 roku. Mo-
mentem zwrotnym było dla nas błyskawiczne prze-
głosowanie i skasowanie z przestrzeni Wikipedii
biogramu Margot, niebinarnej działaczki tej grupy⁹.
Główną przesłanką miała być niedostateczna „en-
cyklopedyczność” hasła, czyli kwestia, z którą przy
okazji artykułów o artystkach i innych związanych
ze sztuką kobietach spotykałyśmy się już wielokrot-
nie, choćby w związku z zakwestionowaniem hasła
o bezprecedensowej w Polsce Nagrodzie Sztuki im.
Marii Anto i Elsy von Freytag-Loringhoven, przy-
znawanej wyłącznie twórczyniom. Zarzucono nam,
że jest to nasze narzędzie uzasadniania encyklope-
dyczności nagrodzonych artystek – i jest to zarzut
absurdalny o tyle, że właśnie taki jest cel istnienia
tej nagrody: propagowanie twórczości kobiet, hi-
storycznie niedocenianych w ramach istniejących
konkursów i przez zdominowane przez mężczyzn
gremia jurorskie¹⁰. Niestety, w wielu obszarach kry-
teria encyklopedyczności są w Wikipedii równie
uznaniowe i zależą od dyskusji przeprowadzonej
przez członków – dla przypomnienia: zdominowa-
nej przez biały-męski-cis-hetero punkt widzenia
– społeczności. W wypadku Margot decyzja o usu-
nięciu hasła zapadła, mimo pewnej rozbieżności
głosów, w ciągu raptem czterech dni. Zamykając ją
i kasujący to hasło admin napisał w uzasadnieniu,
że należy poczekać jeszcze na „taki oddźwięk tych
działań, który nie będzie jedynie ich bezpośrednim
skutkiem. Może to być przykładowo film liczącej się
produkcji czy obecność w poważnej literaturze. [...] Gdy
encyklopedyczność nie będzie budzić wątpli-
wości, będzie można odtworzyć biogram [...]”¹¹. Być
może jednak osoba ta nie tyle nie spełnia wymogów

encyklopedyczności, ile nie mieści się w ich ramach,
tak samo jak swoją obecnością i działaniami w prze-
strzeni społecznej rozsada ugruntowany w Polsce
binarny sposób postrzegania płci. Być może to kryte-
ria encyklopedyczności w polskiej Wikipedii nie po-
trafią jeszcze ująć wiedzy o otaczającym nas świecie,
objąć świata w sposób wrażliwy na dyskryminację
i jej strukturalno-językowe przejawy.

Zaczęłyśmy sobie zadawać pytanie: czy chcemy
nadal wspierać taką Wikipedię i jaką drogę ten nasz
feministyczny aktywizm informacyjny powinien
obrać? O ile pierwszy rok naszej działalności wypeł-
niły cis-płciowe projektantki, architektki czy ilustra-
torki, które pozyskały wystarczające z encyklope-
dycznego punktu widzenia uznanie, o tyle w drugim
oddaliłyśmy się od podążania oczywistym tropem
artystycznych dyscyplin – domyślnym, utartym prze-
cież w naszej (patriarchalnej i męskocentrycznej)
tradycji. Drugi przyptyw aktywności przyniósł nam
intersekcyjną rewizję podejmowanych tematów
i eksplorację tego, jak naszą praktykę edytowania
uczynić bardziej dostępną, a rezultaty – bardziej in-
kluzywnymi wobec różnych grup mniejszościowych.

Dlatego wspomniany rok obchodów dwudzie-
stolecia Wikipedii postanowiłyśmy uczcić w pol-
skiej przestrzeni językowej edytonem, który byłby
gestem solidarności z osobami z mniejszości seksu-
alnych w Polsce. Na projekt pod nazwą „20 people
of LGBTQIA+ art for the 20th anniversary of Wiki-
pedia” zdobyłyśmy grant Wikimedia Foundation,
a za cel postawiłyśmy sobie symboliczne otocze-
nie luki po tym jednym – tak ważnym! – skasowa-
nym biogramie dwudziestoma nowymi artykułami
o sztuce osób nieheteronormatywnych. W ramach
siostrzeństwa i korzystania z medialnej widocz-
ności do współpracy zaprosiłyśmy Lilianę Zeic
(wówczas Piskorską) i ZŁOTY KIOSK, z którymi
byłyśmy wspólnie nominowane do wspomnia-
nej wcześniej Nagrody Kulturalnej WARTO 2020.
W działania włączyły się również osoby z war-
szawskiego lokalu_30, gdańskiej Fundacji Chmura,
krakowskiej Galerii Nośnej czy ogólnopolskiego
Seminarium Feministycznego, pomogła nam tak-
że Fundacja Herstory. Przed edytonem odbyło się
– ponownie tłumaczone na polski język migowy
– wprowadzenie Wiktorii Kozioł *Kobiecość poza
heteronormą z rigczem [w polskiej sztuce współczes-
nej]*¹². Mimo zatrważającego braku polskojęzycznej >

⁶ Por. <https://bit.ly/3BB6n5S> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

⁷ Por. <https://bit.ly/3QHbq9f> [dostęp: 19 lutego 2022 roku]. Co ciekawe, o ile kapituła Nagrody Kulturalnej WARTO znalazła przestrzeń dla nieartystek, o tyle regulamin Wrocławianki Roku nie uwzględniał, niestety, nagradzania feministycznych duetów, grup czy kolektywów i w naszym wypadku konieczne było wskazanie „reprezentantki”. W kolejnej edycji pojawiły się już duety działaczek, między innymi Olga Budzan i Marta Derejczyk, nagrodzone za kuratorowaną przez siebie wystawę *Naprawiacze* – być może w następnych latach ta nagroda w duchu siostrzeństwa i honorowania działań na rzecz równouprawnienia będzie jeszcze bardziej pojemna? Zob. kaki, *Wrocławianki Roku 2021 uhonorowane. Wśród nich znana pływaczka Alicja Tchórz*, wrocław.wyborcza.pl, 2 grudnia 2021 roku – <https://bit.ly/3U2X6e6> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

⁸ Jola Prochowicz, *Dlaczego nie pamiętamy o filmowczyniach? Strategie i powody wymazywania kobiet z historii i wyobraźni [PJM]*, tłum. PJM Magdalena Gach, 12 grudnia 2020 roku – <https://bit.ly/3Siz5yb> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

⁹ Por. <https://bit.ly/3eNEa2I> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

¹⁰ Rozbudowana dyskusja nad usunięciem hasła – zob. <https://bit.ly/3db3AXH> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

¹¹ I dalej: „Zbyt pochopne zwiększanie liczby osobnych stron z jednego tematu także w pewien sposób łamie zasadę neutralnego punktu widzenia, sztucznie powiększając jego rolę. Tym samym w idealnej sytuacji biogram Margot powinien powstać wtedy, gdy możliwa będzie ocena encyklopedyczności tej osoby w oderwaniu od encyklopedyczności konkretnych wydarzeń czy ugrupowań” (<https://bit.ly/3eNEa2I> [dostęp: 19 lutego 2022 roku]).

¹² Wykład Wiktorii Kozioł *Kobiecość poza heteronormą z rigczem [w polskiej sztuce współczesnej]*, tłum. PJM Magdalena Gach, moderacja Liliana Zeic (Piskorska), 30 stycznia 2021 roku – <https://bit.ly/3xirbwE> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].



1. Reklama filmu *Moralność pani Dulskiej* z 1930 r., na pierwszym planie Marta Flantz, autor nieznanym, CC0, Wikimedia Commons
2. Grafika promocyjna Kolektywu Kariatyda, autor: Evidamii019, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons
3. Jasmina El Bouamraoui, Karabo Poppy Moletsane, grafiki z okazji jubileuszu 20 lat Wikipedii, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons
4. Ania Nowak, performans *Języki przyszłości*, 2018, Nowy Teatr w Warszawie, fot. Maurycy Stankiewicz, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons
5. Theresa Bernstein, *New England Ladies*, 1925, Daderot, Public domain, Wikimedia Commons
6. Pomnik Kateryny Biłokur we wsi Bohdaniwka, fot. Bumbaka, CC BY-SA 4.0, Wikimedia Commons



literatury fachowej i ciężącego nad nami widma nie-dość-encyklopedycznych biogramów osób dyskryminowanych w Polsce na tyłu poziomach, zadziałała magia trafienia w punkt potrzeb: na zamknięte wydarzenie edycyjne zapisało się ponad sto osób, w znakomitej większości bez wcześniejszego doświadczenia wikipedystycznego, i ostatecznie wspólnymi siłami udało się napisać i udoskonalić około dwudziestu pięciu haseł¹³.

Tę formułę działania powtórzyliśmy w marcu, organizując wokół Dnia Kobiet edyton pod hasłem „Postkolonialne”. Ponownie celowo wybrałyśmy potrzebę wsparcia – wytworzenie fundamentów trudnej do wyszukania wiedzy przez zaproszenie do współpracy osób eksperckich. Problematyka postkolonialna jest w niewielkim stopniu rozpoznana w polskiej historii sztuki, brakowało nam nie tylko źródeł wiedzy o twórczości, ale także języka do pisania w Wikipedii o doświadczeniu osób z kolonialnym dziedzictwem. Poprosiłyśmy więc o wsparcie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, w którym na przełomie 2018 i 2019 roku odbyła się wystawa *Niepodległe. Kobiety a dyskurs narodowy*¹⁴, a do poprowadzenia (tłumaczonego na polski język migowy) wykładu uwrażliwiającego na postkolonialną problematykę i uczącego nas dekolonizującej perspektywy i takiego też języka zaprosiłyśmy doktorę Basię Śliwińską z University of Arts w Londynie¹⁵. W pracę nad artykułami włączyła się także, wspierana przez Celinę Strzelecką, grupa osób studiujących etnologię w Uniwersytecie Wrocławskim i powstało łącznie blisko dwadzieścia pięć nowych biogramów artystek pochodzących z krajów postkolonialnych¹⁶.

Ubiegłoroczny edyton powstał znów w bezpośredniej reakcji na wydarzenia z otaczającej nas rzeczywistości – pod wpływem kryzysu uchodźczego na granicy z Białorusią zdecydowałyśmy się na symboliczny gest wysłania „zielonego światła” i zorganizowałyśmy edyton poświęcony artystkom z doświadczeniem migracyjnym¹⁷. Tym razem nie miałyśmy przestrzeni na pozyskiwanie grantów, organizację dodatkowych działań, promocję i poszukiwanie instytucjonalnego wsparcia. Zadziałałyśmy w zupełnie nowym dla siebie trybie awaryjnym i ze świadomością, że takie

interwencyjno-solidarnościowe działania w przestrzeni Wikipedii nie są pomocą adekwatną do potrzeb osób znajdujących się w kryzysie. Są jednak dostępną nam na poziomie symbolicznym reakcją niezgody, wspierającą widoczność problemów otaczającego nas świata, reakcją dotyczącą rzetelnej i zarazem wrażliwej równościowo wiedzy. Spotkania edycyjne nie są więc bezpośrednim wsparciem ani pomocą humanitarną. Są naszym sposobem na dbanie o siebie, wzmacnianie więzi, nawiązywanie życzliwych kontaktów, praktykowanie troski, pokonywaniem bezsilności sprawczością, budowaniem rezyliencji umożliwiającej pomaganie.

I choć na 2022 rok planowałyśmy kontynuację edytonu o kobietach sztuki z doświadczeniem przemieszczenia, to patriarchalny świat dostarczył nam kolejne trudne do opracowania zdarzenie: rosyjską agresję, wybuch konfliktu zbrojnego, wojnę w Ukrainie. Tym, co za pomocą naszych zasobów mogłyśmy zrobić, żeby wesprzeć związane ze sztuką Ukrainki, było dedykowanie im edytonu z okazji Międzynarodowego Dnia Kobiet i wpisanie go w światową kampanię Art+Feminism – podzielenie się wiedzą o nich i zwiększenie ich widoczności w polskim Internecie¹⁸. Wraz z Muzeum HERstorii Sztuki w Krakowie, z którym początkowo planowałyśmy wspólny edyton o krakowiankach, weszłyśmy więc w 2022 rok z potrzebą krzyknienia: Слава Україні! Героїням слава! / Chwała Ukrainie! Chwała bohaterkom! / Glory to Ukraine! Glory to the heroines! I zostajemy, póki co, z kilkoma nowymi polskojęzycznymi biogramami: malarek Tetiany Jabłońskiej, Kateryny Biłokur, Poliny Rajko i Natalii Czumutiny, poetki, tłumaczki i krytyczki literackiej Natałki Biłocerkiwiec, artystki wizualnej i akademicki Darii Dorosh oraz projektantki mody Valentyny Schlee. A także z kupioną wspólnie książką Kateryny Jakowlenko *Dlaczego w sztuce ukraińskiej są wielkie artystki*¹⁹ i z wieloma otwartymi pytaniami o to, jak emancypująco pisać o kobietach i o sztuce w czasie wojny – nieheteronormatywnie, dekolonialnie, demilitarystycznie, wspierając i z troską o siebie. Bo na pytanie: czy jest sens to robić? – odpowiedziałyśmy sobie, że mimo wszystko tak, nadal warto pisać o kobietach i trzeba robić to wrażliwie. ■

13 14. Edyton – *SZTUKA LGBTQ+* – styczeń–luty 2021 – <https://bit.ly/3REWGcr> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

14 Por. <https://bit.ly/3eM8tai> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

15 Wykład doktry Basi Śliwińskiej *Dekolonialne praktyki artystyczne*, tłum. PJM Magdalena Gach, moderacja: Zośka Reznik, 25 kwietnia 2021 roku – <https://bit.ly/3RI4OsA> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

16 15. Edyton – *POSTKOLONIALNE* – 20 marca 2021 – <https://bit.ly/3U9ejmg> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

17 17. Edyton – *MIGRANTKI* – 10 grudnia 2021 – <https://bit.ly/3diF0Uk> [dostęp: 19 lutego 2022 roku].

18 18. Edyton – *UKRAINKI* – 12 marca 2022 – <https://bit.ly/3QF0CZo> [dostęp: 19 marca 2022 roku].

19 Kateryna Jakowlenko, *Dlaczego w sztuce ukraińskiej są wielkie artystki*, teksty Lidiia Apołonowa i inne autorki, tłum. z ukraińskiego Anna Łazarz, Katarzyna Kotyńska, Joanna Majewska, tłum. z angielskiego Iwona Łabuz, Fundacja Katarzyny Koziry, Warszawa 2020.

Zdekolonizujmy się!

Kilka uwag o praktykach artystycznych i kuratorskich w późnym kapitalizmie

Ostatnio w polu sztuki współczesnej, praktyk artystycznych i kuratorskich oraz dziedzin projektowych pojęcie dekolonizacji zaczyna robić zawrotną karierę. Zdekolonizować oznacza już nie tyle patrzeć na stosunki polityczno-społeczne przez pryzmat postkolonialny, ile krytycznie myśleć o relacjach władzy i zależności. Kolonizacją można współcześnie nazwać wiele sytuacji i historycznych faktów: od wywózki dóbr kultury z tak zwanych Ziem Odzyskanych do centralnej Polski w czasach komunistycznych po zdominowanie populacji jednego gatunku ptaków w miejskim obszarze. Z pewnością jednak do popularyzacji pojęcia w kontekście sztuki przyczyniła się toczona obecnie debata dotycząca proveniencji zbiorów muzealnych, szczególnie obecnych w kolekcjach zachodnioeuropejskich instytucji. Gdy mówi się o dekolonizacji muzeów, zwykle w potocznym rozumieniu chodzi o restytucję. Zacznijmy więc od początku: czym zatem jest restytucja?

Restytucja, czyli co? Przerwanie impasu

Restytucja to najzwyczajniej zwrot mienia, które zostało skonfiskowane przez władze państwowe lub samorządowe. W pierwszym skojarzeniu na myśl przychodzi dobra kultury zrabowane podczas drugiej wojny światowej przez nazistów, a pochodzące zwłaszcza z obszarów okupowanych. Te oczywiste okoliczności historyczne to tylko wierzchołek góry lodowej, w rzeczywistości bowiem chodzi o dużo wcześniejszą historię europejskich podbojów kolonialnych. W 2018 roku opublikowano *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain*.

Vers une nouvelle éthique relationnelle (Raport: restytucja mienia afrykańskiego. W stronę nowej etyki relacyjnej) przygotowany przez senegalskiego badacza Felwine’a Sarra i francuską historyczkę sztuki Bénédicte Savoy. Zamówiony przez francuskie Ministerstwo Kultury raport stanowił konsekwencję słów Emmanuela Macrona, który rok wcześniej obiecał podczas wizyty na Uniwersytecie Wagadugu w Burkina Faso czasową lub ostateczną restytucję dziedzictwa afrykańskiego¹. W treści dokumentu znalazły się informacje o tym, że aż 70 tysięcy przedmiotów, które zostały literalnie zrabowane, znajduje się w samym tylko Musée du Quai Branly w Paryżu. Deklaracja Emmanuela Macrona jest interpretowana jako przerwanie impasu oraz nowy rozdział w polityce międzynarodowej Francji. Podobne zapowiedzi zostały złożone przez rząd Niemiec – kwestia dotyczy słynnych Brązów z Beninu. Niemiecka ministra kultury Monika Grütters stwierdziła: „Stajemy wobec naszej historycznej i moralnej odpowiedzialności, by ujawnić kolonialną przeszłość Niemiec i pogodzić się z nią. Zajmowanie się Brązami z Beninu jest dla mnie kamieniem milowym w tej kwestii”². Restytucję kolonialnych zbiorów przewidują władze holenderskie, które powołały specjalną, niezależną od struktur państwowych komisję oceniającą indywidualnie każdy zabytek i wydającą decyzje. W oficjalnym komunikacie pojawia się następująca informacja: „Holandia naraziła rdzenną ludność terytoriów kolonialnych na utratę dóbr, które stanowiły część ich dziedzictwa kulturowego. Z powodu braku równowagi sił w epoce kolonialnej przedmioty kultury były często po >

¹ Przemowa Emmanuela Macrona opublikowana na stronie internetowej L’Élysée – <https://bit.ly/3B8NJ41> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].

² Za: Anna Wolska, *Niemcy zwrócą Nigerii część zrabowanych w czasach kolonialnych słynnych „Brązów z Beninu”*, euractiv.pl – <https://bit.ly/3LcbfBD> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].



prostu kradzione. Pragniemy pomóc naprawić tę historyczną niesprawiedliwość, zwracając obiekty dziedzictwa kulturowego do ich krajów pochodzenia”³. Zanim jednak problem został zauważony na szczeblu państwowym, krytyka zaczęła kształtować się oddolnie. Najlepszym przykładem jest Tropenmuseum (Muzeum Tropików) w Amsterdamie, którego widzowie – nie zgadzając się na pozornie obiektywną, encyklopedyczną narrację dotyczącą „egzotycznych tropików” i przemilczenie prawdy o zrabowanych zbiorach – ukuli hasztag #decolonizethemuseum (zdekolonizować muzea). Rosnąca w społeczności krytyka zmusiła władze muzeum do przedsięwzięcia całkiem sprytnych kroków.

#decolonizethemuseum, czyli dekolonizacja epistemiczna

W Tropenmuseum zorganizowano więc dużą konferencję i debatę z udziałem specjalistów, która odbyła się w 2016 roku i, jak nietrudno się domyślić, nosiła tytuł *Decolonize The Museum*. Do ekspozycji stałej dodano

nowe opisy obiektów, tłumaczące ich kolonialną przeszłość. Powstała również dodatkowa wystawa *Indonezja, historia dominacji*, poświęcona przemocy kolonialnej. W ten sposób zaprzęgnięto cały aparat muzealnej opresji w proces zmiany, przewartościowania instytucji z narzędzia wiedzy-władzy w krytyczną, bardziej demokratyczną formułę prezentacji zbiorów.

W wypadku kolekcji instytucji zachodnioeuropejskich jest pewna jasność – wszystkie kraje mające niegdyś kolonie borykają się z opisaną problematyką, którą z powodzeniem można nazwać „spuścizną kolonialną”. Wydawać by się mogło, że polskie instytucje przechowujące i gromadzące zbiory etnograficzne i archeologiczne są wolne od kolonialnego dziedzictwa. Mimo wielu dążeń, szczególnie w latach dwudziestych XX wieku, Rzeczpospolita nie zdobyła kolonii. Nie zmienia to jednak faktu, że często dobra kultury materialnej zostały pozyskane z wykorzystaniem globalnego układu sił, w który Polska była po prostu wprzęgnięta. Oczywiście polskie władze nie prowadziły działań wojskowych, ale polskie ekspedycje naukowe korzystały z możliwości pozyskania całych kolekcji, jakie dawała panująca w XIX i XX wieku powszechna nierówność społeczna.

Artysta nieznanym, *Kogut*, Królestwo Beninu, Nigeria, koniec XVIII/początek XIX wieku, wystawa *I MISS YOU*, 2022, Rautenstrauch-Joest-Museum, Kolonia, fot. Fadi Elias

Pod etyczną wątpliwość można podać nie tylko wyprawy naukowe mające na celu pozyskanie artefaktów, ale także zakup od handlarzy, który zawsze obarczony jest historią rabunkową. Nawet jeśli mówimy o zakupie dóbr bezpośrednio od rdzennej ludności danych terenów, musimy pamiętać, że na poziomie ekonomicznym była to zazwyczaj sytuacja bazująca na nierówności.

