

format

Cena 16,00 zł (w/mkw)
ISSN 0867-2555 0.4
9 770867 255004



Od redakcji

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Redaktor naczelna Pisma Artystycznego Format



W niniejszym numerze Formatu tematem przewodnim jest postrzeganie i tworzenie sztuki oraz „obchodzenie się” z nią z punktu widzenia wyzwań klimatycznych oraz relacji człowieka z otaczającym go światem natury. Niezwykle interesująco, a jednocześnie za każdym razem w odmienny sposób, piszą o tym Beata Bartecka, Joanna Kobyłt i Mika Drozdowska.

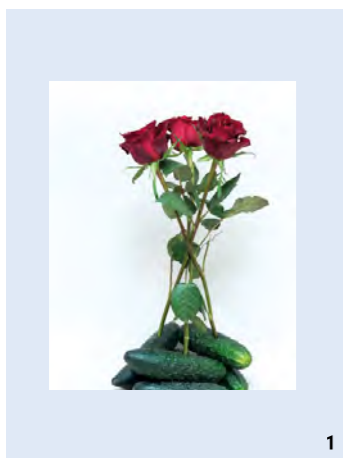
O mocno zauważalnym *comebacku* polskiego szkła artystycznego oraz jego rosnącej popularności wśród kolekcjonerów pisze Anka Mituś, jedyna chyba specjalistka, która rzuca zupełnie nowe spojrzenie na tę, przeżywającą wyraźnie złoty okres, dziedzinę. Innym medium, które także wraca do łask w całkowicie nowej odsłonie, jest tkanina artystyczna. W numerze znajdziecie relacje z wystawy *W kratkę* oraz 17. Międzynarodowego Triennale Tkaniny w Łodzi.

Kontakt z ważnymi wydarzeniami za granicą zapewnili Kama Wróbel, pisząc o wystawie Jeana-Michela Basquiata w Wiedniu, Alexandra Hołownia – specjalistka od berlińskiej sceny performansu, oraz Zyta Misztal von Blechinger, regularnie korespondująca z nami z Włoch, a także nieustannie podróżujący Piotr Jakub Fereński. Kasia Boratyn zrelacjonowała plany organizatorów tegorocznego Biennale Architektury w Wenecji, zaś sprawozdania z wydarzenia możemy spodziewać się w Formacie internetowym.

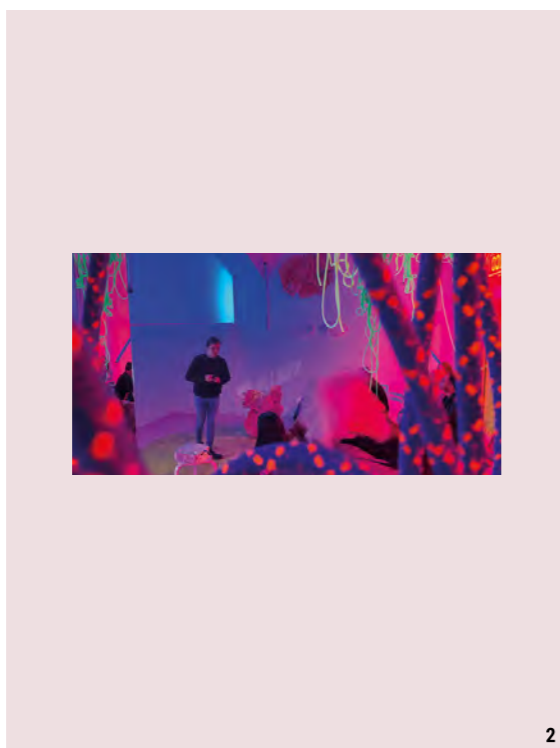
Nie zapomnijcie o dziale „Do zobaczenia”, w którym prezentujemy esej fotograficzny Alicji Kielan oraz wybrane prace artystów – bez klucza, bez komentarza.

To oczywiście tylko część zawartości numeru, interesujących wątków jest o wiele więcej. Dzielimy się nimi nie tylko w drukowanej wersji czasopisma, ale także wersji *online* oraz w podcaście *Format na głos*, w którym poruszamy interesujące tematy ze świata sztuki.

Zapraszam do lektury i w eter. ■

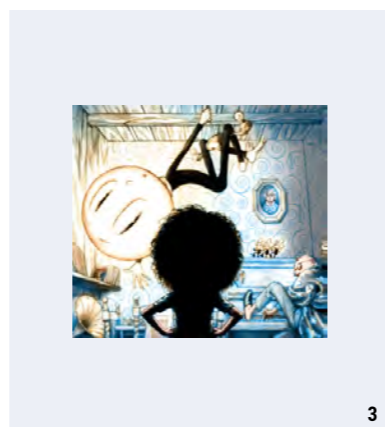


1



2

1. Liliana Zeic, *Ogórki*, *Sourcebook* nr 39, 2022, fot. cyfrowa, wymiary zmienne (tekst na s. 26)
2. Yari Miele, wystawa *INCONOSCIBILE*, Bolonia, luty 2023, Museo Spazio Publico, kurator Marcello Tedesco, Foto by Elettra Bastoni (tekst na s. 50)
3. David Polonsky, *A Moonless Night*, 2006 (tekst na s. 106)
4. Widok wystawy, 17. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. HaWa (tekst na s. 128)
5. Alicja Pruchniewicz, *Spiderweb*, 2021 (tekst na s. 142)



3

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

Redakcja artystyczna: Tomasz Pietrek,
tomaszpietrek.com

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

Współpracownicy:
Beata Bartecka, Kasia Boratyn, Agata Ciastoń,
Mika Drozdowska, Piotr Jakub Fereński,
Alexandra Hołownia, Joanna Kobylt,
Hanna Kostołowska, Piotr Lisowski,
Zyta Misztal von Blechinger, Anna Mituś,
Emilia Orzechowska, Katarzyna Roj,
Andrzej Saj, Kama Wróbel

Korekta: Marcin Grabski, mesem.pl

Druk: ZAPOL Sobczyk Sp.J., Szczecin

Okladka: Widok wystawy *New Glass Now*.
Dzięki uprzejmości Corning Museum of Glass

Projekt okładki: Tomasz Pietrek

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

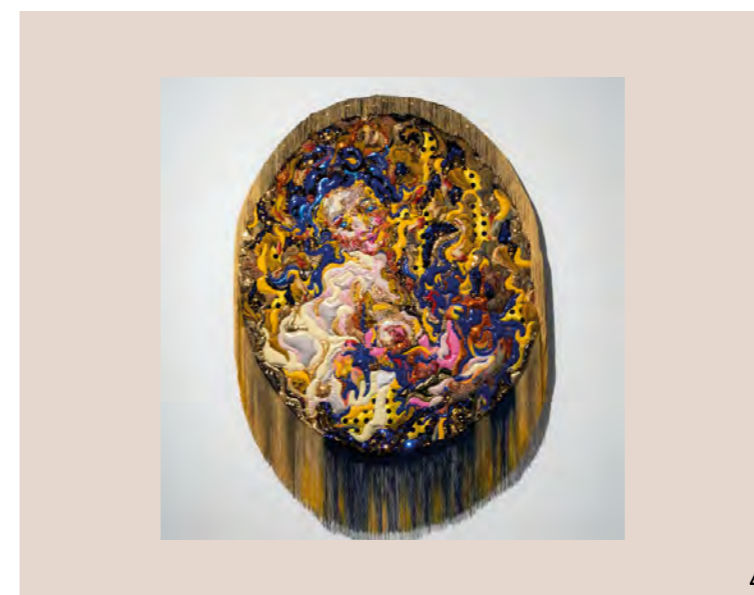
Warunki prenumeraty:
W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi
16,00 zł. Kwotę 48,00 zł (16 x 3) prosimy
wplacać na nasze konto: Akademia Sztuk
Pięknych, ing Bank Śląski O/Wrocław
93 1050 1575 1000 0005 0269 6594,
jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając
– prenumerata „Formatu”. Zamówione
egzemplarze 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.

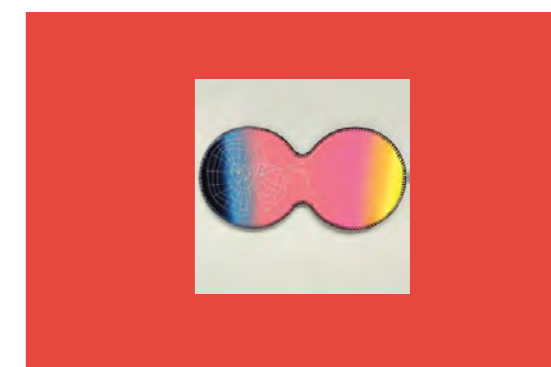
Nakład: 850 egz.

format.asp.wroc.pl

Copyright © 2023 by Redakcja „Format”
cena 16,00 zł (w tym 8% VAT)



4



5

W numerze

TEMATY

- 6** Joanna Kobylt
W sztuce wcale nie wolno
więcej. Kilka uwag o wykorzy-
stywaniu zwierząt
- 12** Beata Bartecka
Dlaczego „The Guardian”
nie pokazuje niedźwiedzi
polarnych
- 18** Mika Drozdowska
Dzika Gлина – budowanie relacji
ze środowiskiem i z zasobami

ROZMOWY

- 26** Piotr Lisowski
Od roślin uczyć się queerowo-
ści. Rozmowa z Lilianą Zeic
- 34** I ♥ to make you happy –
rozmowa Krzysztofa
„Leona” Dziemaszkiewicza
z kuratorką wystawy Emilią
Orzechowską
- 40** Projektowanie jest wehiku-
łem przyszłości
Z dr Renatą Bonter-Jędrzejew-
ską, projektantką, kuratorką
i badaczką, rozmawia
Katarzyna Roj

POSTAWY

- 50** Zyta Misztal von Blechinger
Światło – medium i temat
w sztuce Yariego Miele
- 60** Kama Wróbel
Większość królów zostaje ścię-
tych – Jean-Michel Basquiat
- 68** Andrzej Saj
Złoty czas Lva Sterna
- 74** Hanna Kostołowska
Na dobrej drodze
- 82** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Konieczność obiektu

ZJAWISKA

- 88** Agata Ciastoń
Papier i dwadzieścia centyme-
trów betonu. O autostradzie A4
- 94** Anka Mituś
Skończył się Rok Szkła, zaczął
się rok szkła
- 106** Piotr Jakub Fereński
Interferencje
Sztuki (s)przeciw broni
- 112** Alexandra Hołownia
Women's World – wieczór
performansu artystycznego
w Berlinie

DO ZOBACZENIA

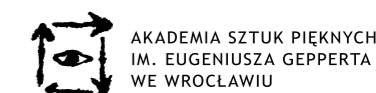
- 120** Kasia Boratyn
Biennale Architektury 2023 w Wenecji.
Jak będzie wyglądała *Laboratorium
przyszłości* Lesley Lokko?
- 128** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Stan splątany. 17. Międzynarodowe
Triennale Tkaniny
- 136** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Chusta jako punkt wyjścia.
Rozmowa z Magdaleną Kreis
o wystawie *W kratkę* w willi letniskowej
w Łódzkim Parku Kultury Miejskiej

ARTYŚCI

- 142** Do oglądania

PÓŁKA

- 156** Do czytania



Wrocław miasto spotkań

format

Joanna Kobyła
W sztuce wcale nie wolno więcej.
Kilka uwag o wykorzystywaniu
zwierząt

Beata Bartecka
Dlaczego „The Guardian”
nie pokazuje niedźwiedzi
polarnych

Mika Drozdowska
Dzika Glina – budowanie relacji
ze środowiskiem i z zasobami

W sztuce wcale nie wolno więcej. Kilka uwag o wykorzystywaniu zwierząt



1

Na Biennale w Wenecji w 2022 roku dużo zachwyty, jak i kontrowersji wzbudził Pawilon Duński. Znajdująca się tam wystawa *We walked the Earth* Uffego Isolotto roztaczała pełną niepokoju wizję transhumanistycznej przyszłości. Hiperrealistyczna instalacja budowała osobliwą scenę, w której świat przedstawiony przypominał scenografię z filmu *science fiction*.

Największe zainteresowanie wzbudzały jednak nie zapach, malowidła na ścianach czy przedmioty codziennego użytku przyszłych postludzi żyjących na planecie *in spe*, ale dwie naturalistyczne rzeźby przedstawiające parę centaurów. Leżące na podłodze, przypuszczalnie martwa ciężarna kobieta i powieszony na sznurze w prawdopodobnie samobójczym akcie mężczyzna byli chyba najchętniej fotografowanymi obiektami

ze wszystkich pawilonów na Biennale. Można zaryzykować twierdzenie, że był to niezaprzeczalny hit pod względem liczby instagramowych publikacji. Zaskakująca realizmowa przedstawionych postaci wymuszała pytanie, w jaki sposób artysta osiągnął taki efekt. Szczególnie zwierzęce elementy ciała prowokowały pytania o wykorzystanie prawdziwych zwierząt do tej artystycznej produkcji. Po kilku miesiącach od otwarcia Biennale na oficjalnym profilu na Instagramie ukazała się informacja zawierająca następującą treść:

„Oświadczenie dotyczące wykorzystania zwierząt na wystawie. Rozumiemy, że wystawa może wywołać silne reakcje niektórych zwiedzających i uważamy, że wszystkie reakcje są uzasadnione. Centaury poruszają ważne – i czasami niewygodne – pytania dotyczące naszego stosunku do zwierząt. Uznajemy ten szczególnie ważny związek, konie zostały nabyte

1–2. Widok wystawy *Myszy i ludzie* Alicji Patanowskiej, galeria SiC! BWA Wrocław, fot. Alicja Kielan. Dzięki uprzejmości BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej



2

etycznie i legalnie przez cenionego taksydermistę. Konie zostały nabyte z małej stadniny, gdzie były wychowywane i pielęgnowane od czasu, gdy były źrebakami. Jesienią 2021 roku miały zostać poddane eutanazji, aby uniknąć cierpienia związanego ze starością i z pogarszającym się stanem zdrowia. Właściciel stadniny został dokładnie zapoznany z projektem wystawy i od razu poparł włączenie skór do ekspozycji, stwierdzając między innymi, że projekt unieśmiertelni konie, a alternatywą będzie ich spalenie lub karmienie zwierząt w zoo, na próżno¹.

Na skutek pojawiających się pytań organizatorzy postanowili wyjaśnić – jawiące się jako wątpliwe etycznie dla wielu odbiorców i odbiorczyń – wykorzystanie ciał zwierząt, zapewniając, że żadne z nich nie ucierpiały, a pracujący przy produkcji wystawy specjaliści są godni zawodowego zaufania. Czy jednak w obliczu przemian, jakich

dziś doświadcza nie tylko pole sztuki czy kultury, ale w ogóle współczesny nam świat, tłumaczenie tak ważnych kwestii *post factum* nie jest wizualnym blamażem dla artysty i instytucji? Czy współczesne krytyczne, postantropocentryczne spojrzenie zbudowane na radykalnej empatii wobec wszystkiego, co żywe, nie stawia sztuce współczesnej nieco wyżej poprzeczki?

W polu polskiej sztuki współczesnej temat wykorzystywania ciała i życia zwierząt jako tworzywa artystycznego pojawił się w 1993 roku, kiedy Katarzyna Kozyra pokazywała swoją pracę dyplomową, czyli *Piramidę zwierząt*. Praca ta, zasilająca kanon sztuki krytycznej, potwornie źle się dziś zestarzała. Choć może nie o trącenie myszką chodzi, ale o pęknięcia w strategii artystycznej Katarzyny Kozyry, których obecnie już trudno bronić. Z drugiej jednak strony praca – przez kontrowersje oraz wrzawę medialną, >

1 Oświadczenie zamieszczone na oficjalnym profilu pawilonu na portalu Instagram: <https://www.instagram.com/p/ChKzD8AMWpx>.

jakie wówczas wywołała – odcisnęła tak mocne piętno, że do dziś (po równo trzydziestu latach!) nie sposób do niej nie powracać, czego poświadczeniem może być niniejszy tekst.

Artystka, inspirując się bajką braci Grimm *Muzykanci z Bremen*, postanowiła stworzyć obiekt. Jak sama przyznała: „treść bajki w tym przypadku nie była istotna, natomiast zainteresowanie budził obiekt [...], możliwość zrealizowania tego obiektu, wykorzystując gotowy materiał jakim są zwierzęta”². W komentarzu, który został dołączony do instalacji, artystka zawarła wytłumaczenie, że nie chciała korzystać z już spreparowanych zwierząt, „np. z muzeów z trofeami”³, a „materiał na rzeźbę istniał, były nim konkretne zwierzęta, wybrane przeze mnie”⁴. Do piramidy dołączony został także film dokumentujący uśmiercenie, a następnie skórowanie konia. Od początku więc ideą artystki było ukazanie kulis powstania jej pracy, która według niej miała problematyzować utowarowienie zwierząt, przemysłową hodowlę i uśmiercanie w celach konsumpcyjnych oraz uwikłanie zarówno całego społeczeństwa, jak i poszczególnych jednostek w ten proces. Problematiczne i wtórne w tym aspekcie wydaje się reprodukcja systemu, który się jednocześnie krytykuje. Choć strategią tą posługuje się wielu uznanych artystów, zarówno tych spod znaku sztuki krytycznej (Andrzej Żmijewski), jak i tych tworzących w ramach sztuki nazywanej w pierwszej dekadzie XXI wieku antagonizmem (Santiago Sierra). Uświadamianie przez powielanie schematów nie tłumaczy ich używania, szczególnie jeśli mamy do czynienia z kategorią cudzej czy to ludzkiej, czy to pozaludzkiej krzywdy.

W tym wypadku można przywołać pytanie postawione przez Dorotę Łagodzką i podjętą przez nią próbę udzielenia na nie odpowiedzi: „Czy odwołanie się do powszechnej społecznej akceptacji zabijania zwierząt i wszechobecności produktów z ich martwych ciał to dobry argument za dopuszczalnością zabijania zwierząt dla sztuki? Społeczeństwo nie jest monolitem, ale zbiorem jednostek, z których każda podejmuje decyzje i dokonuje wyborów, także o charakterze etycznym. Zwierzęta również nie są jedynie jednolitym tworem zwanym fauną, ale zbiorem jednostek, z których każda posiada własne życie i własną śmierć. A zatem decyzja tej konkretnej artystki dotyczyła śmierci tych konkretnych zwierząt”⁵.

Podejście Katarzyny Koziry różni się jednak znacznie od koncepcji Uffego Isolotto właśnie tym, że – jak podali organizatorzy – konie nie zostały zabite do działań artystycznych, a jedynie pozyskane, wcześniej poddane eutanazji z powodu podeszłego wieku i chorób. Mimo wszystko jednak zastanawia uwikłanie nawet martwych ciał zwierząt, które, jak przyznają organizatorzy, i tak zostałyby spalone lub stałyby się karmą dla innych zwierząt. Nasuwa się pytanie: dlaczego nie mogły zostać po prostu pochowane? W późnokapitalistycznym świecie nic się nie marnuje, nawet



Widok wystawy *Myszy i ludzie* Alicji Patanowskiej, galeria SIC! BWA Wrocław, fot. Alicja Kielan. Dzięki uprzejmości BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej

ciało uśmierconego z powodu ciężkiej choroby zwierzęcia. Wydaje się, że tutaj także wykorzystanie praktyk uprzedmiotawiających zwierzęta (mimo że otoczone należyłą opieką, ale jednak hodowane prawdopodobnie w celach zysku) jest powieleniem dominującego porządku. W gruncie rzeczy intencja Uffego Isolotto była podobna do koncepcji Katarzyny Koziry: zrealizowanie swojej wizji artystycznej, w której zwierzęta stały się jedynie materiałem.

Inaczej do kwestii wykorzystywania zwierzęcych ciał podeszła Alicja Patanowska, artystka, która na wystawie *Myszy i ludzie* zestawiła cztery tony potłuczonej porcelany ze spreparowanymi ciałami >

² Komentarz artystki dołączony do instalacji: <http://katarzynakozyra.pl/projekty/piramida-zwierzat>.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Dorota Łagodzka, *Śmierć zwierząt w sztuce współczesnej na przykładzie „Piramidy zwierząt” Katarzyny Koziry*, [w:] *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zooantologie*, red. Marzena Kotyczka, Katowice 2014, s. 121.



1

niewielkich zwierząt, takich jak myszy, ryjówki czy grubodzioby. Zwierzęta pochodziły z wypadków lub zostały znalezione jako martwe i dostarczone do pracowni Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu. Ważnym elementem koncepcji wystawy były również zaaranżowane przez artystkę martwe natury – ustawione kompozycje przypominające te znane z holenderskiego malarstwa,

do których wykorzystwała eksponaty z Muzeum Przyrodniczego we Wrocławiu. Instalacje te niosły bardzo silną symbolikę związaną z historycznym i współczesnym podbojem imperialnym. Jeszcze przed otwarciem wystawy prowadzona była komunikacja informująca o tym, podobnie jak w wypadku filmowych produkcji, że podczas realizacji projektu nie ucierpiało żadne zwierzę. Alicja



1–2. Widok wystawy *Myszy i ludzie* Alicji Patanowskiej, galeria SiC! BWA Wrocław, fot. Alicja Kielan. Dzięki uprzejmości BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej

2

Patanowska, podobnie jak Katarzyna Kozyra czy Uffe Isolato, wykorzystała martwe ciała, ale nie wspomagając systemu, który odbiera im podmiotowość. Starła się przy tym zaakcentować, w odmienny sposób od antropocentrycznego punktu widzenia, destrukcyjny wpływ ludzi na życie na Ziemi.

Prac artystycznych, które można przywołać jako nie-nadużywających zwierzęcych ciał strategii, jest oczywiście znacznie więcej. W polu sztuki współczesnej warto wspomnieć działalność choćby Natalii Bażowskiej. Artystka wykorzystuje znalezione w lesie szczątki, takie jak poroża, czaszki czy kawałki skór, i włącza je do stworzonych przez siebie instalacji. Innym przykładem może być praktyka artystyczna Leszka Golca i Tatiany Czekalskiej, duetu, który często określa się mianem kuratorów. Wybierają oni elementy czy artefakty przetworzone przez pozaludzkie istoty. Dobrym przykładem może być rzeźba *Homo Anobium św. Franciszek 100% rzeźby 1680–1985*, prezentowana między innymi na wystawie *Wiek półcienia* w 2019 roku w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Praca to barokowe popiersie patrona ekologii, wykonane w XVII wieku przez anonimowego

twórcę, drążone następnie przez kołatkę drukarza. Praca ta rozmywa granice autorstwa, dowartościowując aktywność drobnego drewnojada, który symbolicznie zyskuje podmiotowość. Interpretowana zazwyczaj jako negatywna, szkodnicza działalność owada, zaczyna funkcjonować jako działanie mające swój sens, porządek i należyte miejsce w świecie rozgrywającym się między tradycyjnym podziałem na kulturę i naturę.

Powracając jednak do punktu wyjścia – Pawilonu Duńskiego, zastanawiający jest brak komunikatu wyjaśniającego pochodzenie martwych ciał, wyemitowanego przed otwarciem wystawy. Szczególnie jeśli większość problematyki poruszanej w polu sztuki współczesnej dotyczy zwrotu postantropocentrycznego i katastrofy ekologicznej. Wydaje się, że dziś już druga *Piramida zwierząt* nie mogłaby zaistnieć. Usprawiedliwianie cudzego cierpienia wolnością artystyczną wydaje się prezentować archaiczną i niedostosowaną do kondycji współczesnego świata postawę. Wszystko może być sztuką, pod warunkiem jednak, że nie można w niej już robić absolutnie wszystkiego. ■

Dlaczego „The Guardian” nie pokazuje niedźwiedzi polarnych



Every day gets hotter than the one before
Running out of water,
it's about to go down
Go down
Air that kill the bees
that we depend upon
Birds were made for singing
Waking up to no sound
No sound

Childish Gambino, *Feels Like Summer*

*You Never Know One Day You Too Might
Become a Refugee*, Lena Dobrowolska &
Teo Ormond-Skeaping, kadr z filmu, 2023

W 2015 roku „The Guardian” wypuścił podcast *The biggest story in the world*, w którym odsłonił kulisy wewnętrznych, redakcyjnych przemian. To była wielopoziomowa transformacja komunikacji i misji tego dziennika, który chciał zrozumiale i precyzyjnie informować o stanie kryzysu klimatycznego: bez straszenia i tworzenia wrażenia końca świata, ale także bez bagatelizowania sytuacji. Na pewno nie chciał również tracić swojej pozycji na rynku medialnym – w tej ważnej misji liczba odbiorców, płatnych subskrybentów i reklamodawców

jest równie istotna. To była chęć znalezienia złotego środka i chociaż nie przeprowadzam tutaj głębokiej analizy, mam poczucie, że udało mu się całkiem dobrze (polecam odsłuchać wszystkie dwanaście odcinków, żeby zobaczyć, jak sam podcast służy wspomnianym celom).

Jedną ze zmian dokonanych przez redakcję było podejście do wyboru zdjęć. Przede wszystkim nastąpił symboliczny koniec z polarnymi niedźwiedziami.

Redaktorka Fiona Shields wspominała, że bardzo często przy ważnych tematach związanych ze środowiskiem dawali zdjęcia misiów na topniejącym lodzie. „Te obrazy opowiadają pewną historię o kryzysie klimatycznym, ale mogą wydawać się odległe i abstrakcyjne – problem, który nie jest ani problemem ludzkim, ani szczególnie pilnym”. Dlatego uznano, że pokazywanie ludzi i realnych sytuacji, obrazujących, jak kryzys wpływa na ich życie, jest kluczowe. >



Elfassona – artysta w różnych miastach prezentował wielkie bloki grenlandzkiego lodu, nawet o masie ponad stu ton, które topiły się na oczach ludzi. Choć praca była bardzo zmysłowa i przyciągała widzów, to ostatecznie przewożenie ogromnej ilości lodu z Grenlandii emitowało bardzo dużo dwutlenku węgla. Podobnie można zastanawiać się nad pięknymi zdjęciami niszczących krajobrazów, które są sfotografowane podczas lotu helikopterem, specjalnie wynajętym przez fotografów, którzy przylecieli z drugiego końca globu. Dron jest tańszy, ale czy tego potrzebuję? Kiedyś patrzyłam na tego typu zdjęcia – przedstawiały pola zatrute chemikaliami, skutek uboczny masowej hodowli krów. Te nietypowe kolory na brunatnozielonej ziemi były hipnotyzujące, kojarzyły się z abstrakcyjnym malarstwem, dlatego same fotografie były bardzo przyjemne w oglądaniu. Dopiero wiedza, która była w tekście towarzyszącym ilustracjom, dała mi coś więcej i mogłam wynieść z tego świadomość tematu. Jestem ciekawa, czy równie interesujące byłby same opisy.

Podobne wątki można mnożyć. Każda praca artystyczna, w tym fotografia, niesie ze sobą skutki związane z korzystaniem z zasobów, czy to będą klisze i chemia do wywoływania, czy przechowywanie zdjęć w chmurze danych (podaje się, że centra przechowywania danych wytwarzają od dwóch do czterech procent emisji dwutlenku węgla globalnie – i zapewne wartość ta wzrośnie). Skupienie się na każdorazowym sprawdzaniu, jak fotograf >

Zdjęcia płonących lasów potrafią być niezwykle poruszające, lecz teraz częściej przy takich tematach wybierane są portrety mieszkańców, którzy mierzą się ze skutkami pożarów.

A co ze sztuką, zwłaszcza wykorzystującą medium fotografii? Rola dziennikarzy i fotoreporterów jest inna niż artystów – nie mam tutaj wątpliwości. Niemniej jednak czuję, że kiedy twórcy zabierają się za tematy klimatyczne, pojawia się pewna odpowiedzialność. Klasycznym przykładem jest *Ice Watch* Ólafura

1–2. Renée Jacobs, *Slow Burn. A Photodocument of Centralia, Pennsylvania* 2010, Wydawnictwo Penn State University Press



pracował, wypunktowywanie wszystkich „błędów” czy „nadmiernie obciążających środowisko działań”, to wejście w dyskurs, który obciąża jednostkę i jej indywidualne działania winą za nadchodzący koniec świata. W tej bezsensownej narracji wystarczy, że przestaniemy używać plastikowych słomek czy będziemy mniej podróżować samolotem, a zmienimy obecny bieg zmian klimatycznych. O systemie władzy nie ma tutaj nawet słowa. „Zaczęłam zauważać, że od lat dziewięćdziesiątych ruch na rzecz zmian klimatycznych został opętany przez bardzo wąskie technokratyczne rozwiązania, skupione tylko na utrzymaniu stabilnej temperatury planety – mówi brytyjski filmowiec i dziennikarz Adam Curtis. – I pomyślałem o tym, że ignorowana jest władza”. Dlatego kiedy myślę o fotografii artystycznej i dokumentalnej w kontekście zmian klimatycznych, to najbardziej interesują mnie projekty, które zajmują się szerszą analizą czy krytyką systemu, oraz projekty, które szukają swojego języka opowieści, mają trochę spojrzenie z ukosa i nie skupiają się na powtarzaniu wizualnych schematów (poszukajcie, jak wiele jest fotograficznych projektów z lodowcami). Pokazywanie skomplikowanego systemu i relacji z władzą nie jest proste, bo właściwie co pokazać. Kolorowy obrazy wyciętych lasów? Wzruszające orientalne portrety ludzi z globalnego Południa? A może radę nadzorczą korporacji Shell?

Jest jeszcze jeden wątek. Niepokój klimatyczny (*climate anxiety*) to temat, o którym w ostatnich paru latach mówiło się dużo, także za sprawą artystów, którzy często to podawali jako motywację do tworzenia. Jednak jako zjawisko dotyczy głównie w miarę dobrze prosperującej białej rasy. Jak wspomina zajmująca się sprawiedliwością klimatyczną pisarka Mary Annaïse Heglar, uprzywilejowana grupa kryzys klimatyczny nazywa pierwszym kryzysem ludzkości, jednocześnie niweluje stulecia ucisku, które przede wszystkim dotyczyło ludzi kolorowych i innych grup zmarginalizowanych. I by mieć pewność, że dobrze się rozumiemy: tu nie chodzi o to, że osoby z tych grup nie są przejęte nadchodzącą katastrofą. Dla nich to jednak strach, a nie lęk, realność dnia codziennego, a nie przykre skutki upalnych wakacji. „Jeśli zmiana klimatu ma wspólne korzenie z brutalnością policji i więziennym kompleksem przemysłowym oraz ludobójstwem i pozbawieniem praw wyborczych rdzennej ludności – jednym słowem: rasizmem – pisze Heglar – to ruch na rzecz sprawiedliwości klimatycznej jest nierozdzielnie związany z Black Lives Matter i ruchami na rzecz

praw ludności tubylczej i praw imigrantów”. Indyjski twórca Kooj Chuhan mówi bardzo podobnie: „Zmiana klimatu to nazwa symptomu, która nie mówi o historii przyczyny, przyczynie społeczno-politycznej i kapitalizmie – to wszystko jest niewygodne, ponieważ dotyczy uprzemysłowienia i osiągania zysków: polityki, władzy i gospodarki”. Jeśli wolicie fikcje, to polecam przepiękną spekulatywną powieść Octavii Butler *Przypowieść o siewcy* z 1993 roku, w której pisarka świetnie opisała to, czego teraz doświadczamy.

Co zatem warto oglądać ze sztuki zajmującej się zmianami klimatycznymi? Nie wiem. Wszystko? I tak nie nadążę. Można wracać do starych rzeczy (tak jak sięgam po Butler czy książki Ursuli K. Le Guin), można patrzeć na to, co przed chwilą wypuszczone z aparatu. Jeśli tutaj coś polecam, to dlatego, że te rzeczy siedzą mi ostatnio w głowie. Nie są w żaden sposób szerszą panoramą ani przemysłanym kuratorskim wyborem. To myśl na „tu i teraz”. Myślę więc o książkach fotograficznych, które ostatnio oglądałam i które zapamiętałam (choć było wiele innych): Renée Jacobs *Slow Burn: A Photodocument of Centralia, Pennsylvania* (1986), Alan Gignoux *Mountain Tops to Moonscapes* (2017) i LaToya Ruby Frazier *Flint is Family in Three Acts* (2022) – podoba mi się, jak wychodząc z różnych sytuacji, perspektyw i doświadczeń, dochodzą do bardzo podobnych wniosków. Myślę o filmie fabularnym *You Never Know One Day You Too Might Become A Refugee* (2023) w reżyserii Leny Dobrowolskiej i Teo Ormonda-Skeapinga, fotografów, których bardzo cenię za systemowe podejście. Jeszcze go nie widziałam i mam nadzieję, że trafi na polskie festiwale. Myślę także o zdjęciach Łukasza Rusznicy, od kilku lat pracującego nad cyklem *Wszystkie imperia upadną*, o którym tak mówi: „Wszystko z czasem ulegnie zapomnieniu – zarówno wielkie cywilizacje, jak i ludzie ze wszystkimi swoimi marzeniami oraz relacjami”. I patrzymy na jego fotografie roślin rosnących w obszarach oznaczonych ludzką obecnością oraz na portrety dojrzałych mężczyzn. Tak również można mówić o zmianach klimatycznych, nie mówiąc o tym wprost.

Pisząc ten artykuł, wielokrotnie słuchałam ostatniej płyty Briana Eno *ForeverAndEverNoMore*, który w jednym z wywiadów tak mówił: „To, co sztuka robi przede wszystkim, to sprawdza, gdzie jesteście i co myślimy o sprawach. Uczucia są początkiem myślenia. Inną rzeczą, o której mówi artysta, jest to, że są inne rzeczywistości. Oferuje ci mały świat z własnymi warunkami i wartościami”.



LaToya Ruby Frazier,
Flint is Family, 2022,
Wydawnictwo Steidl & The
Gordon Parks Foundation

Dzika Glina – budowanie relacji ze środowiskiem i z zasobami

1 żyjemy w czasach, które wymagają od gatunku ludzkiego przewartościowania dotychczasowych strategii oraz priorytetów w obliczu intensywnie przekształcającego się świata. Zmiany w środowisku mają olbrzymi wpływ na wiele obszarów naszego życia, jak zdrowie, bezpieczeństwo, dobrobyt ludności czy działalność społeczno-gospodarcza. Zwłaszcza te o charakterze przemysłowym silnie naznaczają naszą przestrzeń. Są przyczyną znikających w zastraszającym tempie zasobów naturalnych, na których opiera się nasza cywilizacja i kultura materialna.

Jednym z głównych rodzajów działalności gospodarczych opartych na pozyskiwaniu ziemskich surowców jest przemysł ceramiczny, który zajmuje się wydobywaniem gliny, aby zasilić wiele technologii: od garncarskiej po budowlaną. Oprócz szalenie energochłonnego procesu wytwórczego w wielu miejscach na świecie obserwuje się destrukcyjny wpływ fabryk na stan najbliższego środowiska. Oczywiście aby biosfera mogła przetrwać, konieczne jest korzystanie z zasobów naturalnych, warto jednak poddać rewizji obecny stan rzeczy, zmienić punkt widzenia.

Niezaprzeczalnie rozwój technologii, przemysłu oraz nauki stworzył dla tego archaicznego tworzywa, jakim jest glina, nowe możliwości w obszarze artystycznym oraz projektowym. Jaki jednak los czeka obszar przemysłowego i artystycznego wytwórstwa ceramiki? To pytanie artyści i profesjonaliści związani z medium ceramiki zadają sobie już od dłuższego czasu. Powstają nowe metody i procesy wytwarzania elementów ceramicznych, które w rezultacie mają doprowadzić do obniżenia emisji dwutlenku węgla oraz zredukowania negatywnego wpływu działalności sektora ceramicznego na ekosystem.

Czy to już moment, aby dotychczasowe osiągnięcia zastąpiły inne rozwiązania?

A co, jeśli najlepsze rozwiązania nie muszą być wynikiem kolejnych postępów w rozwoju nowych technologii? Co, jeśli rozwiązanie leży u podstaw rozwoju naszej cywilizacji?

2 Zróbmy krok wstecz i podyskutujmy o glinie z punktu widzenia jej roli w naszej ziemskiej historii, spójrzmy na nią przez pryzmat geologii i reologii oraz właściwości jej komponentów.

Myśląc o glinie, widzimy plastyczną masę podobną do plasteliny, gotową do formowania rzeźb, instalacji, elementów budowlanych czy naczyń. Spróbujmy spojrzeć na nią jednak inaczej, jak na skałę osadową złożoną z drobnych minerałów ilastych, formowaną przez geologiczne procesy sprzed tysięcy lat.

Taką optykę przyjęła w swojej pracy *Dziki Giewont*, prezentowanej na wystawie *Jak najmniej śladów*¹, artystka Dominika Kulczyńska. Jej inspiracją stał się obecny na świecie, a pączkujący w Polsce ruch Wild Clay – Dzika Glina. Praca powstała z surowca bezpośrednio pozyskanego z naturalnego środowiska, surowca występującego nie w formie plastycznej masy ceramicznej, ale skał osadowych będących naturalnym wynikiem procesów geologicznych. Użyta glina została pozyskana z terenów dawnej kopalni materiałów ilastych i węgla na terenie Parku Krajobrazowego Łuk Mużakowa na pograniczu polsko-niemieckim. W jego obrębie znajduje się niesamowity geologiczny twór – morena czołowa powstała podczas zlodowacenia środkowopolskiego. Teren ten, zasobny w złoża gliny, służył miejscowej ludności od czasów późnego neolitu. Z początku naturalne złoża wykorzystywane były w ramach domowych zajęć i w celu zaspokojenia własnych potrzeb. Z czasem, po odkryciu odpowiednich pokładów, rozwinęła się tradycja garncarska, aby finalnie przeistoczyć się w przemysł cegielniczy oraz produkcję zróżnicowanego asortymentu ceramiki (ostatnia wytwórnia zakończyła działalność w 1917 roku). Strategia przyjęta przez artystkę była próbą poddania refleksji własnej praktyki artystycznej oraz procesów wytwórczych. Dominika Kulczyńska zrewidowała tym samym swoje działania i ich wpływ na środowisko. Wróciła do korzeni, pozyskała i wykorzystała glinę w pierwotnym porządku, zanim surowiec ten stał się głównym komponentem przemysłu – w postaci zarówno wypalanej ceramiki, jak i tworzenia najbliższego otoczenia człowieka. >



Dzika glina, fot. Jakub Jakobiszyn

¹ *Jak najmniej śladów*, Galeria SIC! BWA Wrocław, Wrocław 2022.

„Dla mnie to jest forma budowania relacji ze środowiskiem i z zasobami. Wiadomo, że dziką gliną nie zastąpimy produkcji, nawet na małą skalę, jednak w praktyce artystycznej czy rzemieślniczej ta forma pracy z surowcem jest czymś w rodzaju głębszej medytacji i powrotu do korzeni, w głąb ziemi. Akceptuję niedoskonałości tego surowca (zanieczyszczenie, wysoka porowatość) i przekuwam te minusy na wartości dodane wytwarzanego projektu. Jest to proces, który jest swego rodzaju terapią, nauką pokory i niezbędnej praktyczności. Co mieści się w koncepcji postwzrostu, będącego w kontrze do konsumeryzmu napędzającego katastrofę klimatyczną”².

Bez wątpienia dzika glina jest niedocenionym zasobem. W poszukiwaniu jej złóż możemy mieć do czynienia z różnymi rodzajami iłów, które w perspektywie przemysłowego wytwórstwa ceramiki mogą być skategoryzowane jako nieużytki. Takiego typu materiał nie jest wartościowy. Jego pozyskanie i oczyszczanie to bardzo czasochłonny proces. Nie zapominajmy jednak, że w historii naszej cywilizacji, również na terenach dzisiejszej Polski, złoża dzikiej gliny były wykorzystywane na poziomie samowystarczalności wielu społeczności. Stawały się lokalnym dobrem, idealnym do wyrobu elementów architektonicznych, jak cegły czy naczynia terakotowe. Ci, którzy wiedzieli, gdzie kopać, mogli wydobyć tłusty surowiec, idealnie nadający się do wyrobów garncarskich. Przed rewolucją przemysłową procesy te opierały się na utrzymaniu stanu równowagi relacji człowieka i natury.

Jednym z inicjatorów działań związanych z Dziką Gliną w Polsce jest Bartosz Brylewski, absolwent School of Form w Poznaniu. Projektant, który swoją ścieżkę zawodową związał z medium ceramiki oraz projektowaniem wernakularnym. W 2023 roku wspólnie z galerią SIC! BWA Wrocław będzie tworzył program publiczny, podczas którego będą badane nieopisane wątki związane z wydobywaniem i projektowaniem przy użyciu dzikiej gliny. Przeanalizowane zostaną techniki pracy z tym surowcem na podstawie badań naukowych i ujęć antropologicznych oraz pod względem możliwości regeneracyjnych środowiska jako elementu projektowania wernakularnego. Zastanowimy się nad rolą tego

archaicznego materiału we współczesnym świecie i w ludzkiej przyszłości. Odwiedzimy opuszczone cegielnie i wyrobiska gliny. Co za tym idzie – skupimy się na docenieniu własnych zasobów, przyglądając się sobie oraz krajobrazowi, który nas kształtował.

„Jeśli pomyśleć o glinie jako budulcu naszego człowieczeństwa, to ona przez swoje plastyczne właściwości dała nam możliwość formowania naszego otoczenia, zmieniając się z ilastej skały w elastyczną masę, która po wysuszeniu i wypaleniu staje się tak trwałą, że pozostaje świadectwem minionych cywilizacji. To jest historia tysięcy lat, w której człowiek korzystał z osadu geologicznego spod jego stóp, tworząc wernakularną architekturę czy naczynia.

Zbierając glinę z nowego miejsca, chcę poznać, z czego się składa, jakie pierwiastki nadały jej charakterystyczny kolor i zapach. Niekiedy jest w niej tyle materii organicznej, że pozostawiona na jakiś czas w pracowni, zaczyna żyć własnym życiem. Dla mnie w takim właśnie sensie jest ona dziką gliną. Wypalona – przestaje nią już być”³.

3

Dzika Glina i korzystanie z zapomnianych – tutaj w rozumieniu pofabrycznych, antropogenicznych – krajobrazów lub trudnych do zdobycia – z powodu lokalizacji lub ukształtowania terenu – zasobów coraz częściej pojawia się na mapie zainteresowań i badań projektantów, rzemieślników, artystów, architektów czy inżynierów pragnących wykorzystywać w swojej praktyce procesy o jak najmniejszym wpływie na środowisko, które wymagają korzystania z niewielu surowców oraz niewielkiej ilości energii.

W Europie na pewno wyróżnia się pod tym względem Atelier LUMA, laboratorium projektowo-badawcze zlokalizowane w Arles, które bada zasoby i *know-how* tamtejszego bioregionu oraz łączy różne dziedziny wiedzy, a w konsekwencji tych działań opracowuje lokalne rozwiązania dla ekologicznych, ekonomicznych i społecznych przemian. Jeden z ich projektów, „Lost Grounds”⁴, rozwija procesy związane z wypalaniem glinami i surową ziemią, analizując między innymi materiały oraz problemy społeczno-ekonomiczne



1. Dzika glina po procesie oczyszczania, fot. Jerzy Wypych
2. Dominika Kulczyńska w pracowni Zakwas, fot. Jerzy Wypych



2

i środowiskowe, z którymi boryka się przemysł ceramiczny i materiałów budowlanych. W swoich badaniach Atelier LUMA zidentyfikowała liczne złoża zaniedbanych zasobów, glin i minerałów – odpady z kamieniołomów piasku krzemionkowego, gleba zanieczyszczona przez przemysł metalurgiczny oraz złom z fabryk płytek podłogowych, dachówek, cegieł i ceramiki w regionie – które na powrót włącza do produkcji materiałów strukturalnych i wykończeniowych. W konsekwencji opracowano ponad sześćdziesiąt receptur kompozytów wykorzystujących glinę z recyklingu, żwir, rośliny, włókna, algi i ochry. Te hybrydowe materiały pozwalają na uzyskanie zróżnicowanej plastyczności, gęstości, walorów estetycznych i właściwości strukturalnych w wypalanej glinie. Najbardziej obiecujące kompozyty są wykorzystywane w eksperymentalnej produkcji naczyń i elementów architektonicznych.

Niezaprzeczalnie obecna rzeczywistość nie pozwala na ignorowanie sytuacji. Masowe wydobywanie doprowadza >

² Wypowiedź Dominiki Kulczyńskiej na potrzeby niniejszego tekstu, 2023 rok.

³ Wypowiedź Bartosza Brylewskiego na potrzeby niniejszego tekstu, 2023 rok.

⁴ <https://www.atelier-luma.org/en/projects/terre-sol>



1. *Dziki Giewont*, praca z wystawy *Jak najmniej śladów*, galeria SIC!BWA Wrocław, fot. Alicja Kielan
 2. Plener w poszukiwaniu dzikiej gliny. Na zdjęciu Dominika Kulczyńska i Bartosz Brylewski, fot. Jakub Jakobiszyn

1

do pięknie ekologicznych, które zagrażają planecie. Musimy wdrażać alternatywne scenariusze czerpania z ziemskich zasobów oraz przewartościować dotychczasową relację na linii człowiek – przyroda. A być może, tak jak w wypadku Dzikiej Gliny – powrót do przeszłości, do podstaw, bazowych rozwiązań kształtowania się naszej cywilizacji, jest wytrychem do znalezienia rozwiązania.

Julia Watson jest autorką jednej z najważniejszych książek z dziedziny technologii Lo-TEK – *Lo-TEK. Design by Radical Indigenism*. Według badaczki i projektantki krajobrazu Lo-TEK to odpowiedź na faworyzowane jednorodne wzornictwo *high-tech*. Autorka postuluje, aby nie ignorować tysiącletniej wiedzy, praktyk oraz przekonań rdzennych mieszkańców Ziemi, a przyjąć je za wzór życia w symbiozie z naturą. Oderwane od współczesnej technologii rozwiązania stają się odpowiedzią na odporność w dobie zmian klimatycznych. Przywołane w książce przykłady elementów infrastruktury wernakularnej z różnych stron świata udowadniają, w jaki sposób możemy wykorzystywać bioróżnorodność naszego ekosystemu w celu stworzenia zrównoważonej, odpornej, opartej na naturze technologii.

