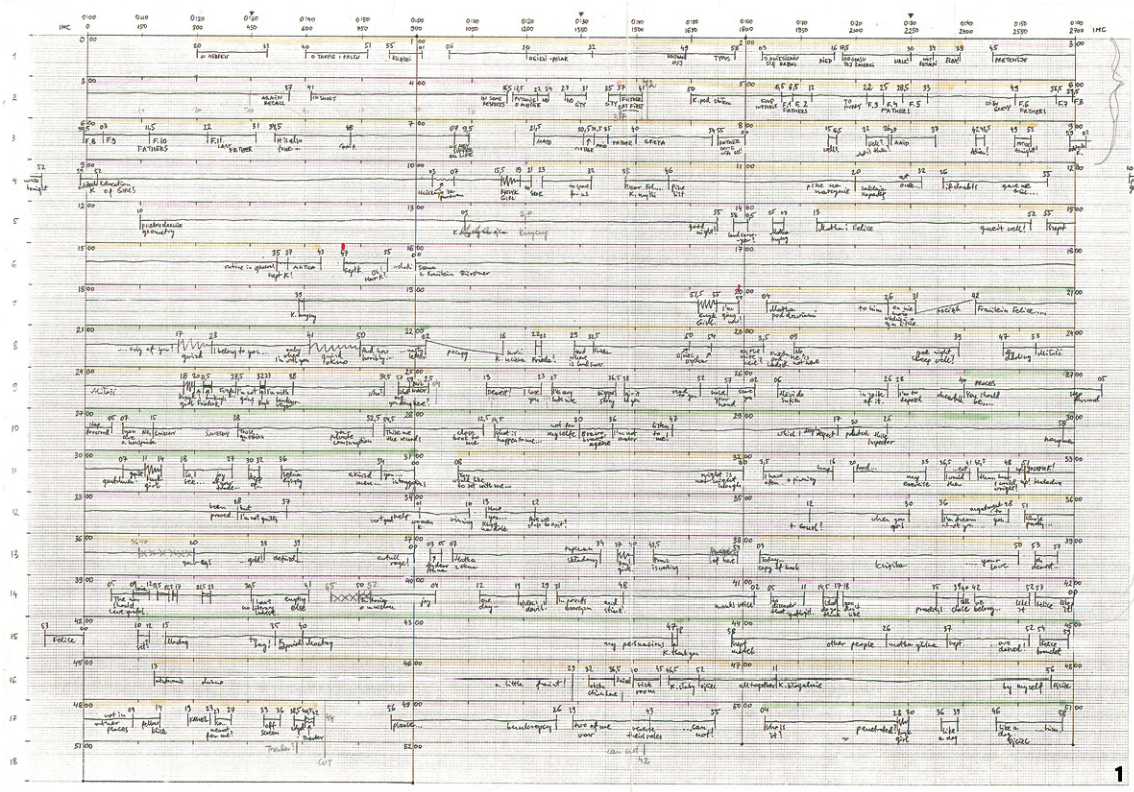
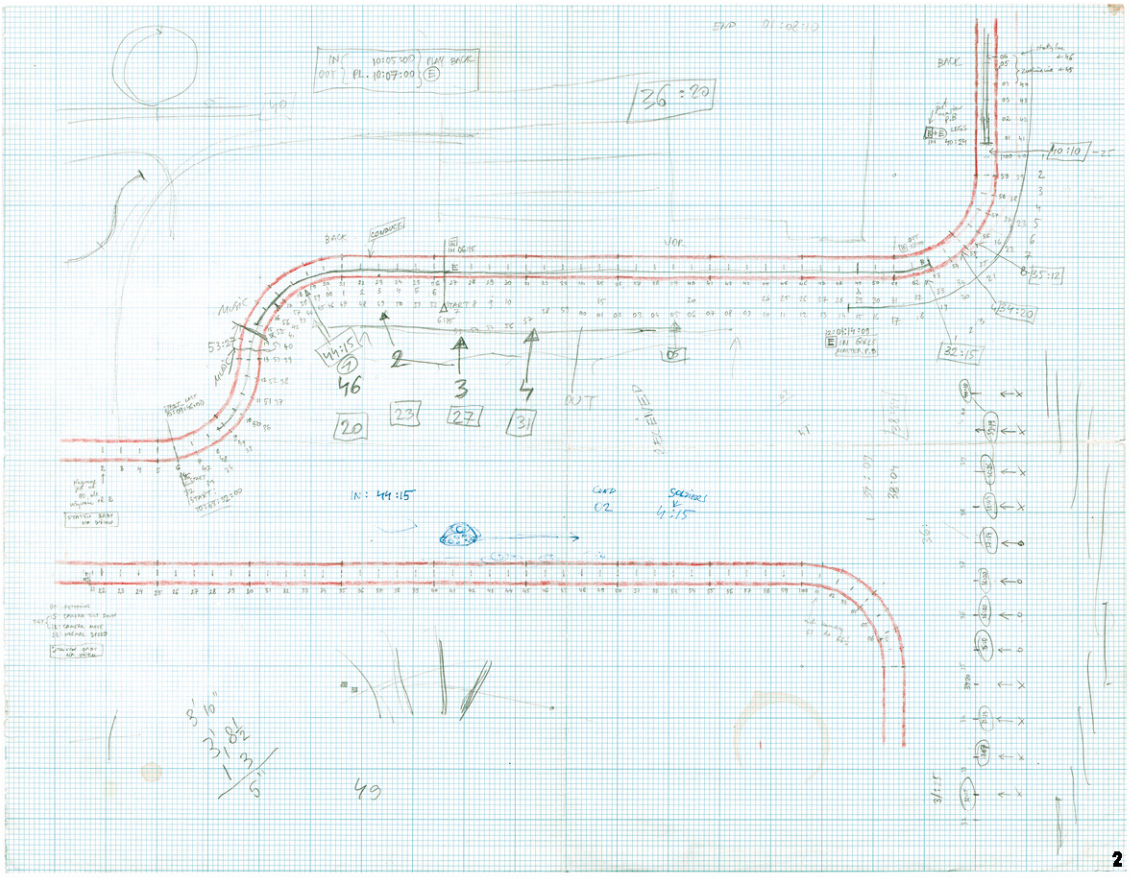
format

91

Cena 18,00 zł (w tym 8% VAT)
ISSN 0867-2555 0 23



1



2

Zbigniew Rybczyński
1. Szkic do filmu *Kafka*
(tekst na s. 6-29)
2. Szkic do filmu *Orkiestra*
(tekst na s. 6-29)

Od redakcji

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Redaktor naczelna Pisma Artystycznego Format

Tematem przewodnim jesiennego, dziewięćdziesiątego pierwszego numeru „Formatu" jest twórczość Zbigniewa Rybczyńskiego, reżysera filmów eksperymentalnych, artysty multimedialnego, laureata Oscara, który otrzymał tytuł doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Z tej okazji poświęcona artyście jest także wystawa *Zbigniew Rybczyński: Nie mogę się zatrzymać!* w auli w budynku głównym uczelni. Teksty dotyczące twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego oraz wywiad z artystą przygotowali Piotr Zawojski, Piotr Krajewski i Jakub Jernajczyk.

Zapraszamy również do lektury rozmów z grupą Pryzmat, Adrianą Prodeus oraz Violą Wojnowski i Kamą Wróbel z OP ENHEIM. Historię jednej z najważniejszych instytucji kultury we Wrocławiu, Galerii Entropia, opowiada Piotr Lisowski.

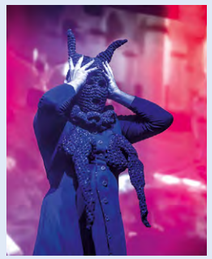
Patrycja Sikora pisze o pierwszej edycji Międzynarodowego Konkursu Szkła im. Horbowego, stanowiącej kolejny krok w rozwoju flagowej dziedziny twórczości związanej z Dolnym Śląskiem.

Hanna Kostołowska eksploruje głośny w ostatnim czasie, ale wcale niebanalny temat lalki Barbie i analizuje mit pod względem kulturowym i artystycznym.

W tym numerze sięgamy także do herstorii i wspominamy krakowską malarkę i aktorkę Marię Stangret, analizujemy działalność współczesnej artystki Danieli Tagowskiej w odniesieniu do twórczości filmowej Leni Riefenstahl oraz przedstawiamy prace Darii Pietryki.

Ponadto w numerze już tradycyjnie: korespondencja z Włoch autorstwa Zyty Misztal von Blechinger, kolejne *Interferencje* Piotra Jakuba Fereńskiego i inne teksty.