Kolejną kwestią pozostaje sposób prezentacji tych zabytków, gdy bowiem przyjrzymy się większości ekspozycji w polskich muzeach, zauważymy, że powielają one narrację z dużych imperialnych muzeów, takich jak British Museum czy Luwr. Łatwo zarzut taki zrzucić na karb „niewczesności” tych ekspozycji, powstania w odległych czasach, kiedy o dekolonizacji epistemicznej⁴ nikt jeszcze nie mówił szeroko. Neutralne ekspozycje nieinformujące o drodze muzealnego obiektu powstają jednak również współcześnie. Za przykład można uznać najnowszą ekspozycję Galerii Sztuki Starożytnej w Muzeum Narodowym w Warszawie. Więcej o tym zagadnieniu pisze w artykule *Czyste białe dłonie. Wstęp do dyskusji o dekolonizacji polskich muzeów* Dorota Jagoda Michalska. Autorka tekstu wskazuje, że w galerii „nie pojawiają się *odniesienia do współczesnych debat dotyczących restytucji ani informacje o ewentualnie problematycznym ze współczesnego punktu widzenia statusie części pokazywanych obiektów*”⁵. Ponadto wskazuje, że muzeum za pomocą tablic informacyjnych podkreśla, że „liczne obiekty pochodzą z *polskich wykopalisk prowadzonych w czasach, gdy prawo pozwalało na pozyskanie części znalezisk odkrytych w toku prac archeologicznych*”. Dorota Jagoda Michalska zwraca więc uwagę, że instytucja podkreśla nabycie obiektów zgodnie z prawem, uprzedzając ewentualne zarzuty. Wskazuje jednak, że w przywoływanym raporcie Felwine Sarr i Bénédicte Savoy podkreślają, że ustanowione prawo regulujące handel dziełami sztuki było konsekwencją kolonialnych zależności, które nieskutecznie chroniły dziedzictwo narodowe danego kraju⁶.

Dorota Jagoda Michalska, ale także inni badacze i inne badaczki, jak choćby Monika Stobiec-ka⁷, wskazują dodatkowo, że szczególnie w polskich muzeach powinna pojawić się krytyczna narracja. Można zadać pytanie: dlaczego akurat w polskich,

skoro Polska nigdy nie posiadała kolonii? Badaczki argumentują to tym, że jako kraj, który tej nierówności w swojej historii szczególnie doznał, Polska powinna niezwykle wrażliwie przyglądać się własnej polityce kulturalnej. Powstaje zatem pytanie: jak inaczej prezentować zbiory?

Pańszczyzna a globalne Południe

Zanim jednak odpowiemy w pełni na postawione pytanie, serwując rozwiązania z czołowych europejskich instytucji, możemy przytoczyć przykład stanowiący jaskółkę dobrych praktyk muzeologicznych na polskim gruncie. W krakowskim Muzeum Etnograficznym powstała nowa wystawa stała *Kogo stać?*⁸. Zaproponowana przez zespół kuratorski, mieści się w jedynie dwóch salach, ale podnosi wysiłek opowiedzenia historii prezentowanych przedmiotów życia codziennego, głównie będących elementem kultury chłopskiej, przez pryzmat osób, do których należały. W narracji wystawy pojawiają się więc wątki polskiego niewolnictwa, czyli pańszczyzny, nierówności klasowych czy genderowych. Odmienne spojrzenie zaproponowane przez samych pracowników muzeum zasługuje na uwagę, jest to jednak jedynie przykład działania ocierającego się o praktyki dekolonizacyjne. Trudno bowiem do współpracy przy tego typu przedsięwzięciu zaprosić bezpośrednich spadkobierców pańszczyzny.

Inaczej postąpiono w wypadku wystawy *RESIST! The Art of Resistance*, zorganizowanej w 2021 roku przez Rautenstrauch-Joest-Museum w Kolonii. Zaprezentowano na niej dzieła z kolekcji antropologicznej muzeum, wzbogacone o komentarz artystów i artystek związanych z daną kulturą, której eksponaty dotyczyły. Jak głosił opis, głównym celem przedsięwzięcia było podkreślenie pięciuset lat antykolonialnego oporu na globalnym Południu przez zbadanie ucisku kolonialnego i jego ciągłych skutków. Wystawa, jak pisali organizatorzy, „była hołdem złożonym kobietom, mężczyznom i dzieciom, które na różne sposoby opierały się kolonizacji i których historie są rzadko opowiadane lub słyszane – nawet dzisiaj”⁹. Do udziału w wystawie zaproszono ponad czterdzieścioro artystów z globalnego Południa. Jedną z bardzo interesujących artystycznych interwencji dokonała nigeryjska artystka Peju Layiwola, która zajęła się Brzami z Beninu (zwanymi tak potocznie, >

3 Za: eadem, *Holandia zapowiada zwrot dzieł sztuki wywiezionych z dawnych kolonii*, euractiv.pl – <https://bit.ly/3S23HDV> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].

4 Ewa Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 41–59.

5 Dorota Jagoda Michalska, *Czyste białe dłonie. Wstęp do dyskusji o dekolonizacji polskich muzeów*, „Magazyn Szum” 2021, nr 32, s. 46–60.

6 *Ibidem*.

7 Dyskusja pod hasłem „Dekolonizacja polskich kolekcji muzealnych?”, zorganizowana przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej 30 czerwca 2021 roku, transmitowana na Facebooku – <https://bit.ly/3RWunFY> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].

8 Opis wystawy *Kogo stać?*, dostępny na stronie internetowej Muzeum Etnograficznego w Krakowie – <https://bit.ly/3qAGGw8> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].

9 Opis wystawy *RESIST! The Art of Resistance*, dostępny na stronie Rautenstrauch-Joest Museum – <https://bit.ly/3xfRtiL> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].

gdyż te misterne i szczegółowo wykonane figurki były odlewane lub ryte w mosiądzu), zrabowanymi z Królestwa Beninu (Nigeria). Do współpracy zaprosiła innych nigeryjskich artystów i inne nigeryjskie artystki, którzy zajmują się tą tematyką w swoich pracach. Jednym z rozwiązań, jakie zastosowała Peju Layiwola, było sięgnięcie po zapisy z ksiąg inwentarzowych dotyczących wspomnianych dzieł. Artystka wytapetowała całą ścianę tabelkami zawierającymi informacje o tak zwanej drodze okazu, czyli o tym, w jaki sposób zabytki zostały pozyskane do muzealnej kolekcji. Ujawnione dane zawierały między innymi imiona i nazwiska kolekcjonerów sprzedających zabytki, daty pozyskania, wcześniejszych właścicieli. Na ich tle zaprezentowana została jej praca *Dialoguing Sarahs* (2018) – relief wykonany w aluminiowych płytach, odnoszący się do haniebnych zbrodni kolonializmu przez upamiętnienie Saartjie Baartman, południowoafrykańskiej kobiety, która pozostaje jednym z najbardziej zdehumanizowanych i zseksualizowanych czarnych kobiecych ciał w historii, oraz seria wideo zawierająca dyskusje na temat kolonizacji i restytucji. Niezwykle prosty gest artystki nabrał wyjątkowej siły i szczerości, a Rautenstrauch-Joest-Museum rozpoczęło ważną dyskusję na temat okoliczności powstania instytucji i pozyskiwania zbiorów.

In artist we trust – fotografia w służbie dekolonizacji

Ruch dekolonizacji może odbywać się w dwóch kierunkach. Może być podejmowany przez samych muzealników, pracowników instytucji i kuratorów wystaw, ale może także wychodzić od artystek i artystów, którzy poszukują tematów do rozwinięcia we własnych pracach. Szczególnie interwencje muzealne niosą ze sobą nową nadzieję. Instytucje muszą bowiem wykazać się samokrytycznością i otwartością, co w polskich warunkach bywa czasem raczej trudne. Wydaje się, że to właśnie artyści i artystki posiadają przewagę bycia z zewnątrz, świeżego spojrzenia wymykającego się muzeologicznym rutynom i radykalnej postawy. Działania artystyczne na kolekcjach, wykazujące krytyczny charakter, chciałabym zaprezentować na przykładzie dwóch cykli prac autorstwa dwóch artystów, których głównym medium tworzenia jest fotografia.

Pierwszy z nich to przykład bezpośredniej próby krytycznego przyjrzenia się konkretnej kolekcji w instytucji, a więc praktyki, którą nazwalibyśmy dekolonizacją epistemiczną w sensie ścisłym. Witek Orski w cyklu *White Balance* sfotografował wybrane obiekty z kolekcji afrykańskiej Muzeum Narodowego w Szczecinie. Początki tej kolekcji sięgają czasów przedwojennych, a więc okresu imperialnych ambicji Niemiec. Jej rozwój kontynuowano po wojnie, gdyż pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku uruchomiono przez Polską Żeglugę Morską linię zachodnioafrykańską. Można więc pokusić się o stwierdzenie, że aspirowano do cywilizacji Pierwszego Świata przez gromadzenie sztuki kolonialnej. Artysta wybrał spośród artefaktów figurki antropomorficzne i sfotografował je w różnych kolorach: różowym, żółtym,



P. Bownik, *Rewers* (strój łowicki, Złaków Kościelny, lata 30. XX wieku), Państwowe Muzeum Etnograficzne w Warszawie], 2017

niebieskim, zielonym. Dzięki światłu użytemu podczas ekspozycji kolorowe fotografie stały się czarno-białe, przywołując na myśl historyczne albumy i katalogi, w których sztuka nieeuropejska prezentowana jest w oderwaniu od własnego punktu odniesienia. Staje się swoistym trofeum prezentowanym w gablocie. Choć artysta użył jako tła tkaniny pokrytej wysprejowanymi wzorami nawiązującymi do sztuki afrykańskiej, pochodzącymi także ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie, to zabieg ten tylko spotęgował teatralność tych przedstawień. Tytuł tego cyklu, jak mówi artysta, „odnosi się do zabiegu ekspozycyjnego na samej wystawie, ale zarazem mówi wprost o leżącej u podstaw podobnych zbiorów dominacji »białych«, którzy ustalają globalny kulturowy »balans« według własnych zasad”¹⁰.

10 Dorota Jagoda Michalska, *Sen Polaków o własnej białości. Rozmowa z Witkiem Orskim*, magazynsum.pl, 27 października 2020 roku – <https://bit.ly/3U3ymm3> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].

Celem samej pracy była zaś „próba dekolonizacji tych artefaktów – oparta na rozbiciu dyktotomii czarne-białe poprzez rozmontowanie tego, czym w ogóle jest »biel«”¹¹. Artysta odwołał się do pozornie obiektywnej fotografii naukowej czy inwentarzowej, przewrotnie wykorzystując efekt czarno-białej kliszy. Ma ona bowiem podkreślać binarną, stereotypową dyktotomię, podział na to, co białe – europejskie i cywilizowane, oraz na to, co czarne – pozaeuropejskie i dzikie.

W podobny sposób medium fotografii używa Paweł Bownik w cyklu *Rewers*. Jego praktyka nie jest jednak wymierzona jedynie w zbiory o kolonialnej przeszłości, dotyka bowiem szerszej roli muzeum jako gmachu wiedzy. Twórcę głównie interesują stroje ludowe, sakralne, ubrania należące do ważnych historycznie postaci – będące własnością muzeów etnograficznych. Paweł Bownik tworzy wielkoformatowe realistyczne kolorowe zdjęcia za pomocą fotografii analogowej, na których prezentowane szaty zostały wywiniete na lewą stronę. Jest to ta część eksponatu, do której dostępu nie mają zwykli widzowie muzeum, mogą ją oglądać jedynie opiekunowie kolekcji czy konserwatorzy. Symboliczny gest przewrócenia na lewą stronę ukazuje to, co zazwyczaj niewidoczne, mniej istotne, jednocześnie równie ważne pod względem naukowym i historycznym, a także polityczno-społecznym. Artysta prowadzi kwerendę zazwyczaj na własną rękę, podróżuje po różnych muzeach, nie tylko polskich, ale także zachodnioeuropejskich i wschodnioeuropejskich, najczęściej samodzielnie finansując swój projekt¹². Choć rezultaty jego pracy możemy podziwiać na monumentalnych zdjęciach, to działalność Pawła Bownika ma szerszy wymiar, zmusza ona władze i personel muzealny do działań niestandardowych, dziejących się poza konwencjonalnym, zrytualizowanym życiem muzealnym. Organizacja skomplikowanego planu zdjęciowego w salach ekspozycyjnych, ukazywanie podszewki strojów, a nawet – jak opisuje to sam artysta – sięganie po szaty z czeluści magazynów, to wytrącenie z rutyny życia muzeów. Ten element zamierzonego działania wpisuje się także w pojęcia nowej muzeologii, w której muzeum przestaje być już tylko jednostką badawczą, a staje się przede wszystkim instytucją

11 *Ibidem*.

12 Zapis rozmowy Joanny Kobylt z Pawłem Bownikiem, dostępny na stronie Muzeum Współczesnego Wrocław – <https://bit.ly/3Dh0476> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].

społeczną. Ważnym elementem jest zastosowanie podobnej estetyki, jaką operują muzealne dokumentacje fotograficzne. Artysta jednak rozbija ich pozorne obiektywność i realizm przez prezentowanie obiektów niezgodnie z ich muzealnym wizerunkiem. Tę praktykę artystyczną możemy nazwać dekolonizacją epistemiczną, skierowaną jednak nie tyle w kolekcje o kolonialnej proveniencji, ile w muzeum *per se*, rozumiane jako skostniała instytucja.

Interwencje w muzeach etnograficznych a muzea przyrodnicze. Zamiast zakończenia

Artystyczne działania dekolonizacyjne na zbiorach muzealnych w Polsce możemy nazwać wyspowymi, nie istnieje bowiem szerszy ruch wskazujący na toczący się proces dyskusji o polskich kolekcjach. Można się jednak spodziewać, że za chwilę nabierze on rozpędu. W pierwszej kolejności będzie on dotyczyć kolekcji etnograficznych i archeologicznych. Na szczególną uwagę jednak zasługują muzea przyrodnicze, zoologiczne, historii naturalnej, których status, zwłaszcza w ostatnich latach, się zmienia. Z jednej strony są to muzea archaiczne, prezentujące świat natury w absolutnym oderwaniu od niej samej: często sposób prezentacji jest jeszcze dziewiętnastowieczny, sytuujący człowieka na drodze ewolucji jako koronę stworzenia. Z drugiej strony – ze względu na katastrofę klimatyczną i ekologiczną – mogą one odegrać bardzo ważną rolę w edukacji ekologicznej. Natuarlia pochodzące ze zbiorów zachodnioeuropejskich często także pozyskiwano w sposób grabieżczy, głównie korzystając z zasobów przyrodniczo-kolonialnych, jakie wówczas posiadały kraje zachodniej Europy. Szczególnie pod koniec XIX i na początku XX wieku ekspedycje naukowe najczęściej polegały na zgromadzeniu jak największej ilości materiału badawczego, a więc polegały na zabiciu zwierząt, pozyskaniu roślin i przetransportowaniu ich statkiem do muzealnych laboratoriów. Restytucja tego typu zbiorów ma jedynie wymiar symboliczny, gdyż wartość ekonomiczna tych zbiorów nie jest zazwyczaj wysoka, a zwrot nie przywróci bioróżnorodności danego siedliska. W tego typu placówkach szczególną rolę mogą odegrać interwencje artystyczne. Za jedno z takich działań można uznać *Muzeum Antropocenu*¹³, projekt wystawienniczy zainicjowany przez Jacka Małczyńskiego i Renatę Tańczuk z wrocławskiego Instytutu Kulturoznawstwa, odbywający się w Muzeum Przyrodniczym Uniwersytetu Wrocławskiego. Wspólnie ze studentami oraz artystami stworzono dodatkowe prace i teksty w przestrzeni wystawy stałej Muzeum Przyrodniczego, które krytycznie odnosiły się nie tyle do samych zbiorów, ile do antropocenu, relacji człowieka z naturą, zanieczyszczenia środowiska czy uprzedmiotowienia zwierząt i roślin. Projekt ten otwiera jednak furtkę na nowe działania, wyzwania i krytyczną redefinicję instytucji muzeum, szczególnie w dobie globalnych wyzwań i problemów.

Dekolonizacją w sensie szerszym, nie tylko dotyczącą restytucji, ale w rozumieniu Ewy Domańskiej (za Walterem D. Mignolo¹⁴), możemy nazwać działanie w obrębie nauki i sztuki, które skłania się ku krytycznej nadziei. Ta krytyczna nadzieja na związek z szukaniem nowych perspektyw w obliczu globalnych kryzysów. Sztuka współczesna może okazać się wyjątkowo pomocna ich poszukiwaniu. ■

13 Informacje o projekcie na stronie *Muzeum Antropocenu* – <https://bit.ly/3S49IQx> [dostęp: 1 sierpnia 2022 roku].

14 Ewa Domańska, *Sprawiedliwość epistemiczna w humanistyce zaangażowanej...*

Interferencje

II. Sztuka przeciw przemocy



Cecilia Vicuña,
Pantera negra y yo (ii),
1978 (Bogota),
w kolekcji MoMA,
Nowy Jork

Interferencje, które ukazały się w poprzednim numerze „Formatu”, wieńczyła refleksja na temat procesu patrzenia – w sferze ekspresji artystycznej będącego formą scalania świata, czyli nadawania mu sensu. W wypadku konfliktów zbrojnych, terrorów czy represji wywołujących destrukcje i cierpienia (cytowałem tu *Wszystkie wojny świata* Tomka Szerszenia) twórcy zbierają świadectwa, szczątki materii, fragmenty obrazów oraz powidoki i przefiltrowując je przez własną wrażliwość, uruchamiają maszynę widzenia. Niniejszy esej pierwotnie zamierzałem poświęcić przedstawieniom wojny w sztuce, również w odniesieniu do idei prezentowanych przez takie teoretyczki i takich teoretyków jak Susan Sontag, Judith Butler, W.J.T. Mitchell i Nicolas Mirzoeff. Po wizytach na 59. Biennale w Wenecji, w Muzeum

Guggenheima w Nowym Jorku oraz w dwóch siedzibach Museum of Modern Art (na Manhattanie i Queensie) postanowiłem jednak nieco przeformułować temat. We wszystkich tych miejscach eksponowane były prace pochodzącej z Ameryki Południowej malarki, twórczyni instalacji tkackich (bazujących na prekolumbijskim, inkaskim „piśmie” kipu), poetki, reżyserki i aktywistki Cecilii Vicuñi. Ją właśnie pragnę uczynić bohaterką najnowszych *Interferencji*. Zogniskowanie uwagi na dokonaniach Chilijki bynajmniej nie oznacza odejścia od sygnalizowanej wcześniej problematyki.

Blisko siedemdziesięciopięcioletnia dziś Cecilia Vicuña dorastała w Santiago de Chile. Urodziła się w relatywnie majątnej, dobrze ustosunkowanej rodzinie (jej dziadek Carlos Vicuña Fuentes przyjaźnił się z Salvadorem Allende), co z pewnością nie pozostało bez znaczenia dla jej rozwoju artystycznego. Na czasy dzieciństwa Cecilii przypadał rzadki w historii Chile okres pokoju: bez wojen, przemocy, aresztowań, prześladowań. Dom, wokół którego znajdowało się mnóstwo roślin i zwierząt, wydawał się dziewczynce rajem. Ojciec, gdy była jeszcze nastolatką, stworzył jej pracownię malarską. Uczęszczała do Collage St. Gabriel’s English School, a następnie podjęła studia w szkole architektury Universidad de Chile, szybko jednak przeszła na wydział sztuk pięknych. Artystką wizualną postanowiła zostać latem 1966 roku, w czasie wakacji spędzanych nad Pacyfikiem. Doprowadziła ją do tego – charakterystyczna *nomen omen* dla chilijskiej sztuki (*vide* filmowiec Patricio Guzmán) – refleksja na temat „świadomości” i „pamięci” posiadanej przez wodę, zwłaszcza przez ocean, z którego Chile niejako się wyłania/wynurza. Rok później Cecilia Vicuña założyła pismo „La Tribu No”, a meksykański magazyn „El Corno Emplumado” opublikował jej pierwszy wiersz. W 1971 roku uzyskała tytuł MFA i dzięki nagrodzie British Council na dalsze studia mogła wybrać się do londyńskiej Slade School of Fine Art.

W 1973 roku, inspirowany i wspierany organizacyjnie (także finansowo) przez władze amerykańskie, generał Augusto Pinochet Ugarte obalił wyłonionego w demokratycznych wyborach socjalistycznego prezydenta Allende. Cecilia znalazła się na uchodźstwie. Trzeba dopowiedzieć, że wyjazd młodej artystki z Chile był związany z niepokojami społecznymi, jakie poprzedzały przewrót junty (występowały one już w 1972 roku). Do podjęcia decyzji o przeprowadzce przyczyniła się przede wszystkim matka. Na jednym z obrazów Cecilii Vicuñi, pokazywanym podczas 59. Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji, przedstawiona jest gitara, w której centrum znajduje się oko. Jest to troskliwe, opatrnościowe

spojrzenie mamity, połączenie ze świadomością złożoności życia. Oko na surrealistyczną modłę przebija otwór dźwiękowy instrumentu. Należy tu dopowiedzieć, że gitara jest swoistą ikoną antypinochetowskiej kultury opozycyjnej. Była atrybutem legendarnego barda, poety i reżysera teatralnego Victora Jary. Został on zamordowany w jednym z obiektów sportowych w Santiago, przekształconym w obóz koncentracyjny. Przedstawiciele służb mundurowych najpierw obcięli mu palce u dłoni, by nie mógł grać, później zmasakrowali jego ciało kilkudziesięcioma strzałami z broni palnej. Namalowane przez Cecilie oko – jak tłumaczą kuratorzy Biennale – jest obok hołdu dla matczynej/kobiecej mądrości i mocy wezwaniem do poszerzenia naszej percepcji (estetycznej, poznawczej, etycznej). Dlatego zostało ono wybrane jako element identyfikacji graficznej reprezentujący ideę całego 59. Biennale, zatytułowanego na cześć książki Leonory Carrington *The Milk of Dreams*.