„Z gliny budowano już w czasach prehistorycznych, pierwsze cegły nie były nawet wypalane, ale wysychały na słońcu i tworzyły architekturę. Jest to niewątpliwie materiał, który nie wymaga skomplikowanej technologii w odróżnieniu do współczesnych materiałów budowlanych. Gлина zmieszana z włóknami roślinnymi może być używana jako gotowy tynk, ponieważ sama w sobie ma już właściwość wysychania i utwardzania się. Także glina formowana w bloczki to przykład procesu prawie neutralnego klimatycznie. Prawie, ponieważ ewentualny wypał musiałby odbywać się bezemisyjnie. Współcześnie jesteśmy w stanie to zrobić, korzystając z odnawialnej energii” – wyjaśnia Bartosz Brylewski

Wróćmy do istoty tradycyjnej wiedzy ekologicznej (*traditional ecological knowledge, TEK*), którą Julia Watson przywołuje jako podstawę uelastycznia rozumienia nauki. Tym samym wnosi do naszej skostniałej struktury prostą, lecz zapomnianą wiedzę rdzennych mieszkańców. Natura jest domem, a człowiek oraz gatunki nieludzkie są jej częścią. Uprzedmiotowienie i wykorzystanie jej wyłącznie jako zbioru zasobów naturalnych będzie powodować coraz większe pęknięcia. ■



2



Piotr Lisowski
Od roślin uczę się queerowości.
Rozmowa z Lilianą Zeic

I ♥ to make you happy
– rozmowa Krzysztofa
„Leona” Dziemaszkiewicza
z kuratorką wystawy
Emilią Orzechowską

Projektowanie
jest wehikułem przyszłości
Z dr Renatą Bonter-Jędrzejewską,
projektantką, kuratorką i badaczką,
rozmawia Katarzyna Roj

ROZMOWY

Od roślin uczyć się queerowości. Rozmowa z Lilianą Zeic



Widok wystawy Sourcebook, Galeria Lokal 30, fot. Marcin Liminowicz

Piotr Lisowski: Czym różni się Liliana Zeic od Liliany Piskorskiej?

Liliana Zeic: Z jednej strony nie różni się niczym. A z drugiej – różni się wszystkim tym, co się wydarzyło w ciągu dwóch lat, od kiedy zaczęłam używać nazwiska Zeic. Wiem, że czuję się dobrze w tej nowej skórze. Właściwie. Ta druga wersja mnie ma w sobie odrobinę więcej samostanowienia, samodecydowania. Decydowanie o tym, jak chciałoby się nazywać, jest bardzo uwalniające. Polecam każdemu i każdej!

Przypomnijmy: w 2021 roku zmieniłaś nazwisko, jednocześnie czyniąc z tego aktu prawnego gest artystyczny. Było to działanie niezwykle osobiste, ale także zdeterminowane twoją postawą artystyczną. Co rzeczywiście znaczył dla ciebie ten gest?

Był podjęciem decyzji. Bardzo świadomym podjęciem decyzji, że potrzebuję zacząć określać się na nowo. Trochę inaczej. Nazwisko, które nosiłam wcześniej, czyli nazwisko mojego ojca, ciążyło mi od zawsze. Z ogromną przyjemnością postanowiłam się od tego nazwiska uwolnić. Jest w tym geście pokora, bo wiem, że jest on niewielki i symboliczny. Wróciłam do nazwiska panińskiego mojej matki, powiedziałam publicznie, jak ogromnie wkurwia mnie i smuci to odwieczne tracenie nazwisk przez kobiety, to odwieczne zapominanie. Patriarchat, który zapiera dech w piersi swoim sprytem, tym, jak bardzo jest widoczny w każdej przestrzeni życia, jak wszechogarniający. Jak bardzo jesteśmy do niego wszystkie i wszyscy przyzwyczajeni. To tylko jeden jego przejaw, dość niewielki – przejmowanie nazwisk po mężach, męskie formy w języku, ale potem dochodzą kolejne, kolejne warstwy. Wiec tak, na pewno było to publiczne wyrażenie oburzenia i wyraz niezgody. Podałam cztery powody zmiany nazwiska, wszystkie równie dla mnie ważne. Czyniąc to, zrobiłam kolejny *coming out* w swoim życiu, trudny *coming out*, bo bazujący na uczuciu wstydu – opowiedziałam o tym, że jednym z tych powodów jest mój smutny alkoholowy ojciec. Myślę, że ten gest zmiany nazwiska był też spowodowany decyzją, by nie trwać w „nie-komforcie”. Tego uczyć się cały czas, starając się oduczać „wytrzymywania”. Nie chciałam wytrzymywać dłużej z nazwiskiem, które wymusił na mnie patriarchat. W tym samym czasie dokonałam również w końcu apostazji – dwa symboliczne gesty. >



Dla mnie ważne, bo oczyszczające. Uwielbiam również to, że nazwisko Zeic nie ma gramatycznego sensu, jest hybrydą, spolszczoną wersją nazwiska niemieckiego, zapisem historii i dowodem na to, że Polska nie jest monolitem kulturowym, że mamy różne korzenie, pomieszane, pogmatwane historie, że nie jesteśmy jednorodni, „jednonarodowościowi”.

W tym projekcie dostrzegalny jest także element upomnienia się o obecność i widzialność kobiet. Jest to ważny dla Ciebie wątek, szczególnie w kontekście queerowości. W ramach projektu *Sourcebook* / *Książka źródeł* tworzysz rodzaj archiwum nienormatywnej historii kobiecej, wchodząc głęboko w polską historię i kulturę. Ta realizowana od 2020 roku praca stanowi bezprecedensowe działanie w obszarze sztuk wizualnych w Polsce. Jak ten projekt do tej pory ewoluował?

Jest to projekt, który nazywam swoim bazowym i towarzyszącym. Badam w nim queerowe

bohaterki i wizualnie odnoszę się do ich historii. Robię zdjęcia, obiekty, jest w tym dużo tekstu. Ale nie chcę tego robić w sposób ilustracyjny, nie muszę tego też robić w sposób historyczny, ta robota jest świetnie już wykonywana przez liczne badaczki. Odnoszę się do konkretnych historii, trochę bajdurzę, trochę fantazjuje. Na bazie bardzo konkretnych historii chcę wyobrażać sobie emocje, uczucie, relacje. Cały czas mam zamiar realizować nowe prace odnoszące się do kolejnych bohaterek. Ale nie zamierzam się spieszyć z tym projektem, będzie mi on towarzyszył jeszcze przez wiele kolejnych lat.

Jest jakaś szczególnie istotna dla Ciebie historia, do której dotarłaś albo na którą chciałabyś zwrócić uwagę?

Na początku zeszłego roku pracowałam nad badaniem relacji dwóch pisarek: Marii Dąbrowskiej i Anny Kowalskiej. Bardzo pokochałam jedno zdanie, które Kowalska w 1955 roku napisała w liście do swojej partnerki: „Czerwona mgła straszliwego

pragnienia piaseczot z Tobą znów na chwilę przysłania wszystko”. To zdanie stało się tytułem mojej pracy. Uwielbiam, ile jest w nim żądz, bezpośredniej fizyczności. Są w tym zdaniu wszystkie piaseczoty, jakie już się między nimi wydarzyły, są w nim wszystkie, które mają nadejść. Uwielbiam to, że piszą do siebie takie zdanie dwie grube kobiety w średnim wieku.

Jest także inne zdanie Anny Kowalskiej, które bardzo zapadło mi w pamięć: „Tak dawniej we dworach, gdy latem przysłano róże cięte, wbijano łądęgę w ogórek, aby róża się dobrze trzymała. Ja jestem tym ogórkiem”. Zdanie, które wskazuje, jak skomplikowana była ich relacja – nie tylko dlatego, że były kobietami, że wojna, zmiany systemu, okupacja, relacja na odległość, lecz również dlatego, że obie były pisarkami, twórczyniami, jedna bardzo znana, druga dużo mniej. Ich listy (łącznie dwa tysiące trzysta trzydzieści dziewięć!), pisane w dużej części między Wrocławiem a Warszawą, bardzo we mnie rezonowały. Czytając je, byłam w relacji na odległość między tymi właśnie miastami. Przypomina mi się jeszcze również piękne zdanie: „Kładę się i tak trochę umieram. Cały Wrocław jest utkany z tęsknoty. To nie jest żadne miasto, tylko miejsce, gdzie Ciebie nie ma”. W pewnym momencie zebrałam wszystkie papiery, które miałam pod ręką w pracowni, i ułożyłam w stos dwa tysiące trzysta trzydzieści dziewięć stron. To też stało się fotografią.

W *Książce źródeł* ciekawie wizualizujesz swoje poszukiwania. Powstają bardzo metaforyczne, niejednoznaczne prace, głównie fotograficzne, ale stosujesz także na przykład roślinne materiały, takie jak słoma, do tworzenia przestrzennych obiektów.

Właściwie jest to siano, a nie słoma. Też kiedyś używałam tego drugiego słowa, a na różnicę między nimi zwrócił mi uwagę dopiero specjalista od dostępności przygotowujący audiodeskrypcje do wystawy w poznańskim Arsenale. Słoma to suszone łądęgi zbóż, które pozostają po ścięciu kłosów. Siano to wysuszone liście i łądęgi traw i ziół łąkowych, więc w samej swojej istocie siano jest wielogatunkowe. A ja postanowiłam pleść moje obiekty właśnie z łąki – wielogatunkowej, różnorodnej, takiej, w której są również rośliny potocznie nazywane chwastami. Takiej, która jest ostoją bioróżnorodności, a nie monokulturą, w której musi znajdować się tylko jeden >



1. *Jest mi z tym dziwnie*, 2019, fotografia cyfrowa
2. *W każdej z tych dwójek jedna zewnętrznie zmęczyciła się*, *Sourcebook* nr 6, 2020, fotografia cyfrowa



1



3



2

określony gatunek. Plotę więc moje obiekty z plecionki, która tradycyjnie robiona jest właśnie ze słomy, ale ja używam do niej siana.

Zawsze byłem ciekawa technik i formatów niewykorzystanych bezpośrednio z technik, których uczyłam się na akademii. Plecionkowanie, plecenie, używanie technik wywodzących się z ludowego rzemiosła, tworzenie z organicznych materiałów jest dla mnie dużo właściwszym budulcem do opowiadania historii tych, którzy i które pozostawali i pozostawały na marginesie historii, pamięci, społeczeństwa. Opowiadaniem ich na własnych zasadach. Właśnie w takiej technice wykonałam „twarz” Narcyzy Żmichowskiej – obiekt, który powstał, by móc być użyty w realizacji jej fotograficznego portretu. Albo wiszącą rzeźbę *Wahlverwandschaften*, odnoszącą się do relacji trzech kobiet: Marii Rodziewiczówny, Jadwigi Skirmuntówny oraz Heleny Weychert.

Podobnie wykonałaś obiekt zatytułowany *Na dębach rosną jabłka*.

Tak, jest to bardzo bliska mi praca. Chciałam zrobić pracę mniej „ludzko figuratywną” i zaprojektować symbol queerowego ciała przetwarzającego traumę, będącego w procesie przetwarzania i zmiany. Jest to symbol zaprojektowany na podstawie schematu wzrostu roślinnych tkanek twórczych oraz tak zwanych galasów (cecydiów). Uplotłam ten obiekt z siana z ekologicznej łąki dla koni. Wiem nawet dokładnie, z jakich gatunków roślin się składa! Jest w nim tymotka łąkowa, kostrzewa łąkowa, czerwona i trzcinowa, życica trwała, lucerna siewna, koniczyna biała i wiele, wiele innych. A tytuł oczywiście to z jednej strony nawiązanie do wierszyka Jana Brzechwy *Na wyspach Bergamutach*. Wierszyka utopii, wierszyka banalizującego pojęcie utopii, drastycznie go antropomorfizującego. Moje „jabłka na dębie” są jednak jak najbardziej realne – odnoszę się do realnych jabłek rosnących na dębach – galasów – domów owadów tworzonych przez owady, którymi jestem głęboko zafascynowana już od wielu lat.

Budujesz nie tylko lesbijskie archiwum, ale także badasz język, przyglądasz się procesom legislacyjnym, pomagasz zorganizować się grupom, chodzisz na demonstracje, zbierasz historie, przeżycia i odczucia osób czy środowisk wykluczonych. Wszystko to przy wykorzystaniu i mieszaniu praktyk artystycznych i aktywistycznych. O zatarciu tych granic zrobiłaś pracę *Jest mi z tym dziwnie*. Myślisz, że jest sens rozgraniczać te praktyki? Czy widzisz swoje działania w polu – wieszczącej przez niektórych krytyków już w latach siedemdziesiątych zeszłego stulecia – postsztuki?

Praca *Jest mi z tym dziwnie* to wierszyk, który napisałam, oraz fotografia. Wierszyk brzmi tak: „Chciałam zrobić pracę o tym / jak dziwnie / jest być jednocześnie artystką / i aktywistką. / I tylko przypomniała mi się jedna sytuacja / jak toruńska Manifa zrobiła protest o 12:00 w sobotę / a toruńska Samba powiedziała / czemu tak wcześniej / wszyscy pracują / widać, że u nich to same artystki. / Jestem jedyną osobą w Manifie, która zajmuje się sztuką / i jest mi z tym dziwnie / że zły pijar mojego zawodu / zrobił zły pijar Manifie”.

Ten wiersz jest z jednej strony odpowiedzią na twoje pytanie, ale myślę, że sama sztuka nie wystarczy. Niemniej decyzja o działaniu aktywistycznym jest oddzielną decyzją. Z drugiej strony sądzę, że nie ma sensu na siłę robić >

1. *Benefits of BDSM for trauma survivors nr 1*, intarsja: forniry czeczotowe, politura, stal
2. *Tkanki twórcze nr 5*, intarsja: forniry czeczotowe, politura, stal
3. *Benefits of BDSM for trauma survivors nr 2*, intarsja: forniry czeczotowe, politura, stal
4. *Na dębach rosną jabłka*, 2021, obiekt (siano łąkowe, sznur z włókna pokrzywy, szpilki)



4

sztuki „aktywistycznej” czy jakkolwiek inaczej nazwanej, ale robić po prostu aktywizm i sztukę. Bardzo cieszę się, jak te praktyki się spotykają, to, co jest dla mnie ważne i działa, to na przykład przenoszenie konkretnych dobrych praktyk z aktywizmu, z feministycznego queeru, do procesu robienia sztuki. Dzięki temu ten proces staje się miękniejszy, mniej oparty na hierarchii, bardziej wątpliwy. A to są dla mnie cholernie ważne rzeczy.

Ostatnio zaczęłaś pracować z klasyczną techniką zdobniczą – intarsją. Skąd to zainteresowanie?

Jest to podarunek od dwóch kobiet: Marii Dąbrowskiej i mojej matki. Moi rodzice prowadzili zakład stolarski, gdzie zajmowali się projektowaniem i robieniem mebli. Wychowałam się na wsi w domu, którego częścią była właśnie ich firma. Obok kuchni znajdowały się maszyny do cięcia i frezowania, lakiernia była na piętrze w pokoju z balkonem, a naprzeciwko mojego pokoju było pomieszczenie zatrudnionych w firmie pracowników, które nazywaliśmy „pokojem chłopaków”. Mój ojciec głównie pił, ale także rzeźbił dekoracje mebli. No i była też czeczota, którą moja mama lubiła okleinować meble, dekoracyjny bogaty wzór kiedyś bardzo popularny w meblarstwie. A tego, że czeczota jest chorobą roślin, dowiedziałam się rok temu w warszawskim muzeum Marii Dąbrowskiej, gdzie pani kustosz, oprowadzając mnie i moją dziewczynę po pokojach mieszkania pisarki, pokazała nam komplet mebli okleinowanych czeczotą, które pozostały po Dąbrowskiej. Niesamowicie mnie uderzyło wtedy, że ta czeczota, z którą wyrosłam, ukochana czeczota mojej mamy, jest tak naprawdę oznaką choroby roślin. Uświadomiłam sobie, że te węzełki, pętelki to nie jakiś gatunek drzewa, którego nigdy nie potrafiłam zidentyfikować, ale wizualna reprezentacja choroby. Wtedy postanowiłam spróbować swoich sił w tej technice, której podstawy znałam z domu rodzinnego, a moja matka przypominała mi, jak się to wszystko robi. Więc od ponad roku uczę się formowania, intarsjowania, politurowania. Zaczęłam robić obrazy-intarsje. Wymyślam sobie technologię, która jest bardziej wegańska niż ta tradycyjna na klej skórny.

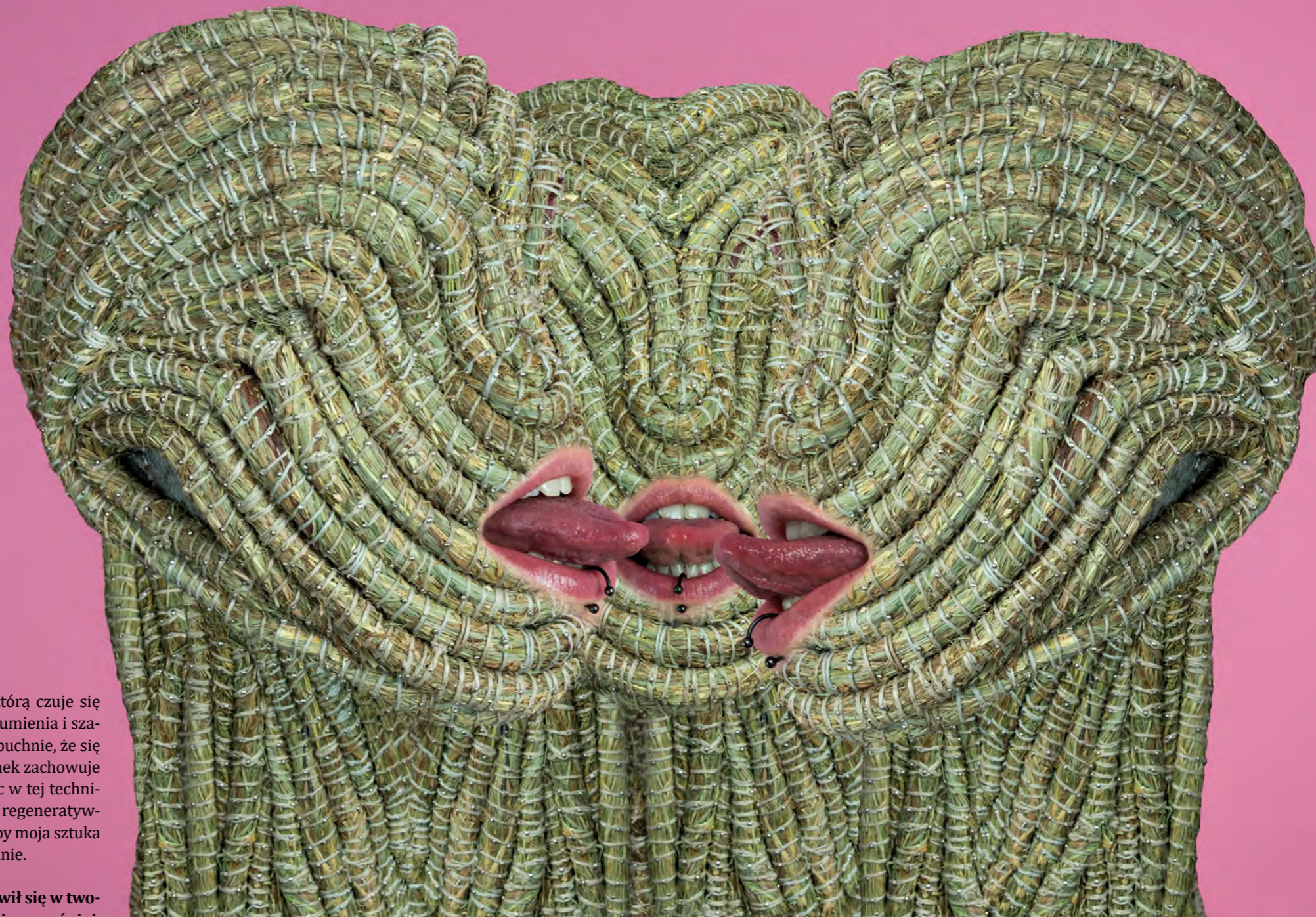
Na bazie tych poszukiwań formalnych realizujesz prace o cielesności i seksualności, zderzając praktyki BDSM z procesami biologicznymi roślin i owadów. W rezultacie powstaje bardzo ponętna metafora odmienności, ale jednocześnie poczucie wspólnoty w cyrkulacji życia biologicznego.

Ładnie to ująłeś. Myślę, że to, co robię, to mocne poszukiwanie wspólnoty szerszej niż ta ludzka. Od roślin uczę się queerowości. Uznałam, że czeczota jest idealnym materiałem, by wizualizować queerowe, nienormatywne

ciała. Znalazłam technikę, z którą czuje się bardzo blisko. Mam dużo zrozumienia i szacunku do drewna. Do tego, że puchnie, że się kurczy, że pęka, że każdy gatunek zachowuje się inaczej. Wykonywanie prac w tej technice jest dla mnie niesamowicie regeneratywnym zajęciem. A chciałabym, aby moja sztuka była wzmacniająca także dla mnie.

Wątek cielesności i natury pojawił się w twoich działaniach zdecydowanie wcześniej. Mają one charakter zarówno ekofeministyczny, jak i posthumanistyczny. Można tutaj wymienić takie prace, jak choćby *Bliskość* (2014–2015), *Sceny kanibalistyczne* (2014), *Jedenaście oskórowanych świerków* (2016), *Pole, w którym jestem zakopana* (2016), a może także *Suki. Autoportret z kochanką* (2013). To tam, w mojej ocenie, tkwi źródło radykalnej empatii, do której teraz często się odwołujesz. Przyroda od zawsze odgrywała dla ciebie ważną rolę.

Ogromną.



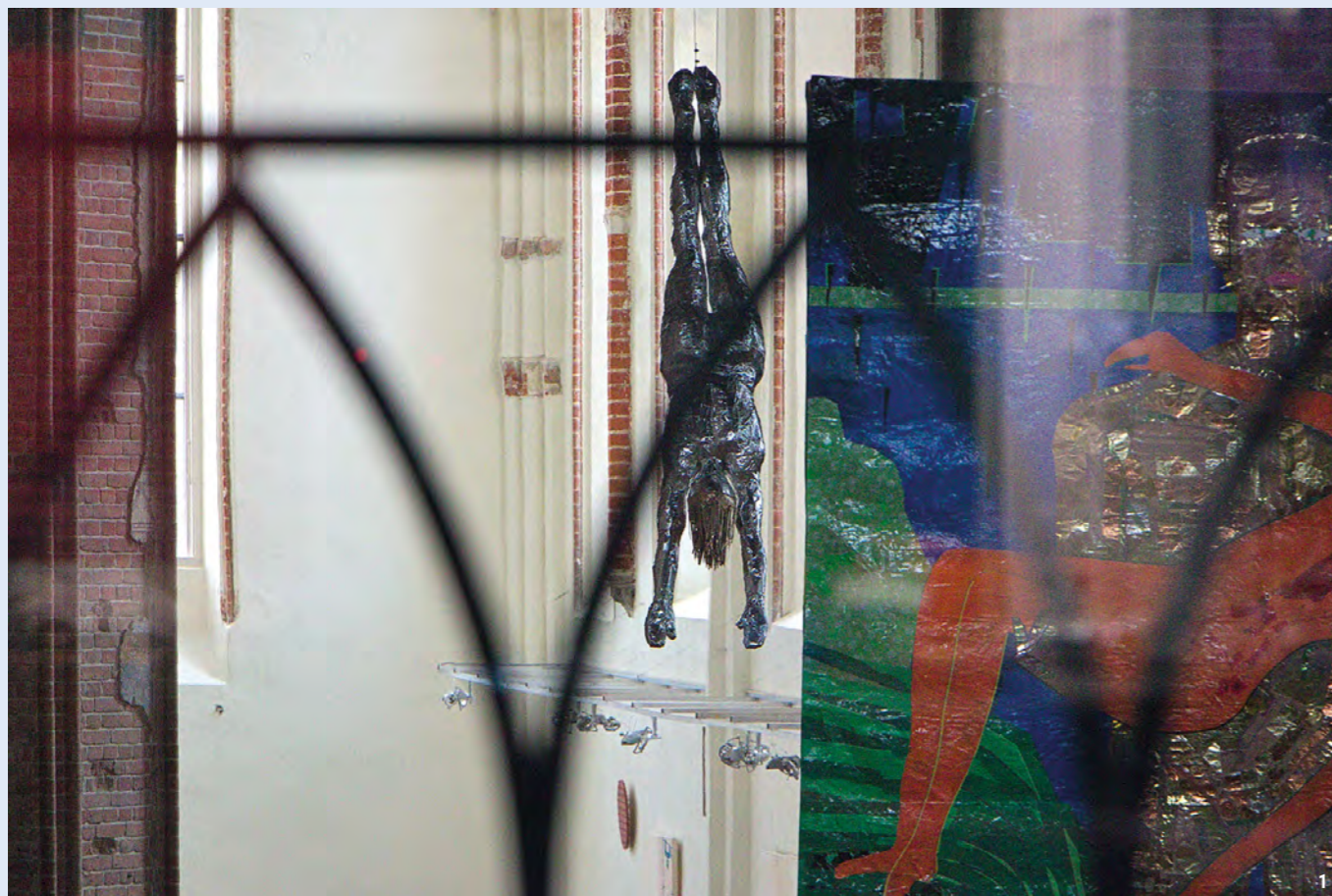
Wahlverwandschaften #1, Sourcebook nr 25, 2020, fotografia cyfrowa. Wszystkie fotografie dzięki uprzejmości artystki oraz Galerii Lokal 30

Na koniec zdradz, nad czym teraz pracujesz?

Pracuję nad wystawą i cyklem spotkań, które mają badać roślinne formy wsparcia dla środowiska queerowego. Albo może queerowe formy wsparcia dla środowiska naturalnego. Będę w tym roku pracować nad rozwijaniem technik prac z drewnem: sposobów, technologii pracy z intarsją/markieterią. Jest to dość

skomplikowana technika, więc dużo się jeszcze muszę nauczyć. Wizualnie i badawczo krążyć będą na przecięciu queerowej ekologii, queerowej erotyczności, studiów nad roślinami i nad przetwarzaniem doświadczeń traumatycznych. Rezultaty tej pracy będzie można zobaczyć podczas mojej wystawy indywidualnej w grudniu 2023 roku w Galerii Lokal 30 w Warszawie. ■

I ♥ to make you happy – rozmowa Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza z kuratorką wystawy Emilią Orzechowską



1–2. Widok wystawy *I ♥ to make you happy*, fot. Wiktor Piskorz. Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu

Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz to artysta totalny: performer, tancerz, choreograf, kreator kostiumów, obrazów i obiektów wykonanych autorską techniką *tapingu*, której podstawą są taśma i materiały pochodzenia wtórnego. Wystawa *I ♥ to make you happy* to transgeniczna i transseksualna podróż w głąb, do niezwykłej wrażliwości, naturalności i spontaniczności artysty. Twórczość Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza jest pełna przeciwieństwa, „rozwibrowana i drżąca” od emocji i uczuć, a jego bezkompromisowość i dzikość tworzy jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny język wypowiedzi artystycznej. Sztuka „Leona” Dziemaszkiewicza sięga do przeczuć i instynktów, a nadrzędną jej zasadą jest szczerść. Artysta dotyka i porusza swoich odbiorców i odbiorczyni bezpośrednio i autentycznością, stawiając pytania o granice między zwierzęcością a człowieczeństwem, bólem a przyjemnością, namiętnością a spokojem.

Wystawa Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza *I ♥ to make you happy* – prezentowana do 26 marca 2023 roku w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu – jest największą dotychczas indywidualną wystawą artysty.

Emilia Orzechowska: Właśnie otworzyłeś w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu swoją największą jak do tej pory indywidualną wystawę pod tytułem *I ♥ to make you happy*. Jakie to uczucie, móc zobaczyć w pełnej okazałości zbiór swoich prac z okresu ostatnich siedmiu lat, który pokrywa się z czasem twojej bliskiej relacji z Manfredem?

Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz: Nigdy dotychczas nie miałem możliwości pokazania moich wielkoformatowych prac w jednej wspólnej przestrzeni. To dla mnie wielki zaszczyt i wyróżnienie móc zaprezentować swoją twórczość w Galerii EL. Wystawa powstała z inspiracji i jako hołd dla mojego wieloletniego partnera Manfreda Thierrego Muglera, zmarłego 23 stycznia 2022 roku w Paryżu. Powstała w imię naszej wielkiej miłości. Mój ból po stracie ukochanego udało się w pełni zamienić na intensywny i nieustannie pochłaniający proces twórczy. Powstało wiele nowych obrazów, obiektów i idei inicjujących moje działania performatywne. Miłość jest dla mnie nieograniczonym daniem bez oczekiwań i pretensji, bez zobowiązań. Jest organicznym stanem wymiany.

Twoje zaproszenie, jako kuratorki i dyrektorki Centrum Sztuki Galeria EL, było dla mnie jednocześnie ogromnym zaskoczeniem i nieopisaną wręcz radością. Było to dopełnienie i zwieńczenie mojej ponadrocznej intensywnej pracy. Ogromna przestrzeń galerii była



kolejnym wyzwaniem i inspiracją do wspólnej pracy nad wystawą.

O swojej pracy mówisz, że „jest procesem powstawania, kreowania nowego. Może objawić się zarówno nowym dziełem w postaci obrazu, zaczątkiem idei performance, jak również porządkowaniem pracowni czy pracą w ogrodzie. Czuję się spełniony i w pełni usatysfakcjonowany, zanurzając się w procesie”. Czy możesz powiedzieć coś więcej o swojej praktyce i swoim procesie twórczym?

Moja praca, mój proces twórczy, w pełni opiera się na intuicji i postrzeganiu otaczającego świata oczami dziecka. Inspiracją może okazać się wszystko. Moją nadrzędną zasadą jest prawda i uczciwość. *Wolność od znanego*, cytując Jiddu Krishnamurti, ciągle na nowo popycha mnie w nieznaną obszary egzystencji. I – paradoksalnie – lęk towarzyszący temu jest w dużej części motorem mojego doświadczania, działania, nieustannego kreowania. „Moja sztuka” może wydarzyć się wszędzie i przyjąć każdą możliwą formę. Nie staram się odbiorcy sugerować czy narzucać interpretacji dzieła. Publiczność intuicyjnie doświadcza i sama buduje swój indywidualny „świat interpretacji”. Lubię rano wstać, wypić kubek gorącej wody i usiąść przed obrazem. Często nie jest to proste i robię wszystko, żeby to odwlec w czasie. Najtrudniejszy jest moment przekroczenia i zanurzenia się w procesie. Etap fizycznego tworzenia, tak zwane *werbalizowanie* dzieła, ma dla mnie charakter medytacji. Staram się pozostawać „tu i teraz”, mocno skoncentrowany na wykonywanych czynnościach. W pełni oddaję się wykonywanemu zadaniu.

Używasz taśmy w swoich performansach i „malarstwie”. Opowiedz, jak doszedłeś do tego narzędzia, które, mam poczucie, opanowałeś do perfekcji. Opowiedz o waszej „relacji” oraz o tym, co ona ci daje, czego na przykład inne narzędzia malarskie nie mogą ci dać? >

Nawiązując do poprzedniego pytania, taśma prowokuje w pełni zadaniowy charakter użycia. Jest to nieustanny proces poszukiwania przez zaklejanie kolejnych warstw nową fakturą, barwą, utrwalając ciągle na nowo kompozycje powstającego dzieła. Moja praca i wykorzystanie taśmy w procesie mają często charakter zbliżony do malowania. Różnorodność materiału, jakim jest taśma (odkrywam ciągle nowe jej rodzaje, ale nie zamykam się również na inne rodzaje materiału), umożliwia zarówno koncentrację na walorze, jak i na linearnym prowadzeniu narracji powstającego dzieła.

Moje pierwsze doświadczenia i zastosowanie taśmy nastąpiły w moich działaniach performatywnych. Z czasem, tworząc obiekty do moich performansów solowych i działań okoteatralnych z innymi performerami i tancerzami, taśma okazała się idealnym narzędziem i jednocześnie tworzywem. Jej funkcjonalność w spontanicznym kreowaniu, zarówno *live*, w trakcie transformacji kostiumu, przestrzeni, budowaniu elementów około scenograficznych, jak i w procesie *stricte* przygotowawczym, odbywającym się w atelier, okazała się wyjątkowa. To było to. Igłę i nitkę zastąpiłem taśmą. Następstwem i kontynuacją tego procesu było użycie taśmy w powstawaniu obrazów. Początkowo jako materiał uzupełniający, w połączeniu z farbą akrylową i materiałami ponownego użytku. Z czasem taśma wyeliminowała większość współtworzącej materii. Stała się narzędziem i materiałem w jednym.

W swojej twórczości zarówno performer-skiej, jak i „malarskiej” wydajesz się osobą bezkompromisową. Czy to pomaga, czy przeszkadza w tak zwanym artworldzie?

Moją nadrzędną wartością jest prawda i uczciwość wobec samego siebie. Bezkompromisowość wobec powstającego dzieła jest dla mnie w pełni uzasadniona i uwarunkowana uważnością bycia wewnątrz procesu. Bezkompromisowość wobec świata zewnętrznego i jednocześnie uczciwość wobec przyjętych norm gwarantuje powstanie jedyne w swoim rodzaju, niepowtarzalnego, unikalnego języka wypowiedzi, formy przekazu.

Jednocześnie zauważyłem, że z czasem jestem coraz bardziej otwarty na współpracę z innymi artystami. Stanięcie do pracy opartej na dialogu wymaga kompromisu i wzajemnej uważności. Praca z innymi daje możliwość spojrzenia

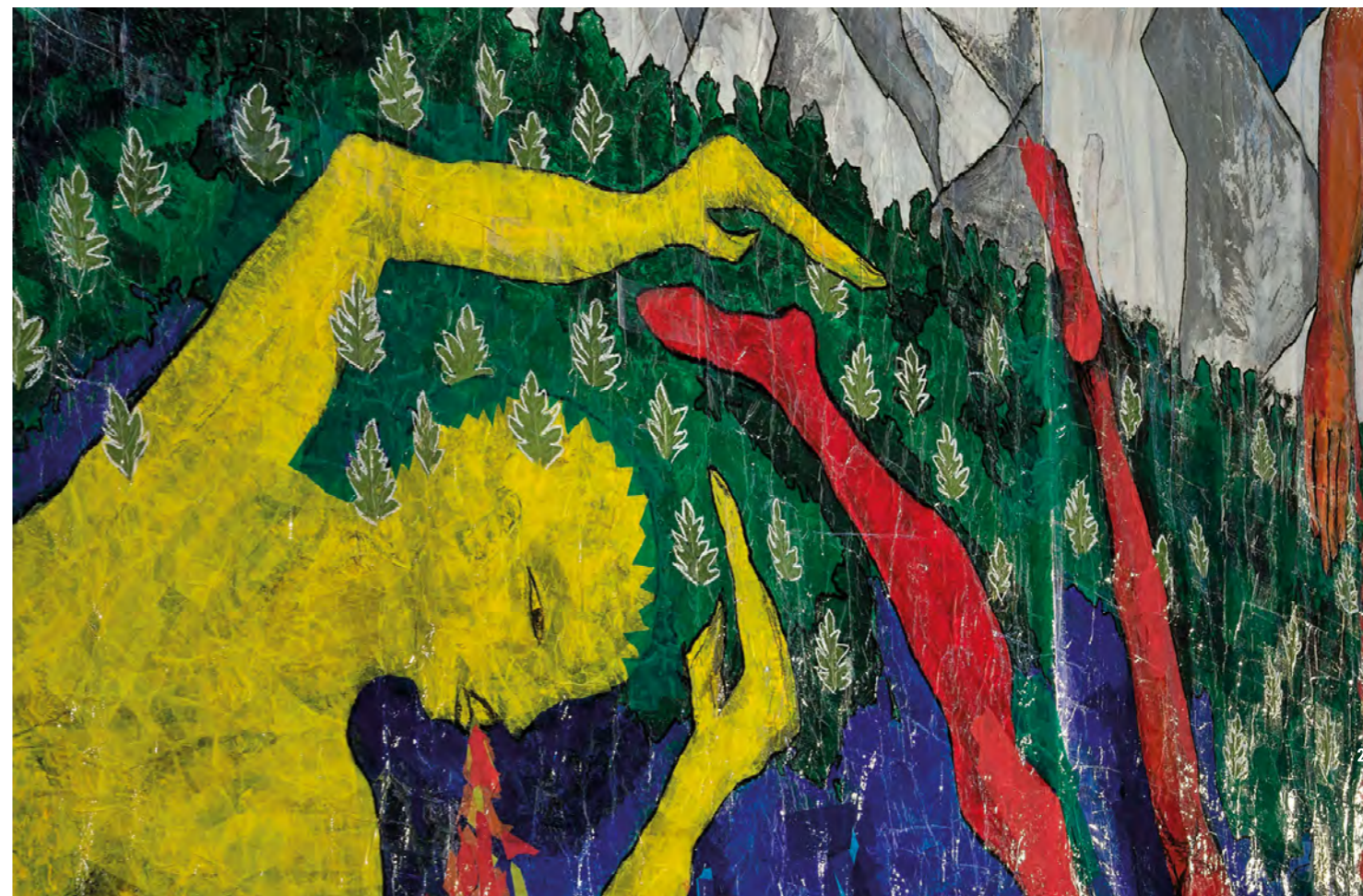
z dystansu na siebie i swoją praktykę. Wzbogaca o nowe elementy i aspekty, często nieosiągalne na naszej indywidualnej orbicie. W życiu prywatnym jestem otwartym i zawsze gotowym do wysłuchania i zrozumienia człowiekiem. Przyjaźń i kontakt z ludźmi i otaczającym mnie światem jest motorem mojego działania.

W twórczości często sięgasz po osobiste, intymne tematy i doświadczenia. Taka jest również cała wystawa *I ♥ to make you happy*, którą dedykujesz Manfredowi. To bardzo poruszający gest, ale być może również ryzykowny, ponieważ niekontrolowanie wpuuszczasz do swojego prywatnego świata publiczność. Oglądając wystawę i znając ciebie i Manfreda, bardzo trudno jest oddzielić twój świat prywatny od zawodowego – nastąpiła synergia i połączenie, dlatego chciałabym zapytać o wpływ Manfreda na twoją twórczość, a ciebie na jego.

Będąc uczciwym w związku, w swoich uczuciach, i unikając spekulacji, relacja kreuje się samoistnie. Bycie w związku z Manfredem artystą, który w dużym stopniu był obecny w moim życiu na długo przed naszym spotkaniem, nie było wbrew pozorom łatwym zadaniem. Często oglądałem wideo z jego pokazów, znałem twórczość fotograficzną, tańczyłem, patrząc na clip *Too Funky* George’a Michaela, który stworzył. Jednak podstawą mojej egzystencji przed naszym spotkaniem była moja indywidualna, niezależna droga twórcza. W momencie naszego poznania byliśmy obaj dojrzałymi, aktywnymi artystami. Wzajemna fascynacja i ciekawość była niewypartą częścią naszej miłości. Obaj też byliśmy bardzo silnymi, ukształtowanymi osobowościami. Myślę, że wpływ na twórczość jego na moją, jak i moją na jego był oczywisty. Jednakże dosyć szybko zrozumiałem, że nasza współpraca na poziomie kreacji nie będzie możliwa. Manfred był artystą totalnym, zawłaszczającym całkowicie przestrzeń wokół siebie. Ja nie potrafiłem poddać się zawłaszczeniu. Potrzebowałem i potrzebuję własnego terytorium. Wspaniałe było to, że potrafiliśmy w pełnej harmonii i miłości żyć razem, starając się wzajemnie nie ingerować w pole twórcze partnera. Oczywiście przyjmowaliśmy z wielką kurtuazją uwagi i sugestie dotyczące swojej pracy. Jednocześnie bez pretensji do ingerencji. Myślę, że to w dużym stopniu było siłą naszej relacji. Manfred był dla mnie ogromną inspiracją i pobudzał



1-2. Widok wystawy *I ♥ to make you happy*, fot. Wiktor Piskorz. Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu



mnie do aktywności twórczej. Mogłem w sposób niczym nieograniczony zanurzyć się w procesie. Dla uzupełnienia dodam, że Manfred stworzył kostium i w ten sam sposób charakter postaci, którą wykreowałem w filmie Joanny Zastróżnej *Las*. Myślę, że gdyby tak nagle jego śmierć nas nie rozłączyła, to z czasem nastąpiłby moment połączenia również mocy twórczych.

Wystawa retrospektywna jest podsumowaniem, ale może stać się również początkiem czegoś nowego? O czym teraz myślisz, jaką drogą chcesz podążać?

To wspaniałe uczucie móc pokazać światu, podzielić się sobą w formie wystawy takiej jak *I ♥ to make you happy* i w takiej niesamowitej przestrzeni galerijnej. Wystawa jest hołdem dla Manfreda, dla naszej wspaniałej miłości. Jest również momentem zwrotnym. To owoc kilku ostatnich lat, a przede wszystkim ostatniego 2022 roku, bardzo trudnego i intensywnego czasu dla mnie. Jako sześćdziesięcioletni artysta nie czuję w sobie ani buntu młodości i chęci radykalnej zmiany, ani pretensji do otaczającego świata. Czuję spokój i chęć konsekwentnego podążania moją drogą.

Bez wątpienia będą powstawać nowe obrazy, obiekty, nowe performanse, które są dla mnie naturalną kolejną rzeczą. Mam nadzieję, że chociażby w minimalnym stopniu uczynią nasz świat pełnym miłości i zrozumienia. Będę kreować siebie takim, jakim będę się czuć „w imię wolności każdej jednostki ludzkiej” – to za Grzegorzem Welizarowiczem.

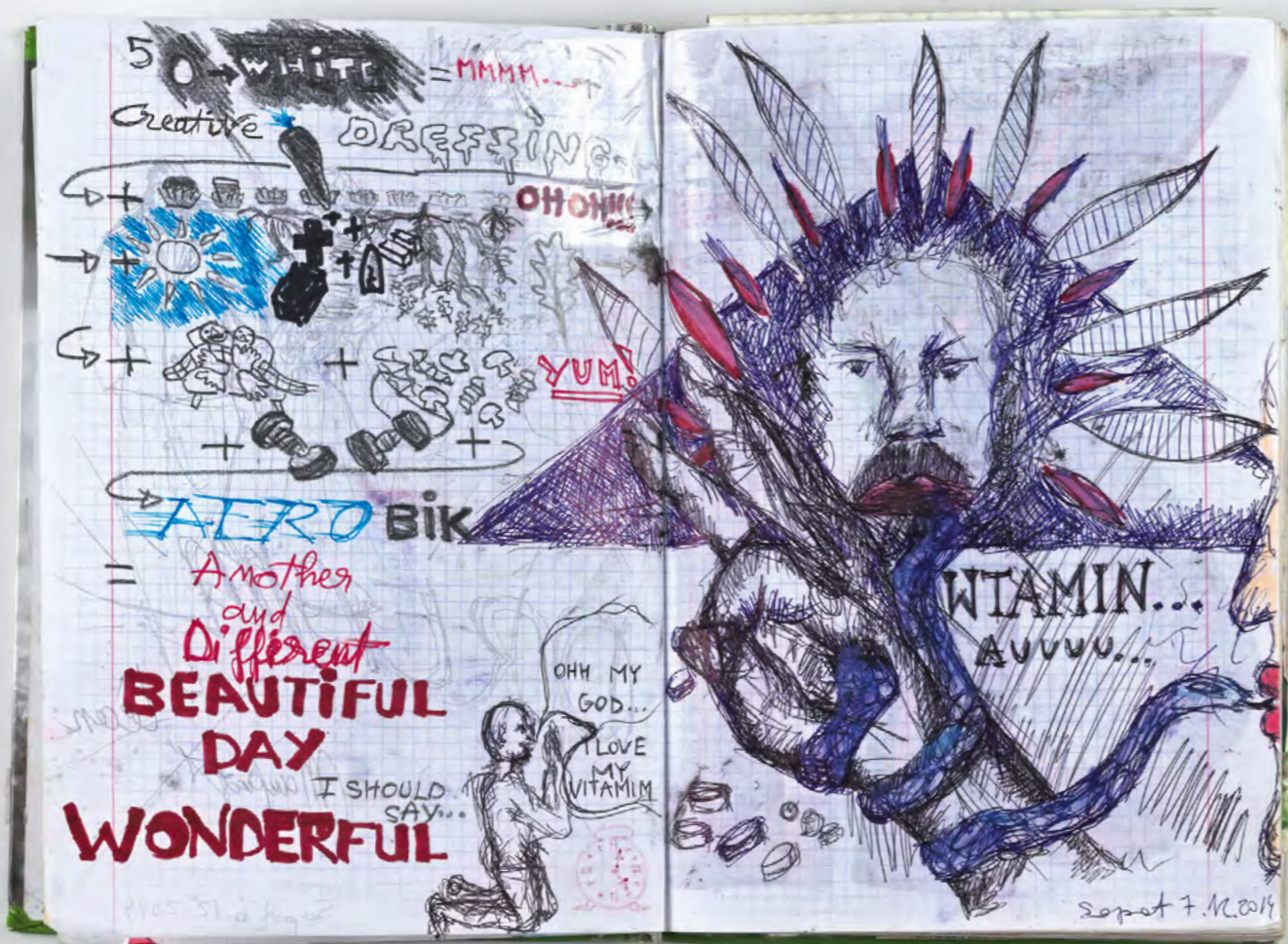
BIOGRAM

Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz (ur. 15 lipca 1963 roku w Lipianach) – performer, choreograf, twórca obiektów i form przestrzennych. W latach 1987–1995 związany z Teatrem Ekspresji, w którym był tancerzem i asystentem choreografa i reżysera Wojciecha Misiury. Brał udział we wszystkich realizacjach scenicznych i filmowych teatru oraz w festiwalach krajowych.

Z Sopotkim Forum Integracji Nauki, Kultury i Sztuki (S.F.I.N.K.S.) jest związany od początku, czyli od 1991 roku, kiedy odbyła się pierwsza impreza – „Bal na gruzach”. Nieprzerwanie współpracuje z grupą artystek i artystów skupionych wokół Forum, biorąc udział w projektach artystycznych. W tym czasie stworzył choreografie dla pokazów mody, happeningów, przedstawień i innych projektów.



2



1

1–2. Widok wystawy *I ♥ to make you happy*, fot. Wiktor Piskorz. Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu

Od 1995 roku prowadzi autorski Teatr Patrz Mi Na Usta, w którym pełni funkcję reżysera, choreografa i tancerza. Ideą teatru jest kolektywne działanie. Wyróżniającą cechą przedstawień Teatru jest ich interdyscyplinarność, łącząca elementy tańca, performansu, muzyki i sztuk wizualnych. Istotnym wątkiem poruszonym w spektaklach jest „płynność tożsamości płciowej”, która jest stale modyfikowana i ulega metamorfizie, wpisując się w estetykę queer. Początkowo Teatr Patrz Mi Na Usta działał w Gdańsku, a od 1997 roku, po przeprowadzce Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza do Niemiec – w Berlinie.

Okazją do podróży do Berlina był casting prowadzony przez Teatr „Moving M3”, który Dziemaszkiewicz wygrał i wkrótce rozpoczął współpracę z Teatrem jako performer, choreograf i reżyser, działając w jego strukturach w latach 1996–1999.

W latach 2004–2012, jako choreograf i performer, współpracował z niemiecką artystką polskiego pochodzenia

Mariolą Brillowską, z którą zrealizował wiele projektów multimedialnych.

Od 2013 roku Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz bierze aktywny udział w alternatywnych i efemerycznych akcjach odbywających się w Berlinie i okolicach (między innymi Trash Era, Pornconceptual, Liber Null).

Od 2016 roku zainteresowania artystyczne Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza skupiają się na projektowaniu obiektów z materiałów pochodzących z recyklingu. Realizuje instalacje i formy przestrzenne w technice tape-artu.