Zapraszam do lektury! ■



1

2

1. *Animated Queer Show*, fot. Marek Zakrzewski (tekst na s. 32)
2. Kadr filmu *Całe to piękno i krew*, reż. Laura Poitras, dystrybucja: Against Gravity (tekst na s. 66)
3. Dariusz Kaca, *The Interrelationship*, 2020 (tekst na s. 104)
4. Międzynarodowy Konkurs Szkła im. Horbowego, fot. Robert Czepielewski (tekst na s. 114)
5. Jan Kowalski, *Dokąd zmierzasz*, 2023 (s. 148)

3

W numerze

TEMATY

6 Piotr Krajewski
Zbigniew Rybczyński
– jestem obrazem
12 Jakub Jernajczyk
Ujarzmić atomy obrazu
Dyskretne aspekty twórczości
Zbigniewa Rybczyńskiego
18 Nie przegapić olśnienia
Piotr Zawojski rozmawia
ze Zbigniewem Rybczyńskim

ROZMOWY

32 Beata Bartecka
Przepływ między bańkami
Rozmowa z Adrianą Prodeus
40 Trzeba się łączyć w grupy
Z Grupą Pryzmat rozmawia
Mika Drozdowska
46 Ojczyzna, kamienica, dom
Z mecenaską Violą Wojnowski
i dyrektorką Domu dla Kultury
OP ENHEIM Kamą Wróbel roz-
mawia **Justyna Pobiedzińska**

POSTAWY

54 Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Olimpia Danieli Tagowskiej
O tym, co chciała powiedzieć
Leni
60 Anna Mituś
Gdy świat wyszedł z formy,
została forma otwarta
66 Joanna Turowicz
Wybitnie udana sztuka prote-
stu – o fotografiach Nan Goldin
i filmie Laury Poitras *Całe to
piękno i krew*

ZJAWISKA

78 Piotr Lisowski
Anything goes. Trzydzieści
pięć lat Galerii Entropia
we Wrocławiu
88 Hanna Kostołowska
Barbie i jej recepta na
szczęście
98 Piotr Jakub Fereński
Interferencje
Sztuka teorii – Marcin Giżycki
104 Anita Wincencjusz-Patyna
SZTUKA. KSIĄŻKA.
TERYTORIUM

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, Mika Drozdowska,
Piotr Jakub Fereński, Jakub Jernajczyk,
Hanna Kostołowska, Piotr Krajewski,
Piotr Lisowski, Zyta Misztal von Blechinger,
Anna Mituś, Justyna Pobiedzińska,
Patrycja Sikora, Justyna Teodorczyk,
Joanna Turowicz, Anita Wicencjusz-Patyna,
Piotr Zawojski

Korekta: Marcin Grabski, mesem.pl

Druk: ZAPOL Sobczyk Sp.J., Szczecin

Okładka: Zbigniew Rybczyński,
Take Five, 1972 (kadr)

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

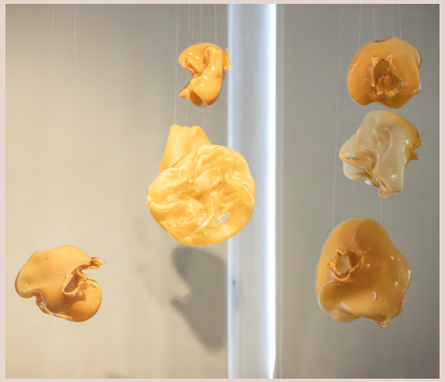
Warunki prenumeraty:
W sprzedaży wysyłkowej cena 1 egz. wynosi
18,00 zł. Kwotę prosimy
wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk
Pięknych, ing Bank Śląski O/Wrocław
93 1050 1575 1000 0005 0269 6594,
w tytule przelewu zaznaczając
– „Format". Zamówione egzemplarze
wysyłamy na nasz koszt.
Oferujemy także wysyłkę archiwalnych
numerów pisma.

Projekt współfinansowany
przez Miasto Wrocław.

Nakład: 1000 egz.

format.asp.wroc.pl

Copyright © 2023 by Redakcja „Format"
cena 18,00 zł (w tym 8% VAT)



4

5

DO ZOBACZENIA

114 Patrycja Sikora
Gorączka szkła.
Pierwszy Międzynarodowy
Konkurs Szkła im. Horbowego
122 Zyta Misztal von Blechinger
Pokaz w Mirad'or – kody
percepcji
134 Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Wystawa Marii Stangret
w Cricotece
142 Justyna Teodorczyk
Chaos jest kobietą

ARTYŚCI

148 Do oglądania

PÓŁKA

156 Do czytania

160 Andrzej Saj
W pamięci

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Wrocław miasto spotkań

format

Piotr Krajewski
Zbigniew Rybczyński
– jestem obrazem

Jakub Jernajczyk
Ujarzmić atomy obrazu
Dyskretne aspekty twórczości
Zbigniewa Rybczyńskiego

Nie przegapić olśnienia
Piotr Zawojski rozmawia
ze Zbigniewem Rybczyńskim

TEMATY

Piotr Krajewski

Zbigniew Rybczyński – jestem obrazem

Trudno mówić o sobie, ale pytasz kim jestem: filmowcem, artystą? No więc odpowiem szczerze. Kafka kiedyś napisał, że on jest literaturą, a ja powiem – jestem obrazem, jestem ekspertem obrazu. Jestem świadom złożenia się w obrazie i nawarstwienia dotychczasowych błędów wszystkich dziedzin zaangażowanych w tworzenie ruchomego obrazu: optyki, komputerów, programowania, budowy chipu, teorii obrazu... Powielanie błędu, który trwa od pięciuset lat[1].

Zbigniew Rybczyński uważa, że pojawienie się w XX wieku nowych narzędzi technicznej rejestracji obrazu doprowadziło do prymatu wizualności opartej na utrwaleniu bezpośrednich wyglądów świata zewnętrznego. A przecież widzenie nie jest faktem optycznym, tylko intelektualnym, realistyczny obraz tworzony jest nie w oku, ale w umyśle, któremu oko dostarcza impulsów, a impulsy płyną nie tylko od oka – równie ważne są wyobraźnia i wiedza, emocje i intencje, wreszcie aspiracje wnoszone przez kulturę, do jakiej się należy, oraz technika, która to widzenie wspiera. Tylko razem mają one zdolność wytworzenia głębokiego obrazu świata, niezbędnego do przedstawiania w pełni procesów i świadomego uczestnictwa w nich.

Pierwsza trudność swobodnego realizowania wizji artystycznych wynika z faktu, że kamera filmowa, podobnie jak wszystkie narzędzia technicznej rejestracji obrazu, utrwala zewnętrzne wyglądy świata, co prowadzi do prymatu wizualności zarejestrowanej nad wyobrażoną. „Tak sobie wyobrażam tworzenie obrazu za pomocą

1

1 *„Ich würde mich trauen zu sagen, dass ich ein Bild bin". Zbigniew Rybczyński im Gespräch mit Piotr Krajewski*, [w:] *Positionen IV*, Göttingen 2011 / *Jestem obrazem. Ze Zbigniewem Rybczyńskim rozmawia Piotr Krajewski*, „Atlas Sztuki" 2013, nr 67.

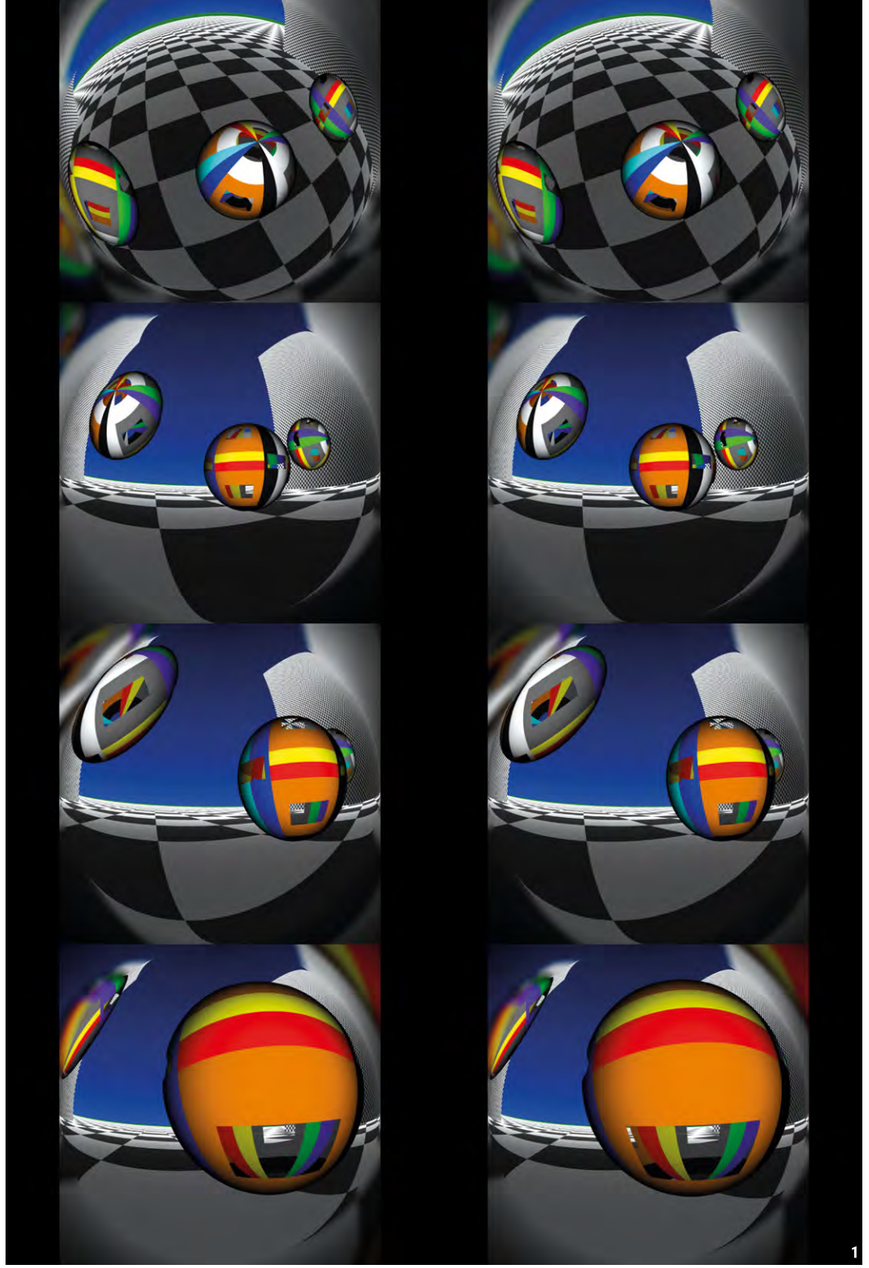
Zbigniew Rybczyński
1. *Kafka*, 1992 (kadry)
2. *Imagine*, 1986 (kadry)

2

technologii, nie chodzi o to, co ona zezwala, chodzi o to, by użyć jej do wyrażenia tego, co zamierzasz, tego, co narodziło się najpierw w twojej głowie jako wizja"[2]. Ograniczenia dostępnych środków rejestracji, przede wszystkim kamery filmowej, udało się Zbigniewowi Rybczyńskiemu pokonać, a przynajmniej „obejść", dzięki czemu mógł osiągnąć zamierzony rezultat. Wszystko, co wyszło spod jego ręki, jest pod tym względem wybitne, nietypowe i fascynujące. A lata 1972–1992, od pierwszego, jeszcze studenckiego filmu na taśmie optycznej po ostatnią realizację z zastosowaniem unikatowego systemu wideo wysokiej rozdzielczości, pokazują drogę artysty, który staje się innowatorem, badaczem, z czasem także krytykiem podstaw współczesnego stanu obrazu.