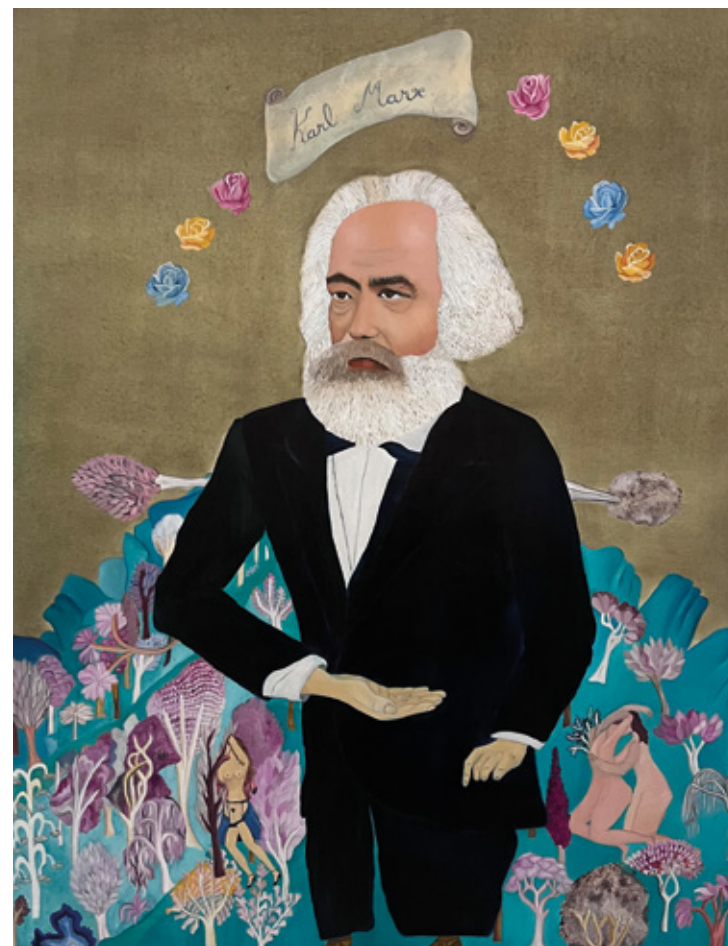
Podczas pobytu w Londynie artystka aktywnie uczestniczyła w życiu politycznym, biorąc między innymi udział w protestach przeciw terrorowi i represjom wprowadzonym przez chilijskie władze (dotknęły one ponad 30 tysięcy osób, zmieniając wybrzeże Pacyfiku i pustynię Atakama w wielki grób). W trakcie demonstracji upominała się o poszanowanie praw człowieka także w innych krajach Ameryki Łacińskiej, które znalazły się na celowniku antylewicowej kampanii Waszyngtonu. W Royal College of Art zorganizowała Festiwal Sztuki na rzecz Demokracji w Chile. Niemniej jednak szybko, już bowiem w 1975 roku, malarka wyjechała z Wielkiej Brytanii do Kolumbii. Londyn od początku nie wydawał się jej miejscem nazbyt przyjaznym do życia (był „ciasny i szary”), Bogota zaś oferowała bliższy wgląd w problemy gnębiące południowoamerykański kontynent. Jej aktywność polityczna nie sprowadzała się jedynie do kwestii związanych z puczami wojskowymi oraz opresyjnymi rządami autorytarnych prawicowych generałów. Chodziło również o niezależne względem norm maczyńskiego, klasistowskiego i rasistowskiego społeczeństwa badania nad rdzenną tradycją i sztuką. Interesowała się problemem homogenizacji kulturowej i zagadnieniami z obszaru ekologii. Poza Kolumbią materiały do swoich dzieł zbierała między innymi w Wenezueli i Brazylii. W 1980 roku Cecilia Vicuña postanowiła przenieść się do Nowego Jorku.

W twórczości Cecilii poematy (poetyckie formy oporu) przemieniają się w obrazy malarskie, te zaś – w kadry filmowe ukazujące akty performatywne. Swoje gesty i efemeryczne dzieła *site-specific* na plażach Oceanu Spokojnego określa ona mianem sztuki partycypacyjnej, >



1

Cecylia Vicuña,
1. *Bendígame Mamita*, 1977 (Bogota),
fot. La Biennale di Venezia 2022
2. *Karol Marks*, 1972 (Londyn),
Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork



2

dodając wyrażenie *lo precario*, czyli „niepewne”. Dekolonizacyjne praktyki artystyczne od początku nacechowane są przy tym pierwiastkami żeńskim i indygenicznym – nawet jeśli wplata w nie wizerunki bohaterów rewolucji. We wczesnych figuratywnych przedstawieniach znajdujemy dość zaskakujące zestawienia południowoamerykańskich poetek, jak Gabriela Mistral, z wizerunkami Karola Marksa, Włodzimierza Lenina, Fidela Castro. Męskość rewolucji za sprawą kwiatów otaczających głowę filozofa z Trewiru (i „rajskich” aktów miłosnych w tle) zostaje jednak wzięta w nawias. Większość obrazów przepełniają zresztą postacie kobiece i androgeniczne.

Przez ostatnie cztery dekady dzieła Cecylia Vicuña eksponowane były w Museu de Arte Moderna w Rio de Janeiro, Museo Nacional de Bellas Artes w Santiago, Institute of Contemporary Arts i The Whitechapel Art Gallery w Londynie, *dokumenta 14* w Kassel, Berkeley Art Museum, Art in General, Whitney Museum, MoMie (NYC). Zaskakujące więc, że tegoroczna wystawa w Muzeum Guggenheima jest pierwszą indywidualną prezentacją prac artystki w Nowym Jorku. Tłumaczyć to może fakt, że przez lata w Stanach Zjednoczonych znana była ona bardziej jako literatka niż malarka czy twórczyni wideo-art i instalacji włókienniczych. Wydała aż dwadzieścia dwie książki artystyczne i poetyckie. W 2009 roku współredagowała *The Oxford Book of Latin American Poetry: 500 years of Latin American Poetry*. Słowa oraz działania o charakterze plastycznym łączą *quipos*. Określenie to powstało ze złożenia „wierszy” ze wspomnianymi już prekolumbijskimi „kipu” (*quipu*), czyli kolorowymi sznurkami z supełkami. Inkom służyły one do celów komunikacyjnych. Choć wykazywały charakter bardziej funkcjonalny (umożliwiały przekazywanie informacji na odległość, prowadzenie rachunkowości) niż artystyczno-literacki, to jednak dla Cecylia Vicuña, w aspekcie rdzennych tradycji i historii podbojów kolonialnych, kipu stanowią medium pamięci i dają sposobność opisu rzeczywistości.

Jeśli mowa o wystawie w Muzeum Guggenheima – zestawionej zresztą w bardzo przemyślany sposób z inną indywidualną ekspozycją dzieł Wassilego Kandinskiego – to otwierają ją właśnie dwa dużych rozmiarów kolorowe kipu. Mają one szczególne znaczenie nie tylko dla rozumienia działalności samej Cecylia, ale także całej sztuki. Otóż Frank Lloyd Wright, projektant bryły mieszczącej muzeum (przypomnijmy, pochodzącej z 1937 roku), twierdził, że architektura jest matką wszelkich dziedzin twórczości artystycznej. Inspiracją dla projektu były zapewne spiralne schody obserwatorium astronomicznego Majów w Chichén Itzá, określanego po hiszpańsku jako El Caracol, czyli ślimak. Zgodnie z ideą Cecylia Vicuña umieszczony przy kipu/sznurku napis głosi, że architektura zaczęła ewoluować w momencie, „w którym kobiety zaobserwowały, że sierść zwierząt i włókna roślin wirują samoczynnie”. Ten wgląd pozwolił im skręcać pierwsze >



Cecilia Vicuña,
1. *Quipu*, 2022, instalacja w Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork
2. *La Vicuña*, 1977 (Bogota), w kolekcji Museum of Fine Arts Boston
3. *Walka i miłość*, 2022, instalacja w Solomon R. Guggenheim Museum, Nowy Jork

1

sznury. Następnie zaczęto przeplatać patyki, imitując ptasie gniazda i pajęczyny. Pierwsze ściegi krzyżkowe łączące pionowe i poziome gałązki oraz włókna pozwoliły na pojawienie się tkactwa i architektury. Ludzkie dłonie odzwierciedlają kosmiczny obrót, obserwowany w spiralnych galaktykach. Wszystkie starożytne kultury nomadów budowały przenośne schronienia oparte na tej zasadzie. Słowo „architektura” ma się wywodzić od praindoeuropejskiego rdzenia „teks”, czyli „tkać”, sam zaś ruch spiralny jest czymś obecnym niemal wszędzie: w DNA, plemnikach, w oddychaniu, krążeniu krwi, w procesach życiowych zwierząt i roślin. I dlatego tylko „splot ducha”, swoista nowa komunია z całą naturą, może ocalić gatunek ludzki. Ta naczelna idea przyświeca sztuce i aktywizmowi Cecilli Vicuñi, jej poezji, malarstwu, performansom, filmom, zaangażowaniu politycznemu (w związku z tym ostatnim warto zajrzeć do MoMA PS1 w Long Island City – Cecilia była mocno zaangażowana między innymi w tworzenie ogrodów społecznych na Manhattanie).

Losy i twórczość artystki są opowiedziane przez „zatoki”, nie tylko metaforycznie oddające nurt życia, ale także odpowiadające

architekturze muzeum. „Zatoka radości i smutku” gromadzi dzieła mówiące o czasach przed chilijskim zamachem stanu i po nim. Nadzieja rozkwitająca wraz z reformami rozpoczętymi przez Salvadora Allende (wymierzonymi między innymi w nierówności płciowe, rasowe, klasowe, kulturalne, edukacyjne), poczucie wolności i szczęścia ustępuje przygnębieniu i melancholii związanymi z doświadczeniem wygnania. Na autoportrecie zatytułowanym *La Vicala* – gra słowna z własnym nazwiskiem i nazwą świętego inkaskiego zwierzęcia, którego wełna była używana wyłącznie na potrzeby kasty rządzącej i składana jako ofiara bogom – artystka widnieje naga. Ma jedynie przewiązany na szyi szal. Na jednej jego połowie Cecilia Vicuña w tonach szarości odmalowuje prawą dłoń generałów junty. Na drugiej, pełnej kolorów, widoczne są postaci grające na gitarze, śpiewające, tańczące, piszące na maszynie, protestujące, kochające się.

Wiele walek (na obrazach Cecilli często pojawiają się czarne pantery) i optymizmu można odnaleźć w kolejnej „zatoce”, w której umieszczono charakterystyczny dla okresu kolonialnego składany ekran. Ekran taki był niegdyś używany do przegradzania pomieszczeń. Na ich panelach umieszczano malowidła ilustrujące podbój Ameryki. Artystka w akcie dekolonizacyjnym odwraca wektor i pokazuje na panelach momenty przebudzenia, buntu, wyzwolenia: protesty antywojenne, demonstracje organizowane przez ruchy na rzecz wyzwolenia



2



kobiet, ruchy gejowskie, Czarne Pantery, Ruch Indian Amerykańskich. Niemniej jest na nich również ukazany klub nocny, w którym malarka niegdyś pracowała, i spadający z mostu Brooklińskiego do East River jazzman, przyjaciel Cecilli Vicuñi. Kolejna „zatoka” obejmuje „poetry i pieśń”. Znajdują się w niej przedstawienia laureatki Nagrody Nobla w dziedzinie literatury Gabrieli Mistral oraz pieśniarki Violety Parry (równie ważnej dla chilijskiej opozycji, co Victor Jarra). Na obrazach, o czym już wspominałem, sąsiadują one z ikonami rewolucji – Leninem, Castro, Allende. Jak tłumaczy Cecilia: „Nie wszyscy bohaterowie musieli być przywódcami czy bojownikami partyzantki, chciałam uwzględnić także bohaterki egzystencji, innowacyjności, sztuki”. Jest również „zatoka” z obrazem *Angel de la menstruación* (Anioł menstruacji). To poruszający portret skrzydlatej kobiety, której wywrócone do góry oczy nasuwają na myśl motyw *Stabat Mater* (*dolorosa*) lub ekstazy znanej z obrazów ukazujących święte mistyczki. Kuratorzy wystawy zwracają również uwagę, że ułożeniem włosów i tajemniczym uśmiechem



3

postać przypomina Mona Lisę Leonarda da Vinci. Nie wspominają już jednak o akwareli *Angelus Novus* autorstwa Paula Klee (należącej do Waltera Benjamina), choć nietrudno dostrzec tu podobieństwa. Powodem mogą być wyjaśnienia samej Cecilli Vicuñi, która kieruje uwagę na czerwoną nić owiniętą wokół ciała anioła. Łączy ona kobietę z całym kosmosem i odsyła oczywiście do kipu. *Angel de la menstruación* swój polityczny wymiar zyskuje za to w zestawieniu z późniejszym obrazem *Angel torturado* (Anioł tortury). Cecilia nie odnosi się w nim wyłącznie do okresu dyktatury Pinocheta i *desaparecidos*, czyli „znikniętych”, ale także do kryzysów dotyczących współczesność – ekonomicznych, migracyjnych, środowiskowych oraz do widma katastrofy klimatycznej. O dziełach Chilijki długo można by jeszcze pisać, ale *Interferencje* są ograniczone. Obecnie większą grupę prac artystki najbliższej Polski zobaczyć można w Wenecji (do 27 listopada), a już 11 października w Turbine Hall londyńskiej Tate Modern Cecilia Vicuña odsłoni swoją nową instalację. ■



Zyta Misztal von Blechinger

Geopoetyka Morterone

Góry – alegoria wzniosłości i symbol transcendencji, znacznik początku i końca. Przestrzeń graniczna, czysta i nieskalana, zawieszona „gdzieś” między rzeczywistością i absolutem. Od tysięcy lat góry są miejscem, które fascynuje grozą, tajemnicą i pięknem. Noszą różne imiona: Olimp, Parnas, Ararat, Synaj czy Golgota. Są siedzibą bóstw i domem muz, ostoją i inspiracją, symbolem przymierza i męki. Surowe, monumentalne, nieprzewidywalne i święte. To z ich szczytów, w głąb rozległych przepaści i w zakamarki własnej duszy, spogląda *Wędrowiec na morzu mgieł* Caspara Davida Friedricha. To motyw Góry Świętej Wiktorii

uwiecznia uparcie na swoich płótnach Paul Cézanne, szukając sedna „istoty natury”. To po alpejskich ścieżkach wędruje Friedrich Nietzsche¹, „czując, jak przestrzeń wokół rośnie, a horyzont się otwiera”. To wreszcie stojąc na grzbiecie łańcucha Andów, zawoła donośnie Alexander von Humboldt: „Auf den Bergen ist Freiheit!” (W górach jest wolność!)².

Wędrowanie po górach to ekstrawagancja w pierwotnym znaczeniu tego słowa. W języku Dantego łacińskie *extra-vagare* określało intencję „wywędrowania gdzieś poza”. W takiej wędrówce jest zapisana trudność, świadoma wola zbaczania z ustalonych dróg, błędzenia i fantazjowania. Jest w niej także >

1. Carlo Ciussi, bez tytułu, 2010
Carlo Ciussi, bez tytułu, 1985
2. Francesco Candeloro, *Reconstruction!?*, 2010
Fot. 1-2 Marek Misztal v. Blechinger

- 1 W czasie „podróży po szczytach”, jaką jest wędrówka z Niemiec do Szwajcarii, Francji i Włoch, Friedrich Nietzsche pisze całą serię książek: *Ludzkie, zbyt ludzkie*, *Jutrzenka*, *Tako rzecze Zaratustra*, *Zmierzch bożyszczy* i *Ecce homo*.
- 2 Tłumaczenie własne z *Ansichten der Natur*: „Ten, który uratował się z burzliwej fali życia, podąża za mną w gąszcz lasów, przez niezbadany step, wprost na wysoki grzbiet Andów. Dla niego śpiewa chór władający światem: W górach jest wolność! Tchnienie krypt nie dosięga czystego powietrza. Świat jest doskonały wszędzie tam, gdzie człowiek nie może dotrzeć ze swoją udreka”.





Nicola Carrino, *Ricostruttivo*, 2010, fot. Marek Misztal v. Blechinger

tęsknota za odnajdywaniem emocji i odkrywaniem nowych terytoriów. Wyprawy górskie to doświadczanie obecności w świecie i koncentrowanie się na wrażeniach płynących wprost ze zmysłów³. Nieskalane, dzikie krajobrazy są świadkami wspaniałości pierwotnej natury. Ich patos daje impuls sztuce, która tutaj, na wysokościach, kruszy puste enigmatyczne koncepcje, stając się czystą empirią, myślą i intuicją. Samoistną świadomością na szczytach umysłu.

GÓRY DOMEM SZTUKI

Od kilku lat obserwuje się tendencję wyprowadzania wszelkich form ekspresji twórczych (malarstwo, rzeźba, taniec, literatura, muzyka) poza wielkie ośrodki miejskie oraz tradycyjne i sformalizowane instytucje. Ten exodus jest uzasadniony. W miejscach geograficznie uprzywilejowanych – niedostępnych dla każdego, zatem i nieskażonych przez bezmyślny konsumpcjonizm – w otoczeniu natury i z poszanowaniem lokalnych zwyczajów powstają spektakularne i nowatorskie projekty. To tam mieszka „Geopoetycki Duch” – radykalny zamysł każdej kreacji współlistniejącej w zgodzie z naturą. Kanon piękna stanowią tu doskonałość i harmonia. Wspólnota i pracowitość, cierpliwość i uważność. Myślenie i bycie oraz cały krąg form, które oddają pełnię mocy planety Ziemia: liść, promień słońca, krzyk ptaka, rytm przepływu krwi i materii. Język włoski potrafi ująć to piękno, określając je poetycko jako *il piu nell’ uno*⁴. Przykładem miejsc, o których mowa, niech będą: Muzeum Susch⁵ w szwajcarskiej wiosce położonej w dolinie rzeki Inn, Domy Artystów we włoskiej Valcamonica⁶, Val di Sella w Alpach Trentino, gdzie rozwija się nurt Art in Nature, i wreszcie Morterone. Położona w Alpach Bergamskich, tuż nad jeziorem >

3 Zmysł świata (*sense of the world*) – termin Kennetha White’a, jakim posługuje się on, próbując odnowić kulturę w swojej praktyce geopoetyckiej. Oznacza obcowanie z realnością fizyczną. Rezultatem wstuchania się w „zmysł świata” jest „otwieranie świata”, czyli nawiązanie zerwanej więzi ze środowiskiem.

4 Nic nie jest piękne w oderwaniu, piękne jest tylko w kontekście całości.

5 Muzeum Susch – miejsce, w którym się tworzy i bada sztukę, odnosząc się do laboratoryjnego charakteru instytucji Kunsthalle. Funkcjonuje jako przestrzeń wystawiennicza. Jest także instytutem, w którym odbywają się warsztaty, debaty i konferencje naukowe. To również rezydencja artystyczna z programem gromadzącym twórców z różnych obszarów kulturowych.

6 Valcamonica – rejon w Alpach Środkowych, kryjący jeden z największych na świecie zbiorów prehistorycznych petroglifów (ponad 140 tysięcy symboli i figur wyrytych w skale w ciągu ośmiu tysięcy lat), przedstawiających tematy związane z rolnictwem, nawigacją, kosmosem, wojną oraz magią.



Mauro Staccioli, *Tondi*, 2010, fot. Marek Misztal v. Blechinger

Como u stóp masywu Resegone, najmniej zaludniona gmina we Włoszech. Liczy zaledwie trzydziestu mieszkańców, trudno znaleźć ją na mapie. Na miejsce prowadzi kręta droga, którą należy przebyć, wspinając się na wysokość ponad tysiąca metrów, po skalnym pionowym klifie. Skąły i wąwozy, szczyty i przepaście, wykute w kamieniu ciasne tunele. Lęk i zachwyt. Osiemnaście kilometrów niezapomnianych wrażeń. A to jedynie przedsmak tego, co czeka na wędrowca po dotarciu do celu.

Projekt Museo d'arte Contemporanea all'Aperto di Morterone jest ideą miejsca otwartego. Muzeum Sztuki Współczesnej na wolnym powietrzu, gdzie nie ma jasno określonych granic ani wytyczonych ścieżek. Można je przemierzać we własnym rytmie, wybierając swobodnie kierunek wędrowki. Natura w Morterone jest spektakularnie piękna. Kryształicznie czysta, wręcz arkadyjska, rozbrzmiewa feerią barw, różnorodnością flory i fauny, zachwyca formami geologicznymi. Jest tu romantyczna ponadczasowość, w której można „postrzegać siebie w jednostkowym połączeniu z witalnym uniwersum”⁷.

W Morterone postrzega się sztukę jako wiedzę i świadomość. Artystyczna wizja, jaką realizuje się tutaj od ponad trzydziestu lat, łączy „intelektualne” oko filozofa i „intuicyjne” oko poety z „wrażliwym” okiem artysty. Wywodzi się z poetycko-filozoficznej koncepcji autorstwa Carla Invernizziego. Ten poeta, filozof i mecenas sztuki był inicjatorem pewnego, wydawać by się mogło, utopijnego przedsięwzięcia. W połowie lat osiemdziesiątych wśród „niebotycznych przestrzeni” powołał do życia międzynarodowe centrum sztuki, które bardzo szybko stało się centrum świata, bo centrum świata to każde miejsce, w którym się myśli – jak mawiał Carlo Invernizzi. Właśnie ze względu na cechy środowiska Morterone koncepcja przybrała formę wielkiego skansenu, który dziś liczy ponad trzydzieści dzieł, zanurzonych pośród gór i rozrzuconych między wiejskimi domami. To niebywała ekspozycja. Prace zostały stworzone przez wielkich protagonistów międzynarodowej sztuki, którzy przybyli do Morterone, aby cieszyć się naturą i tworzyć w odniesieniu do niej. Spotkamy tu czystą kreatywność. To „laboratorium myśli”, które pomaga

⁷ Carlo Invernizzi: „Il noumeno è la concretezza dell'atomo in autodivoro, lo spirito è materia sempre soglia di se stessa, il suo delirio metaforico” (1997), Associazione Culturale Amici di Morterone, Morterone 2006 [katalog towarzyszący wystawie *Morterone Natura e Arte*].



Gianni Colombo, *Architettura cacogoniometrica*, 1988, fot. Marek Misztal v. Blechinger

zrozumieć nasze bycie w świecie, stawiając człowieka w centrum rozważań i w relacji z tym, co go otacza. Pytając o jego zdolności do postrzegania i odczuwania tego, co JEST wokół niego. Prace artystyczne obecne w Morterone to nie narracje, lecz konkretne obecności. W swoim języku – obrazów, słów, znaków i form – komponują się w harmonię całości, ukazując autentyczność i sens ciągłego stawania się życia, jego energii, światła i ruchu.