Laureat Nagrody Marszałka Województwa Pomorskiego (2011), wielokrotny laureat Stypendiów Kulturalnych Marszałka Województwa Pomorskiego i Stypendiów Artystycznych Miasta Sopot. ■

Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz
I ♥ to make you happy
kurator: Emilia Orzechowska
16 lutego – 26 marca 2023 roku, Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu

Projektowanie jest wehikułem przyszłości

Z dr Renatą Bonter-Jędrzejewską, projektantką, kuratorką i badaczką, rozmawia Katarzyna Roj

Wwielu swoich rozważaniach odnosisz się do historii rewolucji przemysłowej. I dziś chciałabym od niej zacząć. To dość powszechny punkt ciężkości w dyskusjach o obecnych kryzysach cywilizacyjnych, takich jak zmiana klimatu, utrata różnorodności biologicznej, migracje ludzi, zdrowie publiczne czy niestabilność energetyczna. Zagadnieniami tymi zajmuje się między innymi humanistyka środowiskowa. Tych katastrof doświadczamy na naszym kontynencie coraz więcej. Większość z nich jest konsekwencją transformacji gospodarki, która zaczęła się tu intensywnie zmieniać niespełna dwieście lat temu. Polegała ona – w dużym skrócie – na zastąpieniu biologicznych odnawialnych źródeł energii (drewno, woda, wiatr, mięśnie) energią pochodzącą głównie z minerałów, najpierw z węgla, a później także z ropy naftowej. Drogocenne zasoby, które tworzyły się przez miliardy lat, zaczęły być intensywnie wydobywane, następnie zaś spalane. Wzmoczona industrializacja dała też początek konsumpcji w skali nieznanej wcześniej z historii. Jest ona do dziś oczywiście nierównomiernie rozdzielona, co tworzy obraz podzielonego świata na dwie części: północną, uprzywilejowaną, i południową, płacącą *de facto* za nasz dobrobyt. O tym czytamy i słyszymy w ostatnich latach całkiem sporo. Rewolucja przemysłowa, jako mechanizm dominacji jednej części świata nad drugą, nie ma więc ostatnio dobrej opinii. Zauważyłam jednak, że Ciebie interesuje ten jej potencjał, który nie zdążył wybrzmieć do końca. Jak na przykład demokratyzacja dostępu do usług czy wytworzenie czegoś, co dziś nazywamy potocznie „ludzkimi warunkami”. Często również powtarzasz, że to nie technologia sama w sobie jest zła, lecz jej niewłaściwe zastosowanie. A także nasza ogólnoludzka krótkowzroczność.



Ludzkość lubi podejmować wyzwania. To prymarna cecha hominidów. Człowiek podejmuje wysokie ryzyko często na swoją cześć i chwałę. Nie możemy jednak zapominać o aktach trudu i desperacji związanych z intensywną przemianą świata. W XVIII wieku w nadziei, że przyniesie ona rozwiązanie problemów cywilizacyjnych, pojawiały się coraz bardziej zaskakujące technologie. Ten okres jest więc dla mnie bardzo ciekawy, również ze względu na koncepcje wizjonerów, którym udało się połączyć swoją wrażliwość na zaobserwowane zjawiska społeczne, ekonomiczne, środowiskowe z nowymi możliwościami technologicznymi.



1. *Impact*, 2019, fot. Grzegorz Stadnik
2. *Wypał czarnej ceramiki*, 2019, fot. Renata Bonter-Jędrzejewska

To oni wierzyli w nowe narzędzia i techniki, widzieli w nich wielki potencjał społeczny.

Obecnie projektujemy rozwiązania aplikowane globalnie, co nie zawsze jest słuszne i co w rezultacie rujnuje naturalne, tworzone od stuleci, a nawet tysiącleci mechanizmy. Skutki globalizacji odczuliśmy zresztą bardzo wyraźnie przez ostatnie dwa pandemiczne lata. Tymczasem w okresie rozwoju przemysłowego na przełomie XVIII i XIX wieku wynalazcy chcieli rozwijać nowatorskie idee, skupiając się na potrzebach ludzi i otoczenia, w którym żyją. Pojawiało się wiele pilnych okoliczności: pomory, wojny czy inne, zupełnie wyjątkowe sytuacje dotyczące mieszkańców żyjących w określonych rejonach świata, Europy. Projektowane więc były rozwiązania, które dopasowywano do lokalnych społeczności, w konkretnym miejscu. Wszystko zmieniło się wraz z uprzemysłowieniem, urbanizacją, migracją ludności przybywającej do rozrastających się istniejących i nowo powstających miast oraz rozpowszechnianiem się informacji o pojawiających się odkryciach i wynalazkach. Pola irygacyjne, czyli dawna technologia oczyszczania miejskich ścieków – temat, którym się zajmujesz – również były opracowywane dla konkretnych okoliczności. To tworzyło okoliczności, które trzeba było wziąć pod uwagę: położenie geograficzne, warunki klimatyczne, zasoby, również ludzkie.

Pola irygacyjne są nie tylko dobrym przykładem demokratyzacji usług sanitarnych, która dokonywała się w XIX wieku, ale także świadomości ekologicznej. Chodziło w nich o to, by ścieki nie trafiały do rzeki nieoczyszczone. Były więc czyszczone na rozległych polach. W opracowaniu tej infrastruktury brało udział wielu pionierów inżynierii środowiskowej. Tej technologii uczyli się, rozwijając ją i dopasowując do określonej lokalizacji. Za każdym razem były to różne uwarunkowania, które wymagały od nich eksperymentowania, ale także korzystania z wiedzy ucieleśnionej, zdobytej wraz z ich doświadczeniem.

Bardzo lubię słowo „pionierstwo”, inaczej niż „nowatorstwo”, które powoduje u mnie myśli o bezrefleksyjnej nowoczesności, wyrażonej w słowach „hiper”, „super”. A tu chodzi o to, by odpowiedzialnie rozwiązywać problemy. Dodatkowo dzięki pracy wielu pionierów możemy pomyśleć, że ktoś się postarał, ktoś pomyślał o rozwiązaniach systemowych. Czy jednak myślimy tak o infrastrukturze, w której żyjemy? Nowoczesna kanalizacja nie powstała na chwałę jej twórców, lecz po to, aby rozwiązać istniejące, narastające problemy sanitarne i zdrowotne określonej społeczności i poprawić jej jakość życia. Wyobrażam sobie, jak trudno było przekonać do wielu nowatorskich rozwiązań inwestorów i społeczności lokalne.



1. Ceramika drukowana, wypał czarnej ceramiki, 2019, fot. Renata Bonter-Jędrzejewska
2. *Monolith*, 2018, fot. Tadeusz Ciechanowski
3. *Monolit*, 2016, fot. Renata Bonter-Jędrzejewska



Koszty ogromnych przedsięwzięć ponosili nie tylko fundatorzy, ale w dalszej perspektywie także wszyscy beneficjenci. Nie zawsze można przewidzieć skutki działań pionierskich.

Zawsze towarzyszą mi ambiwalentne uczucia, kiedy myślę o znaczeniu, o istocie zmian zapoczątkowanych w Anglii ponad dwieście pięćdziesiąt lat temu. Ich skutki odczuwamy do dziś, może nawet z coraz bardziej wzmożoną siłą. Konsekwencje przejścia od produkcji manufakturowej czy rzemieślniczej do produkcji fabrycznej, na skalę przemysłową, nieustannie widzimy wokół nas. W wymiarze piętrzących się kryzysów wszelkiej natury poszło w zapomnienie pierwotne zdefiniowanie potrzeby udoskonalenia technologii, sytuacji, która tak naprawdę wygenerowała potrzebę unowocześnienia procesu.

Na szczęście zmienia się nasza świadomość i możemy racjonalnie ocenić, które z dotychczasowych działań muszą ulec zmianie. I obserwujemy na przykład, że rozwiązania globalne nie są dla nas dobre, że musimy powrócić do projektowania, które uwzględnia wiele okoliczności lokalnych. Żyjemy w Europie, w Polsce, dokładniej na Dolnym Śląsku – i tutaj powinniśmy szukać rozwiązań optymalnych dla określonych warunków. Opierając



się na rodzimej, tradycyjnej wytwórczości, może warto sprawdzać rozwiązania, które dotąd funkcjonowały w istniejących realiach. Z perspektywy historycznej potrafimy przecież ocenić, które rozwiązania były dla danego miejsca słuszne, a które nie. Oczywiście musimy też pamiętać, że dwieście czy trzysta lat temu trudno było przewidzieć negatywne skutki podejmowanych wówczas działań. Dzisiaj możemy obserwować konsekwencje decyzji sprzed paru dekad, o zamykaniu hut szkła, zakładów ceramicznych, likwidowaniu regionalnej produkcji wszelkiego rodzaju utensyliów. Jest więc wiele mechanizmów czy zjawisk, które należy poprawić. Ale musimy również myśleć o przyszłości i o tym, co po sobie zostawiamy następnym pokoleniom. Projektowanie jest wehikułem przyszłości, tworzy bowiem rozwiązania, które będą poddawane ocenie w nowych, przyszłych okolicznościach, których nie sposób obecnie przewidzieć.

Czuję podobnie jak ty, że nie powinniśmy jednoznacznie odcinać się od rewolucji przemysłowej, lecz lepiej rozumieć mechanizmy jej wykołajenia. Po to, by dokonać radykalnej korekty zarówno w procesach wytwórczych, jak i w gospodarce. Tak, żeby podział dóbr był

sprawiedliwy i uwzględnił planetarne granice wzrostu. Łatwo jednak założyć, że wiele z naszych programów naprawczych będzie miało nieszczęśliwe skutki, których dziś nawet nie potrafimy przewidzieć. To inna nauka wynikająca z rewolucji przemysłowej. Nauka pokory.

Na pewno istotny był ten moment, w którym człowiek poznawał świat – czas wielkich odkryć geograficznych. Zdefiniowano wówczas nowy obszar wiedzy, ale także władzy, wiadomo, z jakim skutkiem dla rdzennych mieszkańców. Wspaniałe cywilizacje, które rozwijały się dynamicznie bez udziału kolonizatorów, zostały zniszczone. Był to w historii decydujący moment, w którym zaburzono równowagę społeczną i kulturową na świecie. Mogłoby to alternatywnie potoczyć się w innym kierunku, ale, niestety, nie stało się tak i trzeba z tego wyciągnąć wnioski.

Europejczycy zbudowali narzędzia i technologie, które pomogły im w rozwoju wspaniałych miast i kultury materialnej, infrastruktury. Tu doskonałym przykładem może być ceramika, do jej produkcji sprowadzano przecież cenne surowce z całego świata. Tworzono z niej wartościowe, piękne obiekty, w których dostrzegamy wielki kunszt, ale także



Monolit, 2016, fot. Renata Bonter-Jędrzejewska

myślenie projektowe. Bogaci Europejczycy chcieli skorzystać ze wszystkiego, co świat, jak im się zdawało, oferował. Dlatego zdobywali tak chętnie nowe terytoria, zagarniali jak swoje, zapominając, że odbywa się to kosztem rdzennych mieszkańców nowo odkrytych części świata. To było wielkie zachłyśnięcie się możliwościami posiadania, podróżowania, transportowania, zdobywania i budowania. Wszak to materiały i surowce przywiezione z Azji, Afryki, Ameryki Południowej zdecydowały o wzroście gospodarczym i rozwoju cywilizacyjnym Europy. To było wrogie przejęcie terytoriów i zniszczenie wspaniałych kultur i pierwotnych obszarów środowiska naturalnego.

A dziś?

Dziś, z perspektywy wytwórcy, osoby zajmującej się produkcją, projektowaniem i działalnością warsztatową, materiałowcą – ale także kuratorowaniem wystaw i projektów artystycznych – potrafię na pewno zweryfikować swój światopogląd i to, jak odbierałam pewne możliwości kilkanaście lat temu. Byłam wtedy zachwycona możliwościami transportowania surowców z całego świata i nie powodowało to we mnie pytania: „Po co?”. Mamy wrażliwość estetyczną ukształtowaną na tym doświadczeniu, które podpowiada nam, że oryginalność surowca wpływa na efekt finalny na równi z jego opracowaniem.

Mamy również silnie ugruntowaną potrzebę kolekcjonowania rzeczy trudno dostępnych. Bardzo ważne, by jednak nie ulegać niepotrzebnym pokusom. Na przełomie XX i XXI wieku świat dla Europejczyków był wciąż całkowicie otwarty, nie odczuwaliśmy większych ograniczeń w jego zdobywaniu i odkrywaniu nowych perspektyw myślowych, poza ograniczeniami finansowymi. Okazuje się jednak, że ta wielka dostępność wcale nie jest dla nas aż tak dobra, nie zawsze inspiruje nas we właściwym kierunku. Blokuję nas. Tworzy rodzaj dyskomfortu, bo możliwości jest zbyt wiele. Czujemy się bezpieczni, gdy możemy sobie nakreślić własne potrzeby, uświadomić sobie ich konsekwencje, dojrzeć w sobie element próżności czy bezmyślność w powielaniu bezsensownych schematów. Być może okres pandemii pomógł wielu osobom nad tym się zastanowić. Czy dobrze myślimy? Czy dobrze rozumiemy nasze potrzeby? W obszarze nowych technologii mniej mnie interesuje innowacyjność sama w sobie, lecz świadome jej wykorzystanie i pozostawanie w ciągłym i uświadomionym procesie poznawczym.

Pokazujesz, że zmiana światopoglądu jest możliwa i wcale nie oznacza jakiegось radykalnego przerwania. Nowe technologie w połączeniu z wrażliwością twórcy czy twórczyni mogą nie tylko pomóc relacjom społecznym, ale także zmienić naszą estetyczną perspektywę. Myślę, że ten typ produkcji, który badasz artystycznie i projektowo od wielu lat – a mowa o innowacyjnej produkcji ceramiki i jej niezwykle bogatym zastosowaniu – ma swoją nową, wyraźną estetykę. Tam, gdzie możliwa jest większa wolność w opracowywaniu formy, na przykład w przedmiotach zwykłego, codziennego użytku, powstaje wiele oryginalnych form, wyczuwa się w nich sporo podobieństw z formami biologicznymi lub bioartowymi. Bardzo chciałabym o tym porozmawiać. Czy dostrzegasz tę formalną, materialną różnicę między obiektami powstającymi na taśmie produkcyjnej lub w wyniku na przykład druku 3D? Pytam o estetykę obiektów, bo interesuje mnie, w jakiej formie materializuje się rewolucja technologiczna. Każdy sposób wytwarzania energii

i powiązany z nim system produkcji wytwarzał określoną estetykę. Jaką estetykę tworzą współczesne technologie?

Forma jest zawsze wypadkową wielu skomplikowanych procesów projektowych i nie jest celem samym w sobie. Trzeba wykonać sporo pracy, przeprowadzić liczne analizy i eksperymenty, aby dojść do ostatecznego rozwiązania. Oczywiście rzeczy mają zawsze jakiś kształt i swoją materialność, zależną od okoliczności, w których powstały. Rozwój rzemiosła ceramicznego jest oznaką rezylencji człowieka w różnorodnych, czasem bardzo ekstremalnych warunkach. Tradycyjne techniki ceramiczne rozwijały się równoległe z rozwojem społecznym, gospodarczym i politycznym w zróżnicowanych obszarach kulturowych. Materiały budowlane – cegły, kafle ceramiczne, dachówki – pojawiały się w odległych obszarach geograficznych, produkowane z lokalnych surowców.

Wyobraźmy sobie te wszystkie zabudowania, mieszkalne i fabryczne, powstające w niezwykłym tempie od początku rewolucji przemysłowej, w starych i w nowo powstałych miastach.

Dzisiaj dostępne są technologie hybrydowe, wiążące potencjał technik analogowych z cyfrowymi. Mamy do czynienia z interdyscyplinarnymi projektami o niespotykanym dotąd stopniu złożoności. Najwięcej emocji budzą współczesne projekty z wykorzystaniem biokomponentów stosowanych w medycynie, rolnictwie, w przemysłach związanych z klimatem i ochroną środowiska. Dzięki wysoko zaawansowanym technologiom cyfrowym łączy się działania podejmowane w dwóch, trzech i więcej zakresach, dotąd od siebie skrajnie odległych. Jako przykład podam projektowane detale architektoniczne drukowane z ceramiki – porowatej, heterogenicznej, o określonych właściwościach biomimetycznych – na których aplikuje się związkę materiału biologicznego. W symbiozie z nieorganicznym dotąd tworzywem ceramicznym narastająca struktura biologiczna staje się sprzymierzeńcem form żywych funkcjonujących na Ziemi: ludzi, roślin i zwierząt. Żywy komponent wprowadzony w strukturę ceramiczną przejmuje funkcje naturalnych filtrów, obniża temperaturę powietrza w aglomeracjach miejskich, wpływa



1



2

1. 2+3, 2019, fot. Renata Bonter-Jędrzejewska
2. Impact, 2019, fot. Grzegorz Stadnik

na egzystencję w zdegradowanych warunkach naturalnych. Jury międzynarodowych konkursów architektonicznych i projektowych bardzo wysoko oceniają idee tworzone z wykorzystaniem zjawisk naturalnych adaptowanych do innowacyjnych rozwiązań inżynierskich.

Aspekt estetyczny, o którym wspominasz, jest bardzo istotny w tej cyfrowej formule. Dzięki współczesnym możliwościom powstają obiekty wyprodukowane w technologii druku 3D z mas ceramicznych, proszków czy past. Zdigitalizowane przykłady rozwiązań wzorniczych mogą przybierać skomplikowane kształty w dowolnym materiale i w dowolnej skali.

„Skala” to słowo klucz we wszystkich procesach. Skala zysków, skala strat, skala zużycia i wartościowania pewnych dokonań. Co dla nas obecnie stanowi największą wartość? Na czym obecnie skupiamy uwagę i co nas niepokoi? Na pewno z większym umiarem zarządzamy energią, a przynajmniej się staramy, dopóki ją jeszcze

mamy. Stopniowo oswajamy się z myślą o zagrożonych zasobach wody na Ziemi. Momentem krytycznym będzie także ograniczenie wydobycia pierwiastków niezbędnych do funkcjonowania współczesnej cywilizacji. Wszystko przed nami. Chciałoby się powiedzieć: „Nie traćmy energii na niepotrzebne konflikty i udział w jałowych dyskusjach”. Ale uczestniczymy już w procesie, który trwa i w trakcie którego zdobywamy potrzebną wciąż wiedzę i umiejętności.

Dziś znów stoimy w obliczu zmiany nośników energii, co będzie miało zapewne przełożenie nie tylko na kulturę materialną, ale także na relacje społeczne. Odbędzie się to wielkim wysiłkiem i zapewne doprowadzi do wzrostu ubóstwa energetycznego. Żadne nowe źródło energii nie zaspokoi potrzeb konsumpcyjnych wszystkich osób na świecie i dlatego to potrzeby wymagają radykalnej zmiany. Rozwiązaniem nie jest więc wytworzenie jak najwięcej zielonego

prądu, lecz ogólne ograniczenie zużycia prądu. Wymaga to kolejnej rewolucji przemysłowej, która musi wydarzyć się w obliczu wielu niesprzyjających okoliczności: narastających konfliktów i wojen, związanego z tym kryzysu energetycznego i żywnościowego, wzrostem temperatury czy niestabilnych warunków atmosferycznych. Jak nowe technologie mogą w tym pomóc?

Organizacja procesu produkcji w myśli formuły przemysłu 4.0 to właśnie okrajanie potrzeb i dopasowywanie formuły do określonego zadania. Dziś już nie ma potrzeby ściągania kontenerowcami tysiąca podzespołów, z których tworzone są bazowe elementy. W tej chwili technologie cyfrowe pozwalają wyprodukować pojedynczą rzecz, wymagającą na przykład wielkiej precyzji wykonania. Bez względu na poziom komplikacji, czy jest to filiżanka, czy skomplikowane urządzenie techniczne, jak silnik odrzutowca, narzędzia cyfrowe bardzo dobrze sobie z tym radzą. Używając zaawansowanych technologii – druk 3D, obrabiarki i frezarki CNC, *waterjet*, laser – możemy również optymalizować koszty produkcji, na przykład przez ograniczenie kosztów transportu. Jest to o tyle istotne, że mówiąc dziś o zrównoważonej gospodarce, mamy na myśli przede wszystkim rozsądne gospodarowanie surowcami, ale także zasobami energetycznymi i wodą. To są te trzy czynniki, które powinny być dla nas najistotniejsze. Gdybyśmy w pewnym momencie nie mogli zabezpieczyć któregoś z tych zakresów, produkcja przestałaby być możliwa. Nie wyprodukujemy obiektu ceramicznego bez potrzebnych surowców i wody, nie stworzymy go również bez wypożyczenia odpowiednio wysokiej temperatury, niezależnie od tego, czy obiekt będzie lepiący, toczony na kole, czy powstawanie w pracowni zaawansowanej cyfrowo technologii. Woda i energia są niezbędne przy powstaniu zarówno najbardziej prostego obiektu, jak i zaawansowanego technologicznie. Zakresy możliwości są inne, ale podstawa jest taka sama. Przy czym w produkcji cyfrowej czynniki te można zoptymalizować i zabezpieczyć. Bądźmy jednak ostrożni, bo wciąż jest niewiele naukowych opracowań, które dotyczą nowych technologii w ujęciu zrównoważonego rozwoju i zużycia zasobów energetycznych w produkcji. Przygotowując się do naszej rozmowy, szukałam nowych badań nad zrównoważonym gospodarowaniem odpadami w produkcji ceramicznej, i widzę, że wciąż brakuje nam badań i płynącej z nich wiedzy na temat kosztów środowiskowych tych aktywności. Istniejące dane też nie są specjalnie upubliczniane, dostęp do nich najczęściej jest płatny. Nowe technologie i procedury z nimi związane zostały przecież wprowadzone stosunkowo niedawno, ale pokłada się w nich duże nadzieje. Intuicyjnie wiemy, że tych korzyści może być wiele. Technologie przyrostowe (addytywne), jak druk 3D, pozwalają nam wyprodukować obiekt praktycznie bez odpadów. Wykorzystujemy tyle materiału, ile potrzebujemy do stworzenia określonego obiektu. Wymaga to od projektanta zupełnie nowych umiejętności, a także rozumienia skomplikowanych procedur i zależności procesów projektowych i technologicznych.

Rozmowa pochodzi z katalogu do wystawy *Jędrzejewscy - wielogłos rozdźwięk*, która odbyła się w Muzeum Nadwiślańskim w Kazimierzu Dolnym w 2022 roku.

Czy przewidują to istniejące procesy kształcenia?

Metodyka kształcenia młodych projektantów powinna opierać się na wielorakich próbach i eksperymentach w zakresie tworzywa i technologii. Wobec licznych podejmowanych przedsięwzięć można odnieść wrażenie, że pełna, nieograniczona niczym wiedza wyklucza chęć inicjowania aktów pionierskich, naznaczonych wysokim ryzykiem niepowodzenia. Przewidzenie skutków ryzykownego działania nie pozwala na spontaniczne, niepoparte doświadczeniem eksperymenty. Pojawiające się ograniczenia mogą doprowadzić do wynalezienia nowatorskich rozwiązań i odkrywczych praktyk. Istnieje zawsze niebezpieczeństwo, że wielokrotnie umocniona wiedza, tu należałoby odnieść refleksję także do umiejętności, mogą „szczelnie” ograniczać pracę. Słowem *tightness* japoński ceramik Shoji Hamada określał ekstremalne koncentrowanie się na technice. Używał określenia „szczelność” do opisu rutynowych działań, polegających na powtarzaniu raz zdobytych umiejętności. Owszem, możemy udoskonalać naszą sprawność, powtarzając setny i tysięczny raz wypracowaną metodę, ale podążanie utartymi szlakami nie otwiera nowych perspektyw.

Bezczelowe jest komunikowanie wszem i wobec o świadomym, zrównoważonym projektowaniu, gdy niejednokrotnie projektant własną postawą daje świadectwo indolencji i braku zrozumienia problemu. Świadome prognozowanie poziomu zużycia wody, energii oraz ilości zużytych surowców stanowią podstawowe kryteria podejmowanych racjonalnie działań w zakresie produkcji, w sali zarówno mikro, jak i makro. Istotnym elementem w gospodarowaniu zasobami jest utylizacja odpadów i ich przynajmniej częściowy recykling. Widmo groźących w przyszłości deficytów pobudza do częstszych refleksji i samokontroli, nawet na poziomie użytkownika detalicznego w gospodarstwach indywidualnych. Te wszystkie tematy powinny być przedmiotem kształcenia.

Dorzuciłabym także pewną oszczędność w inicjowaniu procesów. Wielu rzeczy nie potrzebujemy już, bo rynek wtórny się nimi nasycił.

Zależności procesów wytwórczych, zarówno tradycyjnych, jak i zupełnie nowych, generują oczywiście pytania i refleksje nad celem i sensem wytwarzania obiektów. Pojawia się pojęcia relatywnie świeże, opisujące postmodernistyczną rzeczywistość nieoczekiwanie przeobrażającą się w nowy wymiar istnienia człowieka i towarzyszących mu maszyn. Technologie cyfrowe, podręczne narzędzia i urządzenia sterowane sztuczną inteligencją pozwalają mierzyć się z problemami dotąd nieistniejącymi w ludzkiej świadomości. Nietypowe okoliczności weryfikują naszą wiedzę, intuicję i zdolności adaptacyjne w realnym środowisku. Przyszłość pokaże, w jakim stopniu kinestetyczne doświadczenia z materią i narzędziami nadal będą decydowały o kształcie opisywanej rzeczywistości. W jakim stopniu innowacyjne obecnie projekty staną się powszechnie dostępne, a w jakiej mierze były zapowiedzią nadchodzących nieuchronnie zmian? ■



Zyta Misztal von Blechinger
Światło – medium i temat
w sztuce Yariego Miele

Kama Wróbel
Większość królów zostaje
świętych – Jean-Michel Basquiat

Andrzej Saj
Złoty czas Lva Sterna

Hanna Kostołowska
Na dobrej drodze

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Konieczność obiektu

POSTAWY

Światło – medium i temat w sztuce Yariego Miele

Prolog – błyskotliwie

Bolonia. Wczesny wieczór. Zanurzony w gwarze miasta dziedziniec osiedlowy. Skrawek zieleni z wydeptaną trawą, namiastka ogrodu. Uzupełniają go drzewka w donicach oraz dwie imponujących rozmiarów jodły. Między nimi na wysokości ponad dwóch metrów rozpościera się „objętość”, wymodelowana z aluminium i pokryta tkaniną odbijającą światło. Plener zaprojektowano tak, aby włączyć przechodnia w proces obserwacji. Zebrana na skwerze widownia jest śmiała i aktywna, chętnie uczestniczy w spektaklu, oświetlając rzeźbę latarkami swoich telefonów. Instalacja reaguje. Refrakcje, fluorescencje i błyski przenikają przestrzeń, wypełniając ją elektryzującą, kolorową energią. Idea i wyobrażenia łączą się ze sobą w grze bez ciasnych reguł. Tematem tego „poematu” jest starannie przemyślana strategia pozyskiwania uwagi. Publiczność widzi, czuje i komentuje. Jest w pełni zatopiona w środowisku, zaangażowana i uważna. Taki odbiorca doświadcza silniej i bezpośrednio. Partycypując w dziele, zmysłowo oraz symbolicznie wystawia się na czynnik estetyczny. Ten zaś – ze względu na swoją zdolność do wywoływania *wrażeń* – ma moc kształtowania rzeczywistości. Oto i tajemnica procesu transformacji, który zaczyna się od jednostki i dociera mimowolnie do całego ciała społecznego¹.

Sztuka środowiskowa – dyskursywnie

Każda egzystencja odbywa się w działającej na zmysły *przestrzeni*. Wypełniają ją nie tylko przedmioty czy inne formy życia. To misternie złożona, wrażliwa i zmienna *sieć*. Wspólny kontekst, który ekologia nazywa środowiskiem. Nauka od lat usiłuje rozwinąć pojmowanie ludzkiej tożsamości, wychodząc poza rozważania antropocentryzmu i związany z nim szowinizm gatunkowy. Badania bio/mi-kro/neuro dowodzą, że ludzie, rośliny i zwierzęta właściwie



Yari Miele, *Fiume d'argento* (Srebrna rzeka), fot. Cosimo Filippini

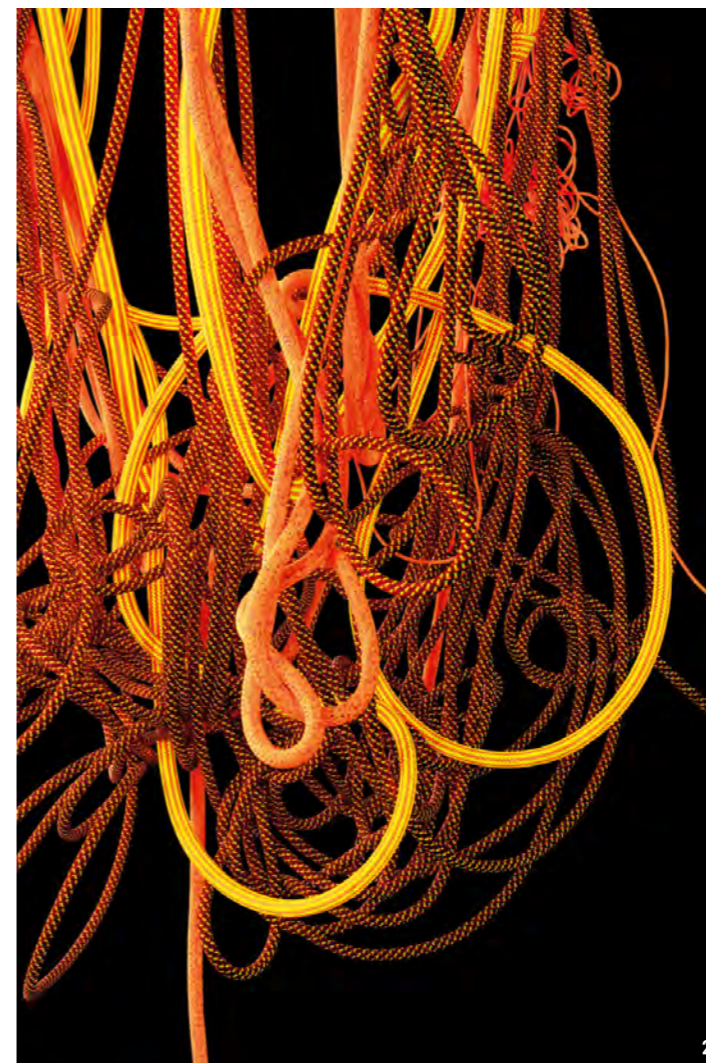
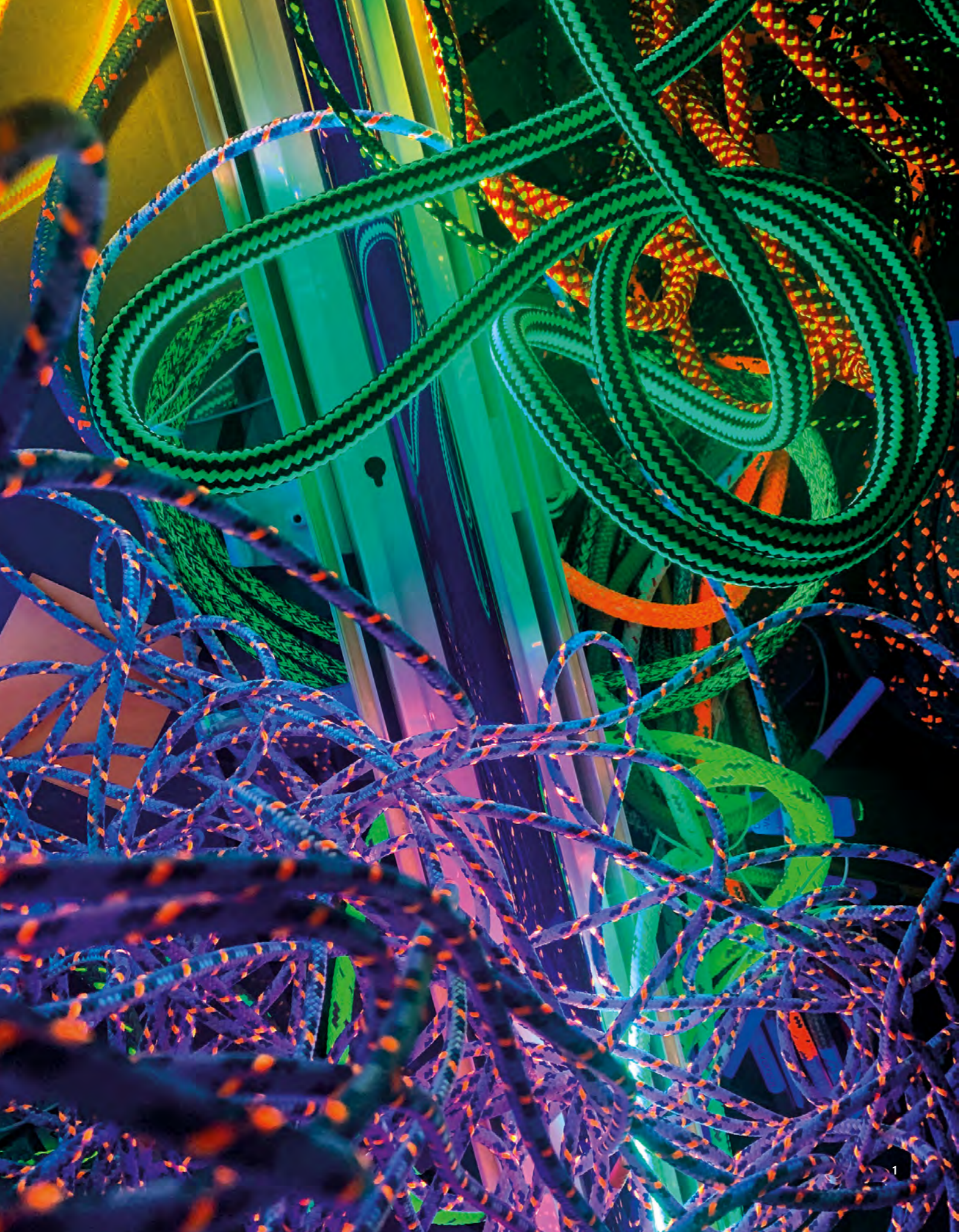
się od siebie nie różnią². Sam człowiek jest wielogatunkową hybrydą, bytem metawspólnotowym, który znajduje się w stałym procesie symbiotycznego stawania się i koewolucji³. Warto w tym miejscu zauważyć, że tak szeroko pojmowane środowisko nie jest od nas oddzielne i stanowi warunek naszego istnienia⁴. Jego degradacja >

1 Museo Spazio Pubblico, 2–12 lutego 2023 roku: *INCONOSCIBILE*, Yari Miele, kurator: Marcello Tedesco. Interwencja w ogrodzie w ramach projektu A-Place, współfinansowanego z programu Kreatywna Europa i realizowanego we współpracy z Fundacją Biohabitat – integracja zielonej infrastruktury z projektem artystycznym w ramach Green Code.

2 Amber Benezra, Joseph DeStefano, Jeffrey I. Gordon, *Anthropology of microbes*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 2012, t. 109, nr 17, s. 6381.

3 Por. Ewa Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 29.

4 Por. Arnold Berleant, *The Aesthetics and Environment*, Temple University Press, Philadelphia 1992, s. 156.



1. Yari Miele, detal instalacji z wystawy *Sinopia, Sinopsia, Sinapsi*, 2022
 2. Yari Miele, wystawa *Sinopia, Sinopsia, Sinapsi* w Casa degli Artisti, 2022

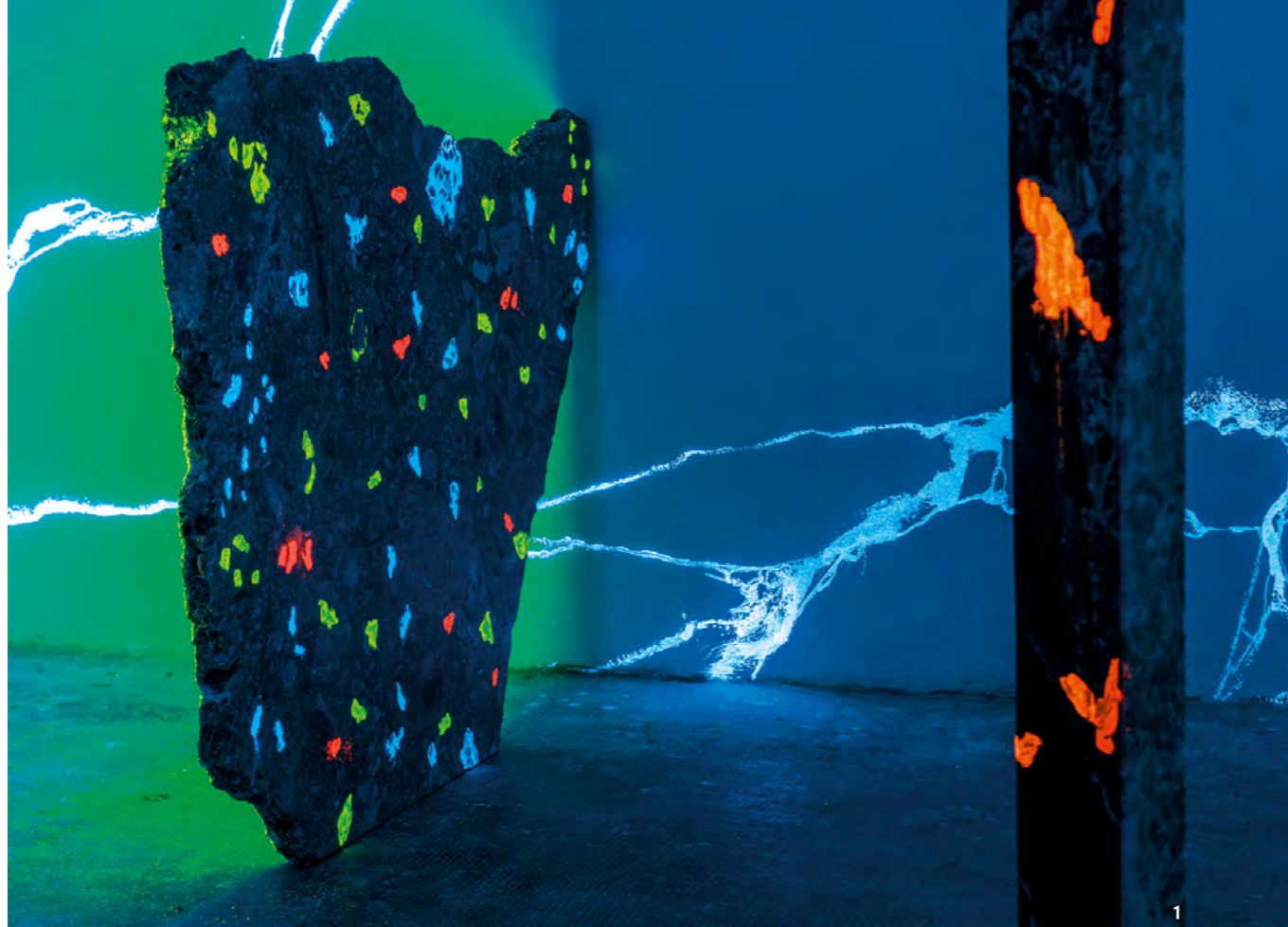
zdeformowała znany nam świat, czego nie da się już nie zauważać. To egzystencjalny impas spowodowany poważnym i realnym zagrożeniem cywilizacyjnym. Anomalie atmosferyczne, gigantyczne pożary, powodzie i susze, globalna pandemia, trzęsienia ziemi, niepokoje polityczne, społeczne i ekonomiczne, kryzys zaufania czy wreszcie konwencjonalna wojna drastycznie zmieniają naszą codzienność. Jesteśmy naocznymi świadkami epoki przełomu i być może beneficjentami skutków jej upadku. Wymaga się od nas adaptacji do nowych warunków, radykalnej zmiany wyobrażeń, praktyk oraz przyzwyczajęń. Wprowadzanie ograniczeń i nowych regulacji nie wystarcza, aby przededefiniować przyszłość. Umiar, empatia i społeczna odpowiedzialność wymagają zgody wynikającej z głębokiej świadomości całego systemu. Rewolucji w sposobie myślenia w obrębie wspólnych celów, wspólnych dóbr, współpracy i wzajemności. Ważny głos w tej kwestii zabiera sztuka. Słychać ją od dekad. Już *arte povera*⁵ czy *land art*⁶ przez używane materiały i wybór tematów poruszały kwestie związane z ekologią i zrzuciły z piedestału samozwańczo uprzywilejowany gatunek, nazywający siebie *rozumnym*. Współcześnie sztuka środowiskowa działa na różnych frontach, konsolidując wiele aspektów. Odwołuje się do zmysłów, za pomocą których sięga do świata natury, do osobistych relacji, do rdzenia tego, czym jest społeczność, dając możliwość zagrania głównej roli temu, co ją otacza. To praktyka artystyczna, która szanuje wszelkie formy życia, ceni interdyscyplinarność i uświadamia problemy. Stanowi model wiedzy o uniwersum, łącząc to, co duchowe, z tym, co materialne, a także wyraża praktyczną mądrość opartą na prostym aksjomacie: *wszystko jest jednym*. Artyści współpracują z naukowcami, oferując innowacyjne pomysły i ucząc *innego sposobu widzenia świata*.

Eksperymenty ze światłem

Yari Miele od lat bada elementarne kwestie związane z tym, co jest, a czego nie widzimy, tutaj szukając pola dla refleksji. Artysta reprezentuje nowoczesny światopogląd wynikający z głębokiej wiedzy >

⁵ *Arte povera* (sztuka uboga) – ruch artystyczny odrzucający komercyjną stronę sztuki, przeciwstawiający się koncepcjom antropocentrycznym. Powstał we Włoszech w latach sześćdziesiątych XX wieku, charakteryzuje się wykorzystaniem materiałów, które są łatwo dostępne: plastikowe odpady, grudy ziemi, kamienie, przedmioty z recyklingu.

⁶ *Land art* – wyraz świadomości świata sztuki w kwestii ochrony środowiska. Jest artystyczną prefiguracją modeli życia oraz refleksją nad relacją człowieka ze środowiskiem, która wpisuje się w epistemologiczną konstrukcję kategorii natura – kultura, wypracowaną w ramach współczesnej myśli zachodniej. Sztuka wykorzystująca krajobraz nie tylko jako temat, ale także jako samo tworzywo dzieła.



1. Yari Miele, detal – marmur, lampa Wooda, *Blue Night Marble*, MARS Mediolan, fot. Cosimo Filippini
2. Yari Miele, detal instalacji z wystawy *Sinopia, Sinapsi*, 2022

Jego fascynacja związana z przestrzenią i ze światłem rozpoczęła się od ruchu Space and Light⁷. Ewolowała wraz z ideą Francesca Lo Savio czy przełomowym eksperymentem Lucia Fontany⁸. Inspiracji dla własnych odkryć poszukiwał artysta w instalacjach architektonicznych Daniela Burena, w rygorze formalnym Carla Andrego czy w otwartych przestrzeniach świetlnych Jamesa Turrela oraz neonowych pracach Dana Flavina. Dziś Yari Miele czerpie z zagadnień sztuki kinetycznej⁹ oraz nauk takich jak cybernetyka czy teoria informacji. Sam tworzy kolektywy artystyczne. Jest współzałożycielem i kuratorem ważnego ośrodka eksperymentów i *siedliska sztuki niezależnej*, jakim jest >

7 Ruch artystyczny związany z op-artem, minimalizmem i abstrakcją geometryczną, wywodzący się z południowej Kalifornii, powstały w latach sześćdziesiątych XX wieku.

8 Lucio Fontana podczas IX Triennale w Mediolanie w 1951 roku zaprezentował instalację z rur neonowych *Arabesco Fluorescente*, która była jedną z pierwszych prac, obok projekcji środowiskowych Bruna Munariego i eksperymentów László Moholyego-Nagya, gdzie światło wchodziło w interakcję z otaczającą je przestrzenią.

9 Kierunek w sztuce współczesnej koncentrujący się na zagadnieniu ruchu. Najczęściej pojęciem tym określa się rzeźby, obiekty i instalacje, których integralną częścią jest ruch wywołany mechanicznie, ręcznie lub przez siły natury. W kategoriach sztuki kinetycznej rozpatrywane są również dzieła op-artu, gdyż operują ruchem pozornym (złudzeniem ruchu).





1. Yari Miele, *Pittura dello spazio*
(Malowanie przestrzeni), 2023,
Foto by Elettra Bastoni
2. Yari Miele, *Senza luce* (Bez światła),
2023, Foto by Elettra Bastoni

1



2



1. Yari Miele, instalacja *Biella Costellazioni; Occhi neri, occhi rosa, occhi blu, occhi verdi*, 2021
 2. Yari Miele, *Magnet*, 2015–2020
 3. Yari Miele, marmur *Terzo occhio*, 2019

1

program wystaw M A R S (Milan Artist Run Space) w Mediolanie.

W prowincji Como w północnych Włoszech znajdują się liczne zakłady produkujące marmur. W duchu założeń *arte povera* Yari Miele pracuje z produkcyjnym odrzutem, odpadem skazanym na śmietnik. Zawsze wybiera te kamienie, które urzekają go jakimś defektem, dziwnym osadem, nieczystością składu, przebarwieniem, śladem geologicznej pamięci lub metamorficznych przeobrażeń. Dla artysty historia tych niedoskonałości stanowi wartość, kumulację unikatowej energii, którą podkreśla, barwiąc pęknięcia materiałem fosforyzującym. Rysy, żyły i skazy mają teraz walor estetyczny. Za pomocą obróbki laserowej Yari Miele nadaje minerałom nowy kształt, układając je w obszerne kompozycje. Termin „marmur” oznacza świecąca skałę. Artysta umiejętnie wykorzystuje jej potencjał do rzeczywistego i metaforycznego pochłaniania światła, a następnie jego emisji. W słońcu marmur pokazuje swoje

naturalne inkrustacje. Pod wpływem działania lamp kwarcowych¹⁰ minerał zachowuje się tak jak skała kosmiczna – hipnotyzuje psychodelicznym światłem własnym, jakby rozsadzała go od środka wielka energia. Niektóre z instalacji Yariego Miele układają się w wyniosłe konstrukcje, niczym rytualne monolity tysiącletniej kultury, inne przypominają wielkie oczy. Znajdujące się poza ludzką percepcją promieniowanie ultrafioletowe – *czarne światło* – uderza swoją falą w powierzchnie pokryte pigmentem. Ludzkie, kocie, smocze, a może i boskie spojrzenia rozszerzają się, rozświetlając ciemność. Blask mieszkający w marmurze mieni się tak, jak błyszczą źrenice wszystkich istot żywych.