Dla Zbigniewa Rybczyńskiego wyzwaniem jest sprostanie przez obraz współczesnej wyobraźni. Aby tak się stało, należało, po pierwsze, obejść dyktat powierzchownego realizmu, znaleźć sposób na zawarcie w obrazie wszystkiego, co wizualne, także rysunku, malarstwa, miniatur, modeli, rzeczy i osób – filmowanych jako odrębne warstwy. Tylko przez wielokrotną ekspozycję tej samej taśmy filmowej wszystko to daje się połączyć. Tylko w wyniku wielokrotnie powtarzanego maskowania i kopiowania oraz przy zachowaniu matematycznie wyliczonej dyscypliny i precyzji udaje się wszystko połączyć w ten jeden jedyny obraz. Do każdego dzieła Zbigniew Rybczyński przygotowuje dziesiątki, niekiedy setki szkiców. Nie są to pomysły notowane *ad hoc*, lecz dokładne przedstawienia scen i perspektyw wykonane na papierze milimetrowym, a także wykresy czasu i przestrzeni, założenia, według których powstanie przyszły obraz. Oglądane, gdy zna się już finalny rezultat – film czy wideo – zdumiewają swoją dokładnością. >

2 *Ibidem.*



Zbigniew Rybczyński wielokrotnie podkreślał, że nigdy nie zamierzał badać języka obrazu, jak to czyniła ówczesna awangarda, ani utknąć w analitycznych dociekaniach struktury mediów. Za nadrzędny cel uznawał temat i wizję, jak powinien być on przedstawiony. Zawsze się jednak okazywało, że nie dysponuje odpowiednimi narzędziami, aby zrealizować swój zamysł, że te narzędzia trzeba wymyślić, a przynajmniej dostosować istniejące. Fascynacja kinem łączyła się nierozerwalnie z odczuciem jego niedostatków. Jak sam wyznaje: „[…] ciągle napotykałem

Zbigniew Rybczyński
1. Perspektywa sferyczna – program komputerowy, 1995
2. *Oj! Nie mogę się zatrzymać*, 1975 (kadr)

opór technologii, sprawiający, że nie można w prosty sposób osiągnąć tego, co się wymyśliło. Nie mogąc zrobić tego, co zamierzyłem, interesowałem się, dlaczego nie da się tego zrealizować”[3].

„Śmiałość, z jaką podważa na taśmie filmowej fundamenty świata widzialnego, przemienia się w zadanie filozoficzne” – napisał o tej twórczości reżyser Andrzej Barański[4]. Dla tych wizjonerskich prac Zbigniewa Rybczyńskiego trudno znaleźć wcześniejsze odpowiedniki – każde zrealizowane przez niego dzieło przekraczało istniejące ograniczenia, nie tylko opór starej, dobrej techniki filmowej, ale także kształtującego się właśnie elektronicznego obrazowania za pomocą wideo i cyfrowo programowanej wizualności. Oscarowe *Tango* (1980) i nagrodzony złotą palmą w Cannes *Imagine* (1986) do muzyki Johna Lennona należą do dzieł, które z miejsca stały się kultowe w skali światowej. Jako eksperymentator doszedł w swoich filmach do ukazania świata, którego nikt wcześniej w podobny sposób nie przedstawił, a który widzowie z łatwością odnajdywali jako własny.

Twórczość Zbigniewa Rybczyńskiego stała się przedmiotem światowej recepcji i towarzyszącej jej obszernej refleksji teoretycznej. Od początku do fenomenu tej twórczości z admiracją odnosiła się światowa krytyka, a fascynację dziełami twórcy podkreślają myśliciele, jak Paul Virilio i Umberto Eco, teoretycy mediów, jak Siegfried Zieliński, wreszcie artyści tej miary, co Peter Weibel, Yoko Ono i Józef Robakowski. Wybór poświęconych artyście tekstów, które ukazały się w Polsce i na świecie, przyniosła pierwsza monografia artysty, wydana przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w 1993 roku, zatytułowana *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości*[5]. Czytelnik znajduje w niej świadectwa niebywałego sukcesu artysty aktywnego i rozchwytywanego, a jednocześnie krytycznego nie tylko wobec kina głównego nurtu, ale także sceptycznego co do przyszłości kina. Artysty, do którego przylgnął amerykański przydomek Big Zbig, nagradzanego >

3 *Ibidem*. Por także: *State of Images: The Media Pioniers Zbigniew Rybczyński and Gábor Bódy*, red. Siegfried Zielinski, Peter Weibel, Berlin–Karlsruhe 2011.

4 Andrzej Barański, *Nasze kręte ścieżki*, https://cutt.ly/vwlaJ24v [dostęp: 1 sierpnia 2023 roku].

5 *Zbigniew Rybczyński – podróżnik do krainy niemożliwości*, red. Zbigniew Benedyktowicz, współpraca Ryszard Ciarka, Teresa Rutkowska, wstęp Andrzej Wajda, Warszawa 1993.

Zbigniew Rybczyński, *Orkiestra*, 1990 (kadry)

najbardziej prestiżowymi nagrodami, rozumianego przez publiczność, docenianego przez recenzentów, inspirującego intelektualistów. W momencie ukazania się monografii ten okres twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego był już jednak zamknięty.

Wróćmy do Kafkowskiego „nie mogę i nie chcę być niczym innym aniżeli literaturą”[6]. Zbigniew Rybczyński właśnie Franza Kafkę uczynił bohaterem swojego ostatniego dzieła, zrealizowanego techniką *high definition* – z pozoru opowiedzianego w konwencji literatury inscenizowanej w teatrze, a jednocześnie nieodparcie sprawiającego wrażenie „autentycznej” autobiografii pisarza. Tekst, skomponowany z fragmentów dzienników Franza Kafki, jego listów, opowiadań *Wyrok* i *Przemiana* oraz powieści *Zamek*, często przyjmuje formę kierowanego do widza monologu wygłaszanego przez przechadzającego się bohatera. Bohater ten, uderzająco podobny do Franza Kafki, porusza się w *n*-wymiarowej czasoprzestrzeni mentalnej, spotykając postaci ze swoich utworów. Wielowarstwowość obrazu osiąga tutaj apogeum, większość gęstych realistycznych sekwencji złożona jest z kilkudziesięciu warstw, są również takie, w których warstw jest kilkaset, postaci są multiplikowane, relacje między nimi są gęste od znaczeń. Uzyskana intensywność niemożliwego realizmu stanowi, jak się wydaje, finalne spełnienie koncepcji obrazu mentalnego. W ostatniej scenie kamera, która wcześniej przez z górą pięćdziesiąt minut znajduje się w nieustannym ruchu, zatrzymuje się do dłuższego statycznego ujęcia. Tu intencją artysty była zapowiedź przerwy, która nastąpi po dwudziestoletnim okresie bardzo intensywnej twórczości ekranowej.

Następny okres przyniósł rekonfigurację studiów nad obrazem, wypracowywanie ogólnych koncepcji oraz nowych narzędzi ich realizacji. Artysta tworzył programy do cyfrowej obróbki obrazu, część z nich doczekała się amerykańskich patentów. W 2009 roku ukazało się kolejne dzieło artysty – książka *Traktat o obrazie*[7], powstała z okazji wystawy o tym samym tytule. Podsumowuje

6 Franz Kafka, *Tagebücher 1910–1923*, red. Max Brod, Frankfurt am Main 1983, s. 200.

7 Zbigniew Rybczyński, *Traktat o obrazie*, Poznań 2009.

Zbigniew Rybczyński, *Zupa*, 1974 (kadry)

ona wieloletnie studia Zbigniewa Rybczyńskiego nad obrazem oraz przynosi fascynujące autointerpretacje jego praktyki artystycznej pod kątem problemów badawczych stawianych przy realizacji kolejnych dzieł. Ruchomy obraz jest tu określony jako najważniejsze narzędzie ekspresji komunikacji, a przekraczanie ograniczeń jego obecnego stanu jest konieczne nie tylko dla sztuki, ale wręcz dla dalszego rozwoju ludzkości. „Sztuka powinna zachować zdolność prawdziwego i głębokiego uczestniczenia w tych procesach. Jestem zafascynowany światem, rozwojem technologicznym, naukowym, polityką, świadomością mas, społeczeństwem, to jest fascynujące ale i trudne”[8].