REFLEKSJA

W pogoni za czymś, czego już nawet nie potrafimy nazwać, żyjemy w niewoli systemów, którym bezmyślnie służymy. Oddaleni od świata, nie słuchamy jego mowy, nie potrafimy współistnieć ze sobą. Nie jesteśmy już częścią cyklu przyrody, dlatego nie jesteśmy częścią nas samych. Nie rozróżniamy zmieniających się pór roku, które kiedyś nadawały rytm funkcjonowania naszych organizmów. Nie dostrzegamy,

że świat jest dla nas otwarty, ponieważ my sami nie potrafimy otworzyć się na niego. To prosta droga do autodestrukcji⁸. Tymczasem wystarczy „wywędrować w góry”, aby powstrzymać szaleństwo i nauczyć się równowagi, którą gwarantuje porządek natury. Wszyscy jesteśmy energią i zbiorem możliwości⁹. Każdy krok, każdy oddech pośród szumu strumieni i śpiewu ptactwa może stać się powrotem do domu, nawiązaniem więzi z odwiedzanym miejscem i pięknie odczuwaną rzeczywistością.

Koncepcje takie jak *Natura Naturans*¹⁰ wpisują się w tę ideę, a miejsca takie jak Morterone działają jak antidotum.

„Człowiek przez swoją fizyczność jest nieodłączną częścią świata. Jego myśl i ciało są z nim biologicznie połączone i stanowią Jedność. [...] Sztuka jest jej powierzchnią i dzieje się z pragnienia wolności. Sztuka to człowiek *Natura Naturans*”. ■

⁸ Parafraza: Anna Kronenberg, *W stronę delikatniejszego zamieszkiwania Ziemi – geopoetyka Kennetha White'a*, „Fraza” 2012, nr 4, s. 5.

⁹ Kenneth White, *Poeta kosmograf*, przeł. Kazimierz Brakoniecki, Olsztyn 2010, s. 74.

¹⁰ Poetycko-filozoficzna koncepcja *Natura Naturans* to współczesna polemika z założeniami scholastyki oraz myślą wielkiego filozofa Barucha Spinozy. Powstała w Morterone wraz z manifestem *Tromboloide e disquarciata*, podpisanym przez poetę Carla Invernizziego wspólnie z artystami: Giannim Asdrubalim, Bruno Quercim i Nelio Sonego. Carlo Invernizzi w swojej poetyce badał granicę między tym, co widzialne, a tym, co niewidzialne, przez percepcyjne metafory zakorzenione w świecie przyrody. W jego wierszach nie ma dążenia do lirycznego opisu świata, to raczej spojrzenie poety, który ujmuje kondycję ludzką jako integralną część biologicznej całości, jaką jest Natura.

Czy sztuczna inteligencja ma gęsią skórę?

Podobno nasza świadomość jest skutkiem ubocznym ewolucji. To nadatek, który zużywa bardzo dużo energii, a przynosi sporo nieoczywistych korzyści lub po prostu problemów. Sztuka i myślenie estetyczne to jedyne przestrzenie, w których świadomość nie wydaje się naddatkiem i doskonale się spełnia funkcjonalnie. To podobno najmocniej odróżnia nas od innych zwierząt. A czy odróżnia nas od sztucznej inteligencji?

Przez ostatnie kilka miesięcy w sieci wrze. Wrze oczywiście z wielu powodów, mam jednak na myśli mały wycinek świata: dyskusję środowiska kreatywnego związaną z produkcjami reklamowymi, filmowymi czy gramami. Wszystko za sprawą programów sztucznej inteligencji, które generują obrazy na podstawie podawanych haseł. Najwięcej dyskusji dotyczy MidJourney i Dall-E2 (nie mylić z Dall-E mini). To oczywiście nie są pierwsze tego typu programy, ale ten rok wydaje się dosyć przełomowy, jeśli chodzi o jakość, jaką w nich osiągamy.

Dall-E2 to program z laboratorium badawczego OpenAI, stworzonego przez OpenAI LP i organizację *non profit* OpenAI Inc. Założycielami są: Sam Altman, Greg Brockman, Elon

Musk, John Schulman, Ilya Sutskever i Wojciech Zaremba (warto poszukać informacji o każdym z nich). Ich celem jest stworzenie konkurencyjnego programu dla DeepMind z konglomeratu Alphabet Inc., do którego należy między innymi Google. Dall-E2 ma potężny budżet inwestycyjny i jednocześnie bardzo mocne założenia zdobycia rynku. MidJourney zaś to projekt prowadzony przez Davida Holza i grupy inwestorów, których już tak łatwo nie wyszuka się na Wikipedii. Choć poziom finansowania jest znacznie niższy, to uzyskiwana jakość jest równie interesująca. Oba programy w czasie krótszym niż kilka minut generują obrazy (rozdzielczość Dall-E2 to 1024 x 1024 piksele, a MidJourney – 1792 x 1024 piksele) na podstawie prawie dowolnego tekstu wpisanego przez



1

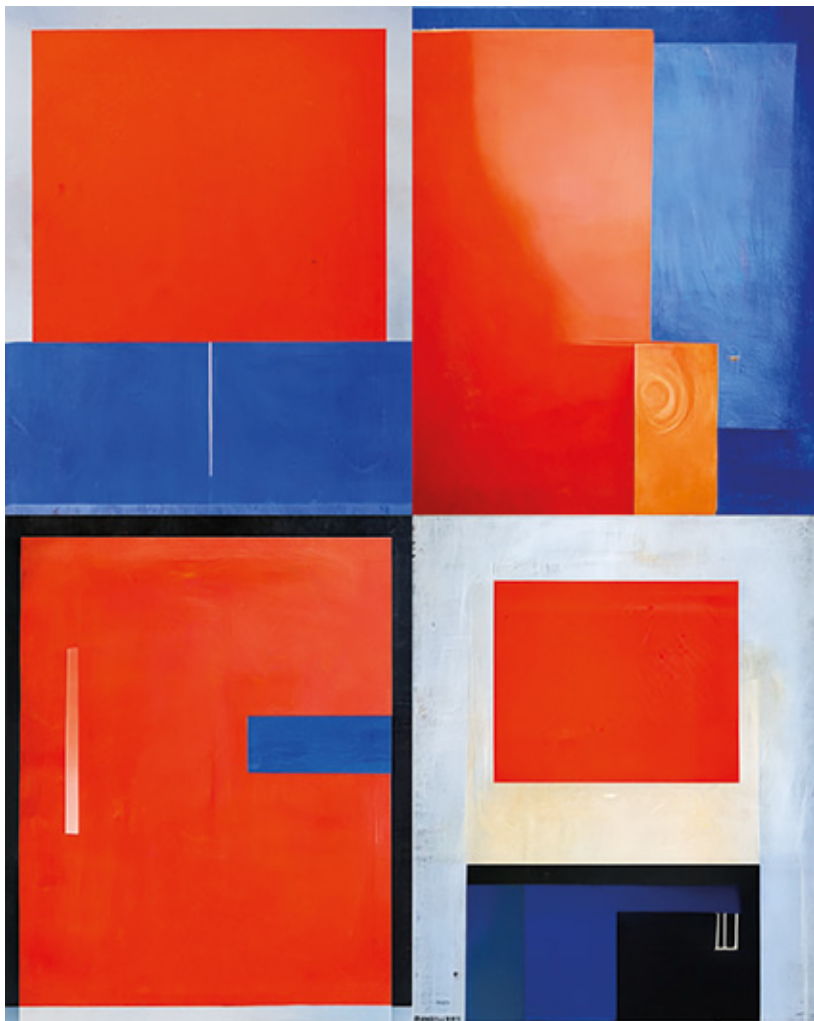


2

1. Painting in the style of Jean-Michel Basquiat no text, (wygenerowane przez użytkownika Hoolst Viking na MidJourney), 2022
2. Young woman with a dog in Pablo Picasso style, (wygenerowane przez autorkę tekstu na Dall-E2), 2022

użytkownika. Można wpisać na przykład „kot na dachu *sci-fi* wieżowca” albo „ruiny greckiego miasta z serem na niebie” i właśnie to otrzymamy. Dall-E2 wyraźnie się wyróżnia, jeśli chodzi o możliwość wygenerowania hiperrealistycznego sztucznego obrazu – otrzymujemy piękne modelki z elektryzującym makijażem czy starszą osobę z owocami w pomarszczonych dłoniach, jeśli tylko o to zapytamy. MidJourney zaś zaskakuje możliwościami odwołania się do konkretnego artysty czy stylu, dlatego tak często pojawiają się tam zadania do generowania z nazwiskami znanych artystów (od Claude’a Moneta przez Williama Turnera czy twórców komiksów, jak Mike Mignola) czy po prostu hasła „graffiti” albo „mural”. W Dall-E2 może również skorzystać z wgranego przez nas obrazu, w którym program może dokonać zmian lub wygenerować jego wariacje.

Jestem na grupie MidJourney na Discordzie, a na dostęp do Dall-E2 jeszcze czekam, chociaż oczywiście każdy może zobaczyć część efektów działań programów, wyszukując hasztagi na Twitterze i Instagramie czy oglądając różne analizy na YouTube i czytając artykuły na portalach. Siedząc na MidJourney, mogę przejrzeć właściwie wszystko, co zostało wygenerowane przez maszynę od początku istnienia tej grupy. Widzę, że znacznie częściej ludzie chcą mieć obrazy w stylu Pabla Picassa niż Jeana-Michela Basquiata, ale nie brakuje bauhausowych plakatów czy futurystycznych krajobrazów w stylu *Blade Runnera*. Kiedy widzi się te wygenerowane obrazy, można mieć bardzo mieszane uczucia: od zachwytu nad dziwną logiką i zaskakującymi połączeniami po lekkie przerażenie, że właściwie patrzymy na zaginione dzieło Vincenta van >



1. *The unconscious psyche* jean gorin bauhaus geometric abstraction indigo colour red colour orange colo, (wygenerowane przez użytkownika Rosenhain na MidJourney), 2022
2. *The elderly woman is holding the fruit in her wrinkled hands*, (wygenerowane przez autorkę tekstu na Dall-E2), 2022
3. *Futuristic landscape blade runner style*, (wygenerowane przez autorkę tekstu na Dall-E2), 2022



Gogha czy wiarygodną twarz dziecka, które nie istnieje. Jest wszystko. Oczywiście nie ma pornografii i przemocy – z różnych raportów i dyskusji wynika, że przeprowadzono bardzo zaawansowane prace nad cenzurą oczekiwań użytkowników i tego, jak nauczyć maszynę, żeby była w stanie odróżnić piersi młodej kobiety od nielepiej dziewczynki. Polityczne obrazy to również bardzo poważne pole do analiz. Co ważne, w tych generatorach widać efekty różnych stereotypów. Częściej zobaczymy pielęgniarkę niż pielęgniarza (wszystkie generatory oparte są na języku angielskim, w którym feminitywy nie są tak widoczne jak choćby w polszczyźnie, zatem hasło „nurse” jest neutralne płciowo),

a na dodatek naprawdę dostrzeżemy wizualną dominację zachodniej cywilizacji.

Jednocześnie obserwowałam dyskusje w sieci we wspomnianych środowiskach. Wielu twórców stanęło przed egzystencjalnym lękiem o swoją twórczą przyszłość. Najbardziej zagrożeni czują się ilustratorzy i artyści konceptualni, czyli osoby, których prace służą do zilustrowania tekstu, stanowią podstawę zbudowania koncepcji światów i postaci w produkcjach filmowych, zwłaszcza fantastycznych, czy grach. Generatory obrazów bez problemu radzą sobie ze stworzeniem „międzyplanetarnej stacji kosmicznej na tle trzech słońc” czy „elfami w Nowym Jorku”. Fotografowie również mogą czuć niepokój,

kiedy widzą te modowe sesje idealne na okładki lajfstajlowych tytułów – co ciekawe, już kilka magazynów skorzystało z możliwości wygenerowanych ilustracji. Oprócz oczywistego pytania, czy maszyny zastąpią twórców, przede wszystkim chodzi o kreatywność i o to, jaką wartość ma stworzony w ten sposób obraz.

Pytanie o kreatywność maszyn zadawała już w XIX wieku Ada Lovelace, brytyjska matematyczka i poetka, uznawana przez niektórych za pierwszą programistkę: „Maszyna może układać i łączyć swoje wielkości liczbowe dokładnie tak, jakby były to litery lub inne ogólne symbole”. To piękne w swojej prostocie zdanie mówi dokładnie o tym, czym się zajmujemy – niezależnie, czy jesteśmy twórcami *sensu stricto*, czy nie. Na cześć jej imienia powstała nawet idea testu, który ma sprawdzić, czy maszyna jest kreatywna, czyli – idąc za ogólną definicją kreatywności, którą na szybko można znaleźć na Wikipedii – czy maszyna może stać się odpowiedzialna za powstawanie nowych idei bądź koncepcji, powiązań z istniejącymi ideami i koncepcjami, mającymi jakąś wartość. Kiedy przyglądam się codziennie, chociaż wybiórczo, temu, co powstaje na MidJourney (i tak nie nadążam, ponieważ w ostatnich tygodniach liczba użytkowników przekroczyła pół miliona), nie potrafię się powstrzymać, by nie zacytować Slavoję Žižka, przywołującego Groucho Marxa: „Mówią, że są czymś naprawdę nowym, zachowują się, jakby byli czymś naprawdę nowym, ale niech to nas nie zwiedzie – bo wskazują nastanie czegoś naprawdę nowego!”.

Dyskusja ta przypomina mi to, co czytałam o czasach, kiedy powstała fotografia. Wówczas ta nowa technologia postawiła pytanie o twórczość i sztukę w kontekście malarstwa i grafiki. Co ciekawe fotografia – mimo że jest uznawana za dziedzinę sztuki – wciąż mierzy się z różnymi problemami i dziwaczными sytuacjami, o czym mogą nawet świadczyć pytania w stylu „czy fotografia jest sztuką”, które stale są rozważane w różnych mediach, na różnych stronach czy forach. Nikt takiego pytania nie zadaje malarstwu, chociaż przecież i Andy Warhol musiał mierzyć się z tego typu wątpliwościami, kiedy masowo produkował

swoje obrazy. Jednak to nie rozwój sprzętu fotograficznego rozwija sztukę fotografii. To nie rozwój składników w tubce farby zmienia malarstwo. Owszem, przyczynia się to do zmian w technice (tak jak wykorzystanie soczewek zrewolucjonizowało malarstwo), ale najprościej można powiedzieć, że każdą dziedzinę rozwija czyjaś głowa. Głowa, która często dochodzi do nieoczekiwanych rezultatów, ekscytując się na tyle, by mieć gęsią skórę na całym ciele. Na koniec zatem jeszcze raz powracam z pytaniem: czy ta głowa może być sztuczną inteligencją?

Chciałoby się prosto odpowiedzieć: „nie”. Wskazując chociażby na to, że Dall-E2 czy MidJourney to maszyny uczące się, które są nastawione na konkretny cel, a nie sam proces. Nawet jeśli bardzo zaskakują efektem surrealistycznych zapytań czy hiperrealnością twarzy kogoś, kto nigdy nie istniał, to jednak w dalszym ciągu bazują na wsadowej bazie. W jakiej mierze mogą więc stworzyć coś nowego? Sama nie wiem. Miałam okazję zaobserwować, jak przy okazji pracy nad grą komputerową autor skorzystał z wygenerowanych postaci, by zainspirować później twórcę konceptów. Potraktował programy jako szybki i intrygujący moodboard, który nas zaskoczył, ale dał także przestrzeń do refleksji, jak można wpleść to w samą grę. Widziałam również komiks stworzony wyłącznie z wygenerowanych obrazów i z dopisanymi dialogami. Pewnie niedługo zobaczymy film, do którego maszyna przygotuje wszystkie koncepty.

Sowa Minerwy zawsze wylatuje o zmierzchu. Dlatego nie ma co już teraz snuć zamkniętych futurystycznych przemyśleń, co nas czeka o świcie. Może nie ma sensu pytać o kreatywność, a lepiej zrozumieć, że wszystko zależy od tego, w jaki sposób wykorzystamy to narzędzie. Świat i tak będzie to rozwijał, nie uchronimy się przed rozwojem tych generatorów i ich konsekwencjami. Zastanówmy się, jak najlepiej to wykorzystać w swojej pracy i jak uchronić się przed wszystkimi ciemnymi stronami. I oczywiście porozmawiajmy o prawach autorskich. ■

DO ZOBACZENIA

Patrycja Sikora
Aż trudno uwierzyć, że to pierwsza taka wystawa

Anka Mituś
Skandaliczne documenta
– niezrozumiane documenta

Alexandra Hołownia
Niech szyją! Współczesna polska rzeźba uszyta

Hanna Kostołowska
Lekcja anatomii umysłu Louise Bourgeois

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Głusza w muzeum

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Warstwy Macieja Kasperskiego

Aż trudno uwierzyć, że to pierwsza taka wystawa

Osobiste kostiumy teatralne Kantora w Cricotece

Od lipca 2022 do połowy lutego 2023 roku w Cricotece można obejrzeć znakomitą wystawę kostiumów tworzonych przez Tadeusza Kantora. Co może wydawać się zaskakujące, to fakt, że jest to pierwsza tak duża prezentacja całej znajdującej się w zbiorach Cricoteki kolekcji, składającej się z ponad dwustu czterdziestu obiektów. To zatem prawdziwa gratka dla miłośników twórczości tego autora, cenionego za stosowanie awangardowej, zupełnie nowatorskiej metody artystycznej, polegającej na synergicznym łączeniu różnych dziedzin sztuki w obrębie teatru – gry aktorskiej, happeningu, malarstwa i rzeźby – w jedną partyturę odgrywaną pod okiem mistrza dyrygenta. Metody o porażającej sile przekazu, tworzącej swoiste misterium, ceremonię, włączającej widza w podróż przez życie, śmierć, przemijanie, doświadczenie wojny, poczucie straty. Wystawa zawiera przegląd dzieł artysty przygotowywanych do spektakli ze wszystkich ważnych okresów jego aktywności: czasu teatru niezależnego (*Balladyna*, 1943), teatru informelu (kostiumy dla Teatru Starego w Krakowie – *Nosorożec*, 1961) oraz licznych spektakli inspirowanych Witkacym, realizowanych w obrębie teatru zerowego (*Wariat i zakonnica*, 1963), teatru happeningowego (*Kurka wodna*, 1967) i teatru niemożliwego (*Nadobnisie i Koczkodany*, 1973), aż po ostatnie realizacje zaliczane do teatru śmieci (*Umarła klasa*, 1975; *Wielopole, Wielopole*, 1980; *Niech szczeną artyści*, 1985; *Nigdy tu już nie powrócę*, 1988; *Dziś są moje urodziny*, 1991).

Dla mnie kontakt z teatrem narracji plastycznej Tadeusza Kantora był zawsze intrygujący ze względu na wykorzystanie przedmiotów gotowych, pochodzących z odzysku, takich z własną historią, i oczywiście łączenie malarstwa informelu z elementami scenografii i ubiorów aktorów, a nawet ich opakowywanie czy krępowanie kostiumem. W niezwykłym podejściu Tadeusza Kantora do sztuki szczególnym rysem było łączenie różnych porządków: zacieranie granic między przedmiotem a aktorem, ułożoną narracją a spontanicznym happeningiem, widownią a sceną, profesjonalnym graniem a amatorską miłością do sztuki teatralnej (stąd wśród aktorów nie brakowało naturszczyków), wreszcie >



Wystawa Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora, fot. Szymon Sokołowski, Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora

obiektów „prawdziwych”, znalezionych, biednych, z malarstwem taszyzmu czy informelu, zaczerpniętym prosto z paryskich salonów sztuki. Warto przy tej okazji zaznaczyć, że wiele kostiumów Tadeusza Kantora pomyślanych było od razu jako autonomiczne dzieło sztuki, tworzone jako artefakt do samoistnego funkcjonowania w obiegu muzealnym czy galeryjnym już po zakończeniu spektaklu. W tym celu artysta, marzący o własnym muzeum i archiwum, powołał w 1984 roku „Komisję ocen i wycen”, przygotowując listę obiektów, którym nadał status dzieła sztuki. Połączenie sztuk plastycznych z teatrem w niektórych wypadkach jest właściwie tożsame z ubieraniem aktora w obraz – jak w kostiumach do przedstawienia *Nosorożec* dla Starego Teatru w Krakowie, na których naniesione zostały warstwy malarstwa gestualnego, albo i w rzeźbę – czego przykładem jest wykonany z tkaniny kostium-rzeźba Nieletniej (z przedstawiania *Nadobnisie i Koczkodany*). Czasem kostium, czy raczej parakostium, jest ambalażem, jak w wypadku wspaniałej minimalistycznej rzeźby Goplany, jakby wyciągniętej wprost z wystawy w galerii i przeniesionej na scenę teatru, żeby za jej oszczędną formą mogła schować się aktorka grająca w spektaklu (*Balladyna*). Aktorzy bywają też związani z manekinami wspólnym kostiumem, dzięki czemu tworzą z nimi nierozzerwalną całość (*Umarła klasa*)



1



2

albo realizują ideę bioobiekty – łącząc się z instalacją z przedmiotów gotowych, będącą anatomicznym przedłużeniem żywego aktora, czego dobrym przykładem są *Płaszcz* i *Buty Millionera* (*Nadobnisie i Koczkodany*). W każdym wypadku, mając do czynienia z artefaktem na tej wystawie, obcujemy z obiektami o charakterze osobistym – bo tworzonymi dla konkretnych aktorów i aktorek, noszonych blisko przy ciele, będąc niejako ich odbiciem i uzupełnieniem, ale także śladem nieobecności.

Wrażenie robi nie tylko masa zgromadzonych dzieł, lecz również forma aranżacji ekspozycji – część kostiumów lewituje nad głowami, unosi się niczym postaci z płócien Marca Chagalla. Koncepcja kuratorska, współtworzona przez Justynę Droń i Bogdana Renczyńskiego – aktora teatru Cricot 2, nawiązuje do zainteresowania Tadeusza Kantora francuskim malarstwem, ale też jest próbą przełożenia postulatów autora na ideę stworzenia dzieła totalnego w obrębie wystawy. Dzięki temu, zamiast spodziewanej klasycznej prezentacji złożonej z muzealnych gablot, widz staje pośrodku otaczającego go zewsząd asamblażu, utkanego z kostiumów z różnych przedstawień, napierającego łądunkiem wszystkich odbitych w nich, zapisanych ciał, opowiedzianych historii, śladów legendarnych w skali światowej teatralnych wydarzeń. Dzięki temu oglądamy nie tylko „negatywy” zdjęte z ciał aktorów, czujemy ich osobiste piętno i obecność, ale także mamy do czynienia z jednym wielkim dziełem sztuki widzianym od środka.