Artysta w swoich poszukiwaniach wciąż próbuje rozprawić się z Wielkim Podziałem¹¹: ciemność/jasność, obiektywne/subiektywne. Eksploruje rzeźbiarskie efekty światła, które generują nowe formy. Odbicie katadioptryczne jest takim szczególnym rodzajem. Pozbawione

¹⁰ Lampa Wooda – lampa kwarcowa, która dzięki zastosowaniu specjalnego czarnego filtra (filtr Wooda zbudowany z krzemianu baru z dodatkiem 9% tlenku niklu) emituje długofalowe promieniowanie nadfioletowe. Lampy znajdują zastosowanie w konserwacji zabytków i w dermatologii, wykorzystując fakt, że emitowane promieniowanie UV wywołuje świecenie (fluorescencję) różnych materiałów.

¹¹ Nawiązanie do „Wielkich Podziałów”, o których pisze Bruno Latour, podkreślając, że najistotniejsze jest tutaj zrozumienie konstytutywnej dla nas relacyjności, obejmującej to, co nieożywione, i to, co nie-ludzkie. Zob. Donna Haraway w wywiadzie *When We Have Never Been Human, What Is to Be Done?*, „Theory, Culture & Society” 2006, t. 23, nr 7–8, s. 135–158.



2



3

cieni i kontrastów obiekty retrorefleksyjne o szarym kolorze ożywają natychmiast, gdy wchodzi się z nimi w interakcję. Ich plastyczność zmienia się w momencie, gdy są skąpane w strumieniu światła. Istnieją, gdy są *obserwowane*.

Światło stanowi medium i temat, przez który Yari Miele tworzy relacje między dziełem, środowiskiem i znajdującymi się w nim ludźmi. Ciekawa w tym zakresie jest koncepcja przestrzeni jako pojęcia wyrażanego nie tylko w kategoriach geometrycznych czy matematycznych, ale także sumy wszystkich możliwych doświadczeń percepcyjnych i emocjonalnych. Przestrzeń Yariego Miele to zmienny, fizyczny i metaforyczny byt. Światło w tym ujęciu jest nośnikiem przekazu wizualnego i formą komunikacji. Pojmować je można nie tylko jako podstawowe źródło energii, niezbędne do prawidłowego wzrostu i rozwoju życia, lecz przede wszystkim jako archetyp mitu stworzenia, tajemnicę, symbol wielości pozorów i różnych punktów widzenia tej samej rzeczywistości.

Puenta – pokornie

Efektowne, zaskakujące, ale także ujmujące swoją estetyką realizacje artystyczne włoskiego twórcy i badacza pomogły nam dotrzeć do meritum. Jest nim refleksja nad rozwijaniem zdolności do umysłowego przetwarzania bodźców, jakie emituje nasze otoczenie, w celu podniesienia poziomu świadomości. To ona determinuje to, co uważamy za prawdę i iluzję, wyobraźnię i wiedzę. Rozwój procesów widzenia odbywa się wskutek biologicznej ewolucji oraz zmian w sposobie postrzegania rzeczywistości, wynikających wprost z osobistych doświadczeń. Nie mamy wpływu na czynnik ewolucyjny, lecz możemy wybierać i tworzyć nasze doświadczenia. Posłuchać głosu Arnolda Berleana: *włączyć ciało i zmysły do dziedziny doznania estetycznego*.

Zobaczyć coś w innym świetle. Tworzyć i eksperymentować. Zmieniać punkty widzenia.

Przez sztukę zachęcać do nowego sposobu myślenia, stawiając pytania o przynależność, tożsamość, odpowiedzialność, wolność, rozwój obejmujący wszelkie formy życia. Pamiętać, że „nie ma zewnętrznego świata. Nie ma zewnątrz. [...] organizm i środowisko stanowią continuum”¹² i pozostać z nadzieją, że ludzka zbiorowość w obliczu realnego zagrożenia „rozbłyśnie świadomością”, zasługując na przydomek *sapiens*. ■

¹² Arnold Berleant, *The Aesthetics and Environment...*, s. 4.

Większość królów zostaje świętych – Jean-Michel Basquiat

Od siedemnastego roku życia związany ze sztuką. Buntownik z wyboru. Krnąbrny i temperamentny. Gniewny i niepokodzony z rzeczywistością. Przedwcześnie zmarły. Jean- -Michel Basquiat (1960–1988), artysta wybitnie utalentowany, do dziś uważany za jeden z największych talentów swoich czasów i twórcę, który za pomocą charakterystycznego dla siebie języka wizualnego w dalszym ciągu zachwyca.

Ósmego stycznia w wiedeńskiej Albertinie zakończyła się indywidualna wystawa artysty – *The Retrospective. Basquiat*. Była to pierwsza w Austrii ekspozycja tego wyjątkowego twórcy, na której zgromadzono blisko pięćdziesiąt najważniejszych dzieł, pochodzących z licznych renomowanych publicznych i prywatnych kolekcji. Niewątpliwie wystawa ta dała nam, widzom, możliwość nowego spojrzenia na język wizualny nowojorskiego artysty, który – mimo że na pozór oparty na wrażeniowości i ekspresyjnym geście – w rzeczywistości pełen jest ukrytych znaczeń, symboli i krytycznego głosu. Bo przecież malarstwo to jest na wskroś przesiąknięte duchem ówczesnej nowojorskiej sceny artystycznej, która w latach osiemdziesiątych właśnie jawiła się jak niezwykle mocno



pulsujący tygiel kulturowy. Mieszające się tam, przenikające się i nawarstwiające się wpływy, także wizualne, stały się swoistym niebezpiecznym koktajlem, inicjującym globalny rozwój sztuki i niekwestionowany triumf Ameryki na skalę światową, także w związku z rodzącym się tam rynkiem. Przyjęło się mówić, że młodzian Basquiat był pierwszym czarnoskórym artystą, który został dopuszczony do wielkiej maszyny amerykańskiego snu, której – jak się okazało – był również... ofiarą. >

Jean-Michel Basquiat, *Autoportret*, 1983. Kolekcja Thaddaeus Ropac, London · Paris · Salzburg · Seoul | fot. Ulrich Ghezzi | © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licencja Artestar, New York



Jean-Michel Basquiat, *La Hara*, 1981. Dzięki uprzejmości Arora Collection © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licencja Artestar, New York



Jean-Michel Basquiat, bez tytułu, 1982. Kolekcja prywatna – dzięki uprzejmości HomeArt © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licencja Artestar, New York

Jean-Michel Basquiat urodził się w 1960 roku w Nowym Jorku. Portorykańsko-haitańskie korzenie dały mu osadzenie w rdzennej – czy może lepiej: tradycyjnej dla rodzimej kultury – sferze wizualnej i, niestety, przez dyskryminację, wyczuwanie na sprawę czarnoskórej społeczności tamtych czasów. Władła trzema językami, był obeznany ze sztuką, z filozofią i literaturą, chadzał do muzeów i zajmował się muzyką – grał w zespole Gray, stawał za konsolą w klubach muzycznych i romansował z Madonną. Zanim jednak jego prace trafiły do najważniejszych światowych kolekcji, zanim Diego Cortez zaprosił go do udziału w legendarnej i na swój sposób przełomowej wystawie w PS1 *New York/New Wave*¹, Jean-Michel Basquiat, początkowo razem z Alem Diazem, działał w obrębie pionierskiego wówczas nurtu sztuki ulicznej zwanej *graffiti*. Współkreował wtedy na poły dekadencją, na poły buntowniczą figurę artystyczną SAMO² (*same old shit*), która w latach 1978–1980³ pojawiała się na murach i ulicach Nowego Jorku, najczęściej w kulturalnym zagłębiu Lower East Side na Manhattanie. Działania te można zaliczyć do *style-writing*⁴, *writingu* lub może nawet bardziej *tagowania*, które, zdaje się, w dalszym ciągu są najczęściej spotykaną i najbardziej rozpoznawalną formą *graffiti*. Twórczość ta składała się z enigmatycznych, krytycznych w przekazie epigramów typu: „SAMO© JAKO ALTERNATYWA DLA BOGA”, „SAMO© BURŻUJ CZUJE SIĘ BEZPIECZNY”, „SAMO© JEST ZMIERZCHEM NEO-NOWEJ FANTAZJI ZWANEJ ŻYCIEM”, które po części, choć w nieco innej formie, zostały z Jeanem-Michélem Basquiatem w kolejnym etapie jego twórczości, kiedy unicestwił SAMO, obwieszczając światu przez *graffiti*: „SAMO© IS DEAD”. Co ciekawe, z tego wczesnego czasu pochodzi także charakterystyczna dla artysty korona, która – jak wiemy – zostanie z nim aż do 1988 roku, czyli do jego śmierci.

Wymyślane przez Jeana-Michela Basquiata hasła w dużej mierze cynicznie piętnowały hipokryzję, nadużycia władzy, postępujący konsumpcjonizm czy tak dobrze mu znane nierówności społeczne. Stosowane komunikaty były proste, na pozór banalne,

jednocześnie przepiękne i trafne w swojej wirtuozerskiej prostocie. I z pewnością działały. Zapewne gdy w 1978 roku w wywiadzie dla „Village Voice” ujawnił swoją tożsamość, opowiadając przy tym o marzeniu odniesienia kariery, nie zdawał sobie sprawy, że przyjdzie mu mierzyć się z jej ciężarem tak szybko. Jak się zdaje, początkiem i swoistym przełomem dla wielu ówczesnych artystów zrzeszonych w kolektywie Colab była otwarta w 1980 roku na terenie opuszczonej zajezdni autobusowej ogromna, pokoleniowa i alternatywna wystawa *The Times Square Show*, na której swoje prace pokazywali między innymi SAMO© (Jean-Michel Basquiat), Jane Dickson, Keith Haring, Joe Lewis, Jack Smith czy Kiki Smith. Zapowiadała ona pokolenie młodych artystów, których sztuka była bardziej związana z różnorodnością miasta niż z elitą i estetyką lansowaną przez lokalne galerie sztuki. Była świeża, mocna i prawdziwa w przekazie. Również Jean-Michel Basquiat został wówczas wyróżniony w recenzji „Art in America” przez Jeffrey Deitcha, który nazwał jego prace „powalającym połączeniem de Kooninga i bazgrołów farbą w metrze”⁵. Jeszcze w maju 1981 roku, w Galerii Emilio Mazzoliego w Modeli, Jean-Michel Basquiat prezentował swoje najśłynniejsze prace tytułowane przez SAMO, aby w marcu 1982 roku w zlokalizowanej na SoHo Anina Nosei Gallery otworzyć swoją pierwszą nowojorską wystawę pod własnym nazwiskiem: Jean-Michel Basquiat. Rzecz jasna, okazała się ona sukcesem. Podobnie jak udział w *documenta 7* (w tym samym roku), dzięki któremu stał się najmłodszym w historii uczestnikiem tej imprezy, również pierwszym, światowej (już) sławy artystą o afroamerykańsko-haitańskich korzeniach.

Zmarł w 1988 roku. Miał zaledwie dwadzieścia siedem lat. Jednakże spuścizna, którą zostawił, jest niezwykle aktualna. Jak czytamy w zapowiedzi wiedeńskiej wystawy: „[...] pozostaje tak samo pionierska i wizjonerska, jak wtedy. Jego prace zwracają uwagę zarówno na afrykańskie dziedzictwo, jak i na problematyczne hierarchie w społeczeństwie, uznając przy tym problem wszechobecnego wówczas rasizmu >

1 Kuratorem tej legendarnej i niezwykle ważnej wystawy był Diego Cortez, który połączył w niej awangardowe, odrębne nurty artystyczne, by wyrazić postawę DIY, która zdefiniowała młode pokolenie. Prace Jeana-Michela Basquiata były wyeksponowane w dużej grupie obiektów, a wśród nich znajdowały się także dwa nowe obrazy wykonane sprayem na blasze, zamówione na wystawę przez Claesa Oldenburga.
2 SAMO – wymawiane jako „same-oh”. Początkowo prywatny żart Basquiata i Diaza, stał się ważnym symbolem w późniejszej twórczości Jeana-Michela Basquiata. Jest to skrót od *same old shit*. W maju 1978 roku Basquiat i Diaz zaczęli oznaczać budynki na Manhattanie tagiem SAMO, dodając do motywu żartobliwy znak praw autorskich. W tym samym roku duet zaczął używać farby w sprayu, aby przyciągnąć uwagę mediów, a nawet kolegów *grafficiarzy* i artystów pop, w tym między innymi Keitha Haringa, z którym Basquiat nawiązał przyjaźń. W 1980 roku, po porzuceniu *graffiti*, Basquiat włączył motywy do swoich prac.
3 Obaj uczęszczali do alternatywnej wówczas szkoły średniej na Manhattanie – City-As-School High School. Ich losy połączyły się być może nie tylko z uwagi na buntownicze usposobienie, lecz prawdopodobnie także portorykańskie korzenie. Diaz był młodym członkiem nowojorskiej sceny *graffiti* z początku lat siedemdziesiątych. Po wielu latach próbował wskrzesić figurę SAMO.
4 Przez *writing* rozumie się pismo, będące głównym elementem obrazu kompozycyjnego, który służy artyście do wyrażania się. Może to być, jak w wypadku SAMO, epigram lub też wyraźnie zaznaczone pseudo artysty, mające służyć zdobyciu popularności. Jak podaje Wikipedia, przy tagowaniu „writery najczęściej posługują się własnym alfabetem, przez co tagowane wyrazy lub symbole mogą być trudne (niekiedy niemożliwe) do odczytania przez osoby trzecie. Chociaż estetyka stoi tutaj na drugim planie, duże znaczenie ma również wypracowanie indywidualnego, rozpoznawalnego stylu” (<https://pl.wikipedia.org/wiki/Graffiti> [dostęp: 10 marca 2023 roku]).
5 Tessa Solomon, *Jean-Michel Basquiat's Enduring Fame: Why the '80s Art Star Remains Relevant Now* (<https://bit.ly/3ZBpuFO> [dostęp: 3 marca 2023 roku]).

jako problem najważniejszy i osobiście go dotykający. Jako ekscentryczny outsider i wyzyskiwana supergwiazda swoich czasów, Basquiat należy dziś do najważniejszych postaci sztuki współczesnej⁶. Choć wielkoskalowe i tętniące życiem, utrzymane pod silnym wpływem ruchów neoekspresjonistycznych i abstrakcyjnych obrazy Jeana-Michela Basquiata kuszą oko swoją wirtuozerią, to warto sobie zdać sprawę, że tak naprawdę po brzegi wypełnia je gorzka i przejmująca gorycz. Znajdziemy tu liczne komentarze, obserwacje czy prowadzoną przez artystę analizę śmiertelności, struktur władzy, dotykającej go klasowości, społecznych niesprawiedliwości czy w końcu tożsamości i własnego miejsca na świecie. Ponadto krytykę kolonializmu i – co chyba najważniejsze – głęboko autobiograficzną eksplorację życia osobistego. Być może dlatego właśnie dzieła Jeana-Michela Basquiata pulsują od wewnętrznych napięć, poruszającego dramatyizmu i mają moc tak sugestywnego oddziaływania na widza.

Aby dobrze zrozumieć sztukę Jeana-Michela Basquiata, należy rozpoznać kilka zawartych w niej kodów. Sprawiają one, że obrazy, na które patrzymy okiem zwabionym oryginalnością formy, nabierają innego, mocnego – i jednocześnie krytycznego – przekazu. Zaczynają żyć innym życiem, opowieścią o nowojorskiej rzeczywistości, samotności, nadużyciach, śmierci, dyskryminacji, stając się przy tym rodzajem swobodnego notatnika, który pisany jest przez wrażliwego *outsidera*. „Wspólnym tematem niemal wszystkich prac Basquiata są idee poszukiwania własnego »ja« i definiowania indywidualnych wartości przy jednoczesnym łamaniu społecznych konwenansów. Dzięki kilku różnym wersjom autoportretów oraz wykorzystaniu w swoich pracach ludzi kolorowych, widać wyraźnie, że ciągle poszukiwał siebie i zrozumienia swojej grupy etnicznej⁷. Uwieczniał również to, co go przerażało najbardziej. „W 1981 roku sportretował czarnoskórego policjanta – umundurowaną figurę o zdeformowanej twarzy przypominającej czaszkę. Tuż obok niej dopisał: »pionek«, sugerując hipokryzję współbrata pozostającego na usługach opresyjnego systemu. Z kolei na obrazie *Death of Michael Stewart* z 1983 roku ukazał dwóch białych policjantów linczujących czarną postać. Całość zwieńczył słowem »zbezczeszczenie«. Złożył hołd zamordowanemu graffitiarzowi, którego oprawcy zostali uniewinnieni. – To mogłem być ja – wyznał⁸. Przykład ten wyraźnie wskazuje na to,

że obrazy Jeana-Michela Basquiata nie powinny być analizowane w oderwaniu od jego życia – wszystkie aspekty codzienności są bowiem na nich widoczne, głównie w stosowanych i powtarzających się symbolach i motywach, wśród których możemy wymienić koronę, szkielety, czaszki zwierząt i ludzi czy zdeformowane, przywodzące na myśl afrykańskie maski. Jest także dinozaur – i tutaj, podobnie jak w wypadku korony – jego znaczenie wykracza poza to, co widoczne na pierwszy rzut oka. Artysta nadał emblematycznemu przedstawieniu wymarłego gatunku specyficzne znaczenie: motyw przywołujący pierwotne instynkty i surową energię. Według słów samego twórcy: „Sposób, w jaki maluję dinozaury, przypomina sposób, w jaki ludzie pierwotni tworzyliby przedstawienia nieznanymi zwierząt⁹. Przywołana powyżej korona, tak bardzo charakterystyczna dla artysty, która weszła do kanonu popkultury, rozumiana jest przez wielu jako metafora sukcesu i bogactwa, chociaż powszechnie uznaje się, że nie ma jednej właściwej interpretacji. Co ciekawe, szczególnie w późniejszym okresie, noszą ją postaci czarnoskóre, co być może wskazuje na przeciwstawianie się białocentrycznej kulturze ówczesnego świata. Po raz pierwszy, nie uwzględniając prac na murach, pojawiła się ona na obrazie zatytułowanym *Red Kings* (1981), na którym Jean-Michel Basquiat przedstawił siebie obok Pabla Picassa – ukoronowanych. Pamiętajmy, że Pablo Picasso, jak później Andy Warhol, był dla nowojorskiego malarza mistrzem, wzorem do doświadczenia, co może znaczyć, że w tym dziale manifestują się sny o potędze i karierze młodego wówczas twórcy. Korona występuje tu jednak w innej formie: pięcio- i czteroramiennej, podczas gdy najbardziej charakterystyczna, trójramienna, pojawia się w słynnym obrazie *bez tytułu* (1982). Francesco Clemente pisał, że są to: „Trzy szczyty dla jego trzech królewskich rodów: poezji, muzyki i wielkiego mistrza boksu. Jean mierzył swoje umiejętności ze wszystkimi, których uważał za silnych, bez względu na ich gust czy wiek¹⁰. W domyśle: Jacka Johnsa, pierwszego afroamerykańskiego mistrza świata wagi ciężkiej, którego, rzecz jasna, podziwiał. Nie tylko zresztą jego. Znajdziemy tu również inne ważne postaci ze świata czarnej społeczności: bokerskie triumfy Muhammada Alego, baseballowe potyczki Hanka Aarona oraz jazzmana Charliego Parkera. Ważne było bowiem podkreślanie dumy i sukcesów afroamerykańskiego społeczeństwa w środowisku, które nie chciało

6 Fragment tekstu zapowiadającego wystawę *The Retrospective. BASQUIAT*, (<https://www.albertina.at/en/exhibitions/basquiat> [dostęp: 10 marca 2023 roku]).

7 [b.a.], *Basquiat's Devil Essay* (<https://unc.live/3m5VYds> [dostęp: 13 marca 2023 roku]).

8 Wojciech Delikta, *Jean-Michel Basquiat: Buntownik z wyboru* (<https://bit.ly/3MhVAYN> [dostęp: 13 marca 2023 roku]).

9 Zarastro, *Basquiat Crown Meaning* (<https://zarastro.art/basquiat-crown-meaning> [dostęp: 13 marca 2023 roku]).

10 Por. <https://bit.ly/3Gjx6p> [dostęp: 11 marca 2023 roku].



Jean-Michel Basquiat, bez tytułu, 1982. Kolekcja Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, fot. Studio Tromp © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licencja Artestar, New York

ich dostrzegać. Nie można więc przy tym zapomnieć, że figurze griota, czyli tradycyjnego zachodnioafrykańskiego muzyka, historyka, poety, która w twórczości Jeana-Michela Basquiata pojawiała się dość często. Widzimy ją między innymi w pracach: *Grillo* (1984), *Flexible* (1984) i *Gold Griot* (1984). Griot, podobnie jak europejski bard czy wieszcz, miał za zadanie przekazywać historię za pomocą opowieści, pieśni czy utworu poetyckiego, tak by opowieść ta została żywa dla potomnych. Umieszczanie afrykańskiego dziedzictwa kulturowego w centrum swojej praktyki twórczej oraz notowanie represyjnej codzienności było celem samym w sobie, przez co odniesienie do kultury griotów można uznać za wewnętrzną szlachetną misję, którą Jean-Michel Basquiat sobie narzucił. Misję kronikarską, uwieczniającą prawdę, która

docelowo ma pozostać żywa, niezapomniana ku przestrodze dla następnych pokoleń. Oczywiście znajdziemy tu więcej symboli, takich jak bogini Ishtar mówiąca o kolonializmie¹¹, sierp i młot¹² czy motyw wojownika, który jawi się jako jeden z kluczowych symboli w twórczości Jeana-Michela Basquiata. Pojawia się on przede wszystkim w uznanym autoportrecie *Wojownik* (1982), który artysta określił jako jeden ze swoich najlepszych obrazów w historii. Badacze uważają, że manifestuje się w nim sam Jean-Michel Basquiat jako artysta mesjanistyczny, zdolny do połączenia afrykańskiej, europejskiej i amerykańskiej kultury i sztuki. W motywie tym wielu odczytało również odniesienia do brązów z Beninu, lalek wudu, kongijskich posągów, a także – wspomnianych tu już – Pabla Picassa i Willema de Kooninga¹³. W swoich obrazach, Jean-Michel Basquiat >

11 W tryptyku *Bez tytułu (Historia czarnego ludu)*, zwanego inaczej *Nil* (1983), pojawia się historia bogini Ishtar, która wyraźnie odnosi się do niewolnictwa w kontekście kolonialnym, amerykańskim i egipskim.

12 Motyw sierpa i młota po raz pierwszy został przyjęty w czasie rewolucji październikowej jako symbol solidarności robotników i chłopów, od tego czasu młot i sierp stały się synonimem ruchów komunistycznych na całym świecie. W twórczości Jeana-Michela Basquiata pojawiła się w 1982 roku w dyptyku *Hammer and Sickle* oraz w szkicach *Untitled (Sword and Sickle)* i *Untitled (Hammer and Sickle)*. Wykorzystanie przez artystę tego politycznego symbolu, kluczowego dla ikonografii zimnej wojny, nawiązuje do wydarzeń geopolitycznych i twórczości Andy'ego Warhola, który w 1977 roku stworzył serię *Hammer and Sickle*.

13 Por. także: Lucy Howie, *A Guide To Basquiat's Symbols and Meanings* (<https://bit.ly/43344UR> [dostęp: 10 marca 2023 roku]).

umieszczał również często symbole zaczerpnięte z popularnej wówczas książki *Symbol Sourcebook* Henry'ego Dreyfussa, która stanowiła zbiór powszechnie rozpoznawalnych form wizualnych, jakie używane były w społecznej komunikacji.

Zakodowanych treści Jean-Michel Basquiat zostawił nam wiele. Bezsprzecznie wynika z nich, że był artystą ogromnie dojrzałym, dogłębnie krytycznym i uwrażliwionym na otaczającą go codzienność. Będąc przy tym pogubionym, pozbawionym własnej tożsamości, przytłoczonym młodym człowiekiem, który szalenie chciał stworzyć świat, w którym byłby u siebie i byłby bezpieczny. Nie doświadczać osądów czy okrucieństwa społecznego i w końcu znaleźć swoje miejsce, które na moment zaledwie udało mu się odnaleźć u boku Andy'ego Warhola¹⁴. To już jednak inna, choć równie przepiękna historia. Teraz, po wielu latach, obaj będą mieli okazję spotkać się ponownie, jak wówczas podczas słynnej wystawy z 1985 roku¹⁵. Tym razem nie będzie to Nowy Jork, a Paryż, gdzie w Fundacji Louisa Vuittona odbędzie się prezentacja nie tylko rewelacyjnych prac malarskich, dzieł pełnych przekazu, ale także – i chyba przede wszystkim – świadectwa szczególnej więzi tych dwóch charyzmatycznych postaci, mistrza i ucznia, przede wszystkim zaś serdecznych przyjaciół.

* Jean-Michel Basquiat zmarł 12 sierpnia 1988 roku w wyniku przedawkowania heroiny. Tytuł artykułu to tłumaczenie jednego z bardziej sugestywnych haseł, które widnieje na obrazie *Charles the First* (1982). W oryginale brzmi ono: „Most Young Kings Get Their Heads Cut Off”¹⁶. ■

14 Źródła podają, że Jean-Michel Basquiat w przeszłości zażywał narkotyki, czego zaprzestał, gdy zaprzyjaźnił się i współpracował z Andym Warholem, w całości poświęcając się budowanej relacji, twórczej pasji i wspólnej pracy w studio.

15 Powstanie prezentowanych prac zostało zainicjowane marszanda Bruna Bischofbergera. Choć sama wystawa, przygotowana przez Tony'ego Shafraziego i reklamowana słynnym bokserkim plakatem, nie okazała się wówczas hitem, to Jean-Michel Basquiat i Andy Warhol swoją współpracę przekuli na bliską i serdeczną relację, która obu dawała dużo w codziennym życiu. W latach 1983–1985 powstało blisko dwieście wspólnych prac, które pierwszy raz od dawna Andy Warhol malował ręcznie, używając pędzla i farby.

16 Jay Z przepięknie ujął to w biografii *Decoded* (New York 2010): „Jeden z krytyków powiedział o Basquiacie, że chłopcy z jego obrazów nie wyrosli na mężczyzn, tylko na trupy, szkielety i duchy. Może to jest przekleństwo bycia młodym, czarnym i utalentowanym w Ameryce – a jeśli dodasz do tego nagły sukces, to tylko zwiększa prawdopodobieństwo, że ulegniesz, tak jak Basquiat w lofcie niedaleko tego, w którym teraz mieszkam, lofcie wypełnionym jego sztuką... Próbuję napisać na nowo stary scenariusz, ale obraz Basquiata siedzi na mojej ścianie jak ostrzeżenie”.

Jean-Michel Basquiat, *Flesh and Spirit*, 1982/1983, Parker Foundation, fot. dzięki uprzejmości Fredrik Nilisen. On loan from the Parker Foundation © Estate of Jean-Michel Basquiat. Licencja Artstar, New York





Andrzej Saj

Złoty czas Lva Sterna

[...] ruiny czasu wznoszą pałace pamięci.
William Blake

Czas – ta nieuchwytna i tajemnicza substancja, w nieustającym ruchu, wiodąca z przeszłości w nieznaną przyszłość – zawsze sprawiał problemy interpretacyjne i definicyjne. Odnosili się do tego fenomenu filozofowie i mistycy, ludzie nauki oraz artyści. Dotyczy on zresztą każdej osoby, która próbuje przyswoić sobie i okiełznać ten żywioł. Bo czas jest tym piątym elementem dodanym do czterech ziemskich (ziemia, woda, powietrze, ogień), tym, który nasycy wszystkie pozostałe swoim rygiem zmienności i przestrzenności. Nauka mówi stąd o czasoprzestrzeni, mierzy wpływ czasu, ale także wiąże go z pamięcią – równie nieodgadnioną i do końca niepoznawalną sferą naszej świadomości. Mistycy wręcz łączą pamięć z duszą (na przykład Plotyn czy Święty Augustyn). Chyba najpewniej w tym przedmiocie czują się artyści, gdy tej nieoczywistej substancji przeciwstawiają

swoje intencje i wyobraźnię, kreując substytuty czasu w utworach – w przekształcaniu „ruin” przeszłości w wyobrażone obiekty „pałacowe”, w których (taką metodą umiejscowienia proponowała już dawno „sztuka pamięci”) formy przestrzenne, a więc pokoje czy budowle, zawsze pełniły istotną mnemoniczną funkcję. Czas jest więc – z egzystencjalnego punktu widzenia – kluczową składową naszego życia, rodzajem „obramowania” losu, który jest w każdym wypadku raczej jednoznacznie nakreślony. Potwierdzają to mity mówiące o przeznaczeniu.

Lev Stern ze swoją ostatnią wystawą *Architektura czasu. Wrocław – Jerozolima* celnie formułuje taką oto „złotą myśl”, wyrażającą jego intencję zobrazowania osobistych przeżyć łączących czas dzieciństwa (związanego z Wrocławiem) z czasem dorosłości (w Jerozolimie) i kolejnego etapu życia, wyznaczonego przez rodzaj symbolicznego powrotu do miejsca, które ukształtowało jego osobowość. Już jako dojrzały artysta (i doświadczony praktyką architekt) mógł



1–2. Widok wystawy Lev Stern. *Architektura czasu. Wrocław – Jerozolima*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, fot. Mirosław Łanowiecki. Dzięki uprzejmości Muzeum Architektury we Wrocławiu

skumulować w swojej twórczości zarówno własne przeżycia, jak i traumatyczne doświadczenia narodu żydowskiego: jego prześladowanie, wygnanie, ucieczkę przed zagładą. Również w jego wypadku presja wspomnień z okresu dzieciństwa, niezatarte wrażenia – wzmacniane nostalgią za dawnym życiem – wyraźnie ukształtowały pielęgnowane później przez niego „rozdarcie” między czasem przeszłym (z Wrocławia) a tym, który wyznaczył mu czas pobytu w Izraelu czy okresowo w Paryżu.

Tak więc ten czas indywidualny, w konsekwencji narzucający sekwencje pamięci osobistej, będzie formował kolejne etapy życiowych doświadczeń, aż doprowadzi do decyzji

o powrocie. W fabularyzowanych autobiograficznych relacjach *Wrocław – Jerozolima – Wrocław* (wzbogaconych leksykalnie przez Monikę Braun) mówił, że powrót do Wrocławia to wieczność, osobiste zmartwychwstanie. Rodzaj reinkarnacji, renesansu. „Narodziłem się tu po raz wtóry do tego samego świata, w którym wyrosłem”. Właściwie pobyt w Izraelu traktował Lev Stern jako wprawdzie pewien konieczny etap życia, narzucony mu jednak przez okoliczności i czas nie z własnego wyboru. Od emigracji z rodzicami w 1959 roku do pierwszej podróży do Polski w 1987 roku upłynęło sporo wody w Odrze. Wspomina ten fakt z dzieciństwa, gdy obserwował nurt rzeki >



1-2. Widok wystawy Lev Stern. *Architektura czasu. Wrocław – Jerozolima*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, fot. Mirosław Łanowiecki. Dzięki uprzejmości Muzeum Architektury we Wrocławiu



2

z mostu Grunwaldzkiego, gdy już więc powraca do tej nostalgicznie opisywanej czynności po ponownym zamieszaniu we Wrocławiu, zastanawia się, czy jest to ta sama rzeka. Na pewno ta sama, ale już inny nurt przepływających nią mas wody. Nie można bowiem – jak sądził Heraklit – wstąpić dwa razy do tej samej rzeki.

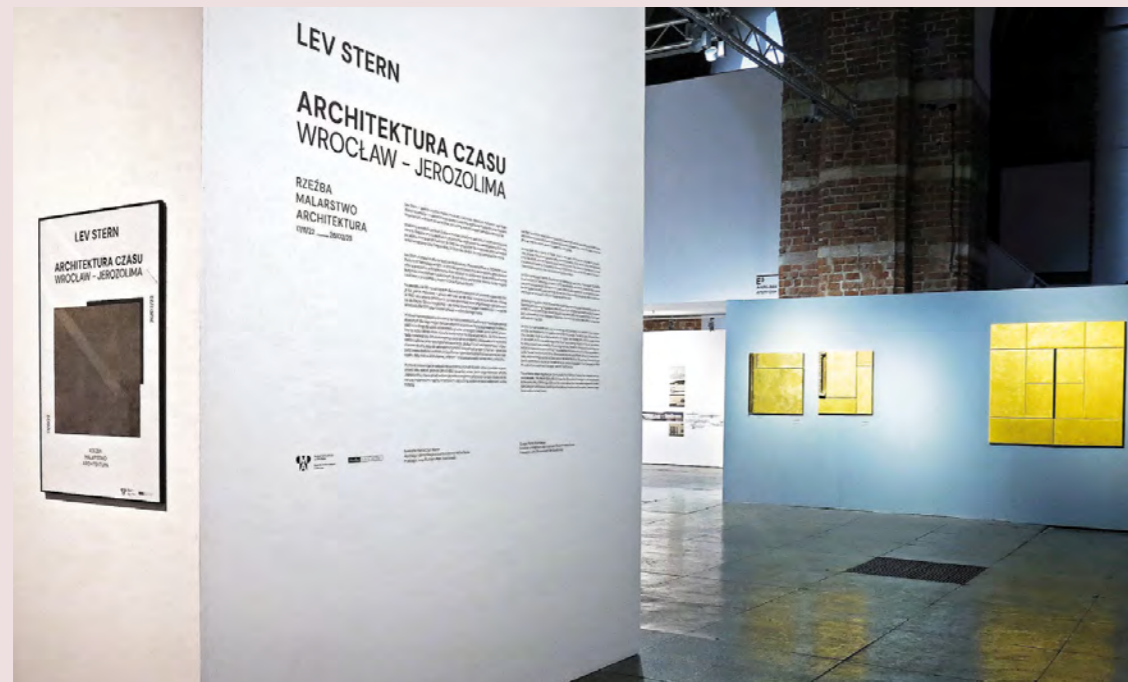
Symboliczna dla Żydów Jerozolima to „Święte Miasto”, do którego tęsknią i dążą, czyli w jakimś sensie utrzymują stałą wiarę (pragnienie) na powrót do niej, mimo diaspory, rozproszenia po świecie i zróżnicowań kulturowych. Ale „Jerozolima” Lva Sterna okazuje się właściwie Wrocławem, do którego tęskni i ostatecznie wraca w 2011 roku. Już po tej decyzji stara się łączyć swój symboliczny powrót do czasów dzieciństwa z realiami dorosłego życia zawodowego i rodzinnego w Izraelu. Dla niego Jerozolima staje się miastem „rozwinętym” w ramach dwóch różnych substancji: tej (z przeszłości i teraźniejszości) wrocławskiej i tej z doświadczeń wspólnoty izraelskiej. Tu zresztą (w Polsce) spełnił się jako artysta, którego życie – jak podkreśliła Monika Braun – usytuowało się „pomiędzy metaforą a rzeczywistością zmysłową”. To miejsce – zauważa

artysta – „wybrane” przez Boga jako swoje. I wreszcie niwelujące to „rozdarcie” między życiem, które wiódł, a tym, które chciał wieść. To jest ta „złota myśl” w życiu Lva Sterna, co wyraźnie uwypukla ostatnia wystawa. Po czasie (w pamięci) gruzów miasta Breslau, dominancie szarości, powoli wyłania się nowe miasto różnych barw, płataniny linii i wzorów. Wrocław z XXI wieku. Z tym miejscem zderza swoją twórczością malarską – rozwiniętą po doświadczeniach architekta i rzeźbiarza – właśnie wobec presji mentalnych i wrażeniowych, ściśle powiązanych z czasem przeszłym. Lev Stern prezentuje w istocie postawę wyraźnie romantyczną, w tym sensie, że wybiera drogę życia i aktywności podporządkowaną bardziej „czuciu i wierze” niż „szkiełku i oku” – choć te dwie perspektywy widzenia (oraz wiedzenia) splatają się w jego postawie w zależności od twórczych zamiarów (w architekturze lub malarstwie). Ten „romantyzm” wynika także z racji genetycznych uwarunkowań i rodzinnych tradycji – to stąd ten nostalgiczny wgląd w przeszłość i wspomnienia budujące odrębną tożsamość, a wreszcie znaczenie czasu i pamięci w jego twórczości.

Lev Stern deklaruje: „Ja próbuję namalować czas, który jest momentem tworzenia, chwilą, podczas której pali się... światło”. Tworząc, jak mówi, zapala to małe światełko, które rozbłyskuje do światła jego świadomości. I to wtedy otwiera się ten „złoty czas” dla Lva Sterna, w którym udaje się mu skumulować energię własnych przeżyć – z czasu młodości, edukacji, pracy zawodowej, aż wreszcie powrotu do ukrytej w nim presji artystycznej. Marzyciela, który wraca mentalnie do czasu dzieciństwa, by przywrócić sobie (i w sobie) tę wcześniejszą spontaniczność i szczerość wypowiedzi – oczywiście już na wyższym poziomie świadomości. Nie dziwi więc tytuł ostatniej wrocławskiej ekspozycji, czas bowiem – jego struktura mentalno-duchowa – jest tu głównym tematem prac „ozłoconych” pamięcią i praktyką dotychczasowych doświadczeń artystyczno-projektowych.

Na tę dominantę złotego koloru – „złotą” ścieżkę twórczości – zwraca uwagę we wstępie do katalogu wystawy Waldemar Okoń, przypisując taki wybór intencjom kontemplatywnym, *notabene* służącym w twórczości Lva Sterna doświadczeniu i prezentowaniu efektów swoistych

„sztuki pamięci”, co znajduje odzwierciedlenie właśnie w pracach odnoszących się do czasu i miejsc jego odczuwania. Pojawiają się tu adresy miast i różnych obiektów: „złota” pamięć świątyń (w tym bizantyjskich) oraz tła obrazów – ikon, ale także nawiązanie do złotych bram Jerozolimy, do średniowiecznych rzeźb i barokowych kaplic. Złoty kolor może być również znakiem „płynnej” pamięci (i czasu), tej dominanty wziętej być może z inspiracji kolorem bursztynu, który jest takim dawno „zastygłym” czasem, przechowującym niekiedy organiczne ślady życia z ówczesnego momentu czasowego. Tym tropem, gloryfikującym upływ czasu, zdaje się zdyktować autor w dochodzeniu do „rzeczy duchowych” (zauważa Waldemar Okoń). Taki sens mają te stare złocone ramy (wyszukiwane na targowiskach staroci), które służą jako materiał do konstruowania oryginalnych obiektów – form rzeźbiarskich, tyleż odnoszących się do architektonicznych budowli, co im zaprzeczających: w użyciu jako fragmenty czy elementy kompozycyjne w obrazach asamblażach (w stylu prac Władimira Tatlina?). *Notabene* właśnie inspiracje konstruktywistyczne stanowiły >



Widok wystawy Lev Stern. Architektura czasu. Wrocław – Jerozolima, Muzeum Architektury we Wrocławiu, fot. Mirosław Łanowiecki. Dzięki uprzejmości Muzeum Architektury we Wrocławiu

podbudowę jego wykształcenia i praktyki architektonicznej, dały o sobie znać również w pracach malarzkich – „złoty” obrazach, wyraźnie wspartych na zasadach geometrii, podziałach przestrzennych i strefach wizualnych wzbogaconych obramowaniem strukturalnym – ramami, listwami. Oczywiście ramy te były najczęściej traktowane nie w ich tradycyjnej roli, ale jako elementy wspomagające przedstawiania w charakterze kolaży i asamblaży. W tym wypadku geometria „studziła” emocje, a raczej wzmacniała wyraz strukturalny tych prac, w ujęciu w zasadzie abstrakcyjnym (barwa), idąc w stronę malarstwa tak zwanej materii (tworzywa).

Tu należy dodać, że „złota” serię prac malarzkich (z wystawy w Muzeum Architektury) poprzedzały realizacje utrzymane w odmiennej kolorystyce i fakturowo formalnej stylistyce. Prace z pierwszego cyklu prezentowanego we Wrocławiu w 2012 roku miały charakter automatycznych kreśleń, rysunkowego zamyslenia, abstrakcji „w stylu” Cy Twombly’ego albo *drip paintings* Jacksona Pollocka. Kolejne cykle malarckie również odnosiły się do przedstawień pamięci, ale wyrażały substancjalność wody (morza), tej płynnej abstrakcyjnej treści przenikających się barw i falowania linii – prace z serii *Osmosis* z 2015 roku były tego dowodem (por. „Format” 2020, nr 84). Wreszcie ostatni cykl prac, rozważający problemy pamięci i specyfiki miejsca (od 2018 roku), wprowadził sztukę Lva Sterna w temat „architektury czasu”. Wystawa w Muzeum Architektury była wyjątkowa w swojej jednorodności tematycznej, uwzględniającej obok najnowszych prac malarzkich (złota seria) także dokumenty przedstawiające architektoniczne i rzeźbiarskie dokonania Lva Sterna.

Ekspozycję w Muzeum Architektury, zlokalizowaną w pobornardyńskim klasztorze, zamykała specjalnie do tej przestrzeni przygotowana instalacja *Brama Miłosierdzia*: rząd figurek, ledwie plastycznie uformowanych i oddających odrębność ludzkich typów, zmierza (i znika?) w szczelinie bramy – to symboliczna praca, ilustrująca mitologiczne nadzieje zbiorowości wiernych. Podobnie intencjonalnie potraktowane były prace malarckie, takie jak *Czas Shoah* czy *Festung Breslau*. Te minimalistycznie pomyślane obrazy okazały się nader wstrząsające w swojej zwięzłości i symbolice. Czerni wnętrza (kwadrat w stylu Kazimierza Malewicza) ze „złotym” obramowaniem – symbolizującym tu czas – jest jednocześnie prostą ilustracją losu pokolenia rodziny Sterna i jednocześnie – w obrazie *Czas Shoah* – jednoznacznym odwołaniem do losu całego narodu dotkniętego traumą Holocaustu.

Nie ma bowiem dość wyrazistych, czyli adekwatnych do tej tragedii, środków wyrażania wizualnego albo werbalnego rozmiarów i bestialstwa ideologii i politycznego zaślepienia (faszyzmu) – dla tej zbrodni na ludzkości. Nigdy nie zdołamy „przepracować” tej traumy i to głęboko tkwi w świadomości wielu artystów, również współczesnych, a jak pamiętamy, filozofowie wprost mówili o niemożliwości pisania wierszy po Auschwitz.

Trzeba więc było odwagi i talentu, aby powrócić do tego tematu na własnych oryginalnych zasadach. Lvu Sternowi ten zamysł powiódł się znakomicie. W takich obrazach, jak *Czas Shoah*, artysta zbliżył się już w swojej medytacyjnej uważności (i poszukiwaniu absolutu) do tego, co jest w tej czerni sumą wszechpotężnej świetlistości, tak pogłębionej we własnej intensywności „wszystkiego i niczego”, że już dalej pójść nie można. Mrok, bezwzględna czerni Shoah jest nieprzenikliwą substancją, która niejako „świeci”. Te nawiązania do malarstwa Kazimierza Malewicza, El Lissitzkiego czy Aleksandra Rodczenki u architekta ukształtowanego w kategoriach modernizmu są nader oczywiste. Minimalizm, z inspiracji judaistycznych, sankcjonuje takie podejście. Czerni i złoto, mrok i złota poświata (prawdy) określają ten autorski zamysł artysty. Lev Stern stopniowo upraszczał swoje obrazy, idąc od płątaniny skłębionych „punktów pamięci” przez liniowe siatki do prezentacji „materii” czystego malarstwa. Ponieważ biel i czerni to elementarne pierwiastki wizualizacji, jeśli zamiast nich wstawimy złoty odcień (zamiast bieli), to przeniesiemy widzenie na inny poziom, głębszy, bo „skryty” w medytacyjnym wglądzie w istotę bytu. To dług zaciągnięty w abstrakcji, to ona uosabia (co już Arystoteles nazwał) „czystą potencjalność formy – entelechię”. Sztuka nieprzedstawiająca jest – według sugestii George’a Steinera (*Gramatyki tworzenia*, Poznań 2004) – zawsze zwiastowaniem nieskrępowanego bogactwa przedstawień, tych, które mogą się pojawiać. Odnosi się to do tego, co pierwotne, co było u podstaw kształtowania się naszego świata i co odsyła do nieskończonych możliwości, jest też całkowitą swobodą wyboru (wolności). Czego sam Lev Stern doświadczył. Jednoznacznie bowiem pola barw (czerni, złoto) niosą wartości symboliczne, a nawet wartości hierarchicznie emblematyczne, które dotyczą najgłębszych stref psychiki, wszak kolor złoty był uważany za barwę władcy, królewską. Miejmy nadzieję, że Lev Stern ten swój artystyczny „złoty czas” przedłuży o nowe ciekawe odkrycia wizualnych odsłon pamięci. ■



1

Hanna Kostołowska

Na dobrej drodze¹

Tytuł krakowskiej wystawy Małgorzaty Mirgi-Tas *Wędrujące obrazy*, zaprezentowanej w Międzynarodowym Centrum Kultury, przywodzi na myśl wiersze-pieśni Papuszy, które zapisał i przełożył na język polski Jerzy Ficowski. W najróżniejszych poetycko-wokalnych improwizacjach Romów wybrzmiewa niezmiennie potrzeba wędrowki, wolności i wiosny symbolizującej rozpoczęcie podróży². Dzieła Małgorzaty Mirgi-Tas również wędrują i płyną z falą zainteresowania stygmatyzowaną społecznością. Wypełniają energicznie przestrzenie ekspozycyjne nieobarczone płótnem czy sztywnymi ramami, a niekiedy nawet uwolnione od ograniczającej powierzchni ściany.

Ostatnie trzy lata były szczególnie ważne dla twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas dzięki nominacji do Paszportów Polityki (2021) oraz uczestnictwu w 59. Biennale w Wenecji w 2022 roku. Po szumnej realizacji w polskim

pawilonie część jej dzieł powędrowała do Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie. Jest ona obecnie najpopularniejszą reprezentantką romskiej sztuki współczesnej. Artystka jednocześnie podkreśla, że ma trzy tożsamości: romską, polską i artystyczną. Mieszka w Czarnej Górze, na granicy Spiszu i Podhala, i jest silnie związana z tamtejszą liczną społecznością romską, a jej wyszyte historie opowiadają o barwnym życiu toczącym się na osiedlach oraz w obrębie własnej rodzinnej enklawy.

Jej sztuka, opowiadająca o kulturze i tożsamości romskiej, przypomina poniekąd pieśni przekazywane z ust do ust w sztafecie pokoleń. Staje się osobliwym reportażem, ukazującym sceny rodzajowe zaczerpnięte z codzienności rodzinnej i sąsiedzkiej, stanowiącej fundament romskiej społeczności. Poniekąd ściąga z niej zły urok, dokonuje próby odczarowania i zdjęcia negatywnej łatki jaka do niej przywarła. Dzięki swojej autentyczności i walce

1 Papusza, *Na dobrej drodze (Pre lačko drom)*, [w:] *Lesie, ojciec mój*, Warszawa 2013, s. 46.

2 Jerzy Ficowski, *Papusza i jej pieśni*, [w:] *Lesie, ojciec mój...*, s. 8.



1-2. Widok wystawy *Wędrujące obrazy*, Małgorzata Mirga-Tas, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, fot. Hanna Kostołowska

2

z krzywdzącymi schematami daje nadzieję na skuteczniejszą integrację romskiej zbiorowości z Polakami.