Warto w tym momencie przypomnieć jeden z jego wczesnych filmów *Oj! Nie mogę się zatrzymać* (1975). Fascynująco zrealizowany, przyjmowany jednak za żart. Kamera jest tu obudzonym monstrum wyłaniającym się z lasu, by w ciągle narastającym tempie dążyć od katastrofy do katastrofy. W szalonym rajdzie przez miasto najeżdża na wszystko po drodze, pożerając ludzi, budynki, zwierzęta, samochody. Obraz prowadzony z punktu widzenia kamery ogląda się dziś jak sekwencję z gry wideo ze strzelanką w pierwszej osobie (FPS), wrażenie to potęguje jeszcze agresywna ścieżka dźwiękowa. Całość o dekadę wyprzedza doświadczenie gier komputerowych. Prekursorstwo Zbigniewa Rybczyńskiego na tym się jednak nie wyczerpuje, jeszcze bardziej aktualna staje się wizja współczesnego niepokojącego stałego nienasycenia obrazem. ■

8 *„Ich würde mich trauen zu sagen, dass ich ein Bild bin” Zbigniew Rybczyński im Gespräch…*

Jakub Jernajczyk

Ujarzmić atomy obrazu

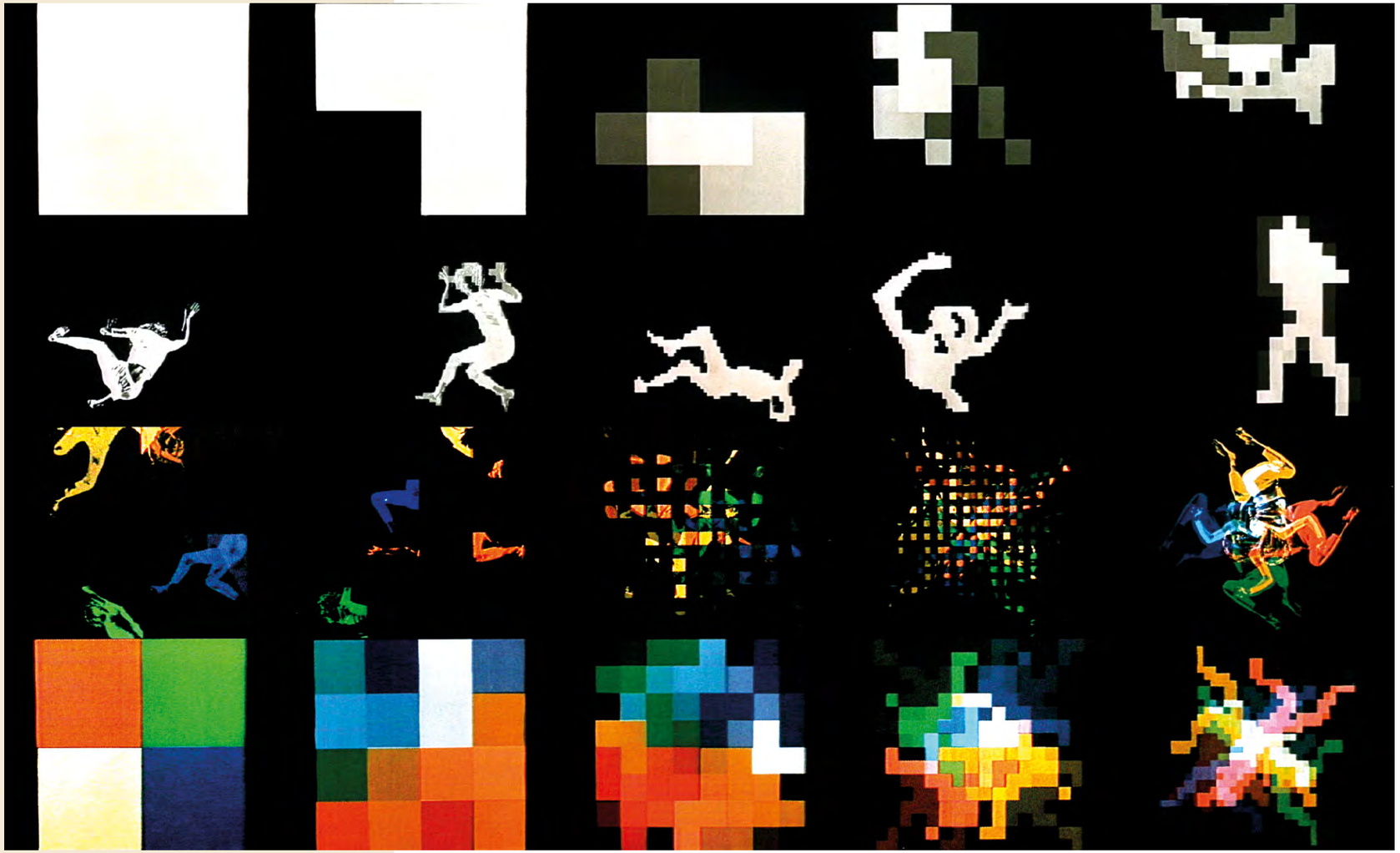
Dyskretne aspekty twórczości Zbigniewa Rybczyńskiego

Najbardziej wydajne systemy kodowania informacji mają strukturę ziarnistą (dyskretną). Dysponują one ograniczonym zbiorem odrębnych elementów, które za pomocą ustalonych reguł można łączyć w różnorodne, mniej lub bardziej złożone układy. Przykładami takich niezwykle efektywnych systemów są zapis cyfrowy liczb oraz pismo alfabetyczne, w którym litery odpowiadają poszczególnym głoskom mowy. Na ogromny potencjał drzemiący w dyskretnej formie reprezentacji informacji zwracał uwagę już Arystoteles, pisząc: „Z tych samych bowiem głosek powstaje tragedia i komedia"[1]. Z kolei rzymski poeta Lukrecjusz w dziele *O naturze wszechrzeczy*, stanowiącym apologię starożytnego atomizmu, w celu podkreślenia mocy zawartej w układach dyskretnych posłużył się przykładem alfabetu[2]:

> Oto w mych własnych wierszach odnajdziesz, przyjacielu,
> Wiele jednakich liter, wspólnych wyrazom wielu,
> Przyznasz jednak, że słowa i każdy z nich heksametr
> Ma inny dźwięk, treść inną, znaczenie nie to samo –
> Tyle potrafi zdziałać zmiana układu liter;
> Ale zarodki rzeczy są bardziej rozmaite,
> Z nich nieskończone powstaje bogactwo form materii.

Chcąc oszacować górny limit informacyjnego potencjału alfabetu, dwudziestowieczni językoznawcy sięgali również po narzędzia matematyczne. Przykładem literackiej wariacji na temat takich lingwistyczno-kombinatorycznych poszukiwań jest *Biblioteka Babel* Jorge Luisa Borgesa.

1 Arystoteles, *O powstawaniu i ginięciu*, przeł. Leopold Regner, Warszawa 1981, I 315 b, s. 7.
2 Lukrecjusz, *O naturze wszechrzeczy*, przeł. Edward Szymański, Warszawa 1957, I 823–829, s. 31.



Zbigniew Rybczyński, *Kwadrat*, 1972

Znacznie dłużej przyszło nam jednak czekać na powszechne docenienie doniosłości struktur dyskretnych w dziedzinie obrazu. Choć już starożytni artyści do mistrzostwa opanowali sztukę mozaiki, pozwalającą budować obrazy z niepodzielnych elementów, dopiero w drugiej połowie XX wieku złożony z dyskretnych pikseli obraz cyfrowy uzyskał jakość, która w bezpośrednim oglądzie nie ustępuje obrazowi analogowemu. Równocześnie – ze względu na swoją ziarnistą strukturę – obraz cyfrowy poddaje się znacznie łatwiejszej, a przy tym bezstratnej obróbce, która swój najwyższy potencjał ujawnia dzięki zastosowaniu narzędzi cyfrowych[3].

Jednym z pionierów takiego sposobu myślenia o obrazie jest Zbigniew Rybczyński. Głównym tematem jego poszukiwań twórczych były zawsze relacje zachodzące między czasem, przestrzenią i ruchem, a zatomizowanie obrazu filmowego, dające pełną kontrolę nad każdym jego elementem, miało umożliwić artyście głębokie wniknięcie w istotę tych fundamentalnych problemów. Charakterystyczne dla twórczości reżysera poszukiwanie podstawowego budulca ruchomego obrazu – swoistego wizualnego atomu – ujawniło się już dobitnie w jednym z jego pierwszych dzieł: *Kwadracie* z 1972 roku. Jednak przez niemal dwie kolejne dekady Zbigniew Rybczyński zmagał się z ograniczeniami klasycznej techniki filmowej, które nie pozwalały mu w pełni >

3 Więcej: Jakub Jernajczyk, *Ziarna myśli – o własnościach dyskretnych form reprezentacji informacji*, [w:] *Problemy filozofii matematyki i informatyki*, red. Roman Murawski, Jan Woleński, Poznań 2018, s. 213–222.

zrealizować jego śmiałych wizji. Wciąż czekał na możliwość posługiwania się obrazem cyfrowym wysokiej rozdzielczości: „Jestem pewien, że w wyniku rozwoju elektroniki upowszechni się telewizja digital, której obraz składałby się nie z linii, a z punktów i to byłaby prawdziwa rewolucja”[4].

Zanim jeszcze artysta sięgnął po warsztat komputerowy, w 1988 roku antycypował możliwości, jakie stwarza operowanie dyskretną strukturą obrazu filmowego, tworząc jedno ze swoich arcydzieł: *Czwarty wymiar*. Rozcinając poszczególne klatki taśmy filmowej na drobne elementy (jeszcze nie punkty, lecz poziome linie) i dokonując ich konsekwentnego rozsunięcia między sąsiednimi klatkami, uzyskał niespotykane dotąd efekty czasoprzestrzennego zwinięcia oraz rozciągnięcia materii ruchomego obrazu. W *Czwartym wymiarze* następuje równocześnie spacjalizacja (uprzestrzennienie) czasu i temporalizacja (uczasowienie) przestrzeni. Wymiary te, jak nigdy wcześniej w sztuce filmowej, zlewają się tu w jedno spójne czasoprzestrzenne *continuum*, w którym zachodzą zaskakujące transformacje sfotografowanych postaci i przedmiotów, przeczące naszym podstawowym intuicjom.