Pokazany został ponadto warsztat – ukryty zwykle przed oczyma widza świat osobistych garderobianych obiektów, skrzynek przypisanych aktorom grającym role, maszyn do szycia, ścinków tkanin, tasemek, pantofli, popielniczek z papierosami. Przedmioty biedne użyte w kostiumach przechodzą zatem płynnie na wystawie w świat przedmiotów z szatniowej rzeczywistości. Zaglądamy w drewniane skrzynki z drobiazgami do makijażu czy naprawy garderoby, oglądamy tym samym szwy spektakli, przeglądamy zaplecze, podsłuchujemy fragmenty rozmów między aktorami i Tadeuszem Kantorem zapisane podczas prób. Bonusem jest możliwość dotykania próbek tkanin i materiałów, w tym białego woskowanego papieru, z którego powstały niezwykle kostiumy do *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1973).

Dotąd kostiumy Tadeusza Kantora można było oglądać w rozproszeniu w różnych instytucjach – w krakowskim Muzeum Narodowym, w MS2 w Łodzi czy w Cricotece, ale nigdy w takiej skali w jednym miejscu. Aż trudno uwierzyć, że jest to pierwsza taka wystawa. Ją po prostu należało zrobić. I trzeba ją koniecznie zobaczyć. ■



3

1-4 Wystawa *Osobiste. Kostiumy teatralne Kantora*, fot. Szymon Sokołowski, Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora



4

Skandaliczne *documenta* – niezrozumiane *documenta*

It takes a community to raise an artist.
*foundationClass

Nie ma książek o naszym życiu, są tylko pieśni.
Abdullah Öcalan

Wyobraźmy sobie legendarną imprezę, podczas której nawiązują się nowe miłości i dochodzi do zerwania długoletnich związków. Ktoś kogoś obraził, ktoś przetrwał, ktoś nabrudził, ktoś dostał w twarz. A my przychodzimy spóźnieni, bo *night driver* wioził nas okrężną drogą. Wchodzimy, a na ścianie jest kilka nieaktualnych już numerów telefonu, tłuste plamy po jedzeniu i niesamowita płyta obracająca się na gramofonie. Tak właśnie czujecie się w tym roku w Kassel, na imprezie, o której kiedyś pisano, że przepowiada, co będzie działo się w sztuce przez kolejne lata.

W pierwszym odruchu chciałam zatytułować tę relację: *Co dzieje się w Kassel, zostaje w Kassel*. Tak niewielkie, nawet w środowisku, było zainteresowanie, jakim polska publiczność i prasa artystyczna obdarzyła tegoroczne otwarcie *documenta*. Byłoby to jednak niesprawiedliwe uproszczenie, wszak komunikat Polskiej Agencji Prasowej o trwającym w Niemczech wiele tygodni skandalu, zakończonym usunięciem z wystawy pracy grupy Taring Padi, przedrukowały, nawet jeśli

bez własnego komentarza, niemal wszystkie redakcje. Warto przemyśleć powody, dla których tak powierzchowna jest recepcja wydarzenia, które od 1955 roku trzymało rękę na zmiennym pulsie sztuki współczesnej, a nawet próbowało nim sterować (dziś wiadomo o powiązaniach pierwszych edycji z nazistowską polityką kulturalną, które wkrótce ustąpiły realizacji zimnowojennych wpływów amerykańskich służb specjalnych). To bowiem z wielu względów bardzo ciekawe *documenta*, szczególnie z perspektywy Polski, na co dzień coraz mniej zainteresowanej globalnymi odniesieniami. Wystawa, w której bierze udział półtora tysiąca uczestników, w miazdzącej większości spoza Europy i Stanów Zjednoczonych, na początku drugiej dekady XXI wieku pokazuje dynamikę zmian politycznej mapy świata, masową skalę migracji i niedopasowanie do niej europejskiej polityki, a mówiąc wprost: tęsknotę za alternatywą dla odchodzącego świata białego człowieka.

Skoro jest inaczej, to dlaczego ciągle jest tak samo? Rozczarowuje konwencjonalne podejście do roli i miejsca publiczności, które mimo rewolucyjnych ambicji twórców jest najczęściej po prostu na widowni, co wydaje



Britto Arts Trust, *Palan*, 2022, , fot. Marlena Promna

się szczególnie dziwne w ciągnących się kilometrami przestrzeniach imitujących sale seminaryjne i warsztaty, w których po uczestnikach zostały tylko wyestetyzowane diagramy i zapisy (*harvest*). Niektórych mogą drażnić niewiarygodnie banalne, w świetle 43 milionów euro budżetu, biedameble z palet. Dla mnie jednak bardziej interesujące jest, jak kuratorzy zinterpretowali funkcję prominentnej instytucji sztuki, jaką są *documenta*. To bowiem kolejna w ostatnich latach propozycja użycia sztuki do budowania modelu nowych, aktywnych i bardziej sprawiedliwych relacji z ludzką i nie-ludzką rzeczywistością, próba przedstawienia obszaru strategii artystycznych jako rezerwuaru alternatywnych pedagogik (kompostowanie wiedzy), samej zaś sztuki – jako zjawiska zrzucającego z siebie formalne idiomy w imię wzmacniania tego, co dotychczas było słabe. Szczególnie w obliczu porażki, którą eksperyment kuratorów poniósł w zderzeniu ze strukturą finansującą i organizacyjną imprezy, widać, jak bardzo rozmiągają się te wizje z polityczną pragmatyką.

Żywy Indianin

Założenia piętnastej edycji *documenta* zapowiadają wiele elementów inkluzywnych, demokratycznych, eksperymentalnych i anarchistycznych. Sformułowane przez kuratorującą wydarzenie indonezyjską grupę – ruangrupa – miały zmienić sposób działania tego typu przedsięwzięć i wprowadzić je w nową, bardziej otwartą, demokratyczną, zdecentralizowaną i zrównoważoną epokę. Niestety, realia wielkiej międzynarodowej wystawy (LIE) zmieniły wszystkie, starannie opisane indonezyjskimi rolniczymi terminami (*lumbung*), rewolucyjne formaty współpracy, dzielenia się i wzajemności w przewidywalny spektakl z obowiązkowym wyjściem przez sklep z pamiątkami. W dodatku skandal wywołany oskarżeniami o antysemityzm, który spowodował usunięcie jednej z prac jeszcze podczas weekendu otwarcia, ostatecznie podważył „nową epokę” w jej dziejach. Na szczęście w cieniu tego zderzenia porządków – w niezliczonych, rozproszonych na terenie całego miasta miejscach ekspozycji – udało się mimo wszystko pokazać wiele >

1. Richard Bell, *I Am A Man*, 2022
 2. Fridericianum, 2022
 3. FAFSWAG, Hessisches Landesmuseum, 2022
 Fot. 1-3 Marlena Promna

ciekawych, zakorzenionych w lokalnościach globalnego Południa i Południowego Wschodu inicjatyw i perspektyw, które pole sztuki otwiera dzisiaj, próbując zainspirować praktyki społeczne. Sam sklep zaś, poza centralnym punktem w ruuHaus, jest po prostu nieformalnym kioskiem spod znaku *feral trade* (format wymyślony przez artystkę Kate Rich, oparty na zasadach „dzikiego handlu” i rozprowadzania towarów zgodnie z naturalnymi kierunkami mobilności uczestników), w którym rozbawione dojrzałe kobiety z przypiętą na biodrze nerką dokonują wyłącznie gotówkowych transakcji, oferując bezpośrednio przedmioty wytworzone lub dostarczone przez uczestników wystawy.

Jak stwierdził pięć lat temu kurator poprzedniej edycji, Adam Szymczyk, *documenta* nie jest wystawą sztuki współczesnej, ale wystawą sztuki wobec współczesności. Chodzi w niej więc nie tyle o języki formalne sztuki, ile bardziej o narzędzia obchodzenia się z rzeczywistością i komunikowania się w obrębie zbiorowości. Nic dziwnego, że tegoroczna edycja przez wszystkie przypadki odmienia słowa „kolektywność” i „wspólnota” (*togetherness*), aż do kresu ich wyczerpania. Zamiast kuratorskiego *statement* mamy słowniczek terminów kluczowych dla założeń kolektywu kuratorskiego, rozszerzonego w dodatku przez członków o kolejne grupy i środowiska. Najważniejszy jest wzmiankowany wcześniej *lumbung*, oznaczający dzielenie się nadwyżkami w rolniczych wspólnotach Indonezji, i bliski mu *NONKRONG* – określenie wspólnego spędzania czasu i opowiadania historii. Kolektyw ruangrupa postanowił zastosować tę strategię jako model dla praktyk pozyskiwania i przekazywania wiedzy między inicjatywami i podmiotami, które zaprosiła do tworzenia piętnastej edycji *documenta*. Propagowane w ramach tej metafory wartości to: szczodrość, poczucie humoru, zakorzenienie w lokalności, niezależność, regeneracja, transparentność i samoograniczenie.

Sceną realizacji swoich założeń kolektywy kuratorskie uczyniły Fridericianum, główną siedzibę *documenta*, które na sto dni zostało przemianowane na *FRIDSKUL*. Wspólna przestrzeń zorganizowana została przez jedenaście kolektywów i wzorowana jest na *GUDESKUL*, założonej w Dżakarcie alternatywnej wspólnocie twórców i intelektualistów, która działa na rzecz budowania postautorytarnej przestrzeni społecznej w stolicy Indonezji. To znaczący gest w otoczeniu jednego z pierwszych



1



2

oświeceniowych muzeów, które w XVIII wieku za cenę upublicznienia tego, co wcześniej było prywatne, na jakiś czas kupiły wpływ na wizję historii i wytwarzanie obrazu współczesności. Powstał wówczas, obowiązujący przez kolejne stulecia, jednokierunkowy sposób generowania wiedzy i opinii w obszarze publicznym. Prezentując kolektywne, samokształceniowe, demokratyczne, horyzontalne założenia dla procesu uczenia się i przekazywania wiedzy, ruangrupa propaguje alternatywny model upubliczniania i uspołeczniania. Alternatywna edukacja bowiem, jak na gruncie europejskim twierdził już w 1971 roku Ivan Illich we wpływowej książce, *Odszkolnić społeczeństwo*, może mieć terapeutyczny wpływ również na społeczeństwa globalnej Północy i kształt ich instytucji.

Na parterze budynku Fridericianum Graziela Kunsch, brazylijska artystka i edukatorka, na sto dni otworzyła żłobek, w którym dzieci i rodzice uczą się wspólnie od siebie. Kieruje się on założeniami Emmi Pikler, węgierskiej dwudziestowiecznej pedagogożki, znanej z metody



3

obserwacji i odbierania impulsów od dziecka, która wspiera samorealizację jako klucz do uzyskiwania poczucia bezpieczeństwa, nawet u sierot. W wydzielonej, bezpiecznej przestrzeni (wstęp mają tylko dzieci i rodzice, obowiązuje zakaz fotografowania) dzieci inspirowane są do spontanicznej eksploracji, a dorośli – do cierplivej kontemplacji. Zachęcają do tego zgromadzone w salach projekcyjnych i bibliotekach dostępne dla wszystkich widzów fotografie Marian Reismann, która przez dziesiątki lat dokumentowała metody pracy z dziećmi w żłobku Pikler-Lóczy w Budapeszcie, oraz nagrania wideo i rysunki autorki, które Graziela Kunsch wykonała, obserwując motoryczny rozwój własnej córki, ujawniające potencjał obecny w każdej osobie od początku jej życia. Projekt Grazieli Kunsch pokazuje mimochodem w praktyce zakorzeniony w myśli feministycznej zwrot, związany

z etyką troski, jedną z najbardziej obiecujących nowych idei XXI wieku. Przeciwstawia się ona logice indywidualizmu i jej zasadom: walki, rywalizacji i wzrostu, niosąc, szczególnie dla myśli lewicowej, nadzieję na wyjście ze ślepego zaułka racjonalnego indywidualizmu i antropocentryzmu myśli liberalnej, a co za tym idzie – na zbudowanie alternatywy wobec konserwatywnych sposobów mobilizowania się wobec zagrożeń.

Problematyka ta nie jest jednak realizowana w programie *documenta* w formie „rzeczownikowej”, lecz przez różnego typu działania. Kwestie tożsamościowe związane z płcią (ale w żadnym razie nie wyłącznie) obecne są za sprawą niebinarnych, przesyconych poczuciem humoru queerowych projektów performatywnych, rozchwiejących sztywne postrzeżeniowe ramy, z których większość, niestety (jak elektryzujące imprezy *Hyper Vigilant* spod znaku Party-Office B2B, kuratorowane przez artystkę z New Delhi Vidisha-Fadescha), została na kilka tygodni odwołana z powodu zagrożenia covidowego lub jest niepochwytą dla większości widzów ze względu na jednorazowy charakter. Tym bardziej warto zwrócić uwagę na trzy instalacje kolektywu FAFSWAG z Aotearoa (to oficjalna maoryska nazwa Nowej Zelandii), którego barwne, bajkowe prace, sięgające po rzeczywistość rozszerzoną (VR), wypełniają lukę między dyskursem społeczności rdzennych i nieheteronormatywnych (między innymi w Hessisches Landesmuseum).

Dynamika ruchów emancypacyjnych jest również obserwowana przez archiwa, których rola dla normokrytycznego przepisywania historii pozostaje kluczowa. Solidarnie i równolegle postrzegane są przy tym ruchy antysegregacyjne, postkolonialne, antyautorytarne, czarne, kolorowe, kobiece i queerowe. Dobrym przykładem jest prezentowana na całej kondygnacji niegdyś portowego biurowca przy Hafenstraße 76 wystawa syryjsko-berlińskiego kolektywu Fehras Publishing Practices. Ich najnowsza satyryczna powieść fotograficzna, zatytułowana *Borrowed Faces*, opowiada na wpół fikcyjną fabułę, której bohaterkami są uczestniczki Konferencji Nowoczesnej Literatury Arabskiej. Queerowy fotokomiks podkłada feminizujący dubbing i komiczny drag pod sceny wyłaniające się z drobiazgowej kwerendy dotyczącej źródeł zimnowojennych wojen kulturowych. W podwójnym kostiumie konfrontacji między wydawniczymi strategiami ruchu Afroazjatyckiej Solidarności Ludowej (istotnego w powstawaniu Ruchu Państw Niezaangażowanych) i Kongresu Wolności Kultury (inspirowanego przez CIA) oglądamy kolejną odsłonę politycznego uwikłania kultury. >



1. Muzeum Historii Naturalnej Ottoneum, 2022
2-5. documenta Halle, 2022
Fot. 1-5 Marlena Promna



2

Dużo miejsca poświęcono archiwom także we Fridericianum. Można się tu zagłębić między innymi w *Archives des Luttes des Femmes en Algerie* (Archiwum Kobięcych Zmagania w Algierii) – antropologicznym zapisie mobilizacji społeczności kobiecej od momentu uzyskania niepodległości po ostatnie antyrządowe powstanie Hirak w 2019 roku.

Nieopodal *Black Archives* prezentuje kolekcję książek, dokumentów, obiektów artystycznych i innych przekazów poświęconych przemilczanej historii czarnej emancypacji w Holandii. Sąsiaduje z nim *Asia Art Archive*, które pokazuje postkolonialną scenę artystyczną południowo-wschodniej Azji,

na której złożoność składają się zarówno spadek po kolonialnej historii, jak i ludowe tradycje, od znanego indyjskiego Wydziału Artystycznego na Uniwersytecie w Barodzie, uczącego nowoczesnych sposobów pracy z tradycyjnymi technikami, takimi jak rangoli czy szablony, po oddolnie tworzony feministyczny program wymiany artystycznej Womanifesto z Tajlandii.

Pożytek z bezużytecznego. Alternatywna ekonomia

Godna uwagi alternatywna wizja rzeczywistości nie byłaby możliwa bez uwzględnienia problemów funkcjonowania jej podstaw ekonomicznych. Odmienne od kapitalistycznych obiegi i modele wymiany wartości pojawiają się w kilku co najmniej miejscach. W Ottoneum – gdzie miała być prezentowana praca Hito Steyerl, wycofana w związku z antysemickim skandalem – w cieniu rozważań na temat przyczyn upadku kultury rolniczej w dobie rewolucji przemysłowej, IN-LAND, hiszpański kolektyw zaangażowany w działalność rolniczą, społeczną i kulturalną, prezentuje swój eksperymentalny projekt pasterskiej ekonomii opartej na walucie serowej. Nawiązuje on do demokratycznego modelu wymiany P2P, przywróconego do łask przez obiegi kryptowalutowe. Akcentuje emocjonalną trwałość budowanych za ich pomocą relacji i aspekt wzmacniania lokalnych sieci społecznych.

Równie ciekawy jest prezentowany w WH22 projekt palestyńskiego kolektywu Question of Funding, którego nazwa zdradza główną oś jego badań. Kwestia finansowania to główne narzędzie sprawowania władzy w kulturze, dlatego członkowie kolektywu proponują jako mechanizm jej finansowania oparcie w niezależnej strukturze nowej kryptowaluty. *Dayra* to arabskie słowo oznaczające cyrkulację – czasownik i rzeczownik oddające akt dzielenia się, które pomagają społeczności zachować dobrobyt. Jak zapewniają jego twórcy, *dayra* jako kryptowaluta jest medium, które wykorzystuje



3



4



5

technologię blockchain do wymiany wartości świadczeń społecznych i usług, pomagając społeczności mierzyć i wymieniać wartość lokalnych zasobów w wypadku braku pieniędzy (*dayra.net*).

documenta Halle, architektura stworzona w latach dziewięćdziesiątych z myślą o konsumpcji wielkoformatowych dzieł sztuki, podczas piętnastej edycji *documenta* jest przestrzenią najbardziej zmienną, transformującą się w zależności od dnia i jego pory. Tu są prezentowane przede wszystkim inicjatywy skupione na kwestiach samowystarczalności czy polityki żywnościowej i na alternatywnych mikromodelach ekonomicznych powstających na marginesach globalnego rynku. Wejście do *documenta* Halle, które podczas piętnastej edycji imprezy przypomina warsztat naprędce sklecony z rozbiórkowych materiałów i blachy falistej, zostało przebudowane przez artystów związanych z Wajukuu Art Project. To artystyczna inicjatywa zakorzeniona w Mukuru, slumsach sąsiadujących z przemysłowymi dzielnicami stolicy Kenii – Nairobi. Ich śmietniska stanowią dla okolicznych mieszkańców podstawę rozwijania mikroekonomicznych przedsięwzięć, które opierają się na recyklingu odpadów materiałów i przedmiotów. Wajukuu to platforma udostępniająca uczestniczącym w niej osobom język sztuki jako narzędzie komunikowania swoich problemów i aspiracji – od rozwiązywania konfliktów i zapobiegania przedwczesnej ciąży po zabieranie głosu w sprawach dotyczących wspólnoty.

Monumentalna „biała ściana” wnętrza *documenta* Halle zajęta została przez rekonstrukcję muralu Carlosa Rodriguez Cardenas *Manera de Marchar Adelante* (Sposób, żeby ruszyć naprzód), wykonanego w Hawanie w 1980 roku. Schematycznie przedstawia on prostą zasadę przesuwania murów: trzeba spojrzeć na nie z ludzkiej perspektywy. Za tą zasłoną skrywa się labirynt pomieszczeń kuratorowanych przez kubański kolektyw Instituto de Artivismo Hannah Arendt, którego działalność rozpoczęła się od wystąpienia Tanii Bruguery w 2015 roku. Część pomieszczeń zajmuje kino wyświetlające studniowy program filmowy, pozostałe zaś to zmienna przestrzeń wystawiennicza. W obu oglądać można filmy i projekty niemożliwe do zobaczenia w ocenzonej rzeczywistości kubańskiej polityki kulturalnej. >

Kolejna spektakularna przestrzeń w *documenta* Halle przypadła tajlandzkiemu kolektywowi wiejskiemu, to bowiem właśnie znaczy Baan Norg. To, co zapowiadano jako największy atut tej przestrzeni, performatywność i zmienność, na co dzień jest jej największą słabością. Ogromna hala podzielona została na trzy części, z których centralną zajmuje rampa skateboardowa, która jednak w warunkach wielkiej imprezy sponsorowanej przez międzynarodowe koncerty i agencje rządowe przyciąga głównie małe dzieci, a nie alternatywne subkultury. O ścianę oparto figury wykorzystywane podczas teatru cieni, który ma łączyć ze sobą świat bajek i imaginariusium indyjskiego eposu Ramajana. Dość sztucznie także, mimo zapowiedzi wspólnego biesiadowania (mało który z nabywców dwudniowego biletu może poczuć się częścią tego wydarzenia), prezentuje się sąsiadujące z nią wiejskie stoisko żywnościowe, które w scementowanej, rzeźbiarskiej formie reprezentuje problematykę globalnej polityki żywieniowej. Pod słomianym daszkiem na półkach sklepowych spoczywają realistyczne odwzorowania lokalnie oferowanych produktów. To rezultat warsztatów ceramicznych i metaloplastycznych przeprowadzonych w Bangladeszu przez aktyw Baan Norg, uświadamiających kwestie zagrożeń, jakie dla środowiska niesie masowa produkcja żywności, genetyczna hybrydyzacja roślin i użycie pestycydów.

Odreagowanie. Wakaliwood i RomaMoma

Odzyskiwanie wpływu na rzeczywistość to kluczowa funkcja, w jakiej podczas piętnastej edycji *documenta* pojawia się medium filmowe. W *documenta* Halle można obejrzeć przegląd filmów Isaca Nabwany, znanego jako ugandyjski Tarantino. Założyciel Wakaliwood (znanego jako Ramon Film Productions), studia filmowego funkcjonującego od 2005 roku w Kampali, w slumsach Wakaliga, słynie z zaangażowania w społeczną emancypację jego mieszkańców. Niskobudżetowe produkcje (rekord to 200 dolarów) są zarazem społecznym eksperymentem. Przez pracę na planie, pod okiem reżyderów studia, młodzież z najbiedniejszych środowisk zyskuje nowe kompetencje i buduje własną legendę.