Odczarowana historia

Od kwietnia do listopada 2022 roku w Pawilonie Polskim na weneckim Biennale można było podziwiać wystawę artystki o znamienym tytule *Przeczarowując świat*, której kuratorami byli Joanna Warsza i Wojciech Szymbański. Narracja tego projektu skoncentrowana jest na nieoczywistych połączeniach między kulturą romską i polską, a także między tradycją europejską i sztuką dawną. Ważnym punktem odniesienia były renesansowe freski w Palazzo Schifanoia w Ferrarze. Jednak nie o interpretację tu chodzi, ale o swobodną wariację na temat narracyjności, układu i struktury włoskich malowideł. Widzowie konfrontowali się z opowieścią, której osią stał się „pałac obrazów” – instalacja zbudowana z wielkoformatowych tkanin. Sama idea wędrowki obrazów została już

steoretyzowana w 1922 roku przez Aby'ego Warburga w tekście poświęconym freskom z Palazzo Schifanoia. Malowidła włoskie są zatem punktem zaczepienia do opowiedzenia własnej historii, a szczególnie symbolika wnętrza pałacu, cykliczność (znaki zodiaku, alegorie miesięcy, dekany) oraz motyw wędrowki obrazów odbywającej się w czasie i przestrzeni. Według badaczki Marilyn Aronberg Lavin sam motyw cyklu wiąże się z sekwencją scen ukazujących różne momenty w opowieści usytuowane we wzajemnej relacji i powiązane wspólnym tematem oplatającym ściany. Cykl może być czymś więcej niż jedną fabułą, może się rozwarstwiać, przenikać, powtarzać. „Dla porządku cykl powinien mieć więcej niż trzy epizody”³. Tak się również dzieje w Pawilonie Polskim.

Wenecką wystawę otwiera *Koło Fortuny* zamieszczone na fasadzie pawilonu zaczerpniętego ze słynnej piętnastowiecznej talii kart tarota z 1450 roku, zwanej Colleoni-Baglioni⁴. Instalacja została dokładnie uporządkowana, zrytmizowana >

3 Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 1431-1600*, Chicago 1990, s. 7.

4 Małgorzata Mirga-Tas, *Przeczarowując świat*, red. Wojciech Szymbański, Joanna Warsza, Warszawa-Berlin 2022, s. 15.



1

pilastrami i podzielona na dwanaście części, z których każda odpowiada danemu miesiącowi kalendarzowemu. Freski zachowały trójdzielną kompozycję wyodrębniającą trzy poziome pasy: górny, środkowy i dolny. Każdy charakteryzuje się szeregiem obrazów obejmujących przestrzeń ekspozycyjną.

Górny pas odnosi się do cyklu czterech akwafort *Cyganie/Życie Egipcjan* lotaryńskiego rytownika Jacques'a Callota (1621–1631), które stanowią dla artystki punkt odniesienia nie tylko w projekcie weneckim, ale także w późniejszej wystawie w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie. Jest to bowiem najwcześniejsze tak szczegółowe zobrazowanie kultury romskiej. Wzbudza ono ambiwalentne odczucia, gdyż z jednej strony grafiki są precyzyjne, estetyczne i dobrze wykonane pod względem technicznym, z drugiej jednak powielają negatywny wizerunek. Ich antyromska wymowa przesyciona jest stereotypami, biedą, szarością oraz etnografizującym wyobrażeniem Romów. Autor upatrywał ich ojczyznę w Egipcie, stąd na przedstawieniach bezdomni nomadzi w obdartych strojach, wiozący własny dobytek na wozach. Artystka dokonuje

1–2. Widok wystawy *Wędrujące obrazy*. Małgorzata Mirga-Tas, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, fot. Hanna Kostołowska



2

ponownego zawłaszczenia wędrujących obrazów, odzyskuje kontrolę oraz zmienia ich retorykę. Tradycja romska stanowi część kultury europejskiej, jest mocno zakotwiczona w naszej rzeczywistości i jednocześnie przesyciona błędnymi oraz krzywdzącymi wyobrażeniami. Przedstawiciele tej społeczności od wieków byli przedstawiani przez nie-Romów, sami nie popularyzowali swojego prawdziwego oblicza i własnej kultury. Wenecka realizacja opowiada zatem o płynności kulturowej, transnarodowości opartej na nieustannej wędrówce motywów, znaczeń, wzajemnych relacji. Artystka nie dysponuje prawdziwymi portretami przodków, dlatego samodzielnie dokonuje próby odtworzenia, ponownej apriopiacji scen na bazie skromnej dokumentacji i własnej wiedzy o losach romskiego ludu.

Pas środkowy skoncentrowany jest na stworzeniu kobiecego archiwum, herstorii nastawionej na portrety kobiet uzupełnione o symbole zaczerpnięte z kart tarota, astrologii i znaków zodiaku. Wśród tych, które ją inspirują, można odnaleźć aktywistkę Nicolettę Bitu, artystkę Delaine Le Bas, akademickę Ethel C. Brooks czy mamę i babcię samej artystki – Grażynę Mirga i Józefę Mirga⁵. Dolny pas zaś jest

świadectwem współczesnego życia Romów, obejmującego przede wszystkim Czarną Górę i inne pobliskie osiedla romskie.

Małgorzata Mirga-Tas przyjechała do Ferrary w 2021 roku (sto lat po wizycie Aby Warburga). Freski w Palazzo Schifanoia posłużyły jej jako wzorzec, na bazie którego zbudowała własną, bardzo osobistą wizualną opowieść. Za jej pomocą odczarowuje i odzyskuje zapomnianą przeszłość, tożsamość przodków oraz wzmacnia prawdziwą ideę wspólnoty. Górne pasy paneli odtwarzają romską przeszłość na przykładzie wiecznych wędrowców, niezapisaną i przez wielu pominiętą. W Pawilonie Polskim widzowie nie zetknęli się z irracjonalną wizją, w której świat magiczny miesza się z tym rzeczywistym, tak jak to dzieje się w pałacu w Ferrarze. Romskie historie są silnie zakotwiczone w realiach historycznych i współczesnych. Otacza je jedynie aura magii i symboliki, którą nasycona jest zaprezentowana społeczność.

Wędrowne opowieści

Do 19 marca 2023 roku można było podziwiać wystawę *Wędrujące obrazy* w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie, która jest pierwszą >

⁵ *Ibidem*, s. 16.



Widok wystawy Wędrujące obrazy. Małgorzata Mirga-Tas. Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, fot. Hanna Kostolowska

prezentacją prac Małgorzaty Mirgi-Tas tuż po jej głośnym udziale w weneckim Biennale. Składają się na nią wcześniej już pokazywane *Herstorie* oraz cykl *Wyjście z Egiptu*, a także nowe dzieła, specjalnie przygotowane na krakowską wystawę. Otwierają ją zbiór przesyconych stereotypami wizerunków Romów stworzony przez nie-Romów, sięgających XV wieku, wśród których można było odnaleźć takich twórców, jak David Teniers młodszy, Albrecht Dürer, Jacques Callot, Wojciech Weiss i Aleksander Kotsis. Nie zabrakło również recepcji filmowych w wykonaniu Giny Lollobrigidy czy Salmi Hayek. Tytuł tego zbioru – *Atlas* – stanowi odwołanie do *Atlasu obrazów Mnemosyne* Aby'ego Warburga, a dokładnie do paneli obleczonych czarnym płótnem, na których zamieszczone zostały fotograficzne reprodukcje obrazów. Podobny zabieg został wprowadzony w Krakowie, gdzie zbiór prac podzielono na trzy tablice: Kostium, Malowniczość i Dłoń. Małgorzata Mirga-Tas podejmuje krytyczny dialog z tymi wyobrazeniami i dokonuje ich przywłaszczenia na własny użytek i według swoich zasad. Dobitnym dopełnieniem konfrontacji ze stereotypizacją stał się utkany kolaż *O fotografis* (2015), powstały na bazie zdjęcia autorstwa Marcina Tasa, męża twórczyni. Samo słowo oznacza w języku romskim fotografa, a wymowna scena przedstawia nie-Roma wykonującego zdjęcie osoby romskiego pochodzenia, odwróconej do widza plecami i tym samym pozbawionej tożsamości. Samo medium fotografii stało towarzyszy artystce w procesie twórczym. Często sięga do archiwum rodziny Mirgów, w tym również do zbiorów zdjęć jej wuja i pierwszego romskiego etnologa Andrzeja Mirgi.

W przestrzeni galerii prezentuje codzienność swojej społeczności na wiszących kolażach i stojących parawanach, które niczym tryptyki uświęcają tę bliską jej codzienność. Na obrazie *Kie Serina* (2018) bohaterką jest tytułowa Serina – postać rozpoznawalna na romskim osiedlu dzięki swojej gościnności i codziennej grze w karty, które zostały dołączone do kolażu. I to właśnie ten rekwizyt, często kojarzony z Romkami, nieustannie przewija się w twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas. Same karty tarota pojawiły się w Europie pod koniec XIV wieku, kiedy to właśnie na nasz kontynent przybyli pierwsi Romowie. Były one używane do gry towarzyskiej oraz przepowiadano za ich pomocą przyszłość. Od XVIII wieku zaczęły być już kojarzone z wróżbiarstwem i okultyzmem⁶.

Część *New Rom – newo drom* (*Nowy człowiek/nowy Rom – nowa droga*) odnosi się do czasów po zakończeniu drugiej wojny światowej, w których socjalistyczny ustrój wpłynął na zmianę trybu życia Romów oraz jego wizerunku – bardziej ucywilizowanego

i osiadłego. Wędrownie społeczności zostały zmuszone do osiedlenia się według komunistycznego porządku, czego świadectwem są fotografie Wiktora Pentala czy obraz Jerzego Potrzebowskiego *Wizyta Prezydenta Polski Bolesława Bieruta na budowie kombinatu w Nowej Hucie* (1953). Ciekawym zabiegiem było równoczesne wyświetlenie na sąsiadujących ścianach dwóch materiałów filmowych: organizatorzy zestawili etiudy Władysława Ślesickiego *Jedzie tabor* z filmem *Tradaw* (2022) przygotowanym przez artystkę z Krzysztofem Koniecznym, w którym wciela się ona w postać głównego bohatera – młodego Roma Jaszę przybywającego do Krakowa w celu rozpoczęcia nowego życia.

Na potrzeby Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie Małgorzata Mirga-Tas wykonała bardzo osobisty cykl *Siukar Manusia* (*Wspaniali Ludzie*), który nawiązuje do tematu obejmującego środkowy pas paneli weneckiej realizacji *Przezarowując świat*. W kameralnej sali zaprezentowano tkaninowe transpozycje portretów reprezentantów pierwszego pokolenia Romów zamieszkujących Nową Hutę oraz pokolenia dotkniętego Zagładą Romów. Przyciemnioną niebieską przestrzeń wypełnia intymna atmosfera, a harmonijny podział kompozycji wytyczony przez renesansową kamienną kolumnę i odtworzone pilastry przywodzi na myśl piętnastowieczne freski włoskie oraz polski pawilon w Wenecji.

Kolejną salę zdominowały *Olbrzymki* – monumentalne portrety romskich kobiet wykonane w typowej dla artystki technice wielkoformatowych tkanych kolaży, wpisujące się w cykl poświęcony kobietom zatytułowany *Herstorie* (2019–2021). Wśród postaci zasłużonych dla romskiej społeczności Małgorzata Mirga-Tas wyróżniła romsko-brytyjską artystkę Delaine Le Bas oraz znaną na Bałkanach romsko-żydowsko-macedońską piosenkarkę i kompozytorkę Esmę Redżepową, a naprzeciw nich zawisły zasłużone aktywistki: Shpresy Agushi, Zinet Galushi oraz Nicoleta Bitu. W tak znacym gronie znalazły się również bliskie artystce wizerunki kobiet *Romanija Siwen* (2021) to szczególnie osobista kompozycja – trzy kobiety przy wspólnej pracy: artystka wraz z matką Grażyną Mirgą oraz siostrą Stanisławą. Z kolei w realizacji *Pechar* (2022) odtworzony został kadr z pleneru organizowanego przez artystkę dla twórców i twórczyń romskiego pochodzenia w Czarnej Górze.

Zwieńczeniem całej wystawy są tkaniny z cyklu *Wyjście z Egiptu* (2021), nawiązujące do wspomnianych grafik Jacques'a Callota, których reprodukcje zaprezentowane zostały w centrum sali. Ponownie pojawia się motyw wędrowni, *spiritus movens* romskich nomadów, ciągnących na wozach dobytek swojego >

⁶ *Ibidem*, s. 15.

życia, i zarazem źródło fałszywych wyobrażeń powielanych przez nie-Romów. „Zawłaszczam je i na swój sposób przetwarzam. I mam wrażenie, że przedstawionym postaciom oddaję godność”⁷ – komentuje artystka.

Pałac marzeń

Artystka „zbudowała dla nas pałac. Powstał z tego, co odrzucone, wzgardzone, niepotrzebne, jest dziełem jej rąk i naszych marzeń”⁸. W pałacu tym – według ferraryjskiego *schivar la noia* (ucieczka od nudy) – wybrzmiewają donośne, barwne opowieści o niezwykłej kulturze i ludziach. Małgorzata Mirga-Tas przyznaje, że nie potrafi krzyżeć, jednak walczy o prawdziwy obraz Romów za pomocą osobistych kolaży, naznaczonych intymnością, rodzinnymi więzami i silną wspólnotowością. Z niezwykłą starannością dekolonizuje ten wizerunek, niczym strażniczka pamięci pisze i wyszywa na nowo historię, wreszcie tę wartą zapamiętania. Namietnie portretuje, nadając jednocześnie swoim postaciom podwójne życie: rzeczywiste i autonomiczne, przypisywane tworem sztuki, niekontrolowanym przez artystę i portretowanego ikonom⁹.

Prace Małgorzaty Mirgi-Tas wibrują niczym kolorowe suknie romskich kobiet i ich błyszcząca biżuteria. Jej osobisty styl opiera się na charakterystycznej dla tej społeczności feerii kolorów i dekoracyjności wzorów. Jej podstawowym medium jest wyszywany kolaż, polegający na łączeniu poszczególnych elementów i fragmentów ubrań. Dosłownie wrzuca materiał w obraz – tak określa własną technikę twórczą. Na wypełnione ornamentami patchworki, kolaże czy parawany składają się kawałki ubrań tworzące kolejne ubrania, często należące do osób portretowanych. Ubiór oraz pościele, dopełniane firanami i zasłonami, są nośnikami osobistych historii oraz cielesności. Artystka odtwarza konkretne kształty osób, zwierząt czy przedmiotów oraz maluje na nich detale, takie jak włosy czy twarze. Nieodzowną częścią tych barwnych kompozycji są prawdziwe przedmioty: karty, pierze, biżuteria, a nawet celowo zostawione szpilki, informujące o wytężonej, ręcznie wykonanej pracy. Nie wszystkie fragmenty pasują do siebie, szwy pozostają odkryte, kolory niekiedy się gryzą i nachodzą na siebie – te celowe rozwiązania świadczą o autentyczności. Dla autorki tych realizacji szczególnie ważny jest recykling ubrań zebranych od rodziny, przyjaciół i sąsiadów

lub po prostu kupionych w lumpeksach: „Tkaniny, ubrania i zasłony, z których szyję portrety, mają nadać im dodatkową energię i moc. [...] Widzę w nich życie, emocje i uczucia”¹⁰. Prace noszą ślady życia i zużycia, stanowią zapiski codzienności. Ten swoisty recykling historii i pamięci jest ważnym tematem w sztuce współczesnej, przywodzi chociażby na myśl *Venere degli stracci* (*Wenus w łachmanach*) Michelangela Pistoletta z 1967 roku.

W samym posługiwaniu się igłą i nicią można doszukiwać się symbolicznych odniesień – kobiecej pracy i tworzenia romskich kontrhistorii w celu uniknięcia marginalizacji i wykluczenia. To niezwykle medium, traktowane jako typowo damskie, widoczne było w działaniach Louise Bourgeois i Miriam Schapiro, która w swoich realizacjach wykorzystywała wzorzyste dekoracyjne tkaniny. To właśnie ona zdefiniowała termin *femmage*, powstały w latach siedemdziesiątych XX wieku i odnoszący się do kolażu typowo kobiecego, często wernakularnego, związanego z czynnością szycia i pikowania. Tego typu dzieło powinno spełniać siedem z czternastu szczegółowo wypunktowanych przez Miriam Schapiro kryteriów¹¹. W twórczości Małgorzaty Mirgi-Tas odnajdujemy *femmage* w wielu jej wymiarach.

W jej sztuce pojawiają się przede wszystkim kobiety i ich osobiste historie: członkinie rodziny, współpracownice, zaprzyjaźnione aktywistki i artystki. Na kolażach tworzą własne sojusze, kolektywy pracownicze, przyjaźnie, scalają relacje rodzinne oraz wytwarzają pamięć zbiorową. We wzruszającej realizacji *Siukar Manusia* ukazują się patronki, opiekunki, tak zwane anioły historii. To właśnie kobiety pomagają artystce podczas tworzenia swoich dzieł. Intensywne siedmiomiesięczne przygotowanie do Biennale w Wenecji wymagały kolektywnego zaangażowania i silnej kobiecej solidarności. Feminizm wśród Romek to przede wszystkim walka o wolność, jednak niepozbawiona tożsamości i tradycji, które są filarem całego społeczeństwa. „Mój feminizm nie krzyczy, lecz opowiada historie”¹² – podkreśla twórczyni.

Wśród wizerunków Romów sięgających XV wieku nie pojawiały się portrety wykonywane przez samych reprezentantów tej społeczności. Te, które się zachowały, na wiele lat ukonstytuowały w nas sposób postrzegania „Cyganów”. Mobilna zbiorowość romska przez swoją niechęć do przystosowania

7 Komentarz Małgorzaty Mirgi-Tas do wystawy *Wędrujące obrazy* w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie.

8 Ethel C. Brooks, *Co znaczy przeczarowanie?*, [w:] *Małgorzata Mirga-Tas. Przeczarowując świat...*, s. 111.

9 *Historia portretu. Przez sztukę do wieczności*, red. Stefano Zuffi i inni, Warszawa 2001, s. 7.

10 *Ibidem*, s. 82.

11 Kategorie obejmują między innymi: twórczość kobieca, wykorzystywanie zużytych materiałów, tematykę zaczerpniętą z życia kobiet czy formę dziennika, zapisków z codzienności. Por. *Personalizing the political*, [w:] *Art and feminism*, red. Helena Reckitt, Peggy Phelan, London 2001, s. 74.

12 *Małgorzata Mirga-Tas. Przeczarowując świat...*, s. 83.



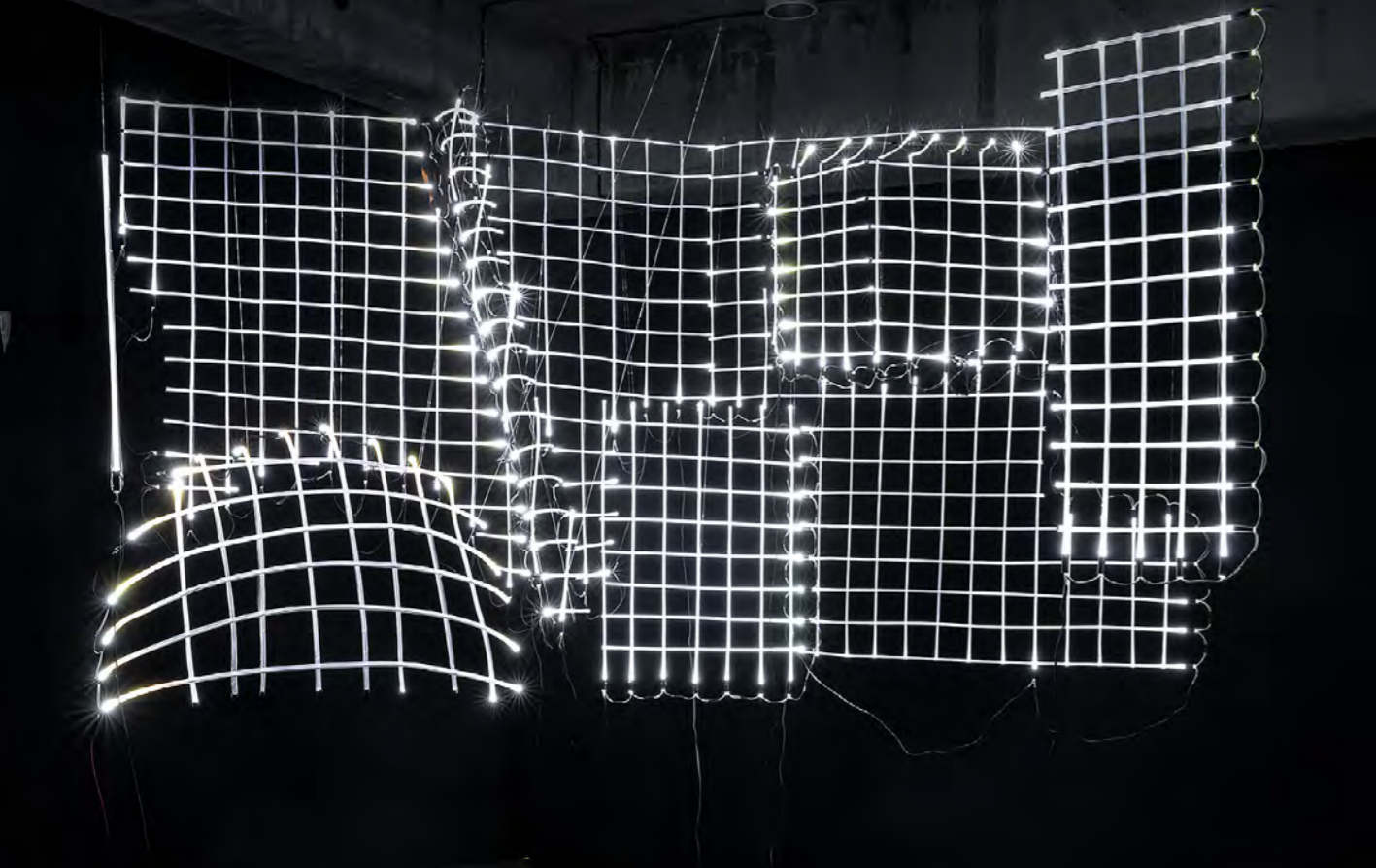
Widok wystawy *Wędrujące obrazy*. Małgorzata Mirga-Tas, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków, fot. Hanna Kostołowska

się wzbudzała wrogi nastawienie ze strony Europejczyków. Małgorzata Mirga-Tas próbuje odtworzyć symboliczny autoportret swoich domniemanych przodków. Jak sama przyznaje: „Portrety uszyte z ubrań tych czy innych romskich kobiet mają w sobie duchowość i magię”¹³. Jej artystyczne poszukiwania tożsamości stają się jednocześnie próbą przywrócenia należnej im pamięci. Wsuwa na pierwszy plan kobiety, ich siłę i rolę w społeczeństwie. Konstruuje również archiwum składające się z portretów konkretnych osób, wskazuje na ich rolę oraz przypisuje im należne znaczenie.

Małgorzata Mirga-Tas jest szczególnie artystką współczesną, zaangażowaną w to, co dzieje się „tu i teraz”, i jednocześnie mądrze wplatającą w swoje prace elementy sztuki dawnej. Trudno jest kontemplować jej działania w oderwaniu od społeczności romskiej. Inspirują ją barwne osobowości i trwałe więzi znamienne dla osiedli tej zbiorowości. Artystka wierzy w ludzi i w ich wartości, których dotychczas nie broniła nawet sama społeczność romska. Współczesność i zachodzące zmiany w społeczeństwie również wpływają na samych Romów, a dobitnym tego przykładem jest postępowość młodszych pokoleń, szczególnie widoczna wśród kobiet. Papusza nie miała tego szczęścia, gdyż urodziła się w pierwszej połowie XX wieku. Jej ambicja i talent literacki spotkały się z okrutnym ostracyzmem ze strony najbliższych: „śmiali się ze mnie i pluli na mnie... Co chcieli, to mówili na mnie, a ja im jak na złość czytałam jak najwięcej”¹⁴. Tym bardziej cieszy fakt, że Małgorzata Mirga-Tas może swobodnie prezentować swoje *femmage*, kolaże, patchworki, parawany czy rzeźby. Stanowią one zapis urywków codzienności romskich osiedli, które wciąż się zmieniają. W mozaice tekstylnych fresków wspólne życie wibruje i jest nareszcie wypełnione pozytywną energią. Rozdzieranie i scalanie, łączenie i zszywanie – te z pozoru zwykłe czynności pozwalają otworzyć nowy rozdział w historii. Wystarczy talent, pracowitość, wsparcie najbliższych oraz odrobina magii. ■

13 *Ibidem*, s. 82.

14 Jerzy Ficowski, *Papusza i jej pieśń...*, s. 16.



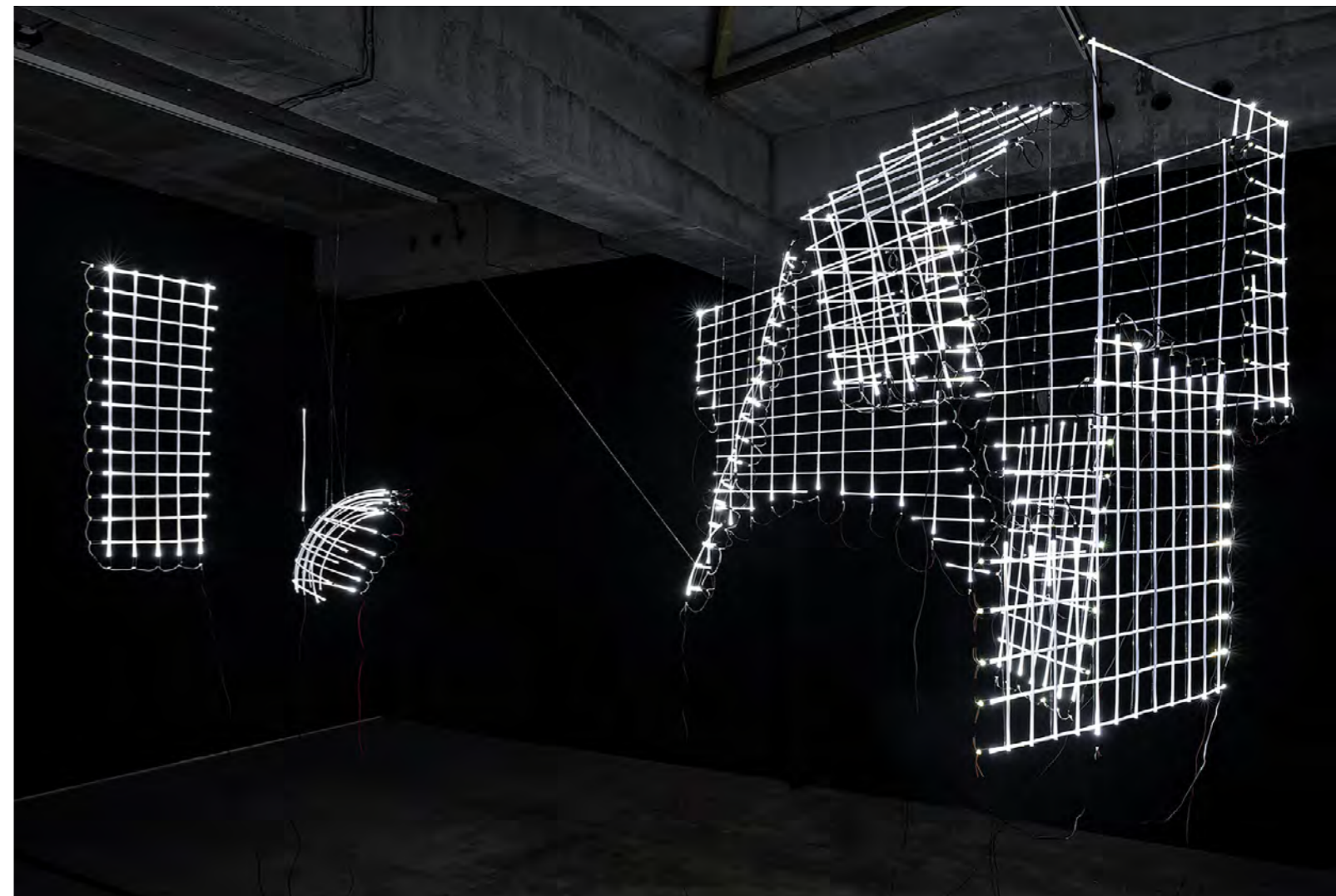
1

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Konieczność obiektu

Na przełomie 2022 i 2023 roku odbyła się kolejna edycja prezentacji ogólnopolskiego przeglądu najlepszych dyplomów wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta – *Sztuka Przejścia '22*. Jak co roku przyznano Nagrodę Rektora, Nagrodę Prorektorów, Nagrodę ZPAP Okręg Wrocław oraz wyróżnienia. Nagrodę Redakcji Formatu otrzymała Klaudia Kasperska, absolwentka kierunku Sztuki Mediów, która obroniła pracę powstałą pod kierunkiem promotora doktora habilitowanego Jakuba Jernajczyka oraz promotora pomocniczego doktora Pawła Liska.

Klaudia Kasperska zrealizowała instalację świetlną *Konieczność obiektu*, powstałą z użyciem światłowodu. Jest to swoiste fizyczne odwzorowanie pierwotnie wyświetlonej siatki GRID wbudowanej w menu projektora, oryginalnie służące do kalibracji i wyrównania obrazu na docelowej powierzchni wyświetlania. Tu nabrało ono trójwymiarowej postaci, jest bowiem powtórzeniem świetlnego śladu projekcji rzucanej na uprzednio wybrane formy przestrzenne. Sytuacja, która



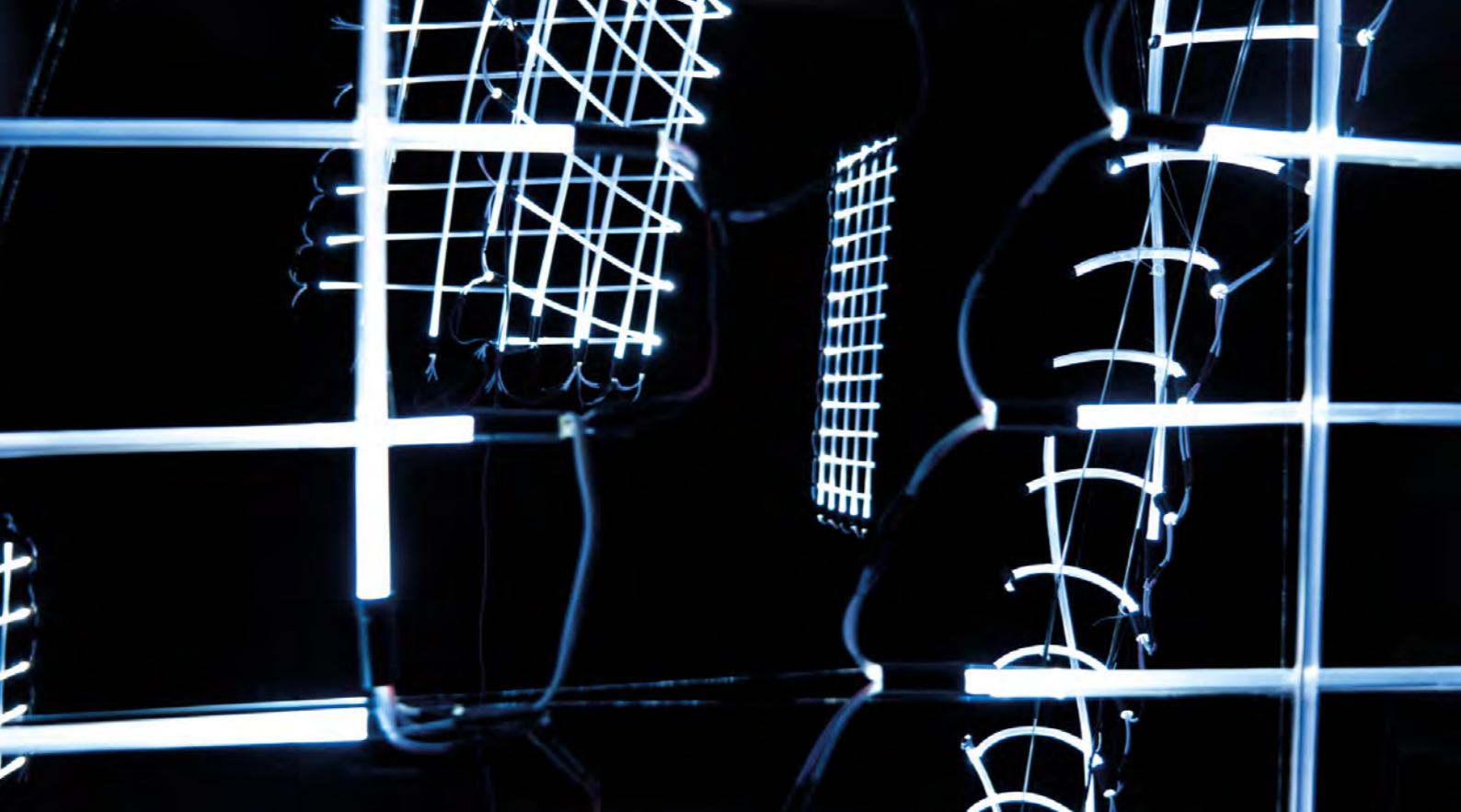
2

1-2. Klaudia Kasperska, *Konieczność obiektu*, fot. Michał Pietrzak

została wykreowana przez artystkę, zakłada naśladowanie i przeniesienie obrazu cyfrowego w świat realny, a więc wielowymiarowy i namacalny, w tym wypadku w przestrzeń galeryjną.

To realizacja o charakterze konceptualnym, dotykająca wielu aspektów. Po pierwsze, wyraźny jest namysł nad zagadnieniem fizyczności. Artystka zadaje pytania o to, co jest obiektem, co go konstytuuje i jakie warunki muszą zaistnieć, aby odpowiadał on własnej definicji. Materialne podłoże realizacji, a więc obiekty, na których pierwotnie została wyświetlona siatka, zniknęły – pozostał tylko jej obraz przestrzenny. Czy to czyni ją artefaktem?

Światłowód staje się medium symbolicznym, zastępującym pierwotną koncepcję cyfrowo powstałej siatki. Bardzo wymowne jest sięgnięcie przez artystkę po taki, a nie inny materiał. Jest on wręcz emblematyczny dla współczesności, ze względu na pełnienie funkcji jednego z podstawowych przekazywaczy danych na całym świecie, tworzącym realne połączenia między jego najdalszymi zakątkami, oplatający glob gigantyczną siecią. >



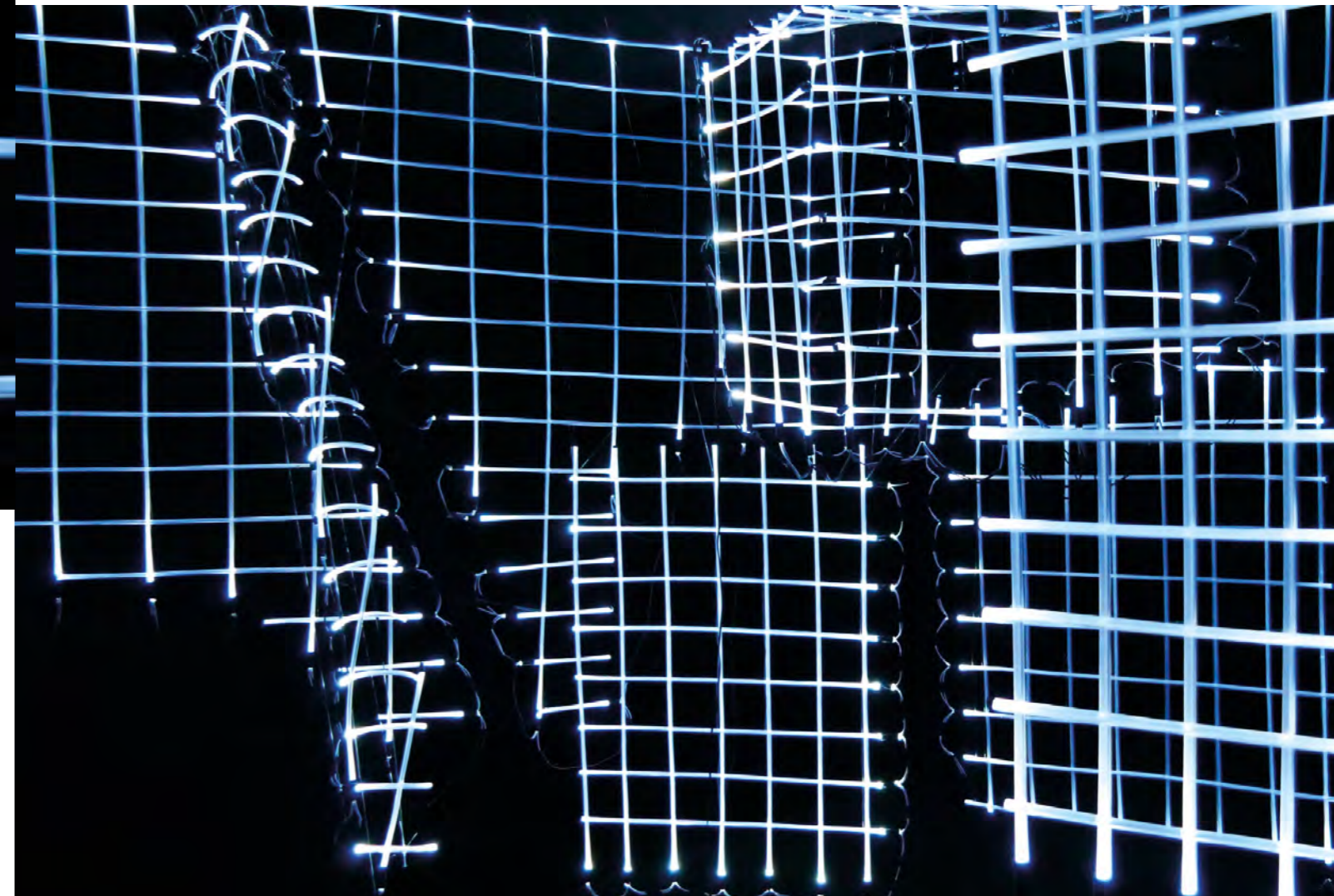
1

1-2. Klaudia Kasperska, *Konieczność obiektu*, fot. dzięki uprzejmości autorki

W pracy widoczny jest także namysł nad obszarem, w którym działa Klaudia Kasperska, czyli szeroko pojętą sztuką mediów. Artystka zdaje się kontestować upraszczające, ale widoczne i wszechobecne przekonanie, że „media” w świecie artystycznym to projekcje zamknięte w prostokątnych ekranach, schematyczne interfejsy i banalne interakcje. Tymczasem jest to pełnoprawny obszar sztuki, przez swoją specyfikę sięgający po odmienne niż tradycyjne środki plastyczne i tym samym responsywny względem coraz bardziej techniczowanej i zdigitalizowanej rzeczywistości.

Realizacja została wybrana do reprezentowania wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych podczas Ogólnopolskiego Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów 2023 we WRO Art Center.

Klaudia Kasperska (ur. w 1995 roku w Nysie), absolwentka Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu na kierunku Sztuka Mediów (2022) oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego na kierunku Wiedza o teatrze (2017). Zdobywczyni Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Za Wybitne Osiągnięcia Artystyczne (2021). Współpracowała dotychczas z ponad setką instytucji i wydarzeń kulturalnych w całej Polsce i za granicą. Zawodowo zajmuje się reżyserią



2

świateł i multimediiów do spektakli teatralnych i koncertów. Zaprojektowała przestrzenie świetlne do uznanych na arenie międzynarodowej spektakli, na przykład do *Łabędzi* w choreografii Tobiasza Sebastiana Berga z Teatru Wielkiego w Poznaniu (spektakl nagrodzony przez publiczność w europejskim konkursie FEDORA Opera Prize 2023) czy *Café Müller* w choreografii Dominika Więcka w koprodukcji z Lubelskim Teatrem Tańca/Przestrzenie Sztuki (spektakl wyróżniony w międzynarodowym zestawieniu Aerowaves #Twenty23). ■



Agata Ciastoń
Papier i dwadzieścia centymetrów
betonu. O autostradzie A4

Anka Mituś
Skończył się Rok Szkła,
zaczął się rok szkła

Piotr Jakub Fereński
Interferencje
Sztuki (s)przeciw broni

Alexandra Hołownia
Women's World – wieczór performansu
artystycznego w Berlinie

ZJAWISKA

Papier i dwadzieścia centymetrów betonu. O autostradzie A4

Doświadczenie autostrady ma jeszcze kilka dodatkowych cech wyróżniających. Zazwyczaj jest odwracalne: drogę można przemierzać w dowolnym kierunku. Zupełnie jakby film czy nagranie musiało się podobać odtwarzane zarówno w przód, jak i w tył [...]. Po drugie, projektant autostrady nie może być pewien, że ludzie obejrzą jego dramat od początku do końca. Będą przecież wjeżdżać i wyjeżdżać z autostrady w punktach pośrednich [...]. Sekwencja musi być zatem przerywalna¹.

Autostrada – droga o ściśle określonych parametrach i z precyzyjnie wyliczonymi kątami zakrętów – dla mnie jest labiryntem. Jest portalem przenoszącym w zmagmatowaną przeszłość, przenikającą się z teraźniejszością i przyszłością. W czasie badań dotyczących dolnośląskich odcinków autostrady A4 często bardzo chaotycznie przeskakuję z pamiętników polskich osadników do ilustrowanych czasopism z okresu Trzeciej Rzeszy, by po chwili oglądać mapę dróg i autostrad w Polsce z końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Gubię się wśród cudzych wspomnień, ich fragmenty odtwarzam w głowie tak często, że stają się częścią mojej pamięci. Mam wrażenie, że droga robi ze mną, co chce – podróżuję nią w nieznanym kierunku, a jeszcze niedawno byłam pewna, że jeżdżę albo na Zachód, albo do Wrocławia, do domu. Z przemieszczaniem się autostradą A4 właśnie w stronę domu przez wiele lat kojarzyłam tę trasę. Wielokrotnie wracałam nią z podróży po Europie, a polsko-niemiecka granica w Jędrzychowicach, z każdym rokiem coraz bardziej zatarta i niewidoczna, oznaczała zwykle smutny koniec wakacji. Punkt, w którym niemiecka Bundesautobahn 4 przechodzi w polską autostradę A4, kojarzył mi się z kresem przygód w obcych krajach, z powrotem do codzienności. Wprawdzie wraz z upływem czasu rzeczywistość po polskiej stronie stawała się barwniejsza i bardziej „zachodnia”, ale sama zmiana języka drogowych oznaczeń powodowała jakieś ukłucie w sercu. Po przekroczeniu granicy krajobraz za oknem coraz mniej mnie interesował, a te ostatnie 160 kilometrów do



Wrocławia wydawało mi się najnudniejszym odcinkiem podróży. Właściwie to wolałabym je nawet wymazać. Takie podejście zmieniło się u mnie dopiero w ostatnich latach, kiedy zaczęłam świadomie przyglądać się pokonywanej trasie i zastanawiać się nad tym, gdzie się właściwie znajduję i skąd dokąd prowadzi ta droga. Moją uwagę przykuły najpierw zmieniające się tuż po pokonaniu Nysy Łużyckiej detale, tak jakby przygraniczna przestrzeń je wyostrzała. Różnice widać tam od razu, chociaż niełatwo pojąć, na czym one polegają. Dzisiaj, ponad trzydzieści lat od ustrojowej transformacji, nie wjeżdża się już wprawdzie do dzikiego kraju bez czystych toalet, jednak co rusz zza ogrodzenia wychyla się jeszcze gipsowy krasnal, billboardy zachęcające do „korekty” liczników, korzystnej wymiany waluty i tanich zakupów papierosów, ale tych emblematów małomiasteczkowych przygranicznych biznesów jest już naprawdę niewiele. Z tego punktu widzenia autostrada A4 jest więc namacalnym



1. „Taką grubość ma betonowa nawierzchnia autostrad [Trzeciej] Rzeszy. Zniesie ona najcięższy ruch, nie da się jej zepsuć”. Fotografia z książki *Deutschland Autobahnen Adolf Hitlers Strassen* (red. Otto Reismann, Gauverlag Bayerische Ostmark, Bayreuth 1937)
2. Planowany przebieg autostrady w powiecie złotoryjskim, 1934 rok, Archiwum Państwowe we Wrocławiu

dowodem społecznych i kulturowych przemian, które rozgrywają się na różnych płaszczyznach. Staje się czymś więcej niż tylko środkiem służącym do szybkiego przemieszczania się. Przestrzeń między punktem A i punktem B wypełnia się i zagęszcza. Autostrada istnieje przecież na wielu poziomach. Jest elementem krajobrazu wykazującym konkretne cechy fizyczne – betonowym tworem, mającym jednocześnie wymiar symboliczny jako spuścizna Trzeciej Rzeszy, „nasza autostrada”, jak określają ją mieszkańcy przylegających do niej miejscowości, jako miejsce, które kumuluje w sobie wspomnienia, pretensje i oczekiwania. Była użytkowana, a przede wszystkim wytwarzana, przez różne systemy polityczne, zdarzenia, instytucje i osoby, wielokierunkowo, czasem sprzecznie, nieciągłe.

Wszystko to razem pozwala wpisać autostradę A4 w zaproponowane przez Arjuna Appaduraia w eseju *How Histories Make Geographies: Circulation and Context in a Global Perspective* rozumienie krajobrazu, w którym podkreśla on znaczenie czynników historycznych dla kształtowania geografii.