Rozwój technologii komputerowej pozwolił Zbigniewowi Rybczyńskiemu bardziej swobodnie, a jednocześnie precyzyjnie, manipulować mikrostrukturą obrazu filmowego. Aby móc zrealizować swoje wizje, artysta musiał zgłębić specjalistyczne zagadnienia z zakresu geometrii, inżynierii i fizyki. Musiał także zaznajomić się z programowaniem komputerowym, które w końcu stało się jego głównym i niezbędnym narzędziem pracy. W swoich najnowszych realizacjach – czterech etiudach wideo z cyklu *Digi Dada* (2021) – Zbigniew Rybczyński wraca do rozwiązań formalnych znanych z *Czwartego wymiaru*, ale dzięki temu, że realizuje je już całkowicie za pomocą komputera, z zastosowaniem autorskiego oprogramowania *ScrewIt*, swobodnie może wpływać na rytm i dynamikę zmian każdej, najdrobniejszej nawet części ruchomego obrazu.

Konieczność sięgania po programowanie komputerowe jako narzędzie pracy twórczej istotnie wpłynęła na poglądy filozoficzne Zbigniewa Rybczyńskiego, szczególnie dotyczące rozwoju sztuki oraz kondycji przyszłych pokoleń. Artysta często doradza młodym twórcom, aby uczyli się języków programowania, gdyż to dzięki nim możliwe jest kształtowanie przyszłości[5]. Jego zdaniem, artyści nie powinni pozostawać biernymi obserwatorami i komentatorami zmian zachodzących w świecie. Przeciwnie, powinni aktywnie uczestniczyć w tworzeniu nowych technologii, być ich współautorami. Powinni świadomie współtworzyć nową rzeczywistość, która przecież zmienia się głównie pod wpływem narzędzi informatycznych. >

4 Mark Matousek, *Wywiad ze Zbigniewem Rybczyńskim dla „Andy Warhol's Interview Magazine”*, [w:] *Zbigniew Rybczyński. Podróżnik do krainy niemożliwości*, red. Zbigniew Benedyktowicz, Warszawa 1994, s. 84.

5 Zob. *Zbigniew Rybczyński – Honorowy Członek ZAiKS-u*, 19 marca 2020 roku, https://youtu.be/GBCcJBMFkPc, [dostęp: 20 lipca 2023 roku].

Zbigniew Rybczyński, *Czwarty wymiar*, 1988 (kadry)

1–2. Zbigniew Rybczyński / Dorota Zgłobicka, *Schoenberg*, z cyklu *Digi Dada*, 2021 (kadry)

Rozszerzając te diagnozy dotyczące świata sztuki na całe społeczeństwo, reżyser od dawna postulował potrzebę wprowadzenia powszechnej nauki programowania wśród dzieci i młodzieży. To właśnie on przekonał byłego prezydenta Wrocławia, Rafała Dutkiewicza, że należy wprowadzić naukę programowania już w pierwszych klasach szkoły podstawowej. Antycypując ogólnopolskie rozwiązania systemowe, które po kilku latach doprowadziły do zmian w podstawie programowej, Zbigniew Rybczyński położył podwaliny pod rozwój projektu „Język Maszyn", który w latach 2013–2017 był realizowany we Wrocławiu przez interdyscyplinarny zespół pracowników Uniwersytetu Wrocławskiego, Politechniki Wrocławskiej oraz Akademii Sztuk Pięknych. Była to pionierska w skali kraju inicjatywa, wprowadzająca do wrocławskich szkół powszechną naukę programowania, a jedną z jej innowacyjnych cech stanowił fakt, że punktem wyjścia nie były tu klasyczne problemy matematyczne, lecz podstawowe intuicje wizualne.

Ze względu na swój wybitny interdyscyplinarny dorobek oraz niezwykle szerokie kompetencje, ujawniające się w wielu różnych dziedzinach, Zbigniew Rybczyński porównywany jest często z wielkimi mistrzami Renesansu – Pierem della Francesca i Leonardem da Vinci, z pionierem i magikiem kina – Georges'em Mélièsem, czy z twórcą graficznych światów niemożliwych – Mauritsem Cornelisem Escherem. W odniesieniu do niniejszych rozważań porównałbym go jeszcze z ojcem starożytnego atomizmu – Demokrytem z Abdery, uznawanym przez wielu za najwybitniejszego reprezentanta filozofii przedsokratejskiej. Aby wyjaśnić strukturę i zasady działania świata fizycznego, Demokryt postulował dyskretną budowę materii, która miała składać się z najmniejszych, niepodzielnych cząstek – atomów. Zbigniew Rybczyński z kolei dostrzegł przyszłość sztuki filmowej w atomizacji ruchomego obrazu, która pozwoliła poddać go swobodnej obróbce algorytmicznej. Aby jednak wizja ta mogła urzeczywistnić się w pełni, zarówno przyszli twórcy, jak i przyszli odbiorcy sztuki powinni biegle władać językiem kształtującym nową rzeczywistość – językiem programowania. ■

Nie przegapić olśnienia

Piotr Zawojski rozmawia ze Zbigniewem Rybczyńskim

Zbig na planie Digi Dada, Arizona 2021, fot. Dorota Zgłobicka

Piotr Zawojski: Minęło ponad pięćdziesiąt lat od czasu, kiedy zrealizowałeś swoje pierwsze trzy autorskie filmy w Szkole Filmowej w Łodzi w 1972 roku, czyli *Skład 6800*, *Take Five* i *Kwadrat*. Czy pamiętasz, którą z tych realizacji zrealizowałeś pierwszą?

Zbigniew Rybczyński: *Kwadrat* był pierwszy, choć wszystkie filmy zrealizowałem w podobnym czasie z tymi samymi aktorami – Markiem Kreuschem i Aleksandrą Król. *Skład 6800* nie został ukończony, nie widziałem tego filmu od czasu szkoły.

Chodzi mi przede wszystkim o *Kwadrat*, można go bowiem potraktować jako rodzaj prefiguracji całej twojej dalszej twórczości. Po pierwsze, to eksperyment, po drugie, poszukiwanie własnych narzędzi, a po trzecie, rodzaj refleksji na temat tego, czym w ogóle jest obraz. Jak patrzysz dzisiaj, z perspektywy lat, na *Kwadrat*?

Prawdziwą dla mnie tajemnicą są te bardzo krótkie momenty, w których powstawały pomysły moich filmów albo różnych technologicznych usprawnień, nazwijmy to: moich wynalazków. Z reguły zawsze to trwa sekundę – rodzaj „olśnienia". W pierwszym momencie pomysł wydaje się absurdalny, ale po dłuższym zastanowieniu wątpliwości się rozwiewają i zwycięża ciekawość: „co z tego powstanie?". Mam na myśli te pomysły, kiedy byłem pewien, że sam czegoś podobnego nie widziałem, i zakładałem, że nikt czegoś takiego jeszcze nie zrobił. Jednocześnie w dużej części nie mogłem sobie dokładnie wyobrazić ostatecznego rezultatu, tego, co powstanie. Miałem tylko nadzieję, że będzie to coś interesującego, może raczej dziwnego, w każdym razie coś, co mnie zaskoczy. I obecność tej niewiadomej stała się dla mnie koniecznym elementem każdego pomysłu, który uznawałem, że jest wart realizacji. W wypadku prawie każdego filmu nie chodziło mi o opowiedzenie jakieś historyjki albo wykorzystanie znanej już metody opowiadania, ale o stworzenie w gruncie rzeczy abstrakcyjnego tworu, który nie ma jeszcze nazwy i nie jest jeszcze do niczego zaszufladkowany. Myślę, że to, co staram się wyjaśnić, jest genezą każdego eksperymentu. Jestem głęboko przekonany, że w taki sposób powstały wielkie wynalazki i odkrycia. Nie twierdzę, że moje „olśnienia" doprowadziły do czegokolwiek ważnego, niemniej jestem świadomy, że niektórymi swoimi pracami zainspirowałem wielu twórców w różnych częściach świata. Myślę też, że w jakiś tajemniczy sposób powstawanie takich pomysłów jest związane z poziomem rozwoju naukowego i technologicznego epoki, w której żyjemy, i nie jest ograniczone do określonego miejsca lub określonej osoby. Gdy nadchodzi odpowiedni czas, w różnych miejscach na świecie rodzą się „pasujące" >

do czasu pomysły. Przykładem może być właśnie ten mój pierwszy film *Kwadrat*. Pracując głównie z Andrzejem Barańskim jako operator, postanowiłem robić także własne filmy. Długo myślałem, jaki powinien być ten mój pierwszy film. Miałem kilka pomysłów na raczej typowe realizacje filmowe, ale moment mojego „olśnienia" przekreślił te plany. Główny pomysł *Kwadratu* polegał na ustaleniu istotnej granicy będącej ważną cechą ludzkiego widzenia. Z ilu i w jakiej wielkości kwadratów można utworzyć na ekranie geometryczny kształt, który realistycznie będzie imitował poruszającą się postać ludzką. W obecnym czasie nazwalibyśmy to badaniem dotyczącym rezolucji obrazu. Najpierw zrobiłem serię fotograficznych zdjęć. Na czarnym tle Marek Kreusch wykonał pantomimiczny taniec tworzący zamkniętą pętlę ruchu. W drugim etapie zdjęć, pod poklatkową kamerą do zdjęć animowanych, opisywałem kolejne fotografie za pomocą kwadracików wyciętych z papieru. Każdą nową fazę obrazu rozpoczynałem od czarnego tła. W miejscach, gdzie na fotografiach była ludzka postać, układałem białe kwadraciki. W tamtym czasie nikt w Polsce nie miał zielonego pojęcia o tym, co się działo na uniwersytetach i w laboratoriach badawczych na Zachodzie. W Bell Labs w Stanach Zjednoczonych dwóch naukowców (Willard Boyle i George Smith) wpadło na pomysł budowy CCD – elektronicznego przetwornika obrazu. W ciągu następnych dwudziestu lat to urządzenie totalnie zmieniło techniki rejestracji obrazu i stało się jednym z głównych elementów cyfrowej rewolucji. Ich pomysł polegał na podzieleniu powierzchni obrazu na małe kwadraciki. W każdym został umieszczony fotoelement, który rejestrował poziom padającego światła. To, co ja oceniałem okiem i robiłem ręcznie w *Kwadracie*, fotoelement wykonywał automatycznie. Po latach Boyle i Smith dostali za ten wynalazek Nagrodę Nobla w dziedzinie fizyki. Początki ich pomysłu sięgają 1969 roku. W tym samym roku zdałem do szkoły filmowej. Pierwsza pracująca matryca CCD została wyprodukowana dopiero w 1974 roku, miała sto na sto kwadracików. Matryca *Kwadratu* miała sto dwadzieścia osiem na sto dwadzieścia osiem kwadracików, film skończyłem w 1972 roku.