W kinie Gloria, jednym z nielicznych arthausów w Kassel, skupiony został program filmowy *documenta*. Można tam zobaczyć między innymi filmy z kolekcji palestyńskiej inicjatywy Subversive Film, która prezentuje materiały ocalałe z oblężenia Bejrutu w 1982 roku, oraz realizacje Filmowej Komuny z Rożawy, autonomicznego regionu Syrii, który jeszcze przed wojną domową w 2011 roku cierpiał z powodu poważnego zapóźnienia infrastrukturalnego, a które syryjski trzeci sektor nadrabia, wspierając

za pomocą narzędzi filmowych świadomość kurdyjskiej tradycji, mitologii, języka i imaginariusium.

Film jako narzędzie rejestracji jest również jednym z filarów programowych *documenta*. Zapisy ulotnych, często uwolnionych od wytwórczej presji działań kolektywów kuratorskich i artystycznych autorstwa Simona Dananga Anggoro i Sebastiana Díaza Moralesa prezentowane są między innymi w obiektach Hübner areal, największym miejscu wystawowym w dzielnicy Bettenhausen. Na witającym gości wyświetlaczu LED-owym można również oglądać autorskie wideo artystów, stanowiące specyficzne portrety członków ruangrupy. Film *Smashing Monuments* Sebastiana Díaza Moralesa z charakterystycznym dystansem i poczuciem humoru przedstawia ich rozmowy z przebrzmiałymi pomnikami Dżakarty, a wspólnie zrealizowany przez obu artystów film *Sleepers* pokazuje członków GUDSKUL podczas snu. Podkreślenie wartości bezproduktywności przewija się zresztą na *documenta* kilkakrotnie jako polityczne przeciwieństwo przymusu produktywności.

Warto wybrać się do tego odległego punktu na mapie tegorocznego *documenta* również po to, żeby zobaczyć chyba najbardziej autentyczny, ponieważ rzadziej odwiedzany (a przez to mniej formalny) punkt wystawy. Wchodzących wita duński Trampoline House, zapraszając do wejścia do kręgu, w którym obracają się doświadczenia migrantów w różnym wieku. To, co na pierwszy rzut oka może wydawać się gościnnością, na ekranach ustawionych przez grupę szybko zostaje obnażone, ujawniając administracyjny mechanizm bezduszości wobec azylantów i osób, które aplikują o ten status. W namiotach wokół kręgu odbywają się rozmowy i warsztaty, podczas których można dowiedzieć się więcej na temat problemów wywołanych przez mechanizmy imigracyjne Unii Europejskiej. W Hübner areal skupiono ponadto tak ciekawe przedsięwzięcia jak Fondation Festival sur le Niger i Jatiwangi Art Factory. Ten pierwszy wywodzi się z działalności jednego z najważniejszych artystycznych festiwali zachodniej Afryki. Na *documenta* można zobaczyć artefakty i dokumentacje związane z wpływem przedsięwzięcia nie tylko w Mali, ale także poza tym krajem. Indonezyjska inicjatywa Jatiwangi Art Factory bazuje zaś na lokalnej tradycji regionu związanej z wytwarzaniem cegły i ceramicznych dachówek. Organizuje ona w prowincji Jatiwangi na zachodniej Jawie wydarzenia muzyczne, performatywne, edukacyjne i inne. Można tu wziąć udział w jednym z ich przedsięwzięć – odzyskaniu fragmentu dziewiczego lasu, który ma stać się leśną świątynią ocaloną przed uprzemysłowieniem i komercjalizacją (perhutana.id). >



Hübner-Areal, Kassel, 2022, fot. Marlena Promna



Taring Padi, fasada budynku C&A, 2022, fot. Marlena Promna



Piękna katastrofa

Na piętnastej *documenta* widać bardziej niż kiedykolwiek, że chcemy dziś myśleć o sztuce jako o źródle wspólnych idei i wyobrażeń – zamiast o wielkich dziełach, o czułości, uważności i byciu razem. Im bardziej świat staje się areną konkurujących o przewagę informacyjno-komunikacyjnych cyfrowych korporacji, tym silniejsze jest w nas pragnienie bezpośredniego dotyku ludzkiej ręki (tak czytam „pisanek” w identyfikacji tegorocznej *documenta*). Im bardziej zatomiowana i spolaryzowana jest wspólnota, tym bardziej tęsknimy do fizycznej obecności w „ciepłym kręgu” i do działań kolektywnych. Mimo że – jak powiedziała niedawno Agnieszka Graff – już „nie istniejemy jako »my«”, sztuka próbuje wciąż reaktywacji obszaru, w którym możemy rozpoznać się jako wspólnota.

Czy demonstracja założeń i wartości kuratorów (FRIDSKUL, LUMBUBNG i NONKTRONG) nie powinna jednak zmanifestować się bardziej na zewnątrz niż wewnątrz murów Fridericianum? Debata wokół muralu indonezyjskiej grupy Taring Padi, która w niemieckich i polskich mediach przykryła całkowicie rozmowę o tej edycji

imprezy, była szansą na pokazanie w działaniu antyautorytarnych metod rozwiązywania konfliktu. Mogła zmienić się w szczerzy dialog wokół problemów powojennego antysemityzmu, jego instrumentalizacji oraz wysłuchania perspektyw zagrożonych i tłumionych w tym starciu, także na temat intencji autorów usuniętej pracy. Ci przecież stworzyli ją wiele lat temu (w 2002 roku) i prezentowali na wielu wcześniejszych wystawach, mówiąc o cierpieniu Indonezyjczyków w okresie militarnego reżimu Suharto oraz jego uwikłaniu w międzynarodowe interesy i wywołane nimi konflikty. Zamiast tego słyszymy ze strony organizatorów zapowiedzi „zwiększenia kontroli” nad imprezą. Z kolei Sabine Schormann, dyrektorka *documenta*, zdecydowała się najpierw ocenzurować niektóre prace, a ostatecznie podała się do dymisji po fali protestów ze strony środowisk żydowskich oraz wcześniejszym ataku na przestrzeń WH22, gdzie palestyńska grupa The Question of Funding zestawiała oś czasu ponurej codzienności Gazy z obrazami działającej na jej terenie grupy Etiqua.

O finale rozmowy na temat globalnych problemów znów ostatecznie zadecydowały europejskie lęki: uzasadnione wyczulenie niemieckiej opinii >



1-3. Atis Rezistans Ghetto Biennale, St. Kunigundis, 2022, fot. Marlena Promna

publicznej na zarzuty antysemityzmu oraz doniesienia, że krytyczny wobec okupacyjnej polityki Izraela ruch BDS (bojkotu, dezinvestycji i sankcji), z którym sympatyzuje część inicjatyw uczestniczących w tegorocznej *documenta*, to rzekomo ulubiona przez niemieckich neonazistów lewicująca inicjatywa. Upowszechniająca równość i prawa palestyńskich mieszkańców Gazy i Zachodniego Brzegu retoryka ruchu łatwo bowiem zbliża się do antysemickich sloganów, szczególnie tam, gdzie pamięć Holocaustu zwyczajnie nie występuje. Aferę spointowało ostatecznie wycofanie się z wystawy Hito Steyerl, jednej z najbardziej prominentnych obecnie artystek niemieckich, która uznała, że organizatorzy nie są w stanie stworzyć warunków „mediacji i translacji złożoności” wobec antysemickich zarzutów – i tu, niestety, miała rację. Organizatorzy *documenta* ponieśli porażkę. Przesądziła o niej strukturalna niezdolność do tworzenia przestrzeni dla różnorodności i pośredniczenia między

– w tym wypadku – nawiedzonym przez duchy nazizmu niemieckim i europejskim punktem odniesienia a pluralistyczną, horyzontalnie rozciągniętą koncepcją programową tegorocznej imprezy. A to wszystko właśnie podczas edycji, która za swój cel obrała przedstawienie procesów demokratyzujących pole sztuki i pole społeczne, uwrażliwiających je na głos nowych, dotychczas niedostrzeganych aktorów.

Piętnastą edycję *documenta* zapamiętamy (oby w ogóle) jako wystawę, na której wróciła historia. Czasy mamy gorące nie tylko w związku z dramatycznym ocieplaniem się klimatu. Imperialna wojna przy granicach Unii Europejskiej powoduje, że polityczność wraca na ludzkie podwórko. Ekologiczne wyzwania, które były głównym tematem wystawy dziesięć lat temu, wybrzmiewają dziś znacznie mniej donośnie niż kwestie związane z odbudowaniem możliwości rozmowy na jakikolwiek temat. ■



Niech szyją! Współczesna polska rzeźba uszyta

Od lipca do listopada 2022 roku w Studio Cannaregio w Wenecji trwała wystawa *Niech szyją! Współczesna polska rzeźba uszyta*, zorganizowana przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Kuratorzy Leszek Golec i Stanisław Małecki przedstawili wizjonerskie realizacje z obszaru sztuki ekologicznej, wykonane z surowców wtórnych. Zaprezentowali prace powstałe z używanych materiałów: bawełny, lnu, juty, sztucznego futra, z worków po banknotach, ubrań osób bezdomnych, poduszek medytacyjnych, pościeli, bielizny, zszytych odpadów, opakowań po produktach codziennego użytku, koralików, cekinów. „W rezultacie mieliśmy 98 procent recyklingu, 100 procent wegan, 98 procent wolnych od okrucieństwa” – mówił na otwarciu kurator Leszek Golec.

Pokaz poruszał tematykę ochrony środowiska oraz nawiązywał do humanitarnej koegzystencji człowieka z naturą. Zaproszono trzydzieścioro jeden artystek i artystów, w tym dwadzieścia siedem Polek, dwie reprezentantki Ukrainy oraz trzech Polaków – pokazano prace Jerzego Beresia, Pawła Błędzkiego i Franciszka Orłowskiego, którzy idealnie wpisali się w narrację prezentacji. Nie zabrakło mistrzyni tkaniny Magdaleny Abakanowicz oraz prekursora polskiej sztuki feministycznej: Aliny Szapocznikow i Marii Pinińskiej-Bereś. Kuratorzy trafnie posłużyli się cytatem Magdaleny Abakanowicz: „Widzę nitkę jako podstawowy element budowy świata organicznego naszej planety, jako największą tajemnicę naszego otoczenia. To nitka buduje wszystkie żywe organizmy, rośliny, tkanę liści i nas samych, nasze nerwy, nasz kod genetyczny, nasze przewody żyłne, nasze mięśnie. Jesteśmy strukturami włóknistymi”¹.

Dla Leszka Golca i Stanisława Małeckiego nieć stała się jedynie pretekstem do nawiązania dialogu z publicznością oraz pobudzenia odbiorców do wspólnych przemyśleń na temat otaczającej rzeczywistości. Kuratorzy zgodnie z mottem „myśl globalnie – działaj lokalnie” (René Dubos) przybliżyli refleksje polskich artystek i artystów na temat ekologicznego stanu świata. Uświadomili tym samym, że każdy może mieć wpływ na pozytywne kształtowanie życia mieszkańców naszej planety². Stanisław Małecki wspominał, że koncepcja wystawy *Niech szyją!* koresponduje z tezami Cecilii Alemani, kuratorki 59. Biennale w Wenecji („Ostatecznie wystawę kuratorowaliśmy w taki sposób, by towarzyszyła wątkowi przewodniemu tegorocznego Biennale”). Cecilia Alemani chciała, żeby Biennale weneckie opowiadało inną historię niż ta, jaką znamy z oficjalnych podręczników historii sztuki. Rozpatruje transformacje ludzkiego ciała przez pryzmat surrealizmu, futurizmu, dadaizmu i Bauhausu. Interesuje ją metamorfoza oraz idea organizmu jako systemu naczyń połączonych, koncepcja przemiany i ponowne zdefiniowanie tego, co znaczy kobieta, mężczyzna, człowiek³. >

² <https://bit.ly/3RieW15>

³ <https://bit.ly/3RIVQkr>

¹ <https://bit.ly/3eeCDm2>

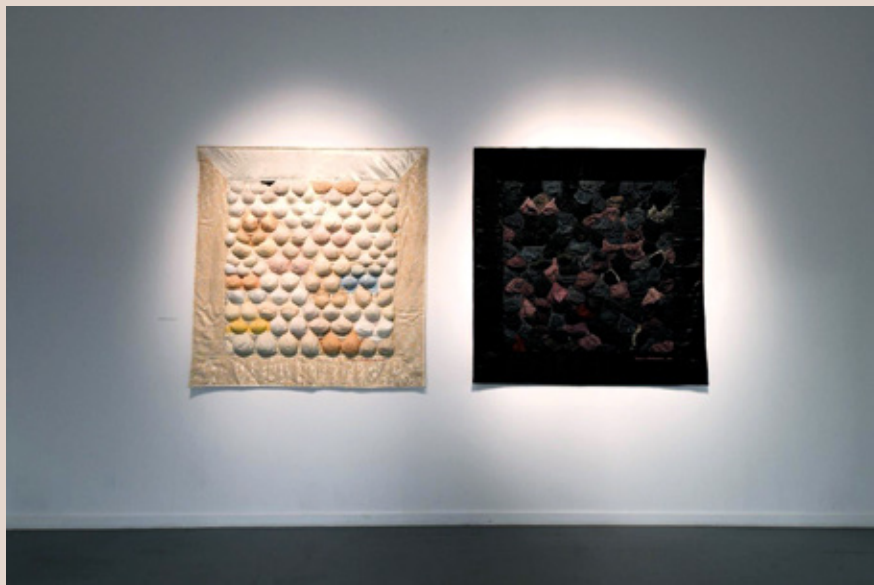


1

1. Magdalena Abakanowicz, *Hand*, fot. Jan Gaworski, 1991, dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
2. Maria-Pinińska-Bereś, *Egzystencjarium*, fot. Maciej Węgrzyn, 1989, dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku



2



1



2

1. Radka Horbaczewska, *Klinika amazonek*, quiltowy dyptyk, fot. Leszek Golec, 1995, dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
2. Ida Karkoszka, *FASHIONIST*, fot. Igor Haloszka, 2019, dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku
3. Cecylia Malik, *Siostry Rzeki*, fot. Bogdan Krężel, 2019, dzięki uprzejmości Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku

Cecilia Alemani skupiła się przede wszystkim na artystkach⁴. Kuratorzy wystawy *Niech szycją!* także w większości pokazali prace kobiet. Podobnie uchwycili świat w trakcie przekształceń. Chodziło im o sztukę pokojową, bez hierarchii, bez przemocy i bez patriarchy. Być może o sztukę przyszłości.

Centralnym punktem ekspozycji jest rzeźba *Shepherd* (2010) autorstwa Ewy Pachuckiej. Intrygująca figura pasterza z głową koźła znakomicie wpisała się w modny obecnie nurt antropomorfizacji w sztuce⁵. *Shepherd* obrazuje znane ze starożytnej mitologii zjednoczenie człowieka ze zwierzęciem. Przedstawia symbol humanitarnego rozumienia

domowych. Wyhaftowany na białej pościeli wizerunek psiego pupila, drzemącego na łóżku swoich opiekunów, stanowi wyjątkowe świadectwo empatii wobec stróżujących psów domowych, które nie są przywiązane łańcuchem do budy, ale leżą na poduszkach i na kanapie domowników. Instalacja *Nursing* (2020) Ewy Dąbrowskiej powstała ze starych gąbek pochodzących z używanych materaców z pracowni rzeźbiarskich w Orońsku. Artystka uwypukliła powiązania między poszczególnymi żywymi gatunkami i nadzieję na pozbawione wyzysku i przemocy współistnienie człowieka ze zwierzętami.

Ciekawie wygląda *Biophilia* (2012) Izabeli



3

ziemskiej egzystencji. Odzwierciedla czas przeobrażeń społecznych, w których zmienił się stosunek ludzi do zwierząt hodowlanych, gdyż człowiek w końcu dostrzegł ból i uczucia innych żyjących istot. Fascynuje także propozycja Idy Karkoszki *Fashionist* (2019). Artystka uszyła owcę powstałą z jutowych worków po banknotach oraz trzech tysięcy metek z ubrań. W ten sposób przybliżyła niemą ofiarę dzisiejszego systemu konsumpcji i nadprodukcji: owca przypomina o żywych istotach przetwarzanych na mięso, wełnę i skórę. Z kolei praca *Bed Linen to Rent* (2018) Bettiny Bereś wyraża tolerancję, szacunek i miłość do zwierząt

Żółcińskiej – biała koszula wyszywana czerwonymi nićmi. Wizualnie przypomina system naczyń krwionośnych, wyrażających kruchość, delikatność otaczającego nas świata biologicznego i nas samych. *River Sisters* (2018) Cecylii Malik to rejestracja interwencji w obronie ekologii i ochrony środowiska. Zaprezentowano fotografie i uszyty przez artystkę kostium kąpielowy, zakładany podczas protestów i akcji przeciw budowaniu tam na polskich rzekach⁶.

Wystawa *Niech szycją!* jest dobrym uzupełnieniem weneckiego Biennale w zakresie artystycznych postaw rozpatrujących brak poszanowania życia i globalną dewastację natury. ■

⁴ <https://bit.ly/3TOvgCq>

⁵ <https://bit.ly/3TK1jDn>; <https://bit.ly/3KQgHdI>; <https://bit.ly/3qddZoJ>

⁶ <https://bit.ly/3QybzMI>

Lekcja anatomii umysłu Louise Bourgeois

Ostatnie dwie dekady życia Louise Bourgeois (1911–2010) były niezwykle twórcze. Artystka w wieku osiemdziesięciu lat rozpoczęła nowy etap w życiu, wydając na świat wiele niezwykle prac – rzeźb, instalacji, kolaży, grafik i rysunków – opartych na tkaninach pochodzących z ubrań, pościeli i obić mebli. To bardzo osobiste świadectwo i poniekąd odarcie z życia prywatnego w imię uporania się z własnymi traumami. Wykorzystanie swojej „drugiej skóry” wyzwoliło potrzebę dzielenia się intymnymi relacjami i towarzyszącymi im emocjami. A powracanie do osobistych doświadczeń przez rzeźbiarkę objawia się w przestrzeni Gropius Bau Museum w Berlinie heterogenicznie i wielowarstwowo. Wystawa *The Woven Child* to kwintesencja jej artystycznej ścieżki i autobiograficzna podróż przez pryzmat własnych przeżyć.

Kariera artystki to osiemdziesiąt lat zmagania twórczych: trwała od lat trzydziestych XX wieku aż do pierwszej dekady XXI wieku. Jej szeroko pojęte podejście do mediów i odważne eksploracje cielesnego doświadczenia zawierały wątki feministyczne i surrealistyczne, choć Louise Bourgeois nigdy nie była formalnie związana z żadnym konkretnym ruchem. Jak sama przyznawała, główną inspiracją był dla niej okres dzieciństwa i bynajmniej niełatwe relacje z rodzicami, którzy prowadzili rodzinny warsztat renowacji zabytkowych gobelinów i tapiserii. Dzięki temu już od najmłodszych lat wykonywała rysunki brakujących lub bardzo zniszczonych fragmentów dekoracyjnych tekstyliów. To właśnie częsty z nimi kontakt wpłynął na późniejsze wybory materiałów, z których wykonywała wiekopomne dzieła. Zawile perypetie i rodzinne dramaty, takie jak choroba matki czy romans jej ojca z guwernantką Sade, wywołały w dorastającej Louise poczucie

krzywdy, strachu, zdrady, gniewu i odrzucenia – wybuchową mieszankę destrukcyjnych uczuć o długotrwałym działaniu. Do publicznego wyznania artystki doszło w 1982 roku na łamach czasopisma „Artforum”, w którym opublikowała tekst *Child Abuse* (Przemoc wobec dziecka) wraz ze swoimi zdjęciami w towarzystwie ojca, rodzeństwa oraz Sade¹. Powraca ona do materiałów w wieku osiemdziesięciu lat, dobitnie przypominając, że jest córką konserwatorów tkanin. To kolejna podróż w przeszłość i zarazem następna próba naprawy utkanych emocji przy użyciu symbolicznych igieł, nici i nożyc.

Druga skóra

Pewnego ranka w połowie lat dziewięćdziesiątych Louise Bourgeois poprosiła swojego wieloletniego asystenta Jerry’ego Gorovoya o zebranie zawartości kilku szaf. Porządkując te zbiory, podzieliła je na grupy. Ubrania, które kojarzyły się z konkretnymi wspomnieniami, osobami i miejscami, zachowały się w stanie nienaruszonym oraz zostały włączone do instalacji rzeźbiarskich. Inne elementy, takie jak serwetki, obrusy, chusteczki do nosa, a później także fragmenty gobelinów, zostały pocięte i włączone do prac².

Artystka wykorzystywała ubrania w budowaniu swoich wieloznaczeniowych koncepcji na zasadzie przekształcania i dopasowywania w celu zachowania przeszłości czy jej reinterpretacji. Cięcie, prucie, zszywanie pojmowała w kategoriach psychologicznych i metaforycznych, odnosząc je do pojęcia zadośćuczynienia, uporania się z krzywdami i poczuciem porzucenia. Ubiór niczym druga skóra staje się rodzajem pamiętnika i świadectwa przeżyć, miejsc czy osób. Kolekcja rzeźbiarki to biograficzna podróż sięgająca czasów jej dzieciństwa,



Louise Bourgeois, *Spider*, 1997, fot. H. Kostołowska

łącznie z elementami garderoby matki. Fragmenty jej odzienia ośwładnęły całą wystawę: pokrywają rzeźby, włączają się w obręb instalacji, uzupełniają obrazy, tworząc estetyczne kolaże.

Prace bez tytułu z 1996 roku są ewokacją przeszłości, stronkami dziennika odkrywającymi część doświadczeń artystki. Powieszona na krowich kościach cienka bielizna i koszula nocna przywodzą na myśl duchy przodków, przywołują uczucie straty i nieobecność bliskich. Niektóre ubrania, nałożone na manekina, zyskują pozorną fizyczność – wyrażają pragnienie bliskości. Nie bez znaczenia staje się gra słów zamieszczona na podnóżku instalacji: „Seamstress, Mistress, Distress, Stress” (Krawcowa, Kochanka, Ból, Stres) – czytelne odwołanie do jej rodzinnej historii. Linda Nochlin dostrzegała w tych realizacjach próbę upamiętnienia utraconego młodzieńczego ciała lub przywołania ducha minionych etapów jej życia³.