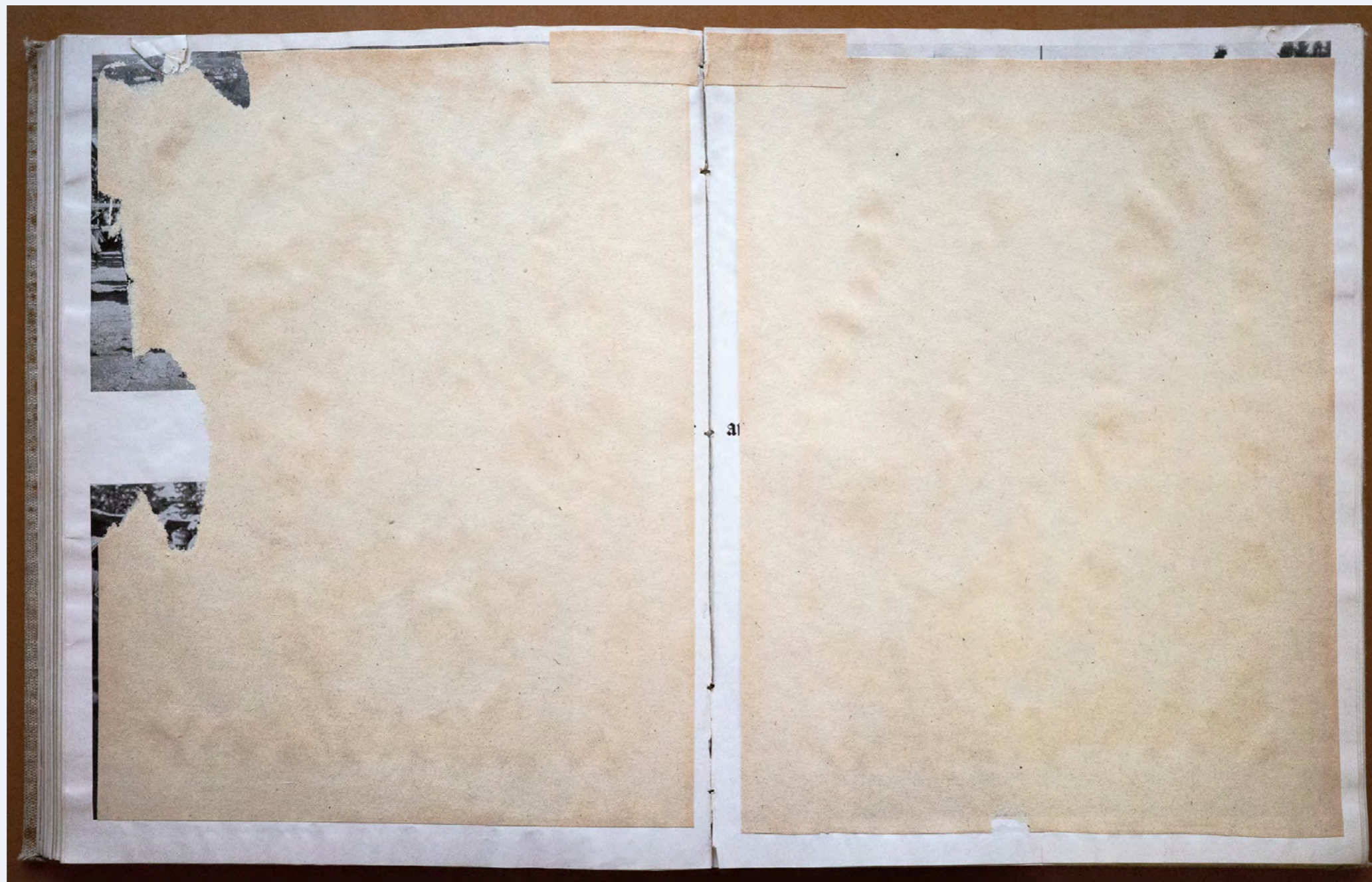
Pamiętam o nich, szczególnie gdy widzę trasę dzisiejszej autostrady A4 jako linię na mapie Trzeciej Rzeszy kreśloną przez nazistowskich planistów – konkretną i wyraźną, ale wtedy przecież jeszcze nieistniejącą drogę. W grudniu 1933 roku powstał w Breslau oddział Przedsiębiorstwa Budowy Autostrad. Pierwsza zaplanowana w regionie trasa zmaterializowała się z udziałem Adolfa Hitlera, kiedy w niedzielne jesienne przedpołudnie 27 września 1936 roku

nastąpiło uroczyste otwarcie odcinka Reichsautobahn Liegnitz–Breslau. Po jego oddaniu budowę kontynuowano w kierunku zachodnim. Prace przerwała wojna i wtedy zaczęło się znikanie. Zniknął między innymi pierwotny fragment autostrady między Krzyżową a Zgorzelcem. Widać go nawet na niektórych mapach z lat pięćdziesiątych. Był z nich ścierany stopniowo, rozplątywał się także w krajobrazie okolic Bolesławca, gdzie ruiny cokołów wiaduktów i częściowo ułożone płyty spotkać można było jeszcze na początku lat dwutysięcznych. Tę grę konkretyzowania i zamazywania dopełniają rozmaite pomysły niemieckich inżynierów na to, jak maskować nowo powstałe w latach trzydziestych odcinki autostrad Trzeciej Rzeszy. Przeczutowano zbliżającą się wojnę, a jasne betonowe >

1 Donald Appleyard, Kevin Lynch, John Myer, *The view from the Road*, Massachusetts MIT Press, Cambridge 1964, s. 5.



Autostrada, kwiecień 1981 roku, fot. Ziemowit Bogatowski. Dzięki uprzejmości portalu polska.org i Danuty Bator



Zaklejone strony w czasopiśmie „Die Strasse” (1936, nr 10)

drogi były doskonale widoczne z powietrza, czym mogły stwarzać zagrożenie i ułatwić nawigację wrogom. Toczyła się na ten temat korespondencja, na którą trafiłam w berlińskim Archiwum Federalnym. Pojawiają się w niej plany malowania autostradowej nawierzchnia na różne kolory: *wiesengrün* (łąkowa zieleń) czy *erdbraun* (ziemisty brąz), aż w końcu po prostu czerń, żeby lepiej wtapiała się w krajobraz. Nie jestem pewna, ile z tych zamysłów zrealizowano, ale nie mogłam uwolnić się od wizji barwionej jezdni. Równie obsesyjnie, co bezskutecznie szukałam jakiegokolwiek jej fotografii.

Zapomniałam, że to przecież archiwa dyktują i wytyczają moją trasę, odsłaniają, co akurat chcą ujawnić. Przekonałam

się również, że same potrafią tworzyć wewnętrzne narracje, nadbudowywać treści. Przeglądając publikacje dotyczące autostrad Trzeciej Rzeszy, które wydawane były masowo od momentu zainicjowania projektu ich budowy w 1933 roku, zauważyłam, że niektóre strony czasopism są zaklejone żółtym papierem. Znowu zniknęło pod nim coś, co dotyczyło autostrady. Ktoś chciał w ten sposób zamaskować czy raczej wymazać wizerunki nazistowskich dygnitarzy odpowiedzialnych za realizację przedsięwzięcia o wielkim znaczeniu propagandowym. Nie próbowałam szukać egzemplarzy bez tej interwencji – ślad czyjegoś działania okazał się najcenniejszym znaleziskiem. Jednocześnie czytam u Jacques’a Derridy

o tajemnicach z przeszłości, które pozostaną nieodkryte, o niemożności poznania tego, co zostało zniszczone i nigdy do archiwum nie trafiło. Podobnie moją wyobraźnię pobudziła informacja o technice budowy stosowanej przez konstruktorów dróg Trzeciej Rzeszy. Pierwotna nawierzchnia autostrady A4 była wykonana z płyt betonowych grubości 20 centymetrów, ułożonych na zagęszczonym podłożu gruntowym. Między nim a betonem cementowym układano warstwę papieru nasączonego olejem, który zapobiegał odciąganiu wody z mieszanki betonowej w trakcie jej wiązania. Papier, który jest dziś podstawą moich archiwalnych

² *Ibidem*, s. 4.

poszukiwań, nośnikiem wspomnień, historii i obrazów – jak się okazało – leżał na samym spodzie betonowej konstrukcji autostrady.

Autostrada A4: tam i z powrotem – nieustanne przykrywanie i odkrywanie, nakładanie i zrywanie warstw. Ziemi, betonu, papieru, wspomnień.

„Jeśli autostrada jest dziełem sztuki, to co jest budulcem tej sztuki i jakie są jej zasady?”². ■

Projekt „Od Bundesautobahn 4 do autostrady A4 i z powrotem” został zrealizowany w 2022 roku ze środków pochodzących ze stypendium Miasta Wrocławia.

Anka Mituś

Skończył się Rok Szkła, zaczął się rok szkła

W grudniu 2022 roku w siedzibie Organizacji Narodów Zjednoczonych w Nowym Jorku zakończył się oficjalnie Rok Szkła. Przyznam, że z ciekawością na niego czekałam. Może dlatego, że urodziłam się w Zagłębiu, a mieszkam na Dolnym Śląsku i w mieszkaniach zastawionych barwnymi sodowymi wazonami i rżniętymi kryształami od razu czuję się jak w domu. A może dlatego, że szkło to jedna z tych dziedzin sztuki, które najlepiej nadają się do obserwowania, jak materialność dziedziny i pozostawione w niej ślady narzędzi, niczym w kryminalistycznej analizie, ujawniają społeczne, ekonomiczne i polityczne przemiany.

Co sprawia, że dwudziestowieczne szklane obiekty są tak odmienne, tak pociągające?

To z pewnością jeden z powodów, poza wyjątkowymi walorami dekoracyjnymi, dla których w ostatnich kilku latach rozrastają się istniejące i powstają w Polsce nowe, zupełnie prywatne szklane kolekcje. Jak stwierdza Beata Bochińska, ekspertka w zakresie kolekcjonowania dizajnu, „dzisiaj ponad 500 tysięcy ludzi jest

zgrupowanych na różnych grupach w *social mediach* związanych z polskim wzornictwem, w tym szkła. Ceny z kilkudziesięciu złotych za świetny projekt z lat sześćdziesiątych [XX wieku] poszybowały do tysięcy złotych, a w przypadku rzadkich obiektów – do grubo powyżej 10 tysięcy na licytacjach znanych domów aukcyjnych, a mówimy o obiektach produkowanych przemysłowo¹.

Duży udział w tym procesie ma melancholia związana z pełnym upadkiem hut szkła stołowego i dekoracyjnego, postawionych w stan likwidacji wraz ze zniknięciem centralnie regulowanej gospodarki PRL-u, a co za tym idzie – związanego z nimi wzornictwa. Jego powstanie, będące kontynuacją najlepszych wzorców Warsztatów Krakowskich i Spółdzielni Artystów Plastyków „Ład”, było zjawiskiem ściśle związanym z organizacyjnymi podstawami działania państw socjalistycznych. Dzięki nim mógł powstać jednorodny model kształcenia projektantów w szkołach artystycznych i wdrożenia ich pracy w ramach tak zwanego Nadzoru Estetyki Produkcji. Twórczynią jego Biura oraz Instytutu Wzornictwa Przemysłowego była Wanda Telakowska, która dziś zasiada w krótkim panteonie twórczyń



Widok wystawy *Autonomous Zones*, Matilda Kästel, *The Lonely Body*, 2014, fot. Alicja Kielan. Dzięki uprzejmości BWA Wrocław Galerie Sztuki Współczesnej

polskiego dizajnu. Obecnie jeszcze widoczny jest wynikający z jej starań podział kraju na powiązane z przemysłem, racjonalne w połowie XX wieku, obszary kształcenia projektanckiego: wrocławski Wydział Ceramiki i Szkła czy łódzkie kierunki projektowania tkaniny i ubioru.

Odkrycie możliwości i dokonania polskich projektantów drugiej połowy XX wieku przez pokolenie wolne od moralnych filtrów i porządków patrzenia, tak charakterystycznych dla elit lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia, wydobywa z cienia doskonale zaprojektowane przedmioty, zaludniające niegdyś paździerzowe etażerki epoki transformacji. Przyzwoite ceny na aukcjach Desy czy Allegro osiągają wyroby seryjne, którymi zalany jest rynek, projekty Zbigniewa Horbowego, Lucyny Pijaczewskiej, Eryki Trzewik-Drost i Jana Sylwestra Drosta, Witolda Turkiewiczza, Reginy Włodarczyk-Puchały i Aleksandra Puchały, Janusza

Robaszewskiego czy Jerzego Słuczana-Orkusza, co dobrze pokazuje dynamikę i skalę zainteresowania polskich kolekcjonerów. Wielką w tym zasługą Beaty Bochińskiej, promotorki polskiego dizajnu, organizatorki wystaw szkła użytkowego i twórczyni profilu Fundacji Bocheńskich (dziś około 6,5 tysiąca obserwujących), których konsekwentna postawa i wieloletnie starania rozpropagowały wiedzę na temat polskich wzorów. Stosunkowo rzadkie, a przy tym nieczęsto poszukiwane, są obiekty unikatowe wspomnianych projektantów. A moment jest idealny. Niskie w porównaniu z europejskimi i ze światowymi ceny szkła artystycznego sprawiają, że do stworzenia prywatnej kolekcji szkła nie trzeba dziś znacznych środków. Wystarczy średnio zaawansowana wiedza o zjawiskach, procesach i technikach wytwarzania, pozwalająca ocenić potencjał wzrostu wartości poszczególnych prac. Ta jednak nie jest zbyt powszechna. >

¹ Niepublikowana korespondencja z Beatą Bochińską, 2 marca 2022 roku.



Widok wystawy *New Glass Now*. Dzięki uprzejmości Corning Museum of Glass

Ceny i zainteresowanie nabywców kształtują się zatem najczęściej według szerszych trendów w kolekcjonowaniu dizajnu. Dlatego sodowe szkło prasowane i poszukiwane seryjne projekty, póki co, wyprzedzają czasami w zestawieniach cen aukcyjnych wyjątkowe okazje. Reguła ta dotyczy nie tylko pozaprodukcyjnych unikatów autorstwa czołowych projektantów szkła użytkowego. Również w wymiarze bezwzględnych ceny szkła artystycznego są po prostu niskie. Wystarczy rzut oka na wyniki domów aukcyjnych. Wolno formowane rzeźby szklane prekursora polskiego szkła artystycznego, Henryka

Albina Tomaszewskiego, jednego z najważniejszych powojennych twórców rzeźby szklanej, wczesne prace Jerzego Maraja czy niewielkie rzeźby szklane Czesława Zuberka, największej polskiej gwiazdy szkła postmodernistycznego, nie mogą doścignąć do przeciętnych cen niewielkich nawet formatów malarstwa XX wieku.

To zapewne jeden z powodów, dla których obiekty tego typu niezbyt często pojawiają się obecnie na aukcjach, a nawet można stwierdzić, że od lat są niedostępne na rynku. Tajemnicą owiane są ceny prac takich artystów, jak Tomasz

Urbanowicz, twórca szkła w wielkiej skali, Wojciech Olech, wieloletnia gwiazda Yamaha Glass Now, czy Stanisław Borowski, nestor szklarskiego ośrodka Borowski Studio, którzy funkcjonują jako samotne wyspy na polskiej scenie szkła. Równie trudno jest kupić prace Małgorzaty Dajewskiej, Wojciecha Peszki, Mariusza Łabińskiego, Barbary Idzikowskiej, Marka Puchały, Kazimierza Pawlaka, Anny Klimczak-Dobrzanieckiej, Barbary Zworskiej-Raziuk czy Moniki Rubaniuk, by wymienić tylko kilka najbardziej poszukiwanych nazwisk, a przecież wcale nie łatwiej natrafić w galeriach na prace artystek młodszej generacji: Marzeny Krzemińskiej, Gaby Kowalskiej, Pati Dubiel czy Kaliny Bańki.

Brak wiedzy o historii polskiego szkła artystycznego, niska liczba wartościowych publikacji i stosunkowo słaba pozycja muzeów i publicznych kolekcji polskiego szkła artystycznego oraz zupełny brak poważnych galerii specjalizujących się w szkłe studyjnym, które pozycjonowałyby je w wymiarze światowym, trzymają ceny aukcyjne polskiego szkła artystycznego na wyjątkowo niskim poziomie. Proste porównanie z aukcjami i cenami szklanych rzeźb oferowanych przez światowe galerie, takie jak Heller czy Habatat, pokazuje, jak wielki potencjał rozwoju drzemie w rynku polskiego szkła. Nawet w kategorii seryjnych wyrobów użytkowych oferowane obiekty nie dorównują póki co cenom wyrobów czeskich, niemieckich, brytyjskich czy skandynawskich. W dużej mierze wynika to z odwzorowania cen rynków zachodnich, na których rzadko przebijają się obiekty z Polski czy krajów bałtyckich. Prestiż i wiedza na temat zachodnich tradycji szklarskich daje im absolutną przewagę. Murano, Kosta Boda, Val Saint Lambert, Waterford czy Moser to pewnie najczęstsze wyniki wyszukiwania, gdy chodzi o europejskie, jeśli nie światowe, szklane wzornictwo. Obecne stulecie to jednak już całkiem inna mapa. Co dziś się na nią składa i jak do tego doszło?

Szkło studyjne – jaka przeszłość dla przyszłości?

Jej początek wytyczyło oczywiście powstanie światowego ruchu szkła studyjnego, które w latach sześćdziesiątych XX wieku oderwało się od obszaru plastycznych dyscyplin projektowania szkła użytkowego. Glass Art Movement narodził się w Stanach Zjednoczonych, by uwolnić twórcze poszukiwania artystów z przemysłowych zależności. W Polsce i innych krajach postsocjalistycznych ruch ten zaczął rozwijać się na dobrą sprawę dopiero w latach dziewięćdziesiątych. Działo się to, gdy możliwości hut szkła, tak jak całego nowoczesnego przemysłu, szły na dno. Jednocześnie skala technicznego wtajemniczenia i trudność w dotarciu do odbiorców niepostrzeżenie połączyła artystów zajmujących się szkłem w rodzaj tajnego stowarzyszenia, tworząc równoległy obieg dystrybucji.

Bez względu na geopolityczne przesunięcia kluczową rolę odegrało w tym procesie zorganizowane przez Harveya Littletona i Dominicką Labino sympozjum szkła studyjnego. Spotkanie rzeźbiarza, a zarazem syna dyrektora do spraw rozwoju Corning Glassworks, z eksperymentatorem, wynalazcą i inżynierem Carnegie Institute of Technology, było możliwe na gruncie imprezy zorganizowanej w 1962 roku z inicjatywy Ottona Wittmanna, dyrektora Toledo Museum of Art. Łącząc ideę samodzielnej pracy z piecem, która stanowiła obsesję Harveya Littletona, inspirowaną jego doświadczeniami jako ceramika, i wiedzę tudzież surowiec >



Pilchuck Glass School, fot. Dominika Drozdowska

szklany dostarczony przez Dominicką Labino, doprowadzili oni do pierwszego samodzielnego pozahutniczego wytopu szkła, który mógł stać się punktem wyjścia bezpośredniej pracy artysty z tym tworzywem.

Wydarzenie to zapoczątkowało lawinę podobnych eksperymentów na świecie i położyło podwaliny pod techniczną emancypację artystycznego szkła z hutniczych ograniczeń, rytmu i ekonomiki fabrycznego procesu technologicznego. Jak mówi Marek Puchała, twórca i wieloletni kierownik wrocławskiej galerii SiC! (Szkła i Ceramiki): „To było wydarzenie na miarę zjedzenia owocu z drzewa wiadomości, jak Prometeusz, Labino z Littletonem dali ludziom ogień”². Co nieuniknione – podążając za tą starożytną metaforą – inicjacja pociągnęła za sobą wygnanie z raju. Podobnie jak w wielu miejscach później, scenariem dla pierwszych prób pozahutniczego wytopu i formowania szkła są szopy na rowery i garaże. W Toledo był to muzealny schowek magazynowy, do którego Harvey Littleton wtaszczył niewielki donicowy piec³. On również wypowiedział słynne zdanie: „Technique is cheap” (technika jest tania), które padło dziesięć lat później, w 1972 roku, na siódmej Narodowej Konferencji Rzeźby w Lawrence w Kansas. Zapoczątkowało ono kolejną perypetię w rozwoju szkła jako dyscypliny sztuki współczesnej.

Dało ono bowiem wyraz długo nabrzmiewającemu rozłamowi w spojrzeniu na technikę, jaki zaznaczył się między artystami. Dla części z nich, tak jak dla Dominicki Labino, chemia i fizyka szkła stanowiła od początku główne wyzwanie, inspirację i temat pracy. Drugie stronnictwo, podążające za Harveyem Littletonem, dawało pierwszeństwo koncepcji i przesłaniu dzieła opartemu na indywidualnej ekspresji⁴. Dla obu grup jednak charakterystyczne było podążanie za formą, którą gotowe było przyjąć szkło. Jak zauważyła Susanne Frantz, wieloletnia kuratorka zbiorów dwudziestowiecznego szkła Muzeum Szkła w Corning: „W miejsce studium formy poprzedzającego realizację rzeźbiarska forma kształtowana była raczej przez akceptację naturalnego zachowania gorącego, płynnego szkła. Kształty były rozdmuchiwane do momentu, gdy cienkość ścianek nie spowodowała ich zapadnięcia się w sobie: w stałych warstwach zamykano powietrzne kieszenie, by uwydatnić optyczne efekty materiału, a powierzchnie zdobiono swobodnie prowadzonymi strumieniami roztopionego szkła”⁵.

Tak narodził się amerykański ruch szkła studyjnego (Studio Glass Movement), który wkrótce zetknął się z podobnymi poszukiwaniami podejmowanymi na kontynencie europejskim. Kolejne podróże zawiodły Harveya Littletona do

Frauenau, gdzie poznał Erwina Eischa, niemieckiego protoplastę poszukiwań studyjnych. Ten, łącząc rzeźbiarskie zaplecze z hutniczym potencjałem rodzinnego zakładu, uzyskiwał już na początku lat sześćdziesiątych niezwykle efekty w szkłe, które początkowo krytyka określała jako „rebelię przeciwko dobrej formie”⁶. Wkrótce wspólnie demonstrowali możliwości samodzielnego wytopu na Światowym Kongresie Rzemiosła na Columbia University w 1964 roku, w którym uczestniczyli późniejsi klasycy i znawcy szkła studyjnego – wtedy studenci: Michael Boylen, Sam Herman, Frank Kulasiewicz i Marvin Lipofsky. Dzięki ich demonstracjom z technikami autorskiego dmuchania szkła zetknęli się tacy promotorzy ruchu, jak projektanci huty Leerdam: Sybren Valkema, późniejszy autor koncepcji VRIJ GLAS⁷ – wolnego szkła, i Willem Heesen, którzy, zainspirowani przez Harveya Littletona, w Gerrit Rietveld Akademie tworzyli podwaliny pod europejskie szkło autorskie.

Ich studentką była Åsa Brandt, właścicielka pierwszego studia szklanego w Europie, w Szwecji. Własny piec miała od końca lat pięćdziesiątych również Royal Collage of Art Akrahallskolan w Orrefors, w sercu szklanego królestwa Szwecji, a także Staatliche Glasfachschule Zwiesel w Republice Federalnej Niemiec. Jeden z uczestników seminariów Harveya Littletona, Sam Herman, był promotorem szklanego ruchu w Wielkiej Brytanii, tworząc warsztaty hutnicze w college’ach. Uruchomił także w 1969 roku Glasshouse podyplomowe studium warsztatu szklarskiego i marketingu, a w latach siedemdziesiątych przywiózł szklaną ewangelię do Australii⁸.

Od seminariów w Toledo musiała upłynąć dekada do rozpoczęcia szklanego boomu, który przypadł na lata siedemdziesiąte, w zasadzie na ich drugą połowę. Wystarczy rzut oka na zestawienie dat najważniejszych wydarzeń w historii rozwoju światowego ruchu szkła studyjnego, aby rozpoznać moment dojrzenia zjawiska:

- 1967 – Musee du Verre, Sars-Poteries, otwarcie L’Atelier du Verre w 1976 roku, pokazy realizacji szkła i własne sympozjum poczynszy od 1982 roku,
- 1971 – utworzenie Pilchuck Glass School przez artystę Dale’a Chihulya,
- 1971 – powstanie amerykańskiego Glass Art Society (GAS), jako organizacji idącej w ślady Narodowej Rady Kształcenia Twórców Ceramiki (NCECA),
- 1976 – Modernes Glas aus Amerika, Europa und Japan, Museum für Kunst und Gewerbe, Frankfurt am Main,
- 1976 – Working with Hot Glass, konferencja w Royal Collage of Art, 1977 – powołanie Coburg Glaspreis, Kunstsammlungen der Veste Coburg,

- 1977 – Glaskunst der Gegenwart, Staatliche Kunstsammlungen in Kassel,
- 1977 – powstanie w Nowym Jorku Urban Glass, instytucji *non profit* promującej technologiczny eksperyment i edukację, która rozpatruje szkło w aspekcie nie tylko technologicznym, ale także konceptualnym i krytycznym, jako medium sztuki współczesnej,
- 1979 – New Glass: A Worldwide Survey, Corning Museum of Glass – dwadzieścia lat po pierwszej wystawie *Glass 1959*, stanowiącej powojenny przegląd narodowych szklanych szeregów. Warto odnotować, że w wystawie tej uczestniczyły artystki z Polski: Alina Wołowska i Regina Włodarczyk-Puchała.

Kłątwa Dominicka Labino

Susanne Frantz, omawiając historię współczesnego szkła z perspektywy przełomowego dla Polski 1989 roku, przypisuje kluczową rolę w dalszym rozpropagowaniu szkła studyjnego na świecie ośrodkom w Leerdam, programom brytyjskich i amerykańskich college’ów, amerykańskim programom grantowym i wreszcie umożliwieniu wstępu artystom do hut⁹. To ostatnie dotyczyło sympozjów organizowanych z inicjatywy Erwina Eischa we Frauenau, ale w znacznej mierze również licznych imprez inicjowanych w Europie Wschodniej. Zrzeszenia znacjonalizowanego przemysłu szklarskiego organizowały w regionie międzynarodowe spotkania z udziałem gwiazd, zapewniające szkłu artystycznemu płaszczyznę wymiany ze światem zachodnim. W 1978 roku odbyło się w jugosłowiańskiej Paracinie Sympozjum Kształtowania Szkła oraz większe sympozja organizowane przez czeski Crystalex w Nowym Borze. Jak podkreśla Susanne Frantz, otworzyły one artystom z bloku wschodniego i obcokrajowcom dostęp do ożywczych możliwości oferowane przez warunki szkła przemysłowego¹⁰.

Rok 1989 zmienił jednak gospodarczą rzeczywistość bloku wschodniego. Przemiany, które wkrótce nadeszły, przyspieszyły upadek polskiego przemysłu szklarskiego. Artyści musieli przejść przyspieszony kurs dojrzenia do warunków wolnorynkowych. Możliwości pracy w hutach dla większości się skończyły. Niektórzy z nich włączyli się w trwający od ćwierćwiecza na świecie ruch szkła studyjnego, próbując własnych sił – organizując prywatne studia w suterrenach i garażach bądź zagospodarowując warsztaty dostępne na wydzielonych artystycznych akademii. Dostępność paszportów pozwoliła niebawem zaistnieć szkłu z Polski w galeriach Niemiec, Holandii i Francji. Tak zwane polskie szkło nie było jednak jednorodne formalnie ani ideowo. Środowiskowe zbliżenie nie różniło się pod tym względem od ruchu szkła

² Niepublikowana rozmowa z Markiem Puchalą, przeprowadzona w ramach kwerendy do książki *Transparentna historia. Polskie szkło artystyczne*, październik 2015 roku.

³ Również Stanisław Borowski, ciesząc się międzynarodowym uznaniem polski twórca szkła artystycznego, wspomina swój pierwszy warsztat mieszczący się w nieogrzewanym garażu: „Jak chcesz coś zrobić, ale nie ma jak, to wykorzystasz to, co masz. Nie ma pracowni, ale są dwa puste garaże”. Niepublikowana rozmowa z artystą, przeprowadzona w ramach kwerendy do książki *Transparentna historia. Polskie szkło artystyczne*, luty 2016 roku.

⁴ Por. Harvey K. Littleton, *Glassblowing: A Search for Form*, New York 1971, s. 13.

⁵ Susanne K. Frantz, *Contemporary Glass*, The Corning Museum of Glass, Corning 1989, s. 53 [tłumaczenie własne].

⁶ *Ibidem*, s. 54.

⁷ W 1969 roku Sybren Valkema zorganizował wystawę VRIJ GLAS, która była eksponowana w całej Europie i prezentowała prace Valkemy, Littletona, Lipofskiego i Hermana.

⁸ Susanne K. Frantz, *Contemporary Glass...*, s. 62.

⁹ *Ibidem*, s. 62.

¹⁰ *Ibidem*, s. 148.

studyjnego na świecie. Jak pisała w katalogu zbiorów Muzeum Sztła Nowoczesnego w Coburgu Susanne Netzer, o jego powstaniu zdecydowały „nie wspólne cele, lecz wspólnota interesów licznych artystycznych indywidualności, którym zależało na wymianie doświadczeń”¹¹.

Budowanie światowej sieci wymiany i promocyjnej synergii było jednak niczym miecz obosieczny. To, co pomagało tworzyć wspólnotę wsparcia dla uczestników szklanego środowiska – struktury Glass Art Society, specjalistyczne galerie i ośrodki szkoleniowe – szybko stworzyło alternatywny świat, który przez swoją intensywność i ciepły krąg wzajemnych relacji przestał być przejrzysty dla krytyki artystycznej i instytucji sztuki. Szkło zaczęło być postrzegane poza powszechnymi kryteriami weryfikacji i odgradzone taflą materiałowego handicapu. Rozwój historii sztuki współczesnej coraz bardziej oddalał ją od badania poszczególnych dyscyplin, podczas gdy szklane środowisko coraz mocniej zwierzało szeregi. Tak powstała szklana sekta. Za wzrostem instytucji wsobnego szklanego świata kroczył upadek relacji z wpływowym środowiskiem krytycznym.

Lata dziewięćdziesiąte przyniosły kolejne przewartościowanie. Coraz skromniejsze szeregi krytyków walczących o kurczący się obszar sztuki, która zaciekawia czytelników masowej prasy, zupełnie przestały interesować się hierarchiami w „niszy” sztła artystycznego. Specjalizacja, do której pewnie przyczynia się również ten tekst, sprawiła, że niewiele impulsów przenikało do przestrzeni sztła artystycznego. Całe pokolenia twórców dorastały i umierały bez kontaktu z impulsami krytycznymi spoza świata sztła. Marne kompetencje historyków sztuki, z których niewielu miało orientację w tym obszarze twórczości, odcięty rzeczywistość sztła studyjnego na kolejne dziesięciolecia ze wspólnego obszaru debaty i prezentacji. Szkło przez kilka dekad pozostawało w odrębnym przedziale, który w oczach sztuki światowej wiązał je z kategoriami mieszczańskiego gustu, czyli upodobań potwierdzających estetykę przyjemności, afirmującą rzemieślniczą doskonałość w naśladowaniu formy i perspektywy neoliberalnej normy, najpierw realistycznej, później zaś – a może jednocześnie – nowoczesnej, abstrakcyjnej.

Rok Sztła w Polsce

Ducha początków międzynarodowego środowiska szklarskiego przypomniła w Polsce z okazji Międzynarodowego Roku Sztła i pięćdziesięciolecia istnienia

Pilchuck Glass School wystawa *Autonomous Zones*, prezentowana w galerii BWA Wrocław Główny, a wcześniej w Traver Gallery w Seattle. Można było na niej zobaczyć postawy i projekty wybrane spośród wszystkich rezydencji wyróżniających się młodych artystek i artystów, których zgromadził trwający w centrum Pilchuck od trzydziestu jeden lat program Emerging Artists in Residence (EAIr). Według materiałów organizatorów kryteria wyboru ustalały się wokół najbardziej nośnych współcześnie tematów, ważnych w obszarach „myśli, eksperymentu i poszukiwania”. We Wrocławiu, za sprawą kuratorek i kuratora przeglądu: Sarah Traver z Traver Gallery, Benjamin Wrighta, wieloletniego dyrektora edukacji, a następnie ekspozycji nowojorskiego Urban Glass, oraz Dominiki Drozdowskiej, kierującej galerią Sztła i Ceramiki BWA Wrocław, dołączył kontekst anarchiczny, związany z kontrkulturowym wymiarem początków sztła artystycznego, a jednocześnie z dramatycznym wymiarem społecznych protestów, które wydarzyły się w autonomicznej strefie Seattle jako pokłosie ruchu #BlackLivesMatter. Przestrzeń galerii została podzielona na sektory: zjawiska naturalne i problematyka ekologiczna (trzy prace), ciało, seksualność i role genderowe (jedenaście prac), konsumpcja i problemy społeczne (siedem prac), nowy formalizm, proces i eksperyment (dziewięć prac).

Nie sposób w krótkim tekście omówić wszystkie pokazywane na wystawie projekty. Warto jednak odnotować odmiennność tego przeglądu, którego aspiracją nie jest zaprezentowanie w jak najbardziej uwodzący sposób walorów szklanych prac jako obiektów podziwu i konsumpcji. W skromnej, choć eleganckiej przez użycie barwnych tkanin, scenografii grupy Projektor dość surowo zaprezentowane zostały prace opierające się łatwej przyjemności. Żeby wspomnieć tylko prace z serii *Echo* Davida Kinga, które w „dopasowanych”, kiepsko sklejonych z fasetek plastikowych „gablotkach”, w myśl zasady „szare na złote”, ironicznie prezentują kunsztownie wykonane obiekty z dmuchanego sztła, będące odwzorowaniem tandetnych przedmiotów, bez których nie możemy się obejść: koszyk na zakupy, spryskiwacz, łyżka do butów czy psia zabawka. To kąśliwy komentarz do pakowania każdej rzeczy w wiele warstw toksycznego plastiku w procesach budowania pożądanego i kształtowania ceny.

Polskę reprezentowała na wystawie Marzena Krzeńska-Baluch z pracami z serii *Emocje* – płaszczyznami >

Widok wystawy New Glass Now. Dzięki uprzejmości Corning Museum of Glass



11 Susanne Netzer, *Museum of Modern Glass*, Orangerie Schloss Rosenau, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1989, s. 17 [katalog zbiorów].



Pilchuck Glass School, fot. Dominika Drozdowska

szkła, których kształt silnie rezonuje z zapamiętanym przez artystkę krajobrazem. Elegancka i powściągliwa forma powstaje dzięki obróbce w otwartym piecu fusingowym, co przypomina składanie origami w piekarniku. Prace polskiej artystki zostały przypisane do obszaru związanego z nowym formalizmem. Ta definicja, zgodnie z tym, o czym mówi w wywiadach Dominika Drozdowska, obejmuje prace powracające do problematyki materiału, testowania jego ograniczeń i ich przekraczania. Rezultaty osiągnięte dzięki składaniu na gorąco szklanych formatów zamknięte zostały na potrzeby wystawy w szklanych gablotach, pokazując kontrast między użytkowym a ekspresyjnym szkłem. To prace, które jak w soczewce ukazują spotkanie szkła konceptualnego ze szkłem technologicznym i materialnym.

Największym powodzeniem na wystawie cieszyła się z pewnością praca *The Revolution of Self Exploration* Heather Sutherland, której polski tytuł powinien brzmieć jak dla mnie „O obrotach ciała”, pod względem materialnego kształtu jest to bowiem po prostu odpowiednik kuli dyskotekowej w formie ludzkiej łechtaczki. Mimo licznych niedoskonałości, a może niechlujności wykonania: ukruszeń, wybrakowanych powierzchni pozbawionych lusterek, wyłazającego na szwach kleju, praca broni się w półmroku galerii, rzucając na ściany niezliczone refleksy oburzenia oburzonych i przyjemności zachwyconych. Dość studencka forma nie przeszkadza w tym, że

praca ta na tle całej wystawy nabiera bardzo poważnych znaczeń, pokazując aspiracje ekspozycji, która chce pokazać, że szkło jest zdecydowanie najbardziej niedocenianym w obszarze współczesności medium.

O kilka tygodni wystawę we wrocławskim BWA wyprzedziła tegoroczna prezentacja Europejskiego Festiwalu Szkła pod hasłem „Melting Borders”, wydarzenia organizowanego od kilku lat przez Anitę Bialic, właścicielkę specjalizującej się w szkle galerii BB, i Kazimierza Pawłaka, profesora Katedry Szkła Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, a od niedawna również prezesa wrocławskiego Związku Polskich Artystów Plastyków. Kuratorzy z krajów nadbałtyckich: Marta Ćibietė, Barbara Gulbe, Kati Kerstna, Merle Kannus, Julija Pociūtė, Dalia Truskaitė, przygotowały na zaproszenie Europejskiego Festiwalu Szkła wielopoziomowy program prezentujący szkło krajów nadbałtyckich, a więc z Litwy, Łotwy i Estonii, w ujęciu zupełnie współczesnym. To cenne ujęcie porównawcze pokazało, jak bardzo podobne są warunki, w których pojawiły się szklane formy w różnych krajach regionu, i dyskursy je opisujące.

Jak pisze w katalogu wystawy litewska krytyczka doktor Raimonda Simanaitien: „Przyglądając się szkłu bałtyckiemu w historycznym kontekście, należy wziąć pod uwagę uprzedzenia historyków. Krytycy sztuki często skłonni byli postrzegać szkło bałtyckie jako jedną szkołę o estetyce racjonalistycznej, oszczędnej ornamentyce

i minimalistycznej formie. Jeszcze w czasach radzieckich prace artystów bałtyckich uważano powszechnie za gustowne, subtelne, doskonale wykonane; często mówiono, że cechują je geometryczne kształty inspirowane konstruktywizmem, przejrzysta architektonika i precyzyjne proporcje”. Jako żywo opis ten przypomina charakterystykę szkła polskiego w jego wrocławskiej redakcji, opublikowaną w jedynym jak dotąd monograficznym opracowaniu tematu autorstwa profesora Pawła Banasia, który widział w nim tendencję w szkłe artystycznym cechującą się upodobaniem do klarownej linii naczynia, oszczędną gamą barwną, ascetycznością formy dostosowanej do wymogów seryjnej produkcji.

Na rozrzuconej między Wrocławiem a Legnicą wystawie zaprezentowane zostały prace artystek i artystów dalece odbiegające od tego opisu, jakby chciano zmanifestować opozycję wobec przytoczonego historycznego dyskursu, na który, jak napisała kiedyś Maria Poprzęcka, „zawsze można liczyć”. Jak wynika z dokumentacji fotograficznej wystawy, zdecydowanie najbardziej angażowała uwagę uczestników okładkowa praca pokazu autorstwa Anny Varnase. Należy określić ją jako scenografię prowokującą interaktywne zachowania osób uczestniczących, bo tak zaprojektowana została funkcja szklanych kloszy zawieszonych na takiej wysokości, by każdy mógł wypróbować ich jako osobistych baniek filtrujących obraz rzeczywistości pozostającej na zewnątrz.

Rok Szkła na świecie

Międzynarodowy Rok Szkła 2022 był wynikiem głównie zabiegów interesariuszy korporacyjnych i technologicznych – Międzynarodowej Komisji Szkła (The International Commission on Glass), Zjednoczenia Towarzystw Szkła (Community of Glass Associations) – związanych z przemysłem szklanym, którzy byli również głównymi sponsorami organizowanych wydarzeń. Wypełniły go wydarzenia dotyczące zdominowanej przez przemysłowych gigantów produkcji szkła architektonicznego, motoryzacyjnego, energetycznego (fotowoltaika, fotobioreaktory, energia wiatrowa, magazynowanie odpadów jądrowych i magazynowanie ciepła), telekomunikacyjnego i nowych technologii (tu nowinką jest wdrożenie szkła protetycznego – bioglass). To one mają większościowy udział w światowej produkcji szkła, amorficznej substancji o bardzo różnym składzie. Tak różnym, że trudno wręcz mówić o szkłe jako o jednym i tym samym materiale¹².

Mimo 200 tysięcy dolarów wyasygnowanych w ramach ponad osiemdziesięciu grantów na wydarzenia

o charakterze głównie artystycznym, emancypacyjnym i edukacyjnym, którymi chwali się na swoich stronach IYoG2022, problematyka artystyczna w strukturze obchodów pełniła na tle innych tematów funkcję raczej dekoracyjną. Poza ceremonialną ramą, której głównym partnerem instytucjonalnym było Muzeum Szkła w Corning, większość kolekcji szkła skwitowała obchody raczej zdawkowymi komunikatami. Oprócz transmitowanych na cały świat z siedzib Organizacji Narodów Zjednoczonych: ceremonii i konferencji otwarcia i zamknięcia, dorocznej konferencji Stowarzyszenia Szkła Artystycznego oraz konferencji poświęconych szkłu i jego konserwacji organizowanych przez ICOM, najważniejszym wydarzeniem obchodów była powtórka wystawy *New Glass Now* z 2019 roku, przygotowanej przez Muzeum Szkła w Corning. Nawiązywała ona do historycznych edycji światowego przeglądu nowych poszukiwań w obszarze szkła z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Współczesna edycja wystawy, dzięki specjalnym porozumieniom, zaprezentowana została w Roku Szkła w galerii Renwick, oddziale Muzeum Sztuki Amerykańskiej Smithsonian, oraz w japońskim Muzeum Szkła w Toyamie.

Tradycyjnie wybór prac poprzedził przegląd nadesłanych z całego świata propozycji zaproszonych do udziału artystek i artystów, w których przebierali Aric Chen, kurator Design Miami i wykładowca Uniwersytetu Tongji, Beth Lipman, artystka i wykładowczyni (między innymi Urban Glass, Parsons School of Design), Susanne Jøker Johnsen, kierująca działem wystaw w Królewskiej Duńskiej Akademii Sztuk Pięknych, Architektury, Dizajnu i Konserwacji, oraz Susie J. Silbert, kuratorka działu nowoczesnego i współczesnego szkła w Muzeum Szkła w Corning. Żeby wymienić tylko kilka nazwisk, na wystawie znalazły się prace takich amerykańskich twórczyni i twórców, jak: David Colton, pierwszy realizator szklanych fajek do palenia konopi, wyróżniony prestiżowym stypendium Rakowa przyznawanym przez Muzeum w Corning, James Akers, C. Matthew Szosz, którego gościła w Roku Szkła wrocławska galeria SIC BWA, wreszcie Deborah Czeresko, lesbijska gwiazda serii Netflixa *Dmuchacze szkła*. Z innych kontynentów wyróżnieni zostali między innymi: Monica Bonvicini, włoska rzeźbiarka i autorka instalacji, Ans Bakker, autorka hybrydycznych butli stopionych z organicznymi i nieorganicznymi elementami, Tamás Ábel, cudowne dziecko węgierskiego szkła, którego promujące tolerancję prace można było oglądać we Wrocławiu w 2019 roku w ramach Europejskiego Festiwalu Szkła „Play with Glass”, Jitka >

¹² Por. *Welcome To The Glass Age*, red. Alicia Durán, John M. Parker, Madrid 2022.

Kolbe-Růžicková, czeska mistrzyni inspirowanej złożonością natury formy użytkowej, Sachi Fujikake z Japonii, autorka purystycznych w kolorze, iluzyjnych obiektów, naśladowujących przekształcenia miękkich materiałów, takich jak tkaniny albo poduszki powietrzne.

Wszyscy bardzo dobrze znani i wielokrotnie nagradzani. Dokładna analiza portfolio prezentowanych artystów jak w soczewce pokazuje obecne trendy i tendencje dyskutowane w przestrzeni artystycznego szkła. Odwzorowują one w znacznym stopniu tematy konwersacji, która dotyczy kultury współczesnej jako takiej. To przede wszystkim kwestie tożsamościowe, dekolonizacja dyskursu, uznanie wrażliwości i upodmiotowienie osób z niego wcześniej wykluczonych, przewartościowanie stosunku do innych niż ludzki gatunków oraz myślenie w skali planetarnej.

Serce ze szkła – od alchemii do technologii

Ceny i wartość szkła zaliczanego przez wieki do dóbr rzadkich i luksusowych u kresu nowoczesności zaczynają odzwierciedlać wysokie koszty jego wytwarzania i związanej z nim wiedzy. Globalizacja produkcji, która na ponad wiek maskowała problem energożerności tego procesu, stopniowo ujawnia napięcia dotyczące całej światowej gospodarki. Mało która dziedzina wytwarzania obciążona jest tak wielkim śladem węglowym, jak pozyskiwane w wysokotemperaturowym procesie szkło. Jak pokazują popularyzowane z okazji Roku Szkła zastosowania tego tworzywa, szczególnie w nowych technologiach, jest możliwość bilansowania tych kosztów. Mimo to szkło artystyczne obecnie rzadko albo prawie wcale nie korzysta z możliwości technologicznych szkła: przewodnictwa światłowodowego, właściwości optycznych i reflektorowych wykorzystywanych w produkcji i magazynowaniu energii, wityfikacji jako formy zabezpieczenia niebezpiecznych odpadów, protetycznej przydatności szkła biologicznego, przezierności wykorzystywanej w fotobioreaktorach. A to tylko niektóre ze współczesnych progresywnych zastosowań szkła, których nieobecność dziwi w projektach współczesnych twórczyni i twórców.

Przyszłość szkła artystycznego, które pół wieku temu wyzwoliło się od wyrachowania przemysłu hutniczego, dziś musi wyzwolić się od uzależnienia od przebrzmiałych artystycznych kompleksów. Jego możliwości o wiele bardziej związane są z nowymi technologiami i ich potencjałem dokonywania zmiany: wyrównywania nierówności w dostępie do informacji, ujawniania konsekwencji globalnej konektywności, wywierania wpływu, egzekwowania zrównoważoności, wyobrażania sobie niewyobrażalnego. Te obszary mogą znaleźć się w zasięgu artystek i artystów posługujących się szklanym materiałem, o ile pójdą o krok dalej. Wyzwania, przed którymi stoi współczesność, łączą, po raz pierwszy od bardzo dawna, debatę kulturalną, gospodarczą i polityczną. Przewartościowania dotyczące błędów epoki nowoczesnej, zaczynając od oprzyrządowania intelektualnego, a na przemocy kończąc, nieoczekiwanie przychodzą z pomocą szkła artystycznemu, by wyrwać je z izolacji.

Anna Mituś – niezależna krytyczka i kuratorka sztuki współczesnej.



Widok wystawy
Autonomous Zones,
Thaddeus Wolfe, *Untitled*,
2019, fot. Alicja Kielan.
Dzięki uprzejmości BWA
Wrocław Galerie Sztuki
Współczesnej

© W tekście wykorzystano fragmenty niepublikowanej książki *Transparentna historia. Polskie szkło artystyczne*, będącej przedmiotem stypendium otrzymanego przez autorkę z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2016 roku. Autorka dziękuje wszystkim osobom za rozmowy i komentarze eksperckie. ■



1

Piotr Jakub Fereński

Interferencje

Sztuki (s)przeciw broni

Pierwsze *Interferencje* kończyła zapowiedź kolejnego eseju traktującego o wojnie i sztuce, o obrazach zniszczenia i cierpienia – o przedstawieniach tragicznych losów, jakie w przeszłości spotkały mieszkańców Warszawy, Drezna, Hiroszimy, Bejrutu, Aleppo, a dziś są doświadczeniem obywateli Charkowa i Mariupola – ale także o wrażliwości odbiorców, o społecznym „wyczuleniu” uruchamianym za sprawą działań literatów i twórców wizualnych. Podkreślałem, że pisząc o wizerunkach wojny, nie sposób nie nawiązywać do tekstów takich badaczy ikonosfery, jak choćby Susan Sontag, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, W.J.T. Mitchell, Nicholas Mirzoeff. Jednak to oczywiście nie oni sami i prezentowane przez nich koncepty są tu najważniejsze. Powracając do problematyki wojennej, chciałbym przede wszystkim podnieść kwestię



2

1. David Polonsky, *Walc z Baszirem*, 2008
2. *My name is Maryan*, Tel Aviv Museum of Art, widok instalacji, fot. Elad Sarig

kontrprzemocowego potencjału sztuki oraz wskazać taktyki oporu, artystyczne strategie, których celem jest: przeciwdziałanie zbrojnym zapędom aparatu władzy czy pola politycznego, zapobieganie wybuchowi kolejnych konfliktów, a także zbrodniom i prześladowaniom, poszukiwanie rozwiązań pozwalających uniknąć brutalnej, nagiej siły prowadzącej nieuchronnie do bólu i śmierci, wsparcie ludzi zmuszonych do ucieczki z ogarniętych wojną i zniszczeniami krajów. Postawa twórcza oparta na powoływaniu do istnienia nowych form wizualnych, na pracy wyobraźni, na otwartości i spontaniczności, na dążeniu do wypełniania luk i ponownym splataniu świata, wydaje się czymś krańcowo różnym od zaplanowanej, zorganizowanej, zmasowanej militarnej agresji i destrukcji.