Nie zdawałem sobie sprawy, że ułożenie tysięcy kwadracików będzie bardzo żmudnym i skomplikowanym procesem. W czasie wakacji szkoła była zamknięta, ale dzięki poparciu ówczesnego rektora, Jerzego Kotowskiego, miałem klucze do pracowni, w której była kamera do zdjęć poklatkowych. Byłem zawsze w dobrych stosunkach z ludźmi pracującymi w szkole, szczególnie z magazynierem, dzięki któremu zdobyłem kawałek negatywu ORWO. W pracowni, właściwie w ciemni fotograficznej, spędziłem całe wakacje. Gdy ułożyłem kwadraciki dla danej fazy ruchu, po sfotografowaniu ich w części czarno-białej, musiałem taśmę przesuwać przy zamkniętej kamerze do części barwnej filmu. A później wracać i wielokrotnie powtarzać ten proces. Żeby się nie pomylić, musiałem wymyślić jakąś formę kontroli całego tego procesu. Nie było jeszcze komputerów, robiłem to na wielu kartkach papieru oraz na papierze milimetrowym: masę notatek, wykresów geometrycznych. Po skończeniu *Kwadratu* zauważyłem, że ostateczny rezultat mojego pomysłu powstał w dwóch zupełnie odmiennych formach: w postaci gotowego filmu oraz pliku papierów zapełnionych geometryczno-matematycznymi symbolami. Pomyślałem, że gdybym w moich zapiskach zmienił wartość pewnych liczb i zmodyfikował wykresy, powstałby zupełnie inny film. Ale papierowe wykresy i symbole nie mogły wytworzyć nowego filmu. Nie bardzo wiedziałem, do czego mógłby być przydatny system zapisu, który wymyśliłem w celu tej realizacji. Na odpowiedź musiałem poczekać prawie dwadzieścia lat. W każdym z kolejnych filmów rozwijałem formy tych zapisów – nazywałem je „receptami". Stały się one podstawowym elementem każdego mojego projektu. Dla mnie pełniły funkcję scenariusza i scenopisu. Tylko dzięki moim receptom powstał mój najbardziej znany film *Tango* (1980). Szczerze mówiąc, cały proces twórczy polegał na przygotowaniu właściwych recept złożonych głównie z wykresów geometrycznych na papierze milimetrowym. Proces zdjęciowy *Tanga* (trwający około roku) był dla mnie okresem niezwykle żmudnej i bardzo, ale to bardzo nudnej pracy. Z czasem, gdy moje pomysły stawały się bardziej skomplikowane, musiałem skorzystać z wiedzy starożytnych Greków, czyli dobrze opanować trygonometrię. I kiedy już nastąpiła ta rewolucja, czyli pojawiły się komputery z ekranami, na których obraz był w pełnych kolorach (ponad szesnaście milionów kombinacji barwnych – to było około 1990 roku), zdałem sobie sprawę, że rozpoczyna się nowa epoka w historii obrazu, i postanowiłem nauczyć >

Zbigniew Rybczyński, *Tango*, 1980 (kadry)

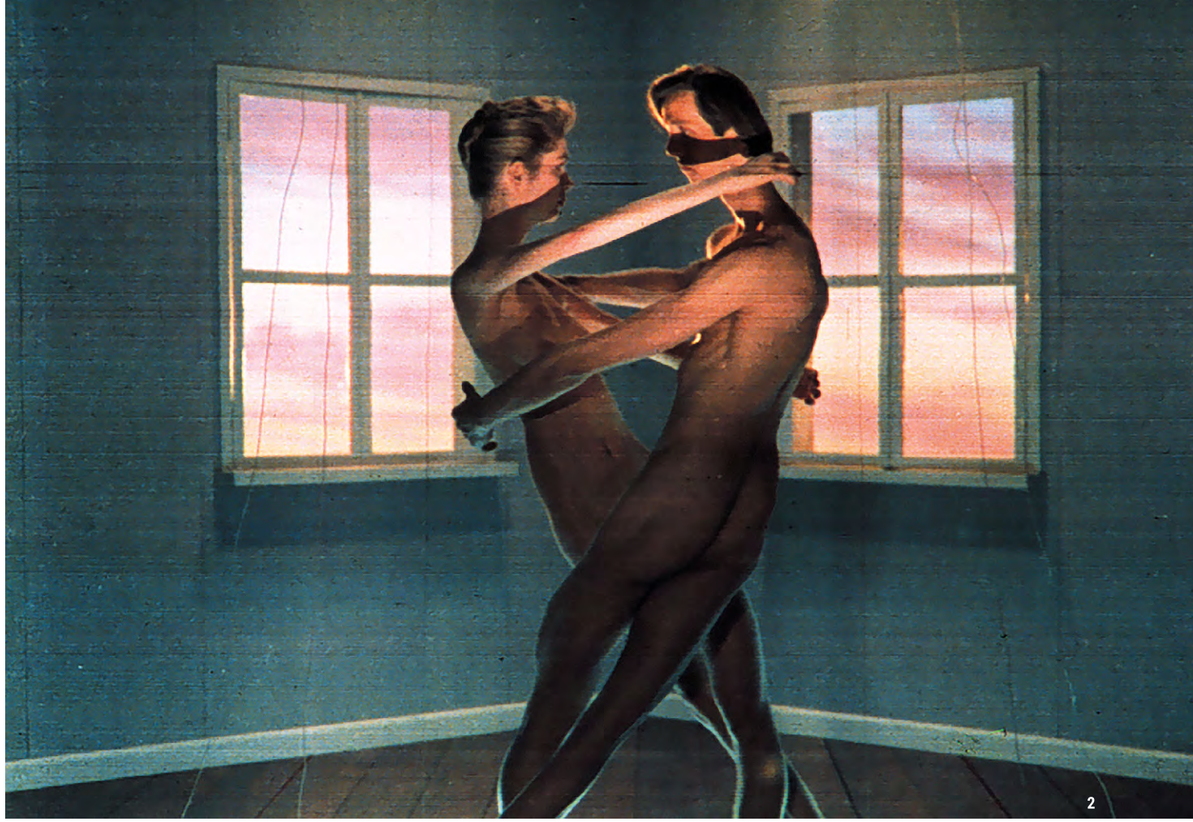
się programować. Nie miałem żadnej edukacji w tej dziedzinie, ale miałem duże doświadczenie w tworzeniu moich recept. Okazało się to bardzo przydatne w budowaniu tego labiryntu, którym jest każdy komputerowy program. Gdy byłem już w Stanach Zjednoczonych, w mojej ekipie jeden z inżynierów – Nick Croft – był bardzo dobrym programistą. Mówię do niego: „Nick, słuchaj, czy możesz mi pokazać, w jaki sposób mógłbym zaprogramować na ekranie kwadracik w dowolnym miejscu i w dowolnym kolorze?". Wytłumaczył mi podstawowe metody programowania w języku C. Pierwsze dwa lata zajęło mi uczenie się. Popełniałem dużo błędów, ciągle *error*, *error*. Z czasem opanowałem to i doszedłem do wniosku, że programowanie na komputerze obrazu jest bardzo podobne do tworzenia moich recept. W ten sposób za pomocą operowania tym jednym kwadracikiem napisałem, i robię to do dzisiaj, wszystkie moje programy. Nie używam żadnych graficznych bibliotek z sieci, „gotowców". Dzięki temu mam całkowitą wolność w analizowaniu, przetwarzaniu i tworzeniu od zera dowolnych, statycznych lub ruchomych, obrazów.

Zbigniew Rybczyński / Dorota Zgłobicka, *Bartók*, z cyklu *Digi Dada*, 2021 (kadr)

Przeskakujemy o pół wieku. W 2021 roku w waszym Gila Monster Studios zrealizowaliście z Dorotą Zgłobicką film zatytułowany *Digi Dada*, czyli jesteśmy w świecie cyfrowym. Kiedyś mówiłeś, że marzysz właśnie o takim sposobie pracy – jesteś całkowicie niezależny od długotrwałej postprodukcji, dużej ekipy realizacyjnej. Czy to jest realizacja twojego marzenia, o którym kiedyś opowiadałeś?