Louise Bourgeois w swojej twórczości eksplorowała w szerokim zakresie materialność, normy płci i głębię własnego umysłu. Wierzyła, że sztuka może również funkcjonować jako forma psychoanalizy, wydobywając z głębin podświadomości emocje i zapewniając im ujście. „Sztuka jest gwarancją zdrowia”⁴

– stwierdziła. Obraz matki z igłą i nitką był silnie wrośnięty w pamięć artystki. Praca *Needle (Fuseau)* z 1992 roku to charakterystyczny obiekt zintegrowany, przypominający z jednej strony piersi kobiece (dwie drewniane kule), z drugiej – fallusa (pośrodku pnie się w górę imitacja igły przybierająca kształt łuku). W komentarzu do pracy pojawia się wypowiedź rzeźbiarki na temat fascynacji motywem igły, będącej wszechobecnym elementem jej rodzinnego domu. Argumentowała, że narzędzie to służy do naprawy zniszczenia i nie ma w nim agresji, która kojarzy się ze szpilką. „To żądanie przebaczenia” (It’s a claim to forgiveness). Z jednej strony matka przekazała dziecku pojęcie igły jako zakazanego owocu. Z drugiej – pojawia się ojciec i jego żart z mandarynką, komentujący anatomię małej Louise. Tego upokorzenia artystka nigdy mu nie wybaczyła, dlatego motyw penisa, jako pierwiastka na wskroś męskiego, będzie często składową jej realizacji. Jej jednoznaczna fotografia z pracą *Fillette* (1968), wykonana przez Roberta Mapplethorpe’a w 1982 roku, jest ironiczną ilustracją zwycięstwa nad penise-igłą. Rzeźbiarka trzyma falliczny obiekt pod pachą niczym zabawkę lub torebkę, rytualnie poskramiając ojcowski atrybut. >

¹ <https://bit.ly/3RFvIXn>

² Louise Bourgeois. *The Woven Child*, red. Ralph Rugoff, Berlin 2022, s. 8 [katalog wystawy w Gropius Bau Berlin].

³ Ralph Rugoff, *Mechanisms of Ambiguity and Sensation: The Late Fabric Sculptures of Louise Bourgeois*, [w:] *ibidem*, s. 13.

⁴ „Art is a guarantee of sanity” (<https://bit.ly/3L69PbY>).



Louise Bourgeois, The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2022, fot. L. Girardini

W klatce

Bardzo charakterystycznymi przestrzeniami, które Louise Bourgeois konstruowała od 1991 roku, były „klatki”, czyli seria zamkniętych pokoi skrywających złożoną opowieść i pewną tajemnicę. Ich wnętrza zostały skrupulatnie zaaranżowane i wypełnione artefaktami, rzeźbami i różnymi elementami dopełniającymi surrealistyczną wymowę pomieszczeń. Odwołują się one przede wszystkim do biografii artystki, jej wewnętrznych rozterek, a także do architektury i idei pamięci. W wypadku *Cell VII* z 1998 roku, która poniekąd otwiera wystawę, centrum sali zajmuje utworzony z podniszczonych drzwi okrąg, w którego wnętrzu niczym duchy wiszą na wołowych

kościach i metalowych wieszakach osobiste ubrania. Obok na postumencie prezentuje się model rodzinnego domu w Choisy-le-Roy we Francji. Widz, zaglądając do środka, wkracza jak intruz do przesiąkniętego intymną atmosferą miejsca. Podobne zamknięcie okruchów własnego życia odnajdziemy w *Cell XXV* z 2001 roku – okrągłej metalowej klatce, w której na manekinach zostały zaprezentowane dwie eleganckie sukienki i szykowna krótka bluzka. Towarzyszą im dwie pokaźne marmurowe kule ustawione na podłodze, które mogą kojarzyć się zarówno z piersiami, jak i z formami fallicznymi. Artystkę zawsze interesowała płynność płci i podświadoma zazdrość o narządy, o której rozpisywał się Zygmunt Freud.

Fascynacja ideą pająka rozślawiła Louise Bourgeois na całym świecie. Obiekty przedstawiające jego wizerunek wykonywała od 1994 roku, jednak przełomem okazał się monstrualny egzemplarz wykonany w 1999 roku dla Tate Modern do Hali Turbin. W późniejszym czasie stworzyła jeszcze kilka kolejnych pajęczych rzeźb rozmieszczonych w różnych miejscach na naszym globie. Złowrogie wrażenie tych realizacji nie koresponduje z ich prawdziwym przesłaniem. Pajęczycze – mowa tu bowiem o płci żeńskiej – symbolizują opiekuńczą, oddaną matkę. Sama nazwa „Maman” to zdrobniałe, dziecięce określenie słowa „mama”. Artystka podkreślała: „Moja matka była moją najlepszą przyjaciółką i była rozważna, mądra, cierpliwa, kojąca, rozsądna, pełna gracji, delikatna, niezbędna, staranna i pożyteczna jak pająk”⁵. Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden fakt – matka była tkaczką. Na wystawie pojawia się kolejna spektakularna wizualizacja pająka – praca *Spider* z 1997 roku. Monstrualna istota, wykonana z brązu i wyposażona w kokon wypełniony trzema szklanymi jajami, zasiada na siatkowanej stalowej klatce i otula ją ośmioma długimi wygiętymi odnóżami. Wprawia widza w trwogę i przyciąga uwagę teatralnym owładnięciem całej sali. W centrum klatki znajduje się fotel z zarzuconą tapiserią. Jej wzorzyste fragmenty pojawiają się również na ścianach metalowej konstrukcji. Górująca nad całością, rozciąglą postać pajęczycy, sprawnego myśliwego i bezwzględego kanibala, przedstawia złożony obraz macierzyństwa i seksualności. To kolejny hołd dla zmarłej matki. „Pochodzę z rodziny konserwatorów. Pająk jest konserwatorem. Jeśli natrafisz na pajęczynę pająka, nie wpadnie on w złość. Będzie tkać i naprawi ją”⁶ – skomentowała Louise Bourgeois. Pajęczęj klatce towarzyszą grafiki *Fragile* z 2007 roku, stanowiące analizę fizyczności kobiety i pajęczycy, którą można potraktować jako próbę odnalezienia podobieństw.

Na berlińskiej wystawie motyw pająka zostaje przywołany również w klaustrofobicznej „klatce” wykonanej z drewnianych

drzwi i szyby. Praca *Lady in waiting [Zofie]* z 2003 roku stanowi upiorną izolatkę z niewielką intrygującą szmacianą kukłą zasiadającą na fotelu w jej centrum. Kobieta ma stalowe pajęczę odnóża i pokryta jest kwiecistym materiałem, tym samym, co tapiseria mebla. Pięć nici rozciąga się z jej ust aż do szpuli opartych na oknie – wymowne nawiązanie do pięciu członków jej rodziny, łącznie z jej mężem, historykiem sztuki Robertem Goldwaterem. „Wtapienie się” w obicie fotela można odczytywać jako celowe umniejszenie własnej obecności w imię dobra rodziny i ochrony siebie samej.

W 2000 roku Louise Bourgeois zaczęła konstruować „portretowe klatki”, stanowiące wnikliwą analizę własnych stanów emocjonalnych. Mniejsze w skali, skupiają się na analizie i przewartościowaniu wewnętrznych konfliktów. W *Cell XXL (Portrait)* z 2000 roku zamknięta została wykonana z miękkich ręczników i szlafroka nieokreślona hybryda – połączenie cech kobiecych i męskich. Na pierwszy rzut oka może ona przypominać imitację wiszącego kawałka mięsa czy odseparowanej części ciała, jednak przy bliższym poznaniu ujawnia się studium płynności płci – jej zmienności i transformacji. Podobną niedefiniowalność dostrzegamy w kolejnej pracy *Cell XXVIII (Portrait)* z lat 2004–2005. Zawartość klatek *Cell XII* i *Cell XXIV* jest bliższa figuracji i wyrażnie odwołuje się do uczucia opresji. Szczególnie ta ostatnia, gdyż zamyka w sobie wiszącą, obitą czarnym materiałem realizację łączącą trzy głowy (każda z dwiema twarzami). Czern była dla artystki symbolem depresji, żałoby, ponurej otchłani, w którą popada cierpiący. Dwa lustra ustawione po dwóch stronach „pokoju” odbijają sześć twarzy, zwielokrotniając poczucie pustki i dokonując wizualnie kolejnego rozczłonkowania.

Wszystkie strony ciała

„Ciało zawsze ciąży, pozwala się zważyć, rozważyć. [...] Cięży, wywiera nacisk na inne ciała, naciska na całą ich powierzchnię. [...] Nasz świat jest spadkobiercą świata >

5 „My best friend was my mother and she was deliberate, clever, patient, soothing, reasonable, dainty, subtle, indispensable, neat and useful as an araignée” (Louise Bourgeois, red. Frances Morris, London 2007, s. 170).

6 „I came from a family of repairers. The spider is a repairer. If you bash into the web of a spider, she doesn't get mad. Sheweaves and repairsit” (cytat wypowiedzi Louise Bourgeois dołączony do komentarza na wystawie).



Louise Bourgeois, The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2022, fot. L. Girardini, widok wystawy z pracą *Cell XXV*

ciężenia: wszystkie ciała obciążają się nawzajem, ciężą nad sobą i ku sobie”⁷.

Louise Bourgeois nie obchodziła się z ciałem delikatnie. Cięła je, fragmentaryzowała, kaleczyła, tworzyła korpusy. Ubytki kończyn uzupełniała protezami, łątała rany z wątpliwą dokładnością. Owocem tych fascynacji jest seria obszytych materiałem rzeźb wykonywanych od końca 1990 roku. Wystawione *Couple III* i *Couple IV* z 1997 roku to wyrazista analiza ciężenia i ciężkości ciała. Para bezgłowych, kopulujących ze sobą figur zostaje zamknięta w szklanej witrynie i wystawiona na widok publiczny – niczym rzadki okaz cielesnego splotu. Według autorki są to dziecięce wyobrażenia zbliżenia rodziców, pojmowane jako akt przemocy i budzące strach przed opuszczeniem. Klaustrofobiczna atmosfera może kojarzyć się z trumiennym zamknięciem i stłamszeniem. Przygnieciona postać kobieca jest wyposażona w drewnianą

kończynę – symbol wewnętrznej rany czy braku harmonii. Artystka zawsze interesowała się protezami, z którymi pierwszy kontakt miała w dzieciństwie we Francji w czasie pierwszej wojny światowej. Widziała w nich, podobnie jak w sztuce, sposób na przetrwanie cierpienia.

Dla rzeźbiarki intrygująca była również bezwładność wiszącego ciała lub jego fragmentów. *Spiral woman* z 2003 roku jest powieszonym w berlińskiej przestrzeni ciałem kobiecym zamkniętym w spiralnej formie. Dla artystki takie uczucia jak nudności, zawroty czy dezorientacja to objawy lęku, strachu przed utratą kontroli, depresji, alienacji. Wisząca do góry nogami, pozbawiona głowy *Single* z 1999 roku czy trzy zwisające, obite czerwonym materiałem nogi w *Legs* z 2001 roku budzą niepokój, poczucie zagrożenia, przywodzą na myśl sale tortur. Podobne odczucia dają mniejsze obiekty zamknięte w gablotach, zatytułowane *Arch of Hysteria* z 2004 roku. Wywołują

⁷ Jean-Luc Nancy, *Corpus*, przeł. Małgorzata Kwietniewska, Gdańsk 2002, s. 84.



Louise Bourgeois, *Couple IV*, 1997, The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2021, fot. C. Burke

całą paletę emocji i napięć burzących wewnętrzną harmonię. Ironia (rzeźba z chwytakiem do jajek na głowie), dziwaczność (postać z trzema głowami), cielesna bezradność, zagrożenie ostrymi przedmiotami – zabiegi te niepokoją, ale i wzbudzają seksualne napięcie. Dzieło *High heels* z 1998 roku prezentuje kłęczącą kobiecą postać w bardzo nietypowej, wyzywającej pozie. Bezrękie ciało opiera się na głowie pozbawionej rysów twarzy i w dziwnym skrócie przesadnie eksponuje bulwiaste pośladki oraz piersi. Zakończenie stóp tytułowymi wysokimi obcasami to eksplicytnie dopełnienie sadomasochizmu, perwersji i agresji.

Wszechobecnym wątkiem w twórczości Louise Bourgeois jest macierzyństwo, a ciało matki, opiekunki i powierniczki było motywem ustawicznie przez nią eksplorowanym. Temat ten, mocno wyeksponowany w rzeźbie pajaka, pojawia się w innych konstelacjach. Prace *Do not abandon me* (1999), *The woven child* (2002) czy *The goodmother* (2003) są kwintesencją matczynej czułości i strachu przed jej utraceniem. W *Knife*

figure z 2002 roku kobieta zamienia się w ostrze – do wybranego różowego korpusu przytwierdzony został nóż jako zwyczajne narzędzie opresji. Niewielka, obita jasnym miękkim materiałem praca *Femme maison* z 2001 roku ucieleśnia stwierdzenie, że dom to miejsce zarządzane przez kobietę – na żeńskim korpusie przypominającym poduszkę dosłownie ciąży kształt domu. Kontynuacją rozważań nad relacją między matką a dzieckiem jest realizacja *The reticentchild* (2003), do stworzenia której zainspirowała Louise Bourgeois małomówność i wycofanie jej najmłodszego syna Alaina, nazywanego przez nią „reticentchild” (małomówne dziecko). Kompozycja opiera się na grupie kilku rzeźb przedstawiających różne etapy macierzyństwa. Ujmująca narracja odbija się w zwierciadle wklęsłym, uzyskując zniekształcone powielenie scen. Zabieg ten nadaje jej teatralności i wskazuje na zaburzone funkcjonowanie naszej pamięci. W tekście towarzyszącym wystawie w Muzeum Zygmunta Freuda w Wiedniu w 2003 roku artystka pisała o dziecku, które nie chciało opuścić ciała matki, >

nie zamierzało się urodzić. „Jak to dziecko zmierzy się z przyszłością? Czy będzie nieśmiałe, sprowadzone do milczenia, niezręczne, a nawet wrogie? On jest małym ównym dzieckiem”⁸ – zastanawiała się. Louise Bourgeois od 1998 roku, zaczynając od pracy *Pierre* (nawiązującej do brata, który od 1945 roku aż do śmierci przebywał w szpitalu psychiatrycznym), zaczęła wykonywać serię rzeźb różnokolorowych głów, jakby w opozycji do bezgłowych korpusów, wykończonych fragmentami tkanin z ubrań, ręczników, wzorzystych tapiserii czy haftu. Głowa oznacza całą osobę, jest głównym ośrodkiem jaźni czy ekranem, na którym wyświetlają się nasze wewnętrzne emocje i charakter. Posłużyła ona do manifestacji przekroju najróżniejszych stanów psychicznych: od codziennych rozterek po destrukcyjną psychozę i inne silne zaburzenia. Głowy milczą (*The Mute*, 2002), cierpią, krzyczą (*Rejection*, 2001), złością się, wołają o pomoc, a niektóre nawet ulegają multiplikacji, jakby rozwojeniu jaźni. Inne wyrażają erotyczne fantazje, dotykając się językami (*Together*, 2005). Według kuratorki wystawy, Frances Morris, tkaniny użyte do wykonania tych quasi-portretów sprawiają, że przedstawione postacie wydają się zabandażowanymi ofiarami wypadku lub zabiegów medycyny estetycznej⁹.

Uszyte obrazy

Chociaż artystka jest często kojarzona ze swoimi kobiecymi formami, gigantycznymi rzeźbami pająków, instalacjami „komórek”/„klatek” i innymi trójwymiarowymi pracami, jej ekspansywna praktyka obejmowała również malarstwo, sztukę włókna, grafikę i książki. Na berlińskiej wystawie pokazano szeroki zbiór jej dwuwymiarowych działań opartych na igle i niciach. Obrazy wyściełane materiałami imitują pejzaże, abstrakcyjne kształty, eksponują słowa. Cykl *Ode a la Bièvre* z 2007 roku jest nostalgiczną podróżą w rodzinne strony, stanowiącą sentymentalne upamiętnienie wyschniętej już rzeki Bièvre płynącej w Antony blisko rodzinnego domu. Kolaż *Eternity* z 2009 roku przedstawia zegar, w którym obok liczb widnieją zróżnicowane konfrontacje korpusów damskiego i męskiego przed seksualnym zbliżeniem. Fascynacja Eugenié Grandet, bohaterką powieści Honoré de Balzaca z 1833 roku o tym samym tytule, skłoniła Louise Bourgeois do stworzenia cyklu kolaży. Artystka wspominała o kotłującym się gniewie wobec swojego ojca, który chciał uczynić z niej tę bohaterkę literacką. Do stworzenia tych wyobrażeń posłużyły jej chusteczki i ściereczki z wyprawki panny młodej przywiezionej z Francji, kwiaty, perły i guziki zabrane z własnych ubrań oraz elementy tkackiego pojemnika. Realizacje te ewokują wspomnienia i uświadamiają upływ czasu. Warto tutaj dodać, że matka rzeźbiarki nie zajmowała się szyciem. Naprawianie flamandzkich gobelinów z Arras uważała za pracę koncepcyjną:

nie tkanie, tylko budowanie kolażu, czyli składanie różnych części w całość. Oznaczało to znalezienie kawałków z tego samego obszaru, które mogłyby zastąpić uszkodzone części.

Anatomia umysłu

Wystawione w Gropius Bau Museum dzieła tworzone od połowy lat dziewięćdziesiątych aż do 2010 roku zadziwiają pomysłowością i wstrząsającą ewokacją stanów psychicznych. Wykorzystanie domowych tekstyliów nadaje im mocniejszy wydźwięk – osobistych znaczeń. Celowa niedbałość i luźność szycia dają poczucie natychmiastowości, a fragmentaryczność konstrukcji, które mogą być rozebrane, zdemontowane i rekonfigurowane, poszerzają wachlarz znaczeń i dociekań. Prace te eksplorowały również niektóre motywy i problemy z jej wcześniejszej twórczości: seksualność, rodzinną traumę, nieoczywiste relacje międzyludzkie. Skupiając się przede wszystkim na formie kobiecej, Louise Bourgeois badała cielesność w każdym anatomicznym wymiarze, fakturze, kolorze i układzie. Znów nasuwa się cytat Jean-Luca Nancy’ego: „Tutaj, w bółym miejscu, jest tylko »podmiot« – otwarty, rozcięty, zanatomizowany, zdekonstruowany, rozczłonkowany, zdekoncentrowany”¹⁰. Fizyczność staje się emanacją stanów emocjonalnych: od kobiecego ciepła, nostalgii, gorzkiej ironii, po rozdzierającą wnętrze psychozę i surrealistyczną makabrę. Artystka kiedyś przyznała, że jej emocje są większe od niej samej. Rzeźby skomponowane z miękkich i nietrwałych tkanin przywołują delikatność ludzkiego ciała, uświadamiają, że wszyscy jesteśmy w gruncie rzeczy workami ze skóry wypełnionymi strukturą z kości, organów i krwi. Omówione wyżej pary czarnych bezgłowych ciał ułożonych w pozycji misjonarskiej sugerują opresyjność wobec kobiecej postaci. Louise Bourgeois niejednokrotnie neguje konwencjonalnie wytyczone granice płci, stosując strategię hybrydyzacji, jak we wspomnianej *Cell XXI (Portrait)* – różowo-białej konstrukcji odtwarzającej męskie i żeńskie genitalia. Szwy są często luźne, niedokładne, jakby pośpiesznie nałożone. Ponownie łączą fragmenty rzeźb czy łąają otwarte rany na metalowych płaskorzeźbach z 1999 roku: *Repairs in the sky* oraz *The trauma colours*. Oddają one silnie wyczuwalne napięcia i próbę naprawy jako sposób na uporeanie się z cierpieniem.

Wystawa *The Woven Child* emanuje gęstą mieszaniną intensywnych uczuć: od seksualnego pożądania, bólu, przyjemności, strachu, aż po opozycję bierność – aktywność. Ta niepokojąca dynamika emocji, w bardzo fizycznym wydaniu, została zamknięta w gablotach i klatkach niczym w gabinecie osobliwości. Ekshibicjonizm umysłu w wydaniu Louise Bourgeois wprowadza do wystawy napięcie i wzmacnia ciekawość. Jak u małego dziecka utkanego z emocji najbliższych. ■

Louise Bourgeois, *Untitled*, 2002, The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2021, fot. C. Burke

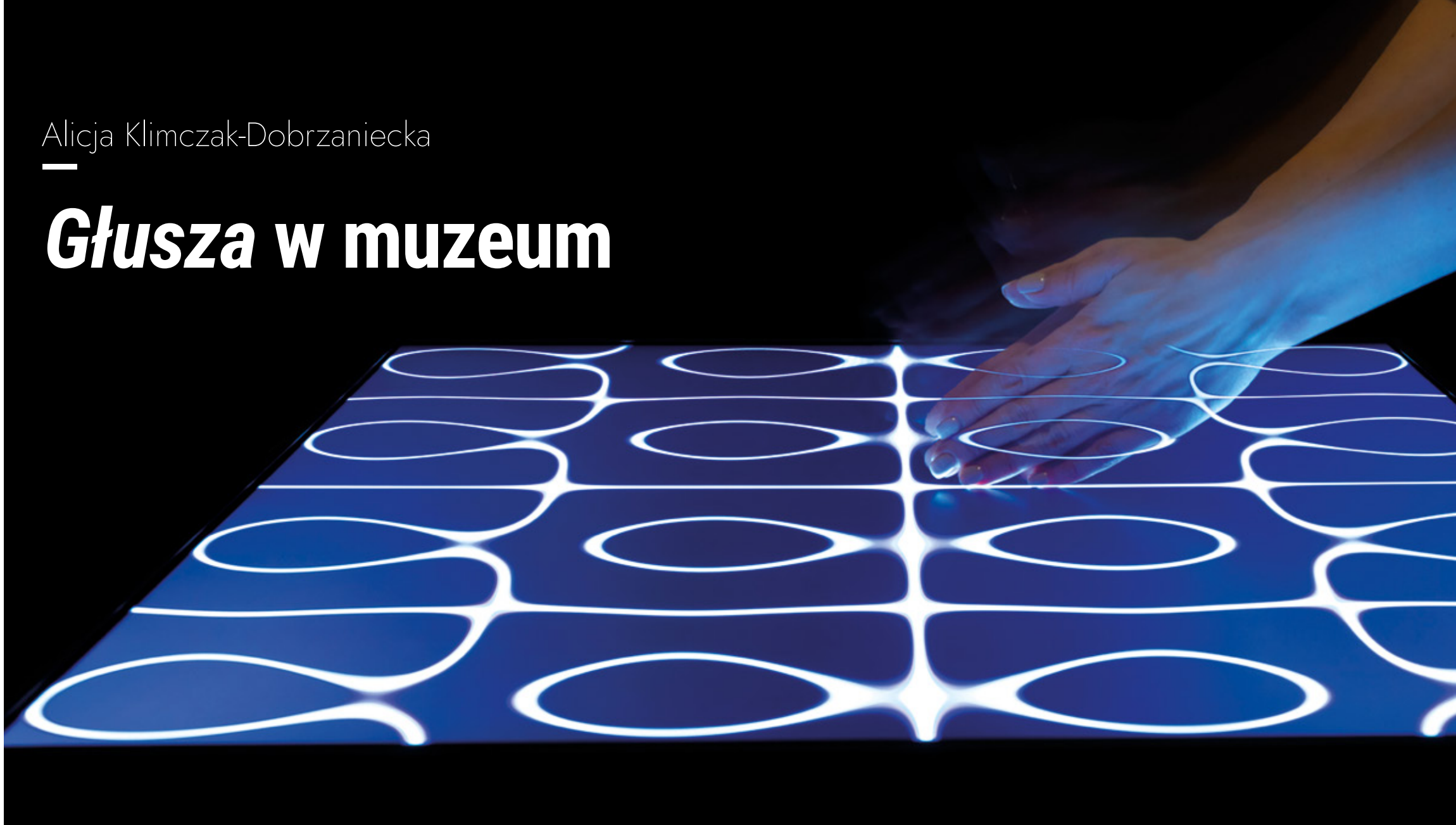
8 „How will this child face the future? Will he be shy, reduced to silence, awkward or even hostile? He is the reticent child...”