W krótkim tekście, rzecz jasna, nie jestem w stanie zrekonstruować i zreinterpretować pełnego zakresu praktyk artystycznych przeciwstawiających się przemocy i prześladowaniom – z konieczności muszę posłużyć się przykładami. Otóż miałem niedawno okazję odwiedzić Tel Aviv Museum of Art, czyli założoną już w 1932 roku, a obecnie największą i najczęściej odwiedzaną izraelską instytucję gromadzącą sztukę nowoczesną. Druga wojna światowa – w tym zwłaszcza Holocaust – jeśli chodzi o prezentowane zbiory (zawłaszcza „nową kolekcję”), ma swoje odzwierciedlenie nie tylko w tytułach i tematach obrazów, rzeźb, instalacji. Uobecnia się ona silnie już na poziomie samych imion, nazwisk i miejsc urodzenia twórców. Większość z nich stanowią, posiadający żydowskie korzenie, emigranci z terenów przedwojennej >



1

Polski i Związku Radzieckiego. Choć do 1939 roku blisko połowę obywateli miast wschodniej części Rzeczypospolitej – polskich, ukraińskich, litewskich – stanowili Żydzi, to dziś po tej wielkiej tradycji kulturowej pozostały jedynie ślady. Pochodzący z różnych miejsc Europy Środkowo-Wschodniej autorzy w swoich dziełach odnoszą się do widmowej przeszłości, do nieistniejącego już świata, do niewyobrażalnych rozmiarów katastrofy przesądzającej o jego końcu.

Zagłada jest również tematem prac Pinkasa Bursztyna, które obejrzeć można na wystawie czasowej zatytułowanej *My Name is Maryan*. Przekrojowa ekspozycja daje wgląd w zaskakującą spuściznę stosunkowo mało znanego w Polsce artysty – noszącego pseudonim Maryan S. Maryan. Urodził się on w Nowym Sączu w 1927 roku. Jedyńy z całej rodziny przetrwał Auschwitz-Birkenau. Po wyzwoleniu, drogą morską przez obóz dla uchodźców na Cyprze, samotnie dotarł do Izraela. Wkrótce rozpoczął studia w jerozolimskiej Akademii Sztuk Pięknych i Wzornictwa Besaleela. Po kilku latach zdecydował się wyjechać do



1-2. *My name is Maryan*, Tel Aviv Museum of Art, widok instalacji, fot. Elad Sarig

2

Paryża, skąd w 1962 roku wyemigrował do Nowego Jorku. W Stanach Zjednoczonych związał się z ruchem beatników. Zajmowały go malarstwo, rysunek, obraz filmowy i rzeźba. Mieszkał i pracował w słynnym Hotelu Chelsea. Portretował nawet jego tyleż znanych, co ekscentrycznych lokatorów. Wśród muzyków, pisarzy i artystów wizualnych rezydujących – niekiedy przez długie lata – przy 23rd Street na Manhattanie wymienić można Leonarda Cohena, Patti Smith, Édith Piaf, Boba Dylana, Janis Joplin, Jimiego Hendriksa, Sida Viciousa, Marka Twaina, Dylana Thomasa, Arthura Millera, Tennessee Williamsa, Allena Ginsberga, Jeana-Paula Sartre'a i Simone de Beauvoir, Stanleya Kubricka, Miloša Formana, Jane Fondę, Umę Thurman, Christo, Fridę Kahlo i Diego Riverę, Claesa Oldenburga, Henriego Cartiera-Bressona. Przypomnijmy, że to właśnie od słów głośnego eseju Allena Ginsberga *How to Make a March/Spectacle* nazwę wzięły pacyfistyczny ruch Flower Power, stosujący taktykę biernego, wyzbytego jakiegokolwiek przemocy oporu. Trudno odmówić sprawczości sztuce pisarskiej mającej swoje ikoniczne

odzwierciedlenie (kwiaty *versus* karabiny) w ulicznych spektaklach stanowiących wyraz sprzeciwu wobec interwencji amerykańskich wojsk w Wietnamie. Jeśli chodzi o samego Maryana S. Maryana, to jego wpiswane w nurt ekspresjonistyczny malarstwo odnosi się do losu człowieka tragicznie naznaczonego historią XX wieku. Traumatyczne doświadczenia, potworność wydarzeń, jakich był bezpośrednim świadkiem, niewymazywalne z pamięci niehumanitarne (lub arcyhumanitarne) okrucieństwo, znajdują swoje odbicie w wielu obrazach. Nie chodzi wyłącznie o piekło obozu koncentracyjnego, gdzie imię i nazwisko Pinkasa Bursztyna naziści zastąpili numerem A17986, ale także o warunki codziennej egzystencji w rzeszowskim getcie. Do wyjątkowo poruszających malowideł należą *The Yellow Star* z 1947 roku czy o piętnaście lat późniejszy antymilitarny *Personnage in a Box*. Poskręcane ciała, konwulsje, krew, wymioty i wojskowe atrybuty to stale się powtarzające, powiązane ze sobą elementy w twórczości Pinkasa Bursztyna. Artysta zmarł na zawał serca w 1977 roku. >



1. *My name is Maryan*, Tel Aviv Museum of Art, widok instalacji, fot. Elad Sarig

2. David Polonsky, *Legend of Destruction*, 2021

Do tematyki prześladowań i Holokaustu nawiązuje także część dzieł prezentowanych na drugiej czasowej ekspozycji w Tel Aviv Museum of Art, poświęconej doświadczeniom urodzonego w 1973 roku w Kijowie ilustratora Davida Polonsky'ego. Artysta od ponad czterech dekad mieszka w Izraelu, ukończył wspomnianą Akademię Sztuk Pięknych i Wzornictwa Besaleela. Współpracuje między innymi z reżyserem i scenarzystą Arim Folmanem. Domeną Davida Polonsky'ego są przede wszystkim animacje i komiksy, inspiracje czerpie on jednak z bardzo różnych obszarów kultury wizualnej: malarstwa, grafiki, plakatu, kreskówek, kina popularnego, nowych mediów. Kuratorzy wystawy pokazują, w jaki sposób ewoluowały jego styl oraz strategia odnoszenia się do żydowskiej historii. Na wystawie można obejrzeć kostiumy, zabawki, szkice, fotografie i sceny z filmów – *Walca z Baszirem* (2008), *Kongresu* (2013), *Legend of Destruction* (2021) – czy plansze ze stworzonego wraz z Arim Folmanem komiksu *Anne Frank: The Graphic Diary* (2017), na podstawie którego powstał film animowany *Gdzie jest Anne Frank?* (2021). Najwięcej

miejsca poświęcono nagrodzonymu Złotym Globem *Walco- wi z Baszirem*. Ten animowany dokument stanowi swoiste studium pamięci. Główny bohater (którym jest Ari Folman) usiłuje zrekonstruować wyparte z świadomości zdarzenia czy przeżycia będące jego udziałem podczas pierwszej wojny libańskiej w 1982 roku, nazywanej w Izraelu również operacją „Pokój dla Galilei”. Izraelskie oddziały wojskowe wkroczyły do Libanu i zdobyły Bejrut, otaczając między innymi obozy dla uchodźców palestyńskich, w których mieli ukrywać się prowadzący działalność terrorystyczną członkowie Organizacji Wyzwolenia Palestyny. Przypomnijmy, że 14 września 1982 roku w zorganizowanym przez syryjski wywiad zamachu zginął maronicki przywódca Republiki Libanu Baszir Dżemajel (wraz z nim śmierć poniosło aż dwadzieścia pięć osób). W odwecie chrześcijańscy zwolennicy obdarzonego charyzmą, fanatycznie uwielbianego prezydenta dokonali masakr w obozach w Sabrze i Szatili. Izraelscy żołnierze, tacy jak Ari Folman, z punktów obserwacyjnych ulokowanych na dachach budynków mogli jedynie bezradnie przyglądać się mordom dokonywanym

przez falangistów. Masakra trwała blisko półtorej doby, ale żydowscy dowódcy i politycy zareagowali dopiero pod sam jej koniec. W obozach znaleziono ponad osiemset ciał, zarówno mężczyzn, jak i kobiet oraz dzieci. W następstwie tych zdarzeń w Bejrucie rozgorzały walki między muzułmanami a chrześcijanami i miasto wkrótce zmieniło się w ruiny. Bohater *Walca* w rozmowach z towarzyszami broni krok po kroku „odpamiętuje” krwawą historię izraelskiej interwencji zbrojnej i swój w niej udział. Sytuację ludności w libańskich obozach kilkakrotnie porównuje z tą, która była udziałem więźniów Auschwitz-Birkenau. Sam dokument, jak i muzealna ekspozycja z całą siłą uświadamiają widzom, do czego prowadzi szybko napędzająca się spirala przemocy. Techniczna wirtuozeria i unikalna stylistyka rysunków Davida Polonsky'ego, połączona z narracją literacką i filmową, wywołują poruszający efekt.

Podobnie jest w wypadku komiksu oraz animacji stworzonej na motywach dziennika Anne Frank. Początkowo Polonsky i Folman sceptycznie odnosili się do pomysłu stworzenia rysunkowej opowieści, uważając, że może stać się ona częścią tak zwanego kulturowego „przemysłu holokaustowego”. Chodziło im o to, że z samego imienia i nazwiska Anne Frank uczyniono markę, z młodej Żydówki zrobiono „ikonę”, i to na dodatek ikonę kultury popularnej,

jej postać wykorzystano do zupełnie innego celu niż ten, który przyświecał dziennikom. Postanowili jednak odnieść się do tego faktu subwersywnie. Dopowiedzieć należy, że urodzeni w przedwojennej Polsce rodzice Folmana poznali się w getcie. W obliczu śmiertelnego zagrożenia postanowili wziąć ślub. Niespełna pół doby po ceremonii getto zostało ostatecznie zlikwidowane, a oni trafili do Auschwitz. Dokładnie tego samego dnia, co Anne Frank.

Obaj twórcy mieli świadomość, że kronikę Anne Frank trzeba „uwspółcześnić”. Jak tłumaczyli: „Dziewczyna z Mosulu, którą widzisz w wiadomościach [...] to inna historia, ale to ta sama dziewczyna”. Wspomniana subwersywność jeszcze bardziej niż w komiksie obecna jest w filmie Folmana. Główną bohaterką reżyser czyni fikcyjną przyjaciółkę Anne, czyli jedną z adresatek dziennika, która nosi imię Kitty. Nie będe tu zdradzał fabuły, animację można bowiem obejrzeć na platformach streamingowych, ale Kitty, broniąc bliskowschodnich uchodźców we współczesnym Amsterdamie, mówi do policji i tłumu zgromadzonego na ulicy: „Anne nie napisała tego dziennika, żebyście stawiali jej pomniki ani żebyście nazywali na jej cześć mosty, szkoły, teatry, stacje kolejowe. Nie, te kartki same w sobie zupełnie nic nie znaczą, liczy się to, jakie przesłanie Anne kieruje do dziesiątek milionów dzieci, które czytają jej słowa”. ■



Women's World – wieczór performansu artystycznego w Berlinie

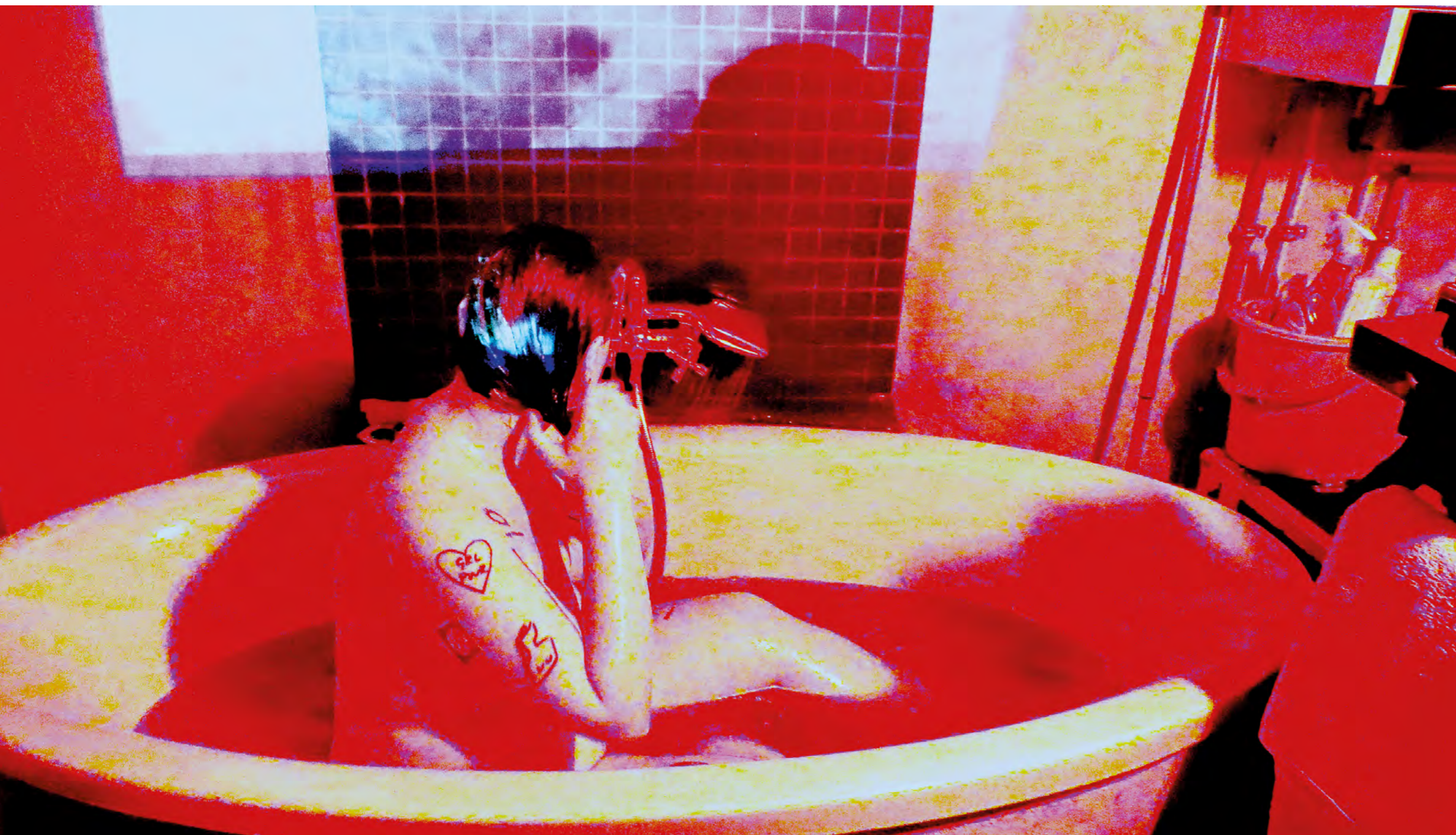
I Berlin ma bardzo aktywną scenę performansu artystycznego, którą zasilają głównie międzynarodowi artyści nomadzi. Przyczyniają się oni do budowania kosmopolitycznego wizerunku stolicy Niemiec. Jednak niemiecki obszar kulturowy dysponuje słabymi tradycjami performansu artystycznego. Etniczni Niemcy mentalnie nie za bardzo pasują do sztuki opartej na improwizacji i abstrakcji. Przez lata zdobyli jednak pewne doświadczenie w tej dziedzinie. Należy wspomnieć chociażby Kurta Schwittersa (1887–1948), związanego z ruchem Dada. W 1937 roku artysta uciekł przed nazistami, uznającymi go za przedstawiciela zdegenerowanej sztuki (*Entartete Kunst*) do Norwegii, później zaś zamieszkał na brytyjskiej wyspie Isle of Man, a pod koniec życia – w Londynie. Urodzona w Kilonii Judith Malina, działająca w nowojorskim Living Theater, wspominała: „W 1964 roku zespół przyjechał do Berlina Zachodniego. Bulwarowa prasa niemiecka nazwała »Living«, grupą hipisujących, brudnych cyganów. Wcale nie byliśmy brudni, tylko zmęczeni lub niewystarczająco wyelegantowani. O Niemcach mówi się, że są czysti i porządni. Być może w tej mitologii tkwi jakaś prawda o germańskim charakterze. My zaś manifestowaliśmy wolność wyglądu i byliśmy zdecydowanie przeciwko zewnętrznej porządnosci. Wierzyliśmy też, że szybciej dojdziemy do porozumienia z naszymi odbiorcami, jeśli spróbujemy być bardziej wyluzowani. Wszystko na świecie wychodzi łatwiej i lepiej, jeśli zlikwidujemy surowe reguły i napięcia. Porządny wygląd nie ma nic wspólnego z przekazaniem głębokich emocjonalnych treści. Dla nas najważniejsza była polityka stylu życia. Reprezentowaliśmy model »hippisi przeciwko porządnosci«”.

Osiadli w Niemczech po drugiej wojnie światowej i działający twórczo w ruchu Fluxus – znoszącym granice między tradycyjnie pojmowaną sztuką a prozą życia – byli żołnierze armii amerykańskiej Ben Patterson czy Emmett Williams wywarli znaczny wpływ na artystów niemieckich, takich jak choćby Wolf Vostell. Mityczny niemiecki artysta Joseph Beuys (1921–1986), zafascynowany ruchem Fluxus, był wielkim zwolennikiem performansu artystycznego. Od 1985 roku w Kolonii działała grupa performerów wizualnych Black Market z liderem Borysem Nieslonym. Poza granicami Niemiec znani byli także zamieszkały w Berlinie Christoph Schlingensiefel (1960–2010) oraz osiadły w Amsterdamie Niemiec Ulay (1943–2020). Marina Abramowicz wykładała *art performans* w Wyższej Szkole Sztuk Wizualnych HbK w Brunszwiku w latach 1997–2004. Pojemne pojęcie w pewnym momencie sprawiło, że performans artystyczny stał się dyscypliną skupiającą nie tylko artystów wizualnych, lecz również tancerzy, muzyków oraz osoby uprawiające różne pozaartystyczne zawody.

Często mylone jest pojęcie *art performansu* (performansu artystycznego) z *performing art* (sztuka performatywna). Powodem tych nieścisłości są nie tylko przyzwyczajenia Niemców do szufladkowego myślenia – przebywająca w Berlinie i stale rosnąca grupa tancerzy po prostu zmieniła i przekształciła tę dyscyplinę. Tancerze organizują i realizują eksperymentalne alternatywne spektakle, nazywając je performansem. Niestety, odbiegają one od języka, jakim posługują się sztuki wizualne. Przykładowo zamieszkały w Berlinie brytyjsko-niemiecki tancerz Tino Sehgal działa na granicy performansu artystycznego i sztuk performatywnych. >

Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz, performans *Women's World*, Galeria Pandora, Berlin, fot. Alexandra Hołownia





Zuzanna Czajkowska, performans *Women's World*, Galeria Pandora, Berlin, fot. Alexandra Hołownia

Rokrocznie odbywa się w Berlinie Performing Art Festiwal (Festiwal Sztuk Performatywnych), kładący nacisk na teatr otwarty oraz pozainstytucjonalne sztuki sceniczne. Sztuka performansu artystycznego (*performance art*) różni się jednak od sztuk performatywnych (*performing art*). Oba te kierunki nakładają się na siebie, lecz nie są tym samym. *Performing art* to wolne produkcje teatralne oparte na strukturze obejmującej początek, rozwinięcie i zakończenie. Artyści performatywni należą zazwyczaj do świata aktorskiego, tanecznego i muzycznego, do świata konserwatoriów i tradycyjnych przestrzeni scenicznych. Sztuki performatywne bazują przede wszystkim na umiejętnościach. Aktorzy, muzycy i tancerze są tradycyjnie wykształconymi, wykwalifikowanymi interpretatorami wysiłków osób trzecich. Z kolei sztuka performansu artystycznego ma swoje korzenie w świecie szkół artystycznych, jest przedłużeniem sztuk pięknych i często jest realizowana w galeriach, w przestrzeniach otwartych oraz w lokalizacjach specyficznych dla danego miejsca. *Performance art* to konceptualne występy łamiące wszelkie zasady używane przez *performing art*. Chodzi w nich o kontestację, protest lub prowokację. Artysta performansu bywa często twórcą i performerem w jednym.

II

Będąc mieszkającą w Berlinie artystką sztuki performansu wizualnego, postanowiłam kuratorować *Women's World* (Świat Kobiet) w berlińskiej galerii Pandora w dzielnicy Kreuzberg. Galerię tę znałam z występów niemieckiej performerki Anny Valeski Pohl, związanej ze szkołą meksykańskiego performansu La Pochanostra. Właścicielem galerii Pandora jest kolumbijski rzeźbiarz Guinchi, skupiający się na pracach łamiących tabu oraz na tematyce gender. Przedstawiłam mu koncepcje *Women's World*, dotyczącego różnych perspektyw sztuki kobiecej. Zaprosiłam artystki: Clare Carswell, Zuzannę Czajkowską, Etchę Dvornik, Katherine Leung a także artystę Krzysztofa „Leona” Dziemaszkiewicza. Z każdym z tych performerów występowałam na festiwalach w Bath, Bergen, Berlinie i w Miami. Nie obchodził mnie prestiż budynku ani dzielnicy. Ważna była publiczność oraz możliwość budowania przychylniej nam społeczności. Nie mieliśmy dotacji, nie sponsorowały nas żadne organizacje, partie >

ani wydział kultury czy ministerstwo. Byliśmy wolni od cenzury. Liczyła się siła nieskrępowanego indywidualizmu, za którym nic nie stało. Wieczór performansu odbył się 21 stycznia 2023 roku. Poruszyłam w nim subtelność życia wewnętrznego kobiet, przybliżyłam damskie rytuały mycia się, tęsknoty za miłością, opiekuńczością. Przedstawiłam proces starzenia się i żądę seksu. Pokazałam problematykę gender w kontekście rozterek związanych z chęcią zmiany płci. Uważam, że musimy głośno poruszać problematykę feministyczną, by w ten sposób przyczynić się do zredukowania zachowań przemocowych.

Pierwsza wystąpiła mieszkająca w Paryżu tancerka Etcha Dvornik. Zinterpretowała urywek swojej granej obecnie w paryskim Théâtre Darius Milhaud sztuki *Hole/Trou*, do której zrealizowałam kostium odwołujący się do idei moich sukien z elementami szmacianych wagin. Dvornik stworzyła niezwykłą kreację opartą na erotycznych wspomnieniach i rozprawach dojrzałej kobiety. Zuzanna Czajkowska w performansie *Ablucja* wykonała liczne działania nawiązujące do rytuałów oczyszczających. Artystka śpiewała polskie ludowe piosenki, jednocześnie kąpiąc się w wannie. Przyciągała widzów aktem mycia się na żywo. Katherine Leung z wielkim kunsztem wyraziła za pomocą znakomitego technicznie tańca swoje impresje na temat otaczającego ją świata. Clare Carswell z Oksfordu nawiązała do procesu starzenia się ciała. Ubrana w sztuczną zbroję z rysunkami dębowych liści, poruszała się po galerii, wskazując na bolesne części swojego ciała, jak złamane nadgarstki, artretyczne kolano, młotowate palce, choroby dziąseł. Krzysztof „Leon” Dziemaszkiewicz zadedykował występ zmarłemu partnerowi, francuskiemu projektantowi mody Thierry’emu Muglerowi. Przedstawił przemianę mężczyzny w kobietę, stawiając pod znakiem zapytania przynależności do płci. Ja zaś pokazałam najnowszy performans *Walizki pełne marzeń*, oparty na erotycznych skojarzeniach, jakie może wywołać obraz damskiej bielizny. Podczas wieczoru performansu galeria była wypełniona międzynarodową publicznością w różnym wieku. Chętnie dyskutowano z artystami na temat ich realizacji. *documenta 15* podkreślały, że sztuka powinna bazować na idei kolektywnych przeżyć. Myślę, że to właśnie udało nam się zrealizować. ■



Źródła:
<https://bit.ly/3nHX8MN>
<https://bit.ly/3MjgnGF>
<https://bit.ly/3nRe6b0>
<https://bit.ly/3U9QE5m>
<https://bit.ly/3KeRMjx>
<https://bit.ly/4378gT>
<https://bit.ly/3nK5jZ0>

1. Zuzanna Czajkowska, performans *Women's World*, Galeria Pandora, Berlin, fot. Waldemar Kremser
 2. Katherine Leung, performans *Women's World*, Galeria Pandora, Berlin, fot. Alexandra Holownia



***Kasia Boratyn
Biennale Architektury 2023 w Wenecji.
Jak będzie wyglądało Laboratorium
przyszłości Lesley Lokko?***

***Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Stan splątany. 17. Międzynarodowe
Triennale Tkaniny***

***Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Chusta jako punkt wyjścia.
Rozmowa z Magdaleną Kreis o wystawie
W kratkę w willi letniskowej w Łódzkim
Parku Kultury Miejskiej***

DO ZOBACZENIA

Biennale Architektury 2023 w Wenecji. Jak będzie wyglądało *Laboratorium przyszłości* Lesley Lokko?

Laboratorium przyszłości – taki będzie tytuł zbliżającej się 18. Międzynarodowej Wystawy Architektury w Wenecji, powszechnie znanej jako Biennale Architektury. Ekspozycja odbędzie się między 10 maja a 26 listopada 2023 roku w Pawilonie Centralnym historycznej części Giardini oraz w dawnej stoczni weneckiej Arsenale. Ponadto po raz pierwszy wyjdzie poza lagunę na część lądową Wenecji, gdzie dokonano rewaloryzacji dziewiętnastowiecznego bastionu Forte Marghera i sukcesywnej adaptacji struktur obronnych na powierzchnie ekspozycyjne. W czasie konferencji prasowej w pałacu Ca' Giustinian przewodniczący fundacji La Biennale di Venezia Roberto Cicutto oraz kuratorka wystawy Lesley Lokko przedstawili program wystawy i wydarzeń, które będą jej towarzyszyć przez sześć miesięcy. Lesley Lokko to pierwsza czarnoskóra kobieta w historii Biennale, której zostało powierzone prestiżowe stanowisko dyrektora działu architektury. Już w momencie przyjęcia nominacji Lesley Lokko zapowiedziała, że głównym obszarem zainteresowania będzie Afryka i rozszana po całym świecie diaspora afrykańska. Światła reflektorów skierowane zostaną na tak zwaną *black architecture*, do tej pory niezbadaną i pomijaną w podręcznikach. Mimo że wystawa będzie miała wymiar globalny, to współczesne trendy polityczne i ekonomiczne czy zjawiska kulturowe i społeczne analizowane będą przez pryzmat wydarzeń, które można zaobserwować na kontynencie afrykańskim.

Lesley Lokko urodziła się w Szkocji, jednak dużą część dzieciństwa i wieku dorostania spędziła w Ghanie, >



Margarida Waco, *Rupturas Desmembradas/Dismembered Ruptures*, 2022. Dzięki uprzejmości Margarida Waco, Copyright Margarida Waco, „Ellipses Journal of Creative Research”

skąd wywodził się jej ojciec. Jest absolwentką Barlett School of Architecture oraz University College w Londynie, otrzymała tytuł doktora na Uniwersytecie Londyńskim. W 2015 roku założyła Graduate School of Architecture w Johannesburgu, a pięć lat później African Futures Institute z siedzibą w stolicy Ghany – Akrze. W kulturze masowej Lesley Lokko znana jest przede wszystkim jako autorka bestsellerowych powieści obyczajowych przetłumaczonych na szesnaście języków, w tym również na język polski. Tłem wątków miłosnych lub trudnych relacji międzyrodzinnych, z jakimi zmagają się bohaterowie jej książek, są nadal aktualne tematy związane ze stygmatyzacją osób czarnoskórych czy spuścizną po czasach niewolnictwa oraz z odkrywaniem własnej tożsamości i przynależności kulturowej. Roberto Cicutto na wstępie podkreślił ewolucję, jaką przeżywa Biennale Architektury. Sięgając pamięcią wstecz, wystawa miała charakter rywalizacji o prymat, kto zaprezentuje najbardziej zaskakujące rozwiązania estetyczne czy osiągnięcia konstrukcyjne i technologiczne. Tematem centralnym było zagadnienie



1



2

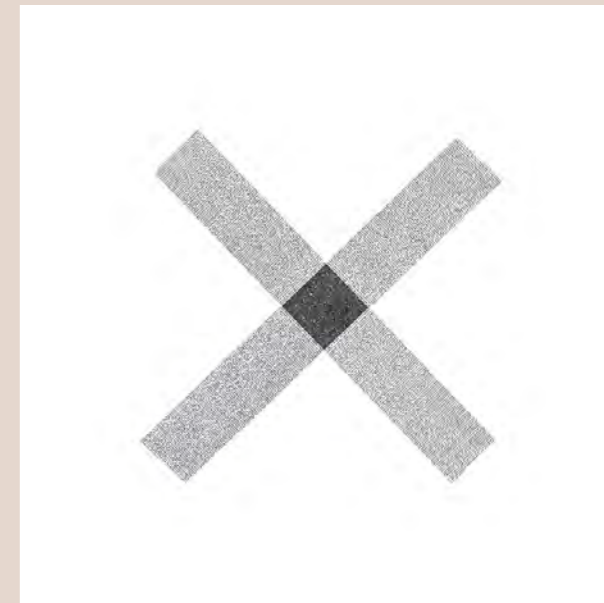
piękna i nowoczesności, a bohaterami byli znani i rozpoznawalni na całym świecie *starchitekci*. Ta tendencja odwróciła się wraz z Biennale Alejandra Araveny. Wówczas architektura zaczęła być postrzegana jako dyscyplina, której zadania wykraczają daleko poza tradycyjną pracę architekta i wymagają znajomości zjawisk z obszaru ekologii i socjologii. Obecnie architektom powierzana jest odpowiedzialność za kształt otaczającej nas przestrzeni z punktu widzenia zachodzących zmian klimatycznych, deficytu surowców, przeludnienia metropolii czy naruszania podstawowych praw człowieka. Oczekuje się od nich natychmiastowych i konkretnych propozycji oraz działań.

To dlatego uczestnicy tego Biennale zdefiniowani zostali jako *practitioners*, czyli osoby aktywnie zaangażowane w architekturę, będące nie tylko architektami i urbanistami, lecz również projektantami wnętrz i krajobrazu, inżynierami czy wykładowcami akademickimi. Ta różnorodność profesjonalistów ma pomóc nakreślić jak najwierniejszy portret współczesnego kontynentu afrykańskiego, gdzie transformacja pejzażu miejskiego jest błyskawiczna w obliczu czteroprocentowej niekontrolowanej przez nikogo urbanizacji miast, odbywającej się głównie kosztem środowiska naturalnego.

Jak zatem będzie wyglądało *Laboratorium przyszłości* Lesley Lokko?

Ekspozycja została podzielona na sześć sekcji. *Force Majeur* (Siła wyższa) zaprezentowana zostanie w Pawilonie Centralnym, a *Dangerous Liaisons* (Niebezpieczne związki) – w Arsenale i Forte Marghera. *Special Projects Guests from the Future* (Goście z przyszłości) jest częścią wystawy poświęconą kuratorskim projektom specjalnym i podzieloną na mniejsze podsektory: *Food, Agriculture and Climate Change* (Żywność, rolnictwo i zmiany klimatyczne), *Geography and Gender* (Geografia i płeć) oraz *Mnemonic* (Pamięciowy).

Sekcja *Special Projects Guests from the Future* podejmie dwa główne wątki wystawy: dekolonizację i dekarbonizację. W tym aspekcie Biennale jako instytucja zadeklarowała podjęcie radykalnych działań mających na celu redukcję emisji gazów związanych z organizacją i przebiegiem wydarzeń. Już w fazie projektowania ekspozycji zwraca się uwagę na wybór tworzyw, które po demontażu poddane są recyklingowi lub upcyklingowi (więcej informacji na www.rebiennale.org). W ubiegłym roku, >



3

1. Gugulethu Mthembu, *Preamble Prop 01*, 2019, Itumeleng Pitseng, Gugulethu Mthembu
2. Detal plakatu propagandowego z czasów drugiej wojny światowej, Copyright © The British Library Board (Maps CC.5.b.43)
3. Craig McClenaghan, *Cross*, 2022, Copyright Craig McClenaghan
4. Cartografia Negra, *Volta Negra plus Lambe-lambe*, 2019, Joao Lopes



4



dzięki skrupulatnej analizie danych na temat emisji dwutlenku węgla, Biennale uzyskało certyfikat neutralności węglowej zgodnie z międzynarodowym normami PAS2060.

Ostatnie dwie sekcje to wydarzenia towarzyszące wystawie: *Carnival* (Karnawał) będzie momentem dialogu i konfrontacji różnych języków i punktów widzenia przy udziale wykładowców, studentów, aktywistów, polityków i ludzi kultury, którzy zasiądą wspólnie przy okrągłym stole (w ramach tej sekcji odbędzie się także *College* – seria warsztatów skierowanych do studentów wyższych uczelni), a *The Archive of the Future* (Archiwum przyszłości) ma służyć za bazę danych idei zebranych podczas konferencji i szkoleń uniwersyteckich.

Na wystawie zaprezentowane zostaną instalacje dziewięćdziesięciu ośmiu *practitioners*, z których połowa pochodzi z Afryki lub wywodzi się z diaspory afrykańskiej. Utrzymano równowagę płci, a średnia wieku to czterdzieści trzy lata, która w wypadku kuratorskich projektów specjalnych wynosi trzydzieści siedem lat. Po raz pierwszy połowa z zaproszonych >



1. Miriam Hillawi Abraham, *Roha: The Heretic's Saga*, 2019. Dzięki uprzejmości Miriam Hillawi Abraham
2. Andrew Ó Murchú, Grassland Science Department, Carlow, Ireland, 2021. Copyright of BothAnd Group



1. New South, Mediterranean, 2017. Dzięki uprzejmości New South
2. Ibiye Camp, Campbell Street, Freetown Data: The New Black Gold 3D Model 2019. Copyright Ibiye Camp

do współpracy profesjonalistów pochodzi z jednoosobowych lub nie większych niż pięcioosobowe pracowni architektonicznych rozsianych na różnych kontynentach z dala od głównych stolic światowych. Dla wielu zaproszonych praca wykładowcy jest główną działalnością zawodową. Najważniejszym narzędziem używanym w *Laboratorium przyszłości* Lesley Lokko będzie wyobraźnia, ponieważ, jak sama twierdzi: „Żeby zbudować lepszy świat, trzeba go sobie najpierw wyobrazić”.

W wystawie międzynarodowej będą uczestniczyć sześćdziesiąt trzy państwa, które zaprezentują projekty zarówno w pawilonach narodowych na terenie Giardini (Pawilon Polonia gości będzie projekt *Układane* kuratora Jacka Sosnowskiego z udziałem Anny Barlik i Marcina Strzały), w Arsenale oraz w przestrzeniach ekspozycyjnych na terenie całego miasta.

Kolejny rok pawilon rosyjski pozostanie zamknięty dla publiczności. Na dziś nie został złożony żaden projekt ze strony ukraińskiej. Roberto Cicutto, który otworzył konferencję prasową, przypominając o rocznicy agresji Rosji na Ukrainę, zadeklarował, że dołoży wszelkich starań, aby powstała wystawa reprezentująca naród ukraiński. Stanowisko to jest zgodne z wizją Biennale jako instytucji o międzynarodowym zasięgu, której misją jest rozpowszechnianie wartości tolerancji i dialogu kultur na wielu płaszczyznach. Warto przytoczyć słowa Lesley Lokko, twierdzącej, że aby zrozumieć część procesów, które obecnie zachodzą na całym świecie, wystarczy uważnie przyjrzeć się krajom afrykańskim, bo tam wiele z tych zjawisk już było. Tam błędy zostały już popełnione i należy wyciągnąć z nich wnioski. ■



Stan splątany. 17. Międzynarodowe Triennale Tkaniny

Są takie momenty, w których wyraźnie coś, co istnieje od dawna, zmienia się, robi wolte i na nowo staje się ważne. Ostatnie kilka lat to bardzo satysfakcjonujący „powrót” tkaniny oraz jej transformacja z marginalnie postrzeganego sposobu wypowiedzi w jedno z najbardziej ciekawych mediów artystycznych. Oczywiście piszę te słowa z lekkim przekąsem, tkanina przecież nigdzie sobie nie poszła, a sztuka – jak to sztuka – czasem jest ciekawa, a czasem nie.

Jestem świadoma, że skierowanie uwagi publiczności na tkaninę artystyczną to wypadkowa wielu zdarzeń, niekoniecznie powiązanych ze sobą. W dyskursie teoretyczno-herstorycznym zaczęto poświęcać uwagę artystkom zajmującym się tkaniną, czyli medium o proveniencji kobiecej (zatem w domyśle mniej ważnej). Podczas ostatniego Biennale w Wenecji kuratorka Cecilia Alemani dokonała wyboru prac wykonanych w mediach uważanych przez niektórych za dziedziny dalszej kategorii, a więc ceramice, grafice czy właśnie tkaninie. Z bliska mogliśmy obserwować rekord aukcyjny osiągnięty w trakcie sprzedaży pracy Magdaleny Abakanowicz, a ponadto dużą wystawę artystki w Pawilonie Czterech Kopuł we Wrocławiu w 2022 roku czy wreszcie w Tate Modern w Londynie. Nad wszystkim dominuje obecna w wielu miejscach i głośna twórczość Moniki Drożyńskiej czy tkanin Małgorzaty Mirgi-Tas, która reprezentowała Polskę w Wenecji. To oczywiście nie wszystkie powody, ale na tyle wystarczające, żeby przyglądać się tkaninie z uwagą.

Wiadomo, że konkursy to bardziej przeglądy i służą przede wszystkim temu, aby wyciągnąć jakieś konkluzje (przecież nie temu, żeby wyłonić najlepszą artystkę czy najlepszego artystę), żeby więc poukładać sobie obraz

aktualnej tkaniny artystycznej, nie można pominąć Triennale Tkaniny w Łodzi. Jest to impreza bardzo zacna, o naprawdę długiej historii, pierwsza edycja odbyła się bowiem w 1972 roku. Z punktu widzenia organizatora nie jest łatwo utrzymać poziom oraz zainteresowanie konkursem „jednomedialnym” przez tyle lat. Obecnie festiwal zdecydowanie jest w dobrej formie.

W Łodzi jest tak, że albo jakiś obiekt jest w stanie degradacji i straszy, albo jest po remoncie i wygląda bardzo dobrze. Zadbane przestrzenie Centralnego Muzeum Włókiennictwa (Biała Fabryka Geyera), czyli gospodarza Triennale, to typowy postindustrial, gdzieś tam z przebłyskami galerijnego *white cube’a*, ale bez przesady. Mamy więc dobrze zachowaną i niekiedy wyłaniającą się na pierwszy plan tkanę historyczną, która w żadnym momencie nie daje nam zapomnieć, w jakim miejscu się znajdujemy. Specyficzna historia miasta, która oddziałuje na wszystko, co się w nim dzieje, jest kluczowa dla umiejscowienia ważnego pokazu poświęconego tkaninie. Choć fabryczna przeszłość miasta jest znana i wielokrotnie opracowywana, to wciąż jeszcze nie została PRZEpracowana. Nie wszystkie wątki zajmują należne miejsce w narracji, jak chociażby historia opowiedziana z perspektywy włókniaerek. Oznacza to, że istnieje dużo punktów zaczepienia dla twórców. Nic bowiem nie dzieje się w próżni, a kontekst miejsca jest zawsze istotny.

Siedemnaste Międzynarodowe Triennale Tkaniny zorganizowane zostało pod hasłem *Stan splątany*, zaczerpniętym z mechaniki kwantowej >



1

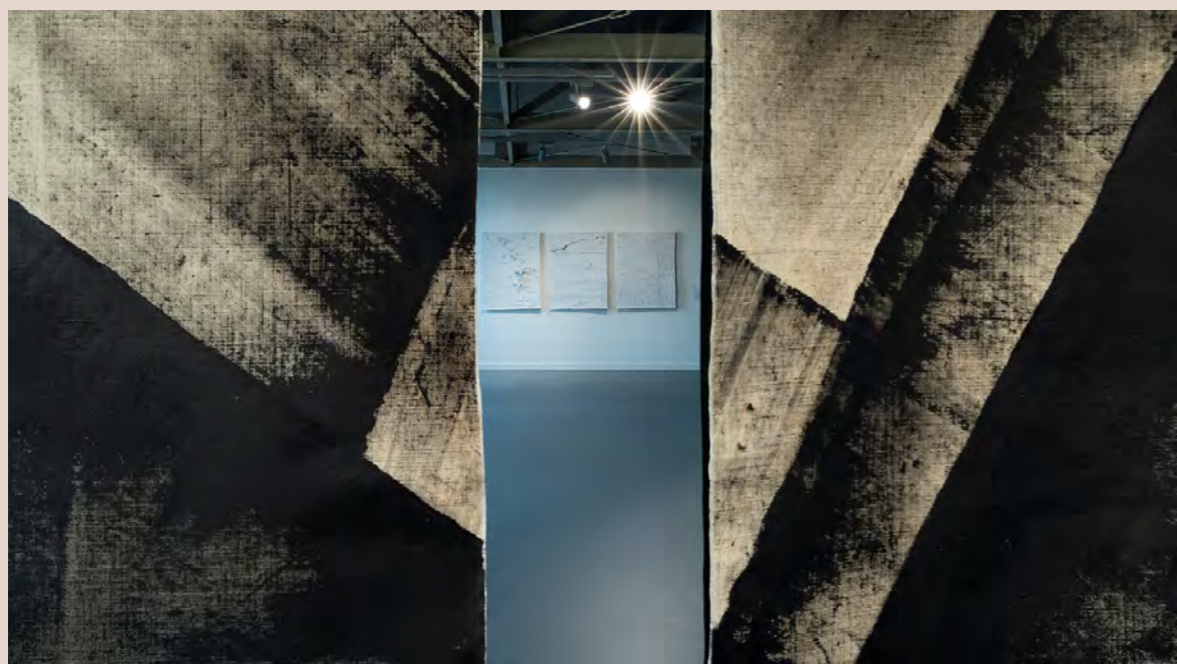


1–2. Widok wystawy,
17. Międzynarodowe Triennale
Tkaniny, Centralne Muzeum
Włókiennictwa w Łodzi,
fot. HaWa

2



1



2

1-3. Widok wystawy, 17. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. HaWa

(taki tytuł nosi wystawa główna – jest jeszcze kuratorski pokaz *Zmęczenie materiału*, skupiający się na związkach tkaniny artystycznej i teraźniejszego polskiego krajobrazu artystycznego, ale o nim przy innej okazji), które umożliwiło zawarcie wielowątkowej problematyki czasów nam współczesnych, a więc przede wszystkim problemu dziejącej się na naszych oczach wojny, ciągle negocjowanej osobistej wolności, katastrofy klimatycznej czy

Rezultatem jest zbiór prac zrealizowanych zgodnie ze sztuką, a więc nawiązujących do tradycyjnych gobelinów czy haftów, a także eksperymentujących z definicją medium.

Jednym z bardziej interesujących wątków, jaki pojawił się na wystawie, jest problem funkcjonowania współczesnego człowieka w świecie na poły scyfryzowanym. Bardzo podoba mi się idea komentowania tego zagadnienia za pomocą klasycznej w formie tkaniny, jak u Moni-



3

popandemicznych przewartościowań. Pominę szczegółowe przedstawienie pochodzenia naukowego hasła konkursowego. Ogólnie chodzi o sprowokowanie zaangażowanej (rozumianej jako nieobojętnej) postawy względem tego, co się dzieje na świecie. Można by rzec, że jest to konkursowy zestaw klasycznych tematów, ale zastanówmy się, kiedy ostatni raz widzieliśmy tkaninę i jej pochodne odpowiadające na takie pytania? Od poprzedniej edycji konkursu ma charakter otwarty, swoją pracę może więc zgłosić każda osoba, pod warunkiem że spełnia ona określone warunki, między innymi w sferze ikonograficznej lub formalnej musi odnosić się do medium tkaniny. Spośród pół tysiąca nadesłanych zgłoszeń jury wyłoniło pięćdziesięcioro sześcioro artystek i artystów, których realizacje ostatecznie znalazły się na ekspozycji.

ki Gromadzińskiej czy nagrodzonej srebrnym medalem za realizację gobelinu Zhanny Petrenko. Z kolei kilka prac wprowadza – co oczywiste w kontekście włókiennictwa artystycznego, ale być może nie zawsze eksponowane – zagadnienie dotyczące percepcji tego medium jednocześnie jako tkaniny oraz jako malarstwa. Abstrakcyjne płótna Dominiki Walczak oraz Yentele, narracyjna komiksowa praca nigeryjskiego artysty Karo Akpoiere czy tryptyk Aori Tashiro to tylko niektóre przykłady przenikania się technik, które mogłyby być elementem nieśmiertelnych dyskusji o przekraczaniu granic medium, istocie malarstwa i tkaniny oraz przełamывania tradycyjnego i nieco zatęchłego hierarchizowania sztuki.

Tkanina bywa także nośnikiem rozważań o komunikacji, jak u Moniki Drożyńskiej, której >



1–2. Widok wystawy, 17. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. HaWa

praca opowiada o pozornej bliskości osób posługujących się odrębnym katalogiem pojęć i językami, o niezrozumieniu. Michelle Hamer w swoich haftach komentuje powszechność zawołanego często języka gróźb kierowanego do kobiet.

Niezależnie od faktu bycia przekąźnikiem określonych treści, tkanina ma niesłychane walory wizualne. To oczywiste, ale chciałam podkreślić siłę płynącą z estetyki tego medium. Na Triennale pojawiło się kilka naprawdę świetnych pod tym względem dzieł, jak dominująca w przestrzeni praca Kate Sechrist, poetycka instalacja z organzy Nana Hamada, realizacja Tanuy Lu („podmorska” suknia z recyklingu) czy wyplatane z wikliny formy przypominające jeże, autorstwa

Nazhen Hu. Artyści tkaniny niekiedy w świadomy i „bezwstydnym” sposób czerpią z historii medium, podkreślając jej zdobność i dekoracyjność, nieokiełznanie w formie i często konfrontując z przestrzenią w taki sposób, który wręcz przekracza możliwości tradycyjnej rzeźby.