I tak, i nie. Z czasem rozszerzyłem to moje marzenie. Ale zacznijmy od początku. W trakcie mojej pracy byłem zapraszany na różne festiwale na świecie, kiedyś zostałem zaproszony do Grecji, pojechałem tam z wykładem i pokazem moich filmów. Przyjąłem to zaproszenie tylko dlatego, że tam zbudowali nowe muzeum na Akropolu, które chciałem zobaczyć. W Atenach poznałem Dorotę Zgłobicką, która zaprosiła mnie na premierę swojego filmu, który sama wyprodukowała i wyreżyserowała. W tym czasie wróciłem do Polski z pomysłem stworzenia Instytutu Obrazu – tak sobie wyobrażałem ostatnią fazę mojego życia. Instytut miał być złożony z działu badań nad obrazem (w bardzo szerokim zakresie), ze szkoły nowych mediów oraz studia filmowego wyposażonego w najnowocześniejszą technologię. Nie ma takiej instytucji na świecie. Rozmawiałem o tym z wieloma ludźmi, we Włoszech z Umbertem Eco, z ludźmi z Sony w Japonii. Udało mi się to w końcu zrealizować w Polsce – tak przynajmniej na początku myślałem. Najpierw to była wersja w Nowym Sączu. Tam to nie wyszło i w końcu stało się we Wrocławiu, w byłej Wytwórni Filmów Fabularnych. Fantastyczna dla mnie perspektywa: Wrocław, duża liczba studentów, wiele uczelni, niesamowite położenie tuż przy Starym Mieście, plus mit tego miejsca, gdzie powstało tyle wybitnych polskich filmów. >

1



2

1–2. Zbigniew Rybczyński, *Czwarty wymiar*, 1988 (kadr)

Wkrótce po zamieszkaniu we Wrocławiu wzięliśmy ślub z Dorotą i naszym jedynym urlopem była tygodniowa podróż poślubna do Grecji. Przez cztery lata siedzieliśmy we dwójkę w powstającym studio: święta, soboty, niedziele. Wychodziliśmy o jedenastej, dwunastej w nocy do domu, a nawet często tam spaliśmy, bo szkoda było czasu na dojazdy. Niestety, nasza praca i praca zespołu złożonego z młodych, bardzo zdolnych ludzi (inżynierów i artystów), który powstawał w CeTA, została zupełnie zniszczona przez nieuczciwych urzędników. Nasz wyjazd z Polski dziewięć lat temu to moja kolejna emigracja. Byłem już w poważnym wieku, musieliśmy zaczynać tutaj, w Arizonie, od zera. Po kilkuletnim zerwaniu kontaktów w Stanach oraz po szoku tego, co przeżyliśmy w Polsce, nie było to takie proste. Na początku szło to dosyć powoli. W Stanach nie ma publicznych pieniędzy, wszystko trzeba samemu zorganizować. Nie jest łatwo, jak chce się być tak niezależnym, jak ja przez całe życie starałem się być. Ale najważniejsze jest to, że my od tego czasu, kiedy się poznaliśmy, pracujemy we dwójkę. Dorotka ma swoje mocne strony, ja mam inne mocne strony. Naszym największym problemem w dalszym ciągu są pieniądze na sprzęt, technologie, budowę studia. Wyrzucając mnie z Wrocławia, nie oddano mi mojego sprzętu, który przywiozłem do Polski. Ale posuwamy się do przodu i jesteśmy wierni temu, co jest naszą pasją. Zrealizowaliśmy już kilka projektów filmowych i przygotowujemy następne.

Wróćmy do *Digi Dada*. Czy to była propozycja, która przyszła z zewnątrz? Film składa się z czterech części, w których zostały wykorzystane utwory Mahlera, Janáčka, Bartóka oraz Schönberga, i może kojarzyć się z *Orkiestrą* (1990).

Zwróciła się do nas filharmonia z Hamburga, a konkretnie dyrygent Kent Nagano. Poza nami zaprosił do udziału w tym projekcie czterech innych filmowców z Europy. Miał bardzo ambitną wizję, chciał aby powstał film przypominający *Fantazję* (1940) Walta Disneya. To było w trakcie pandemii COVID-19. Ponieważ orkiestra nie mogła normalnie występować, chcieli w inny sposób prezentować muzykę. Każdy z filmowców dostał około dwudziestu pięciu minut nagrań muzyki składającej się z kilku krótkich utworów. Jeśli chodzi o naszą partię muzyczną, to nie był nasz wybór. W przeciwieństwie do Doroty, nie jestem wielbicielem muzyki poważnej z pierwszych dziesięcioleci XX wieku. Ale znalazłem w tych utworach inspiracje do napisania nowych programów komputerowych, osobnych dla każdego utworu. Odbyliśmy długą rozmowę z Nagano, dyrektorem artystycznym hamburskiej filharmonii, i po zaakceptowaniu naszych pomysłów przystąpiliśmy do realizacji. Budżet był bardzo skromny, ale najgorsze było to, że oni potrzebowali gotowego filmu za miesiąc. Spóźniliśmy się w końcu o dwa tygodnie, czyli pracowaliśmy półtora miesiąca. Ale potem się okazało, że oni poszli wszyscy na urlop, to jest Europa, i nic z tymi materiałami nie zostało zrobione prawie przez rok. W końcu całość została zmontowana i odbyła się premiera *online*. Jeden z naszych filmów do utworu Bartóka zdobył w zeszłym roku kilka nagród na międzynarodowych festiwalach.

To kolejny eksperyment w poszukiwaniu związków tego, co wizualne, z tym, co muzyczne.

W dwóch utworach wykorzystaliśmy efekt skręcania się w przestrzeni ludzkich postaci, który po raz pierwszy zastosowałem w *Czwartym wymiarze* (1988). Polega on na łączeniu wielu czasów w jednym obrazie. Mimo że rezultat wydaje się podobny, te dwie produkcje zostały zrobione zupełnie innymi technikami. Z powodu niezwykle krótkiego czasu, który mieliśmy na realizację, są to zaledwie szkice tego, co w pełni wykorzystamy w naszych kolejnych projektach. Udało nam się stworzyć program komputerowy, który na podstawie zmian >

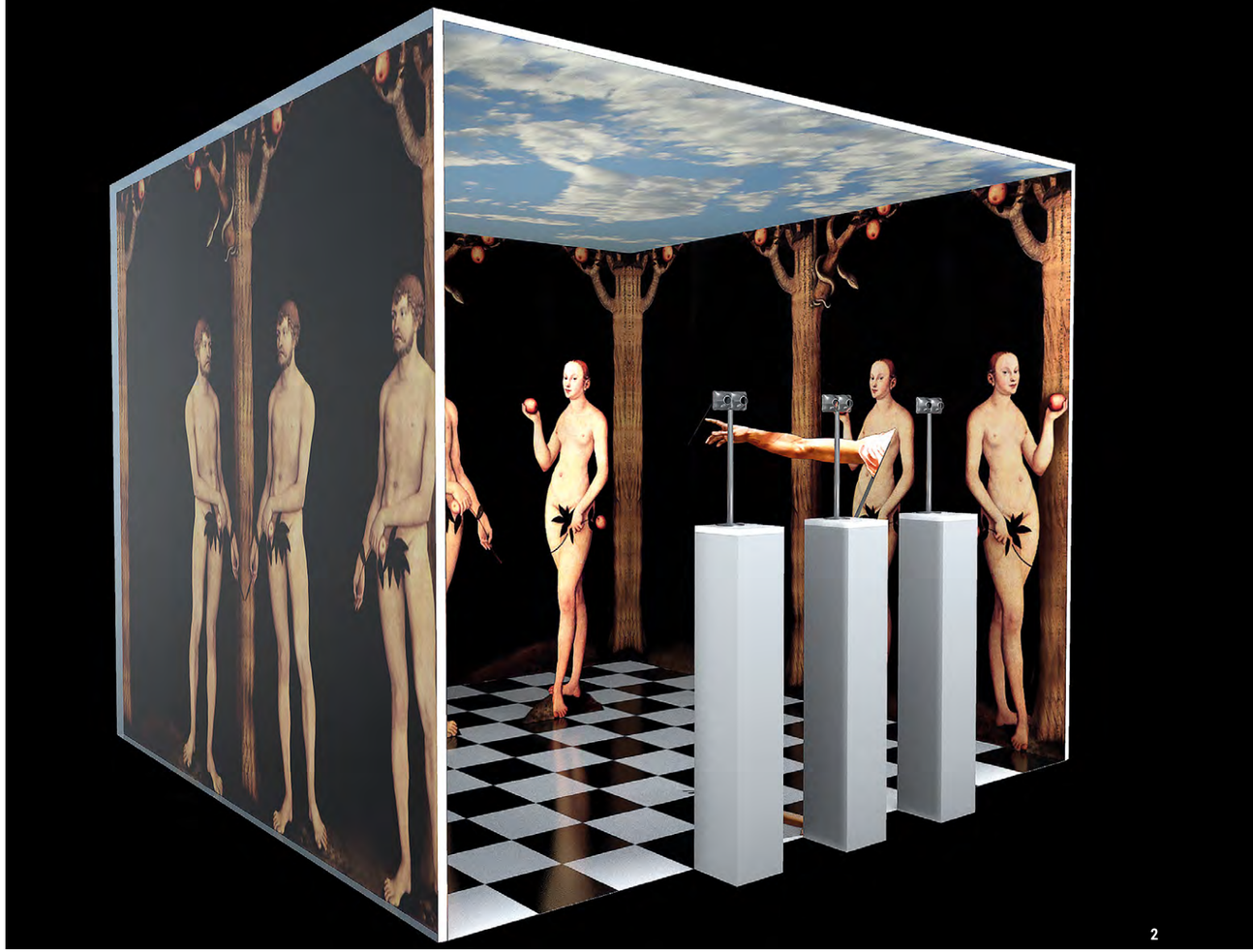
dynamiki utworu muzycznego (lub innego materiału dźwiękowego) dokonuje zsynchronizowanych z muzyką zmian w realistycznym obrazie filmowym. Zmiany te dotyczą specyficznej deformacji czasu, przestrzeni oraz ruchu nagranych obiektów.

Francuski filozof Paul Virilio napisał tekst o *Czwartym wymiarze*, w którym zwracał uwagę na to, że doskonale w nim uobecnia się „synteza obrazów" (fotograficznych, filmowych, graficznych). Tamten film zrobiłeś na taśmie filmowej, teraz pracujesz w domenie cyfrowej. Jak wyglądało to przejście od taśmy celuloidowej, analogowego HDTV, do narzędzi digitalnych?