9 Louise Bourgeois. *The Woven Child...*, s. 16.

10 Jean-Luc Nancy, *Corpus...*, s. 73.

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Głusza w muzeum



1

1-2. Widok wystawy *Głusza*, 2022,
fot. Dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego
w Katowicach

Od czerwca 2022 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach można doświadczać projektu *Głusza*. Jest to wielomedialna prezentacja kultury głuchych w różnych ujęciach – lingwistycznym, historycznym, wizualnym, artystycznym, społecznym.

To temat właściwie nieomawiany w szerszej perspektywie, choć od pewnego czasu niektóre zagadnienia związane z problematyką osób niesłyszących są obecne i w polskiej sztuce współczesnej, między innymi za sprawą realizacji Daniela Kotowskiego, który zresztą na tej wystawie również prezentuje swoje prace. Co prawda od razu zaczęłam

definiowanie wystawy przez pryzmat sztuki (z takim nastawieniem zresztą jechałam do Katowic – żeby zobaczyć ekspozycję realizacji, które być może przybliżą mi problematykę deaf artu), ale nie jest to *stricte* wystawa sztuki. Owszem, ten wątek w końcu się materializuje, ale zdecydowanie należy nastawić radary na różne obszary aktywności. Przypomnimy sobie nieco terminologii z językoznawstwa, odkurzymy wiedzę historyczną, uruchomimy empatię, zatrzymamy się w biegu, pojawi się także sztuka.

Doświadczenie wystawy jest dość wymagającym fizycznie aktem, ponieważ większość informacji

została wyklejona na ścianach – żeby się z nimi zapoznać i je przyswoić, trzeba po prostu stanąć, skupić się i czytać. Nie chcę jednak w nikim wzbudzać uprzedzeń, nie jest to nudna „wystawa czytana”. To wirtuozerski popis typograficzny, zróżnicowany wizualnie. Coś jak wyróżnienia w notatkach, które robiliśmy na studiach, by łatwiej je zapamiętać. Tu nowej wiedzy jest mnóstwo. Z punktu widzenia twórców trudno jest wybrnąć z problemu zrealizowania niedużej, lecz interesującej ekspozycji, której celem jest przede wszystkim edukacja. Inaczej jest w wypadku całej instytucji poświęconej danemu zagadnieniu, wówczas są przestrzeń i możliwości na zbudowanie wielowymiarowej narracji. Tu mamy do czynienia z wystawą (zajmuje ona przestrzeń budynku łążni w zespole Muzeum Śląskiego), której zadaniem jest umożliwienie zdobycia solidnej porcji wiedzy w mimo wszystko skondensowanej formie.

Jednym z haseł obecnych na wystawie, stanowiącym, moim zdaniem, podstawę narracji, jest „tożsamość pograniczna”, oznaczająca „istnienie pomiędzy dwoma, trzema światami, bycie na ich granicy, nakładanie się kultur, co powoduje dwoisty system tożsamości”. To sprawia, że słyszący zyskują nową perspektywę i widzą osoby głuche >



2



1-3. Widok wystawy *Głusza*, 2022, fot. Dzięki uprzejmości Muzeum Śląskiego w Katowicach



jako te, które muszą funkcjonować „pomiędzy” dwiema rzeczywistościami, a nie jako pochodzące „z innego świata”. Rozumienie tej kategorii odbywa się przy użyciu filtrów związanych z kwestiami społeczno-politycznymi, każe myśleć o negocjacyjnych granicach narodowościowych i dyskusyjnej przynależności, które pamiętamy z historii. Przekładając to na próbę rozumienia problematyki życia osób głuchych w słyszącym społeczeństwie, ułatwiamy sobie niejako rozumienie tego, w jaki sposób muszą oni funkcjonować. „Ich” przestrzenią jest zarówno świat języka migowego, jak i rzeczywistość, w której dominuje język mówiony. Oczywiście (której nikt zresztą nie zgłębia) jest konieczność funkcjonowania w „zwykłym” świecie (Zastanawialiście się kiedyś, w jaki sposób osoba głucha może wezwać na przykład straż pożarną lub policję?). Z kolei dla osób słyszących świat głuchych w zasadzie nie istnieje. Rzadko kiedy



próbuję się w niego wkraczać. Brak wiedzy i niezrozumienie są zresztą często wstępem do audyzmu, a więc przekonania o wyższości wynikającej z możliwości słyszenia i protekcyjnych zachowań.

Część historyczna ekspozycji uświadamia ogrom ogólnej niewiedzy w zakresie funkcjonowania głuchych w społeczeństwie w dziejach, a jednocześnie całkowity brak tego wątku w narracji historycznej, co jest o tyle zdumiewające, że zorganizowana edukacja niesłyszących miała swoje początki już pod koniec XVIII wieku! W kolejnym stuleciu, nawet na ziemiach podzielonej zaborami Polski, powstawały liczne związki zrzeszające osoby głuche. Z kolei istotnym rozdziałem późniejszej historii są sport i wojskowość – wspomnę chociażby Pluton Głuchoniemych (pododdział Armii Krajowej), który brał udział w powstaniu warszawskim. Pojawiły się ponadto wątki mówiące o jednoczesnej dyskryminacji ze względu zarówno na pochodzenie (Żydzi), jak i na głuchotę, czy obecność antysemityzmu w obrębie społeczności głuchych.

Narracja o sztuce bazuje na wskazaniu kluczowej faktografii z dziejów formowania się ruchów artystów niesłyszących w Polsce w szerszym ujęciu tego obszaru twórczości na świecie. Przede wszystkim wyjaśniono pojęcie deaf artu na tle ogółu działań artystów niesłyszących. Można zapoznać się z manifestami ruchu De'VIA czy surdyzmu, a także potraktowanym bardziej szczegółowo tematem

polskiej sztuki tworzonej przez artystów głuchych (GAG – Grupa Artystów Głuchych). Oprócz wspomnianego wcześniej Daniela Kotowskiego, artyści obecnego w mainstreamie instytucjonalnym, którego twórczość wynika z doświadczeń życia codziennego, pokazano prace między innymi Przemysława Sławiaka, Mirosława Śledzia, Nancy Rourke. Na wystawie prezentowana jest także realizacja Victorii Tofan, stworzona w środowisku głuchych przez pochodzącą z Ukrainy artystkę. Kluczowe dla percepcji ekspozycji jest zwrócenie uwagi na kategorię wykluczenia i konieczność obrony własnej tożsamości, a więc nieustające negocjacje w definiowaniu samego siebie i swojego miejsca w społeczeństwie.

Wystawa w Muzeum Śląskim jest absolutnie podstawowa dla problematyki kultury głuchych w Polsce. W czasie, gdy dostępność instytucji jest wyraźnie zdefiniowanym celem (do którego wszyscy dążą, ale jeszcze niewielu go osiągnęło), należy ją traktować jako oczywiste źródło wiedzy, od którego powinno się w ogóle zacząć próbę zrozumienia, na czym tak naprawdę polega istota funkcjonowania głuchych w świecie języków fonicznych. Jednocześnie projekt uświadamia, w jak mocno przemocowym społeczeństwie względem osób ze specjalnymi potrzebami żyjemy. Historia kultury głuchych jest opowieścią o walce o miejsce w społecznościach, ale konkluzją całego pokazu jest fakt, że finał tych zmagających nie jest jeszcze widoczny. ■



Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Warstwy Macieja Kasperskiego. Co może powiedzieć ceramika o rzeczywistości?

Sezon jesienny w Pawilonie Czterech Kopuł za-
inaugurowano wystawą wrocławskiego cera-
mika Macieja Kasperskiego (1969–2020) *War-
stwy*. To prezentacja jednego z wątków w twórczości
artysty, wynikającego w głównej mierze z namysłu
nad właściwościami i możliwościami materiału, a sze-
rzej – nad istotą pracy ceramika w odniesieniu do pro-
gresywnej technologicznie i ideowo współczesnej rze-
czywistości. Kuratorka Barbara Banaś zestawiała prace
z pierwszej dekady XXI wieku z ostatnimi realizacjami
artysty z 2020 roku. Pierwsza grupa to „klasyki” Ma-
cieja Kasperskiego, a więc ceramiczne bryły formowa-
ne „z wałka”, czyli skonstruowane z nitek gliny rozwał-
kowanej uprzednio dłońmi w charakterystycznych



1-2. Widok wystawy *Maciej Kasperski. Warstwy*, fot. Wojciech Rogowicz, © Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2022

kształtach: walcach, stożkach, bryłach geo-
metrycznych czy bardziej abstrakcyjnych
totemicznych formach. Zbiór ten nie jest ap-
tekarsko czysty, został bowiem rozbity kil-
koma pracami szklwionymi, które pokazują
charakterystyczną sekwencyjność myślenia
twórcy – często przejawiała się ona reali-
zacją tego samego kształtu w różnych ma-
teriałach. Drugi zestaw prac jest sporym
zaskoczeniem dla obserwatorów twórczości
Macieja Kasperskiego, zawiera bowiem pra-
ce z tworzyw syntetycznych wykonane przy
użyciu druku 3D. Maciej Kasperski – jeden
z twórców pracujących w obszarze, w którym

technologia jest kluczowa dla znaczenia
oraz recepcji dzieła – przez konkretne jej
zastosowanie wywrócił postrzeganie swojej
twórczości. Jak już wspomniałam, artysta
pracował w cyklach i chociaż często różni-
cował swoje rzeźby sposobem wykonania,
to jednak zawsze wybór technologii pozo-
stawał w ścisłym związku z klasycznym eto-
sem pracy. Jak zatem możemy rozumieć fakt,
że rasowy ceramik sięga po druk 3D i tym sa-
mym po materię nieszlachetną, nowoczesną,
a przede wszystkim nieekologiczną?

Być może krótkotrwale byliśmy świadka-
mi momentu przełomowego w twórczości, >

o tyle ważnego, że artysta jednym gestem podał w wątpliwość swój dotychczasowy dorobek. Gest ten nie jest przekreśleniem dokonań, myślę, że można to widzieć jako dowód bardzo świadomej postawy. Podawanie w wątpliwość niesie bowiem ze sobą domyślną akceptację tego, co może się w konsekwencji wydarzyć, a więc chociażby pojawienie się przekonania, że jeden rozdział należy zamknąć i przejść do kolejnego. Zestawienie „starego” (ceramiki) z „nowym” (tworzywem sztucznym) może wszak przynieść odpowiedź na kilka pytań. Jak klasyczny materiał zachowuje się w otoczeniu nowych technologii? Czy ceramik powinien być przywiązany do określonych metod pracy? Czy sięgnięcie po nieszlachetny materiał umniejsza sztuce? Czy ceramika przegra z tworzywem sztucznym, czy raczej będzie na odwrót?

Wszystko to oczywiście tylko spekulacje. Nie dowiemy się nigdy, do jakich wniosków doszedł sam twórca. Dzięki wysiłkowi jego żony, Agnieszki Kasperskiej, można oglądać dzieło *Świadomość*, będące niejako wielkim finałem pokazu. Artysta zmarł, pozostawiając je nieukończone. Po jego śmierci pracy nadane zostały ostateczne szlify (dosłownie i w przenośni), dzięki którym doprowadzono ją do perfekcyjnej postaci. Abstrakcyjna rzeźba o rodowodzie charakterystycznym dla twórczości Macieja Kasperskiego – oparta na pierwotnych, totemicznych formach – jawi się jako konstrukt z przyszłości, któremu raczej bliżej jest do przyjemnych dla oka technologicznych nowinek, będących połączeniem nauki i dizajnu. Tworzywo sztuczne w tym wypadku zdaje się podatne na formowanie zgodne z dowolną wizją,



1



2



3

1,3. Widok wystawy Maciej Kasperski. *Warstwy*, fot. Wojciech Rogowicz, © Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2022
2,4. Maciej Kasperski, *Świadomość*, 2021, fot. Wojciech Rogowicz, , © Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2022

nie ma tu elementu przypadkowości, błędu czy najmniejszego śladu ludzkiego gestu. W świetle ostatniego rozdziału działalności artystycznej Macieja Kasperskiego problem konfrontacji ceramiki z nowoczesnymi technologiami wychodzi poza akademicką dyskusję o procesie twórczym i staje się kwestią uniwersalną. Pęd, nowe możliwości oraz zmiany, które są nieodłącznym elementem każdej dziedziny życia, wymagają od ludzi nierzadko gwałtownych przewartościowań dotychczasowych przekonań, pielęgnowanych i chronionych. W ostatnich latach doświadczamy zmian jeszcze intensywniej i nie zawsze są one dobre. To jednak, co pcha świat do przodu, to poszukiwania, kwestionowanie prawd i zadawanie niewygodnych pytań. ■



4

Do oglądania

ARTYŚCI

Do oglądania

NOWY ŻŁOTY

NOWY ŻŁOTY to nieformalna inicjatywa wystawiennicza. Działa od lipca 2019 roku, a od lutego 2022 roku siedzibą galerii jest kiosk na rogu ulic Prusa i Górnickiego (Ołbin, Wrocław). Za program kuratorski i funkcjonowanie NOWEGO ŻŁOTEGO odpowiadają Magdalena Kreis i Yuriy Biley.

Kolejni artyści i artystki pokazujący swoje prace w ramach inicjatywy są wybierani na podstawie rekomendacji. Artystka/artysta goszczący w danym momencie w NOWYM ŻŁOTYM nominuje trzy osoby, z których zespół wybiera jedną. W ten sposób tworzy się swego rodzaju sztafeta, tak zwany złoty łańcuszek.

Do tej pory odbyło się dziewiętnaście odsłon–wystaw oraz dziewięć prezentacji flag w ramach drugiego cyklu wystawienniczego pt. CEREMONIAŁ. Pomiedzy kolejnymi wystawami, na maszcie zamocowanym na kiosku, pojawiają się realizacje artystyczne w formie flag.

Poza wernisażami i wydarzeniami, NOWY ŻŁOTY działa w formacie „otwarte na życzenie” – publiczność umawia się na indywidualne wizyty na wystawie.

Program jest realizowany dzięki regularnym wpłatom matronek i patronów poprzez portal Patronite, a także przy wsparciu zaprzyjaźnionych osób i instytucji.

Do tej pory w ramach inicjatywy w NOWYM ŻŁOTYM swoje prace zaprezentowały/zaprezentowali: Yuriy Biley, Barbara Gryka, Elżbieta Jabłońska, Honorata Martin, Marianna Grabska, Jakub Danilewicz, Jolanta Nowaczyk, Liliana Piskorska, Arek Pasożyt, Daniel Kotowski, Weronika Zalewska, Spółdzielnia Krzak, Weronika Wysocka, Planeta Kuz, Maria Kniaginina-Ciszewska, Małgorzata Mycek, Przemysław Piniak, Adam Kozicki, Piotr Puldzian Płucienniczak.

W ramach cyklu CEREMONIAŁ swoje flagi zaprezentowały/zaprezentowali: Monika Drożyńska, Yulia Krivich, Alex Urso, Nikolay Karabinovych, Jolanta Nowaczyk, Nikita Kadan, Joanna Rajkowska, Magdalena Karpińska, Agnieszka Brzeżańska. ■



Odsłona XVII / Przemysław Piniak, *Demony*, fot. J. Wypych, dzięki uprzejmości NOWEGO ŻŁOTEGO



1



2

1. Odslona XIX / Piotr Puldzian Płucienniczak, *89 drobiazgów*, fot. M. Kreis
 2. CEREMONIAŁ 9 / Agnieszka Brzeżańska, *Flaga Ziemi*, fot. J. Wypych
 Fot. 1-2 dzięki uprzejmości NOWEGO ŻŁOTEGO



1



7



6



2



5



8



9



3



4



10

1. CEREMONIAŁ 8 / Magdalena Karpińska, Flaga, fot. J. Wypych
- 2, 7. Odsłona XVII / Przemysław Piniak, Demony, fot. J. Wypych
- 3, 4. Odsłona XVII / Przemysław Piniak, Demony, fot. B. Sadowski
- 5, 6. Odsłona XVIII / Adam Kozicki, dowiesz się w swoim czasie, fot. J. Wypych
8. Odsłona XIX / Piotr Puldzian Plucienniczak, 89 drobiazgów, fot. J. Wypych
9. CEREMONIAŁ 7 / Joanna Rajkowska, Flaga uchodźcza, fot. J. Wypych
10. Odsłona XVIII / Adam Kozicki, dowiesz się w swoim czasie, fot. B. Sadowski

Do oglądania



Odsłona XIX / Piotr Puldzian Plucienniczak, 89 drobiazgów, fot. B. Sadowski, dzięki uprzejmości NOWEGO ŻŁOTEGO

Do czytania

PÓŁKA



Głusza

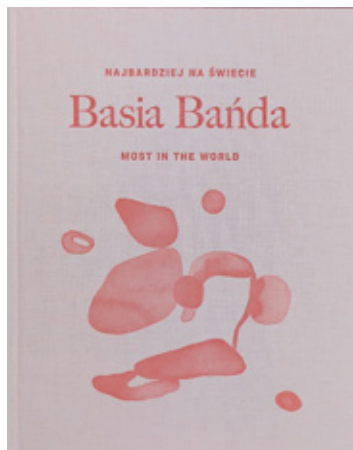
Głusza powstała z potrzeby opowiedzenia o nieoczywistościach komunikacji i inspiracji językiem przestrzenno-wizualnym. Dziesięciu autorów – Głuchych i słyszących – odnosi się w swoich artykułach do problematyki komunikacji, kultury i sztuki Głuchych, języków migowych, a także eksperymentalnych form zapisu. Jest to pierwsza publikacja, w której teksty popularnonaukowe dostępne są w wersjach migowych, a projekt graficzny odzwierciedla dialog między światem dźwięku i ciszy, wizualizacją znaku w rysunku i w ruchu, zapisem w formie druku i w formie wideo. Wydawca: Muzeum Śląskie w Katowicach



Anna Markowska

Natalia LL

Monografia poświęcona twórczości artystki konceptualnej autorstwa znawczyni wrocławskiej sztuki, Anny Markowskiej. Książka jest kolejnym tomem z serii „Wrocławskie Środowisko Artystyczne”, powstała z okazji nadania artystce doktoratu *honoris causa* przez Akademię Sztuk Pięknych we Wrocławiu.



Basia Bańda

Najbardziej na świecie

Dwadzieścia lat pracy twórczej (liczonych od pierwszej instytucjonalnej wystawy) – to brzmi konserwująco i poważnie, a jest przecież tylko i aż pretekstem do powstania tej książki. Ma to być podsumowanie twórczości, u podłoża której leżą niezwykła systematyczność i pracowitość, połączone ze zjawiskową kreatywnością i uważną refleksją nad sensem tworzenia. (Wojciech Kozłowski)

Wydawca: BWA Zielona Góra



Marek Śnieciński

Konrad Jarodzki

Publikacja z serii „Wrocławskie Środowisko Artystyczne” poświęcona została wybitnemu malarzowi, rysownikowi i architektowi. Konrad Jarodzki był współtwórcą artystycznego i intelektualnego klimatu PWSSP we Wrocławiu (później Akademii Sztuk Pięknych), a także nowoczesnego kształtu Wrocławia, pracownikiem Miastoprojektu.



Monika Braun

Podróżnik. O życiu i szkłe Kazimierza Pawlaka

Ta książka o artyście jest jak podróż, prowadzi przez zmieniające się czasy, kolejne przebudowy, burzenie albo niszczenie starożytności i zastępowanie go nowym. Tak w sensie fizycznym jak i tym innym, trudniejszym do uchwycenia. Składa się z kawałków jak krajobraz za oknem jadącego pociągu, tak jak ludzie ukazujący się i znikający w korytarzu wagonu, idący gdzieś dalej, widziani tylko przez chwilę.



ANGOR ANIM

MARCIN BERDYSZAK

WYSTAWA

07.10-05.11.2022

GALERIA MIEJSKA WE WROCŁAWIU
UL. KIEŁBAŚNICZA 28

WSTĘP WOLNY

GM/
Galeria Miejska
we Wrocławiu

PARTNER
Młoda
Polska

PATRONI MEDIALNI
RADIO
WROCŁAW

RADIO
WROCŁAW
KULTURA

raŃ
RADIO
WROCŁAW

format

odra

W
WROCŁAW

KULTURA
SZTUKA

POLE: MARCIN BERDYSZAK