Świadome kluczenie widza między formą, językiem a sensem wypowiedzi jest bardzo ważne. Tkanina, nawet jeżeli niekiedy wpisuje się w postkonceptualne idee czy jest wynikiem nowatorskich zabiegów (nowe technologie i materiały, minimalizm), nigdy nie będzie pozbawiona ładunku materialności. To jej cecha immanentna, nieustająco przypominająca zresztą o pochodzeniu i niejako rzemieślniczej czy domowej

przeszłości. Medium trzeciej kategorii, o domowej (kobiecej) proveniencji, zyskało – po latach negocjacji – znaczenie w przestrzeni sztuki, między innym dzięki łączeniu go z uprzywilejowanym malarstwem czy rzeźbą. Jednocześnie nie będzie wyzbyte nigdy aspektu rzemiosła, rozumianego jako fizyczna, żmudna (czy może medytacyjna) realizacja i praca z materiałem. To zresztą jest jeden z istotnych problemów stawianych przez organizatorów Triennale, a więc próba ciągłego odpowiadania na pytanie, czym obecnie jest tkanina, ale także – jaka jest jej przyszłość w warunkach intensywnie zmieniającego się technologicznie świata oraz zmian fizycznego zaangażowania człowieka w wykonywaną pracę.

Wieloznaczność i możliwości tkaniny sprawiają, że barwnie można opowiadać za jej pomocą o pamięci, czyli przeszłości, ale >



1-2. Widok wystawy, 17. Międzynarodowe Triennale Tkaniny, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. HaWa

1



2

także o minionym, które pozwala budować nowe konteksty. Namysł nad przemianami widoczny jest w nagrodzonej złotym medalem realizacji Moumity Basak, haftowanych fotografiach Pauliny Sadrak, ale i w recyklingowanych formach Gudrun Bartenberger-Geyer.

Naturalnie pojawiły się także wątki związane z wojną i jej istotą, reprezentowane między innymi przez Vasylynę Buryanyk (instalacja przestrzenna, w której tkanina jest jednym z elementów), Karolinę Lizurej czy Olgę Radionową. Tkanina, jej pochodne oraz kombinacje z innymi mediami mają takie właściwości, które sprawiają, że nawet najbardziej publicystyczny z natury temat zawsze zostanie opracowany w charakterystyczny miękki, być może nieco poetycki sposób. Ten brak suchej dosłowności jest wybitnie przynależny tkaninie i to jest jej zdecydowaną siłą.

Twórcy Triennale postawili przed sobą zadanie podobne jak większość organizatorów konkursów artystycznych, ale tym razem wystawa zdaje się naprawdę prezentować istotne głosy, a nie być tylko przypadkową grupą wypowiedzi, które w walce o nagrodę przy okazji tworzą mniej lub bardziej spójny zbiór. Tutaj kwestia konkursu zdaje się drugorzędna, budowanie hierarchii na podstawie werdyktu jury jest niejako przy okazji przemyślanej i po prostu interesującej wystawy. Ekspozycję podzielono na części poświęcone określonym zagadnieniom i tym samym poszczególnych twórców wpisano w konkretne konteksty, aczkolwiek nienachalnie. Świadczy to jednak o złożonej i bardzo świadomej pracy jurorów, którzy nie tylko wyłonili spośród zgłoszeń interesującą grupę twórców i rozdali im nagrody, ale także uwzględnili ogólną problematykę pokazu.

Tkanina artystyczna, czy w Polsce, czy gdziekolwiek na świecie, zdecydowanie teraz koncentruje na sobie należną jej uwagę, przy czym nie jest to po prostu *comeback*, który siłą rozpędu i mody ściąga publiczność (poniekąd także, choć przy okazji), lecz prawdziwy ferment. Przede wszystkim mamy tu zawsze interesujące przetasowanie we wspomnianej hierarchii gatunków artystycznych – niby już nieaktualnej, ale ciągle przywoływanej. Tkanina, dzięki swojej intymnej proveniencji, znakomicie nadaje się do tego, aby za jej pośrednictwem mówić o tym, co skrywane, prywatne, wewnętrzne, czasem wstydlive. Ważne tematy odziera z bezlitosnej dosłowności, co w dzisiejszych czasach zdaje się wytnięciem, ale nie ujmuje przy tym mocy przekazu. Właściwa jej niejednoznaczność i wielopoziomowość są właściwym narzędziem mówienia o chyba bardziej niż kiedykolwiek wcześniej splątanym świecie, niezależnie od tego, czy taki rzeczywistość jest, czy też my go takim widzimy. ■

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Chusta jako punkt wyjścia

Rozmowa z Magdaleną Kreis o wystawie
W kratkę w willi letniskowej w Łódzkim
Parku Kultury Miejskiej

Wskansenie na terenie Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, w willi letniskowej, od jesieni ubiegłego roku trwa wystawa *W kratkę*. Jest to pokaz realizacji osób zajmujących się projektowaniem i sztuką, zainspirowanych chustą robotniczą używaną przez łódzkie włóknarki w XIX i w pierwszej połowie XX wieku. W rozmowie z Magdaleną Kreis, kuratorką wystawy, pytam o powody powstania ekspozycji, inspiracje, a przede wszystkim o to, co widzowie mogą z niej wynieść. Pokaz ten, będący mieszaniną dizajnu, sztuki i opowieści o historii miejsca, jest zachętą do przyjrzenia się swojemu najbliższemu otoczeniu i próbie stawiania pytań, które pomogą uporządkować na swój sposób naszą rzeczywistość. Ekspozycja ma duży walor edukacyjny – została stworzona tak, by dzieci i dorośli mogli zadawać sobie pytania prowadzące ich do własnych refleksji i odkrywania inspiracji. Jednocześnie jest wystawą bardzo kameralną, prezentowana jest bowiem w miejscu niegdyś będącym domem dla ludzi. Dziś jej wizualność przypomina czyste i przemyślane skandynawskie wnętrza, przechowalnie nieokreślonych wrażeń z dzieciństwa, zapewne przez wszechobecność drewnianej architektury i surowych, a zarazem nieco bajkowych wnętrz budynku. *W kratkę* nie jest więc tylko zbiorem realizacji, ale silnie rezonującym z miejscem i jego przeszłością wydarzeniem, oddziałującym na wyobraźnię i to, co można nazwać podświadomą pamięcią.



Widok wystawy *W kratkę*,
Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi,
fot. HaWa

W pokazie udział biorą: Iwona Chmielewska, Monika Drożyńska, Pani Jurek, Magdalena Karpińska, Kosmos Project. >



1-2. Widok wystawy *W kratkę*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. HaWa

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka: Wszystko, co się dzieje w Łodzi, ma związek z przeszłością, z *genius loci* miasta. Czy możesz opowiedzieć o historii budynku, w którym odbywa się wystawa?

Magdalena Kreis: Budynek stał wcześniej w Rudzie Pabianickiej, która na początku XX wieku była jeszcze osobną podłódzką miejscowością letniskową. To był teren, na którym znajdowało się wiele pięknych domów przeznaczonych dla rodzin właścicieli fabryk na lato. Początki tej willi są więc bardzo „luksusowe”. Później, po wojnie, zamieniła się ona w wielorodzinny dom, w którym mieszkało w szczytowym momencie osiemnaście rodzin. To były mieszkania komunalne, osoby w nich zakwaterowane nie

czuły odpowiedzialności za budynek, ale też nie miały środków na jego utrzymanie. Popadał on w ruinę, aż do momentu, w którym został przeniesiony na teren muzeum – wówczas zdecydowano się na gruntowny remont tej willi.

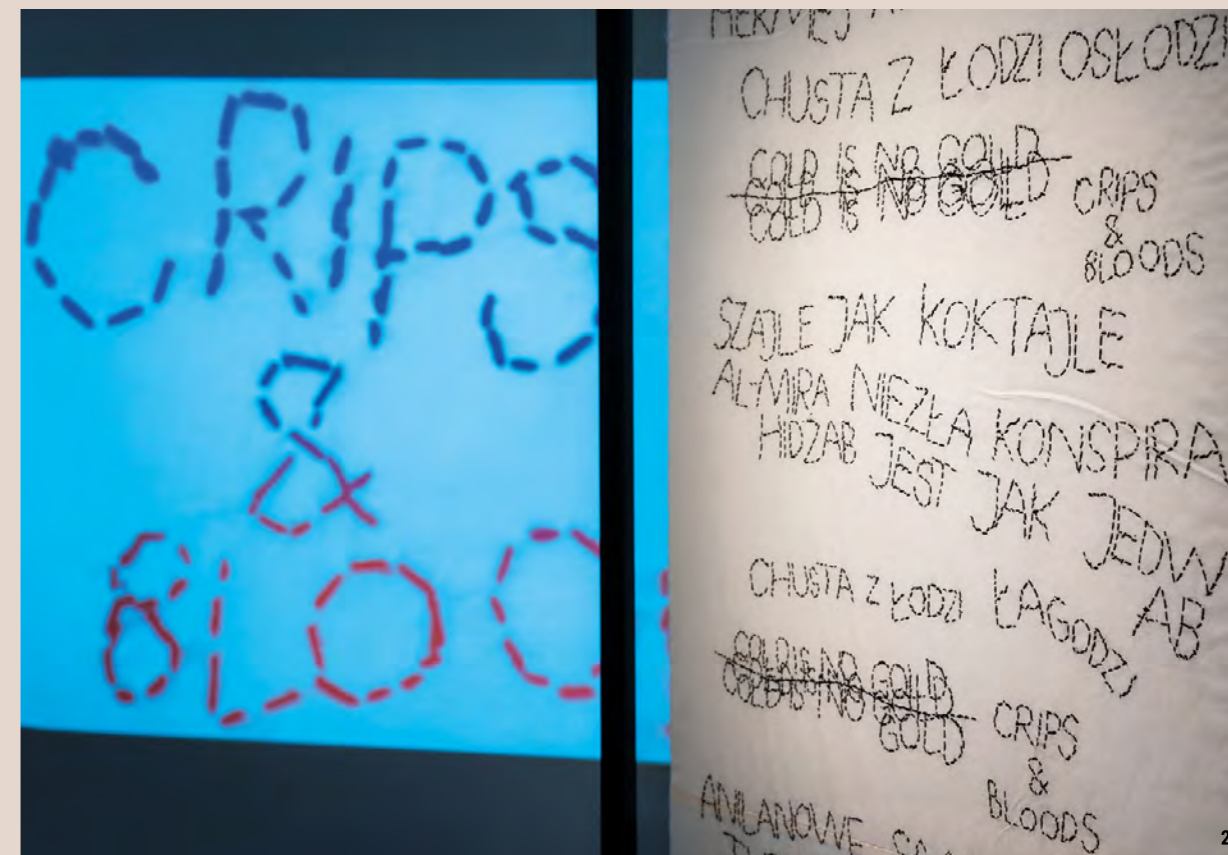
Punktem wyjścia wystawy jest chusta włóknarki, osoby symbolicznej dla Łodzi i jej funkcjonowania. Wiem, że pracę w muzeum rozpoczęłaś od kwerendy archiwów instytucji i w jej trakcie znalazłaś tę chustę. Ciekawa jestem, czy już w trakcie tych magazynowych poszukiwań wiedziałaś, że chcesz znaleźć jakiś artefakt związany z włóknarkami, czy zdałaś się po prostu na bieg wydarzeń? W którym momencie stał się on „elementem startowym”?

Nie zakładałam, że wystawa ma się łączyć z włóknarkami bądź też do nich nawiązywać. Przyjeżdżając pierwszy raz do muzeum, na kwerendę i rozmowy o wystawie, miałam wolną rękę. Miałam dostęp do muzeum, jego magazynów i znalezienia tego, co mnie zaintryguje. Oglądając wystawę czasową, natknęłam się na tę chustę, która tak mocno mnie poruszyła, że stała się dla mnie punktem zaczepienia. Potem oglądałam kolejne chusty znajdujące się w kolekcji. Zapytałam o nie pracującą w muzeum Magdę Gonere, która opowiedziała mi, że był to zwyczajny element ubioru kobiet pracujących w fabrykach i że ogólnie nie poświęca się temu dużo uwagi. Potem zaczęłam analizować wzory na materiale. Wiedziałam, że była to prawie zawsze krata, ale byłam ciekawa, czy tylko jeden deseń, czy różne, zaczęłam się temu przyglądać, snuć tropy wokół obiektu oraz wzoru – i to stało się punktem wyjścia. Od początku wiedziałam, że artefaktem, wokół którego powstanie narracja, będzie tkanina – w końcu jesteśmy w muzeum włókiennictwa – ale nie wiedziałam, że chusta.

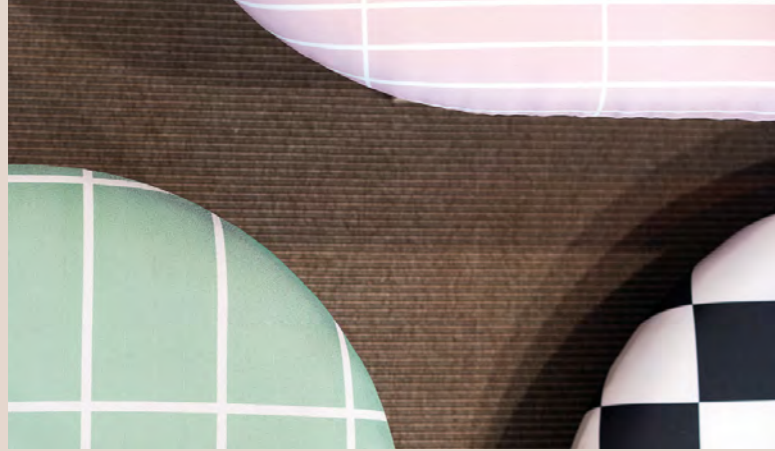
Chusta włóknarek nigdy nie była specjalnie eksponowana w historii. Analogicznie jednak, gdy słuchamy opowieści o Śląsku, przemysłowym i kopalnianym regionie, to pojawia się zawsze kask – znak rozpoznawczy

górnika, mężczyzny, narzędzie jego pracy. Tu mamy dokładnie taką samą historię: Śląsk opierał się na pracy górników, zaś Łódź na pracy kobiet. Tylko jak to zwykle bywa, praca kobiet, równie ważna i ciężka, jest mniej eksponowana, rzadziej pojawia się w historycznej narracji. To, że zdecydowałaś się potraktować w ten sposób chustę, zdaje się bardzo istotnym momentem dla symbolicznej recepcji dziejów dorobku tego miejsca.

Tak, oczywiście. Do tych przykładów dodam jeszcze historię stoczni, gdzie również postać mężczyzny pracującego ciężko jest od dawna eksponowana. Myślę, że przez lata wyobrażenie o życiu włóknarek było romantyzowane: to siedzenie nad czymś ładnym, miękkim, a przecież to ciężka praca w hałasie, w trudnych warunkach, w dużym zapyleniu, na zmiany. Chociaż przyznam się, że nie czułam w pierwszym momencie, że posłużenie się chustą jest aż tak ważne. Najpierw zainspirowała mnie ta krata, bliskość materiału i ciała, zwyczajność, a dopiero potem dotarło do mnie, że to jest symbol pracy kobiet. Tym mocniejszą to wszystko ma wymowę, że mamy teraz sześćsetlecie założenia Łodzi, a jednocześnie 2023 rok jest Rokiem Łódzkich Włóknarek. Tak się więc składa, że ta wystawa spleta się z ważnym momentem w historii miasta. >



Chusta jako punkt wyjścia



1

Wystawa odbywa się na terenie Centralnego Muzeum Włókiennictwa. Czy w jakikolwiek sposób odniosła się do faktu, że z jednej strony instytucja opowiada o historii miasta, ale z drugiej strony odbywa się w nim także Międzynarodowe Triennale Tkaniny (pierwsza edycja została zorganizowana w 1972 roku), które zresztą jest w zwykłej formie? Czy silna obecność historii tkaniny miała dla Ciebie znaczenie?

Samo Triennale nie było dla mnie odniesieniem, ale fakt, że miałam możliwość pracy w takim muzeum, był dla mnie sygnałem i jasnym kierunkiem, że wystawa będzie dotyczyć tkaniny i to jej się będę przyglądać. Tę wystawę można rozegrać na różne sposoby i pominąć ten wątek, ale dla mnie było ciekawe, żeby zobaczyć, jak tkanina jako rodzaj materiału artystycznego może na różnych poziomach funkcjonować. Mam nadzieję, że to widać na wystawie, że może być ona podłożem dla malarstwa, materia do haftowania, powodem do stworzenia filmu animowanego, może być



2

punktem wyjścia opowieści o wątku i osnowie, o zaplatających się nitkach na poziomie technicznym, ale nie musi być tkaniną dosłownie, tylko na przykład lampą, jak w pracy Magdy Jurek. Ale też odczuwam ten wyraźny zwrot ku tkaninie w sztuce współczesnej. Praca Kosmos Project korzysta z właściwości tkaniny, ale nią nie jest – to opowieść, jak z tkaniny możemy wyciągnąć inspiracje i elementy, które mogą być rozwijane za pomocą innego języka.

Poza tym ciekawi mnie napięcie związane z miejscem – jesteśmy z jednej strony w fabryce, dawnym miejscu ciężkiej pracy, a w willi jesteśmy w przestrzeni letniskowej, wypoczynkowej, która ma służyć rekreacji, regeneracji i rozrywce. Czyli opowiadamy o pracy, ale także o potrzebie wypoczynku, o tym, że istnieją pewne formy, na przykład architektoniczne, które temu odpoczynkowi służą. To uzupełnianie się dwóch wątków wydaje mi się ciekawe. Ponadto jesteśmy teraz w innym miejscu i trochę inaczej widzimy, czym jest praca i po co ona jest, w odmienny sposób przyglądamy się temu. Balans między pracą a odpoczynkiem jest dla nas ważny, wypowiedziany na głos i odmieniany przez wszystkie przypadki. Architektura willi letniskowej i funkcja miejsca były dla mnie elementami, wokół których rozwijam opowieść tej wystawy. Dużo jest tu punktów zaczepienia, to właściwie wielowątkowa ekspozycja.

Mocnym punktem pokazu, moim zdaniem, jest zatarta granica między realizacjami projektanckimi a artystycznymi. To zresztą przywołuje nie tylko włókienniczą przeszłość Łodzi, ale także jej wzorniczą współczesność.

Tak, zależało mi na wymieszaniu wątków artystycznych i projektowych – i żeby dizajn był równorzędną wartością tej ekspozycji, a nie odgrywał wyłącznie rolę służebną. Ten miks jest też ważny dlatego, że wchodzimy do przestrzeni domowej, willa była niegdyś wyposażona w meble i sprzęty, teraz dawnej funkcji nie pełni, więc tymi gestami chciałam zbudować tę przestrzeń, ale w delikatny sposób. Czyli na przykład lampą Magdy Jurek, inicjująca grę między światłem naturalnym a sztucznym, relacja między jej pracą a architekturą budynku, czy siedziska Kosmos Project, które mają służyć odpoczynkowi i przywoływać dawną funkcję miejsca, lecz mogą być również meblem, który służy temu, żeby na nim usiąść i obejrzeć inną pracę, czy po prostu porozmawiać razem.



3

1–4. Widok wystawy *W kratkę*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, fot. HaWa

Jaki jest walor edukacyjny tej wystawy – jaki miał plan i jak to się będzie rozwijać?

Wystawę zostawiłam w rękach zespołu edukacyjnego muzeum i to on będzie dbał, żeby rozwijać działania edukacyjne wokół niej. To, co było dla mnie ważne, to zrealizować projekt w takim kształcie, który przemyci mój sposób myślenia o przedmiotach i obiektach, stąd opisy i tabliczki mające określony kształt, które są opowieścią o pracy, biogramem artystów, opowieścią o technikach, ale zawierają także pytania,

które mogą być punktem zaczepienia dla odbiorcy. Grupa odbiorców to głównie publiczność – rodzina, ale możemy ją zdefiniować w dowolny sposób – przyjaciele, bliscy, osoby w różnym wieku i o różnym stopniu pokrewieństwa. Zależało mi, żeby wystawa była platformą spotkań dla różnych osób i stała się przestrzenią poznawania, także siebie samego i siebie nawzajem. Przestrzeń wystawy staje się dla nich materia do rozmowy. Dlatego lubię myśleć o tej wystawie jak o mapie tematów. ■



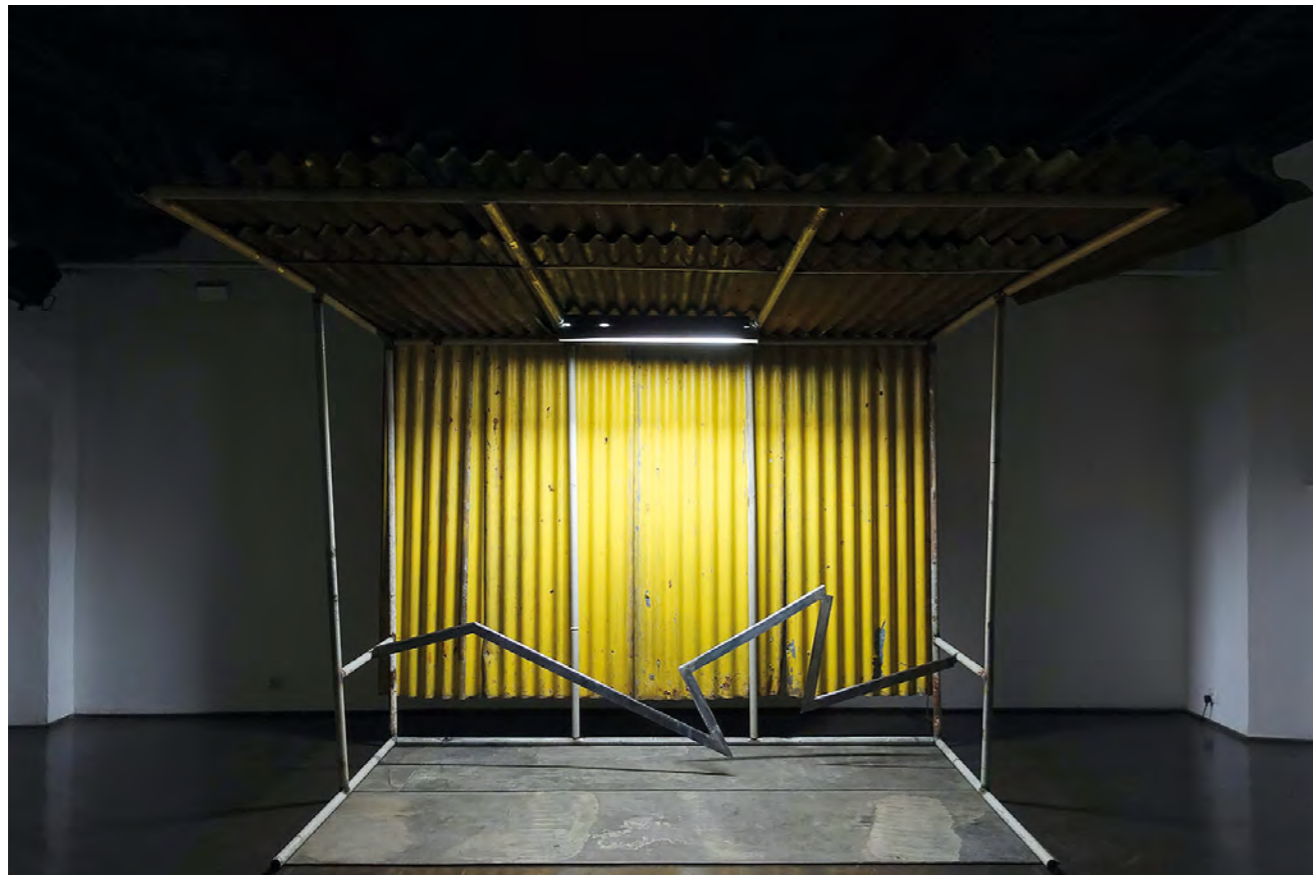
4

Chusta jako punkt wyjścia

Do oglądania

ARTYŚCI

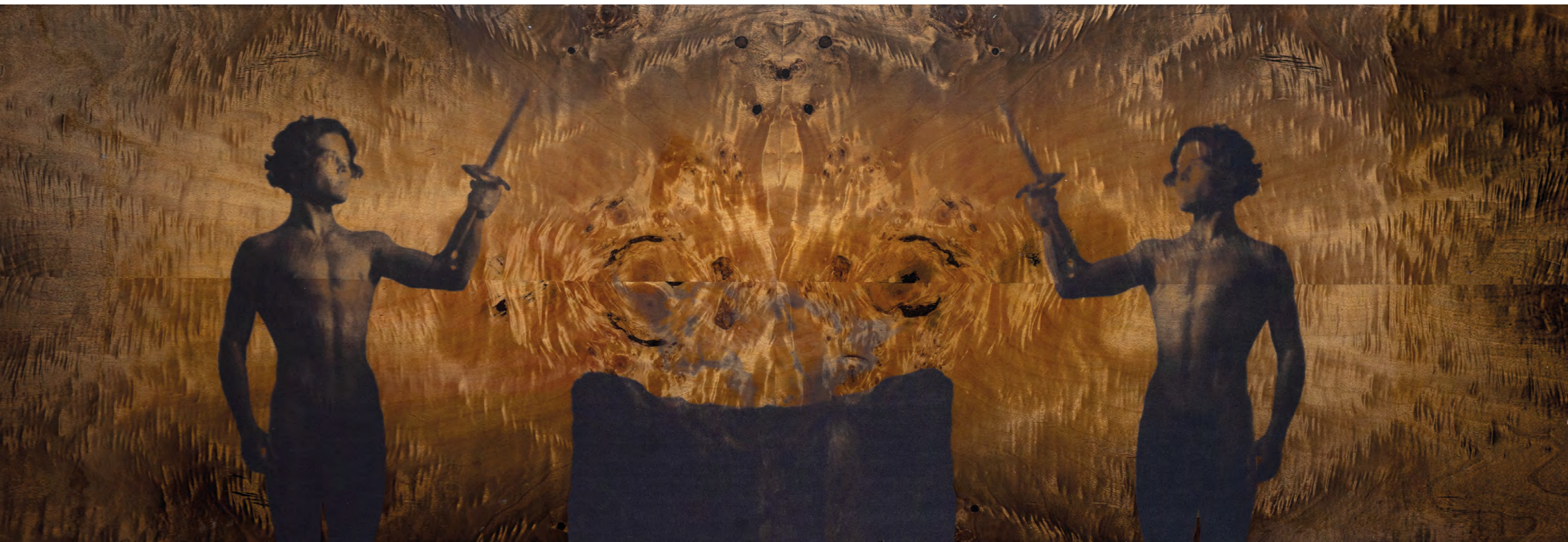
Do oglądania



Marcin Mierzicki, *Trudne sprawy dziewcząt i chłopców*, 2023, Galeria Entropia, fot. Mariusz Jodko



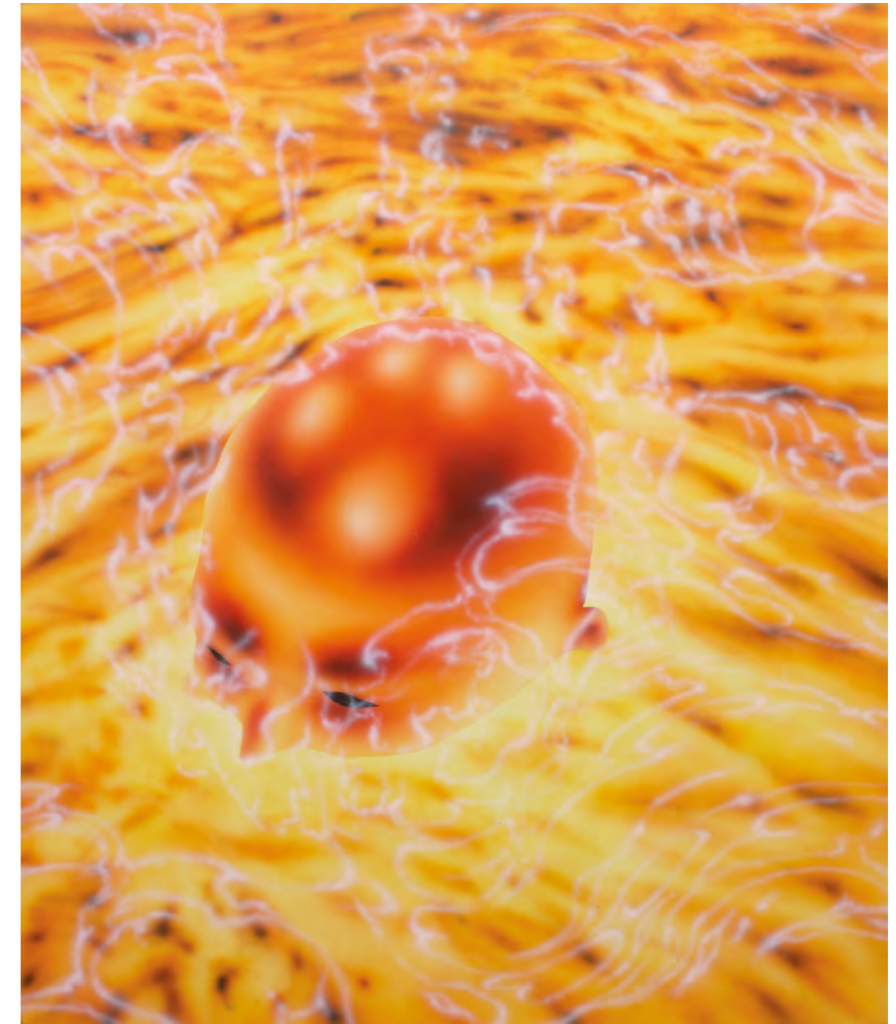
Sasha Baszynski, *Chapel*, 2022



Daniela Tagowska, *Obiekt nr 15 z grupy Olimpia*, 2021



Alicja Pruchniewicz, *Diffeomorphism*, 2022



Wiktor Galka, *Lava Lake*, 2023

W przestrzeni los czytamy

Niemiecki historyk Karl Schlögel powtarza, że historia rozgrywa się nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni. Każde z wydarzeń ma sobie właściwe miejsce, w którym się odbywa. Każda historia ma swoją arenę zdarzeń.

Scenerią historii, którą chcę opowiedzieć, jest biurowiec Hansa Poelziga we Wrocławiu. W tym budynku, niedługo po rosyjskiej inwazji na Ukrainę, z inicjatywy prywatnych osób oraz przy wsparciu Fundacji Zobacz Mnie powstały tymczasowe mieszkania dla ukraińskich migrantek i migrantów wojennych.

Luty 2022 roku. Pojawił się u mnie gniew i strach, ale też poczucie jedności i solidarności. Czułam, że jestem świadkiem czegoś bardzo ważnego, a niosąc pomoc – mam wpływ na sytuację. Wsparcie materialne i finansowe to była aktywność oczywista, chciałam zrobić coś więcej. Na Facebooku Krupa Gallery pojawił się post – #PomocUkrainie #Artyści #Współpraca – tak dowiedziałam się o biurowcu przy ulicy Ofiar Oświęcimskich, gdzie wkrótce miało zamieszkać sto pięćdziesiąt osób.

Duże znaczenie ma historia tego zabytkowego budynku. Przy okazji wystawy zatytułowanej *Daleko idące konsekwencje* kurator Paweł Bąkowski opisuje, jak obiekt kilkakrotnie zmieniał swoje przeznaczenie: „Wybudowany został na początku XX wieku jako dom towarowy, następnie po Nocy Kryształowej w Breslau zaczął pełnić funkcję biurowca. Po II wojnie światowej i przyłączeniu miasta do Polski przekształcono go w bank. Kolejna wojna, tym razem w Ukrainie, przyniosła dalsze przemiany. Miał stać się miejscem do mieszkania – domem po raz pierwszy w swojej 100-letniej historii”.

Zaczęłam regularnie odwiedzać to miejsce, robiłam zdjęcia przez ponad miesiąc. Siedem tysięcy metrów kwadratowych powierzchni, multiplikacja pomieszczeń, długich korytarzy i krętych klatek schodowych. Gubiłam się samotnie na kolejnych piętrach, by za chwilę odnaleźć się wśród architektów, pracowników remontowo-budowlanych i wolontariuszy. To był moment, w którym mogłam uchwycić transformację, chwilę przed zamieszkaniem – kiedy budynek jest jeszcze nieoswojony. Najważniejsze dla mnie działa się na styku pomiędzy ciszą i pustką – to był pretekst, by zostać tam dłużej. W tym gmachu odnalazłam przestrzeń, by regulować swoje emocje. Coraz częściej świeciło słońce. Poczułam spokój i nadzieję.

Moje zdjęcia wykraczają poza dokumentację placu budowy, stworzyłam osobisty portret miejsca, w którym przenikają się przeszłość, teraźniejszość i przyszłość, a na jego murach odciskają się nowe znaczenia, konteksty i opowieści. Po roku jestem przekonana, że mogę tam wrócić jako gość mieszkających tam ludzi. Zobaczyć, jak przestrzeń zaczyna zapełniać się nowymi historiami, emocjami.

W maju 2022 roku na zaproszenie kuratora Pawła Bąkowskiego i Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu prezentowałam ten projekt na wystawie *Daleko idące konsekwencje* w ramach Międzynarodowego Festiwalu Fotografii InterchanGE w Batumi (Gruzja). ■

Alicja Kielan / alicjakielan.com



Alicja Kielan, *Dom ukraiński*, esej fotograficzny, 2022–2023



1



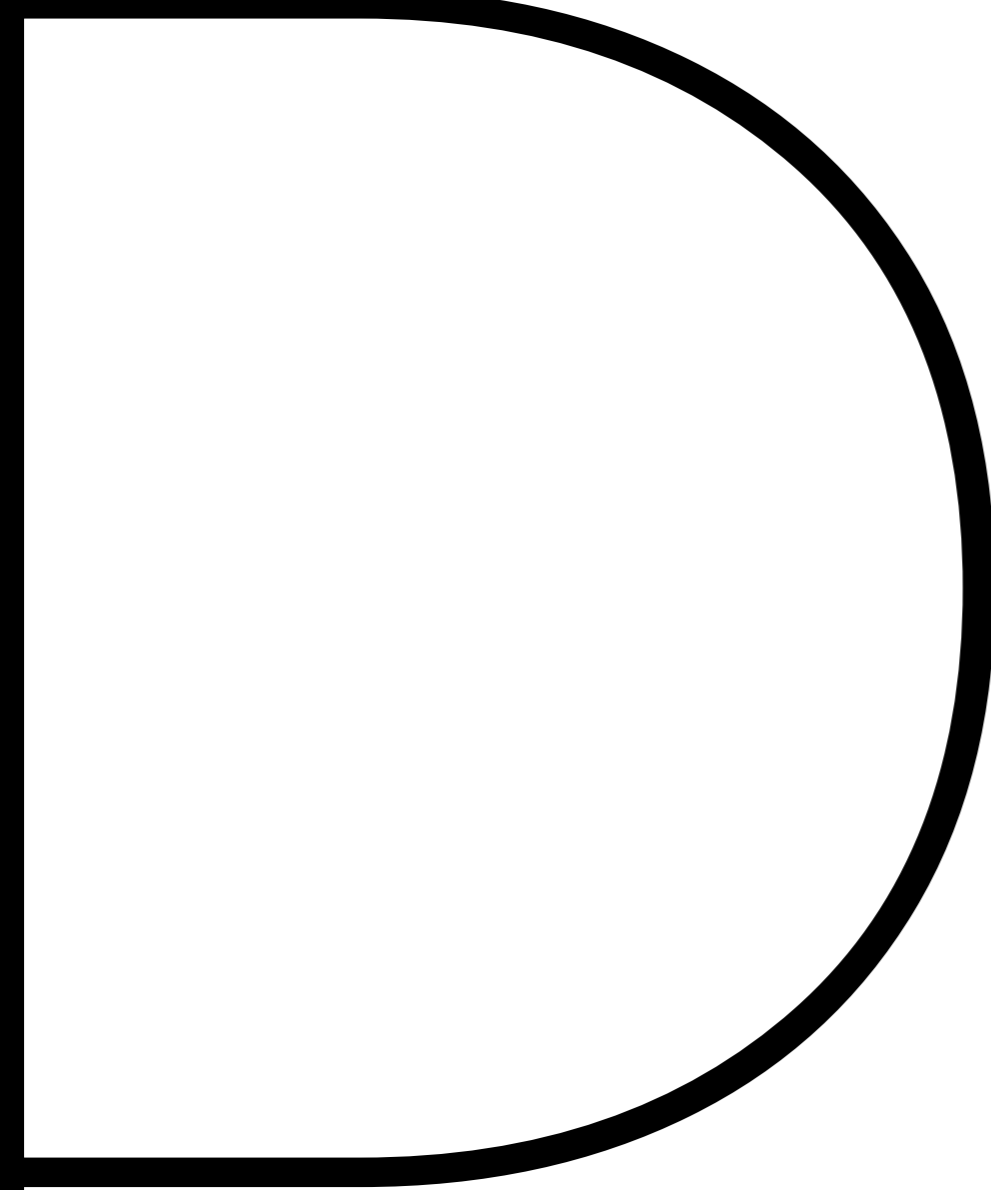
2

1-2. Alicja Kielan, Dom ukraiński, esej fotograficzny, 2022-2023



1-2. Alicja Kielan, *Dom ukraiński*, esej fotograficzny, 2022-2023





PÓŁKA



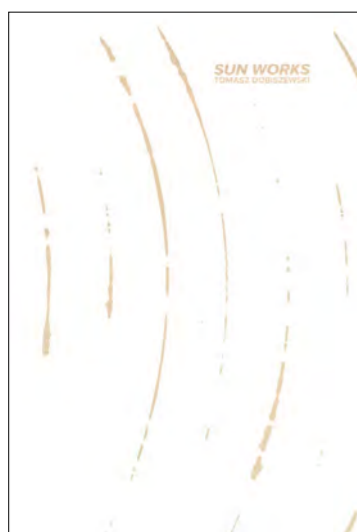
Collage – klejone światy, Anna Chmielarz

Katalog jednej z najciekawszych wystaw ubiegłego roku, wydany przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Ekspozycja była próbą pokazania ewolucji różnorodności kolażu od zarania dziejów po czasy współczesne.



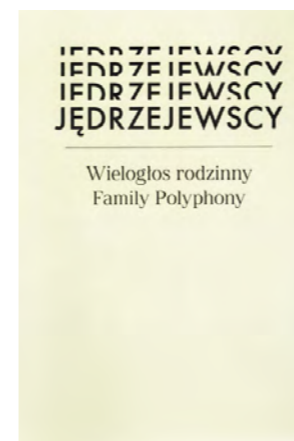
Lev Stern. Architektura czasu. Wrocław – Jerozolima

Starannie wydany i bogato ilustrowany katalog towarzyszy wystawie *Lev Stern. Architektura czasu. Wrocław – Jerozolima*, prezentowanej w Muzeum Architektury we Wrocławiu.



Sun Works, Tomasz Dobiszewski

Unikatowa publikacja dająca wgląd w autorskie i nowatorskie techniki powoływania obrazów oraz wykorzystania analogowych mediów fotograficznych przez artystę Tomasa Dobiszewskiego.



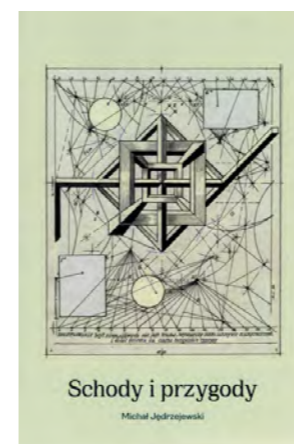
Jędrzejewscy. Wielogłos rodzinny

Jędrzejewscy tworzą wielopokoleniowy klan artystyczny, którego fenomen polega na tym, że każdy z nich jest wyraźną indywidualnością z ukształtowaną tożsamością artystyczną. Reprezentują różne nurty, co pozwoli na przyglądanie się ich sztuce z różnych perspektyw.



Miasto zwane samotnością, Olivia Laing

Samotność to jedna z chorób cywilizacyjnych współczesności. Im więcej jest ludzi na świecie, tym bardziej intensywna, ale często intencjonalnie niezauważana. Olivia Laing opowiada o niej przez pryzmat biografii ikon sztuki nowojorskiej: Andy'ego Warhola, Dawida Wojnarowicza, Edwarda Hoppera i innych, przeplatając własnymi doświadczeniami.



Schody i przygody, Michał Jędrzejewski

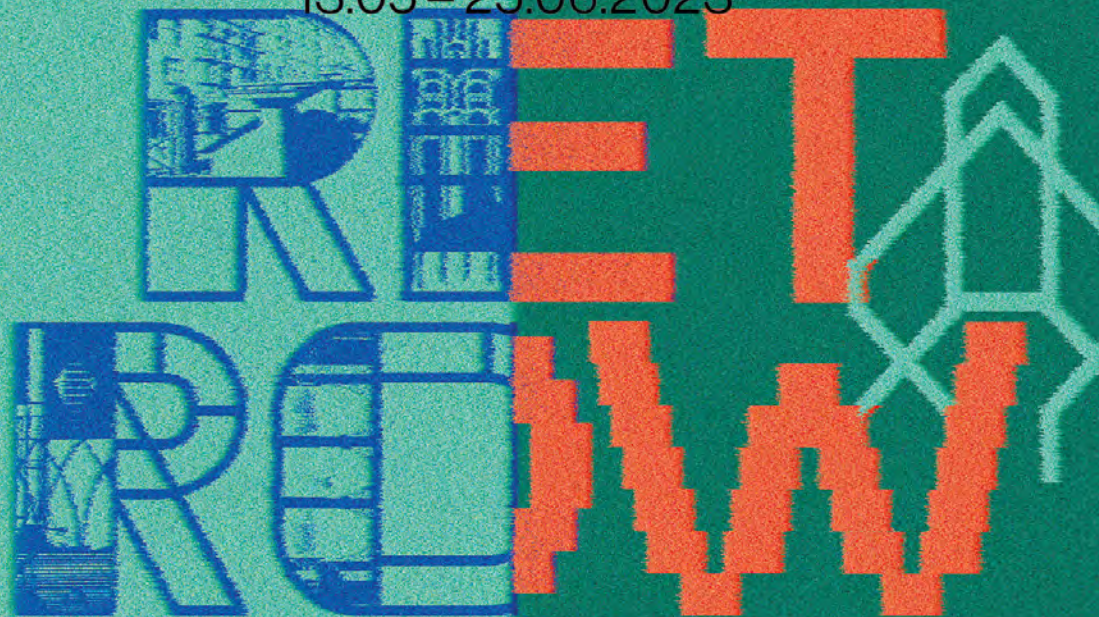
Książka autorstwa profesora Michała Jędrzejewskiego, malarza, grafika i scenografa, jest zbiorem wspomnień, obejmujących cały życiorys, ale takich, które mają jakieś pointy.



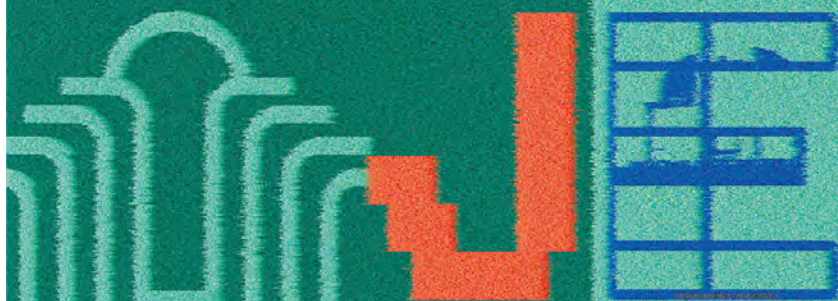
Zapatrzeni, Andrzej Saj

Najnowszy tom poezji autorstwa Andrzeja Saja, inspirowany twórczością artystów plastyków, przeplatany reprodukcjami prac.

Centrum Sztuki Galeria EL
i Narodowy Instytut
Architektury i Urbanistyki
13.05 – 25.06.2023



RETROWERSJE:
SOBIE MIESZKANIA – MIASTU STARÓWKĘ



NARODOWY INSTYTUT
ARCHITEKTURY
I URBANISTYKI



SZUM

fermat



DZIENNIK
ELBLĄSKI

Express Elbląg



BIŻUTERIA MOCNIEJSZA OD SŁÓW

Legnicki Festiwal **srebro**
maj-lipiec 2023
Galeria Sztuki



300 artystów
32 kraje
1000 eksponatów
13 wystaw
w 8 miejscach
ekspozycji

wstęp wolny



Zadanie dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury. Legnicki Festiwal SREBRO jest realizowany dzięki pomocy finansowej Prezydenta Miasta Legnicy oraz Fundacji KGHM Polska Miedz.

B

Wystawa szkła norweskiego Exhibition of Norwegian Glass

W



SIC! BWA Wrocław 24.03–18.06.2023

A

B
A W

Norwegian
Crafts



Norwegian Ministry
of Foreign Affairs

Projekt uzyskał wsparcie Ministerstwa Spraw Zagranicznych Norwegii oraz Norwegian Crafts. The project has received support from the Norwegian Ministry of Foreign Affairs and

Patronat medialny /
Media patronage



fungible content

artystki / artyści

Aleksandra Chciuk
Alizée Armet
Bartłomiej Talaga
Leon Butler
Marek Chołoniewski
Cod.Act
Thomas Dekeyser
Andrew Culp
Dana Papachristou
Filip Gabriel Pudło
Franciszek Drażba
Food Think Tank
Karina Marusińska
Gosia Rojek
Marta Šniady
Emanuel Gollob
Oleksandr Holliuk
Alek Janicki
Anna Kaczkowska
Elżbieta Kowalska
So Kanno
Akihiro Kato
Takemi Watanuki
Valerie Karpan
Maryna Khrypun
Klaudia Kasperska
Jan Kowal
Kacper Krajewski
Sonia Kujawa
Peter Kutin
Patrik Lechner
Mathias Lenz
Norman Leto
Madina Mahomedova
Frederik de Bleser
Vitalina Lui Magomedova
Robert Mainka
Nadja Verena Marcín
Monika Masłoń
Rosa Menkman
Piotr Michalski
Mikro Orchestra:
Paweł Janicki
Mariusz Jura
Jarosław Kujda
Małgorzata Kujda
Tomasz Procków
Paula Nishijima
Hyunjung Park

OPN Studio:
Susana Ballesteros
Jano Montañés
Wojciech Puś
Random Check:
Laura Adel
Michał Bednarski
Zuzanna Klepacka
Zuzanna Kliniewska
Bartosz Kozłar
Paweł Masin
Weronika Mikłusiak
Julia Piątek
Adam Porebski
Marcin Rupociński
Alperen Sahin
Piotr Tokarz
Aleksandra Trojanowska
Maja Wolińska
Agata Zemla
Olgierd Żemojtel
Józef Robakowski
Rybn.org
Marie Lechner
Bartłomiej Talaga
The SINE WAVE ORCHESTRA:
Ken Furudate
Daisuke Ishida
Kazuhiro Jo
Mizuki Noguchi
Winnie Soon
Khin Thethtar Latt AKA Nora
T(N)C:
Agnes Varnai
Tina Kult
Total Refusal:
Susanna Flock
Robin Klengel
Leonhard Müllner
Michael Stumpf
Franek Warszywa
Młody B
Marleine van der Werf
Karolina Wojtas
Małgorzata Wrońska
Tao Ya-Lun
Shota Yamauchi
wallobserver.eu
ŻÓŁĆ

20th media art biennale
WRO

5-9.05.2023

pop-up scena

10-14.05.2023

wydarzenia otwarcia

10-27.05.2023

wystawy



wstęp wolny
program i miejsca:
wro2023.wrocenter.pl
@wrobiennale