To przejście trwało oczywiście kilka lat. Z każdym rokiem byłem i nadal jestem zaskoczony wzrostem szybkości pracy komputerów, jakością kamer, powiększającą się pamięcią i rozrastającą się rezolucją obrazu. My używamy obecnie standardowych laptopów z Windows 10, ich prędkość jest wprost niewyobrażalna. Kiedy kręciłem w Nowym Jorku *Czwarty wymiar*, przefotografowałem każdą klatkę filmu przez ponad czterysta osiemdziesiąt linii. Zbudowałem takie urządzenie, które zasłaniało większość klatki filmowej, przepuszczając przez wąską szczelinę tylko jej fragment. Używałem do tego printera optycznego Oxberry, który zakupiłem na raty zaraz po przyjeździe do Stanów i po zarobieniu pierwszych pieniędzy. Posiadając taki sprzęt, czułem się, jakbym był posiadaczem maserati. Cały proces tego przefotografowania negatywu odbywał się z szybkością sześciu klatek na sekundę i trwał ponad dwa miesiące. W ośmiu tygodniowych partiach kamera i projektor pracowały nieprzerwanie w ciągu dnia i nocy przez dwadzieścia cztery godziny. Kolejne linie były fotografowane w zmieniających się kierunkach: parzyste do przodu, nieparzyste do tyłu. Po zakończeniu każdej partii robiłem dwugodzinną przerwę w celu naoliwienia wszystkich mechanicznych części Oxberry. Perforacja w każdej klatce obrazu, szczególnie materiału źródłowego, już po około sto sześćdziesiątym przesunięciu w projektorze miała ślady uszkodzenia. Niemożliwe byłoby powtórzenie całej operacji od początku. Obecnie powstanie podobnego efektu z użyciem komputera, w o wiele większej rozdzielczości, trwa kilka godzin. Oczywiście aby komputer to wykonał, trzeba najpierw napisać odpowiedni program.

Przedstawiłeś w *Traktacie o obrazie* (2008) swoje rozważania teoretyczne – bo oprócz aspektu artystycznego i badawczego jest jeszcze ten nurt w twojej aktywności – ale także koncepcję Studia Ideale, które *de facto* zostało zbudowane w CeTA. Twoje koncepcje nie doczekały się, niestety, szerszej recepcji. Czy nie jesteś zawiedziony, że *Traktat o obrazie* nie wzbudził należnej mu dyskusji czy polemiki?

W trakcie mojej pracy otrzymywałem wiele porad, a właściwie sugestii, i to od bardzo poważnych ludzi, którzy mówili: „Zbig, napisz książkę o obrazie". Po kilku latach pracy w Niemczech, w 2001 roku podjąłem decyzję o powrocie do Stanów. Gdy o tym dowiedział się wybitny naukowiec, biofizyk Otto Rössler, w przeddzień mojego wyjazdu zaprosił mnie na śniadanie. Poznaliśmy się wcześniej. Będąc profesorem w Akademii



Zbigniew Rybczyński
1. *Zbig na scenie studia WFF/CETA*, Wrocław 2012, fot. Dorota Zgłobicka
2. Wizualizacja instalacji Zbigniewa Rybczyńskiego do wystawy w Akademie der Künste w Berlinie, 2011

Sztuk Medialnych w Kolonii, miałem okazję do spotkań i długich rozmów z Otto i z członkami związanej z nim „grupy siedmiu", składającej się z wybitnych fizyków kwantowych (bardzo międzynarodowe towarzystwo). W trakcie tych spotkań rozmawialiśmy o rzeczach najciekawszych, czyli o atomach, kosmosie i obrazie. Korzystając z tak niezwykłych okazji, oczywiście zadawałem mnóstwo pytań. Ale miałem też okazję do zaprezentowania moich koncepcji dotyczących optyki, perspektywy obrazu i moich eksperymentów filmowych na temat czasu i przestrzeni. Byłem zdziwiony, gdy Otto wyjawił mi powód zaproszenia na to śniadanie. Na wstępie wyjaśnił, że z reguły wszystkie publikacje naukowe mają jedno ważne zdanie, reszta to lanie wody. Istotne publikacje, takie, które wnoszą coś nowego do nauki, mają dwa, trzy zdania. „Zbig, napisz książkę – powiedział – bo ty masz do napisania sześć zdań". Odpowiedziałem, że ja nie jestem akademikiem, naukowcem, i taka praca zajęłaby mi wiele lat. To, co powiedział Otto, jest największym komplementem na temat mojej pracy, jaki kiedykolwiek usłyszałem. >

***Traktat* jednak powstał.**

Powstał jako tekst do katalogu wystawy moich prac, przygotowanego przez Grażynę Kulczyk w poznańskim Starym Browarze, ale dotyczył tylko fragmentu tego gigantycznego tematu, jakim jest obraz, i był związany głównie z moim konceptem studia filmowego. Ostateczny tekst, na podstawie moich szkiców i zapisków, został zredagowany przez moich przyjaciół z Wrocławia – profesorów Ireneusza i Beatę Sierockich. Bez ich udziału tekst ten by nie powstał.

Siegfried Zielinski powiedział kiedyś, że to ty jesteś w istocie jedynym prawdziwym artystą renesansowym w dzisiejszych czasach.

Mimo wielkiego szacunku dla Siegfrieda, nie traktuję tej wypowiedzi poważnie. Wprowadza mnie tylko w zakłopotanie. W naszych rozmowach często mówiłem, że bycie artystą we współczesnym świecie to wstyd. Ja, niestety, nie jestem naukowcem, nie uważam także, że jestem artystą, gdyż nie muszę się niczego wstydzić. Jestem pasjonatem zafascynowanym obrazem, robiącym eksperymentalne filmy.

Ale przecież masz na swoim koncie kilka patentów wydanych przez amerykańskie biuro patentowe. Twoje patenty dotyczą optyki, kontroli ruchu kamery, techniki komponowania obrazu na *blue screen* i transferu między materiałami filmowymi nagranymi w różnych systemach rejestracji, na przykład między telewizją europejską w PAL a amerykańską w NTSC. To chyba nie są sprawy, którymi zajmują się zwykli zjadacze chleba? Czy możesz powiedzieć, co się stało z twoimi wynalazkami?

Po siedemnastu latach każdy patent staje się własnością publiczną. Opatentowanie jakiegoś wynalazku ma sens tylko wtedy, gdy dysponujesz ogromnymi pieniędzmi i jesteś utalentowanym biznesmenem. To jest bardzo skomplikowany proces, który dużo kosztuje i trwa kilka lat. Oczywiście, że uzyskanie każdego patentu jest swoistym sukcesem. Po złożeniu wniosku biuro patentowe przysyła ci listę opatentowanych już wynalazków z ostatnich stu sześćdziesięciu lat, które w jakiś sposób zahaczają o twoją dziedzinę, a ty musisz udowodnić, że twoje rozwiązanie (musi być zawsze w formie jakiejś maszyny) jest lepsze i unikatowe. Ale uzyskanie samego patentu to nie wszystko, musisz doprowadzić to tego, aby o twoim wynalazku dowiedzieli się potencjalni użytkownicy, oraz żeby twój wynalazek przerodził się w sprzedażny produkt. A to obecnie kosztuje wiele milionów dolarów. Moje pomysły rozwijałem w celu realizacji moich filmów. Praktyczne wykorzystanie patentu z reguły zajmuje wynalazcy całe życie, ja po prostu rozwiązywałem konkretny problem i ruszałem do przodu. Gdy byłem w Stanach, a później w Niemczech, w uzyskaniu patentów bardziej zainteresowani ode mnie byli moi partnerzy. Nie znaczy to, że nie zdawałem sobie sprawy z ekonomicznej wartości każdego patentu. Byłem jednak świadomy, że do osiągnięcia sukcesu w tej dziedzinie jest potrzebny spory zespół współpracowników, uczciwi partnerzy, opieka prawna i wielkie środki finansowe – jednym słowem: porządna instytucja. W realiach Polski taka instytucja może istnieć tylko dzięki mecenatowi państwa. Ale decydenci muszą z kolei wiedzieć, co się dzieje na świecie, aby zrozumieć potencjał nowatorskiego projektu. Miałem płonną nadzieję, że taką instytucją stanie się CeTA we Wrocławiu. Niestety, decydenci w Warszawie i dyrektorzy przydzielonego mi zespołu administracyjnego nie interesowali się tym, co zaczęło powstawać w naszym studio. Na przykład nawiązaliśmy współpracę z Politechniką Wrocławską, z doktorem Robertem Muszyńskim. Żył jeszcze profesor Krzysztof Tchoń, który poparł ten projekt. Zaproponowałem budowę nowego typu obiektywu (kombinacja fiberglass i elektroniki), który w każdym egzemplarzu wytwarzałby obrazy posiadające identyczną geometrię obrazu. Jednocześnie obiektyw ten miałby centralny, precyzyjnie określony punkt obserwacji (w przecięciu promieni światła), co umożliwiłoby zsynchronizowanie w przestrzeni lokacji każdego obiektywu z systemem GPS. Mało osób zdaje sobie sprawę, że obecnie taka optyka nie istnieje. Nazwałem ten obiektyw „Global Lens". Mieliśmy kilka spotkań, zespół Politechniki napisał odpowiednie dokumenty i wnioski, znaleźliśmy firmę w Stanach Zjednoczonych, która mogłaby wyprodukować z fiberglass jeden z najważniejszych elementów tego obiektywu. Ale okazało się, że musi być na to zgoda amerykańskiego Departamentu Stanu, co świadczyło o tym, że ktoś poważny miał podobny pomysł i prawdopodobnie nad tym już pracował, na przykład wojsko czy jakaś agencja kosmiczna. Pomijając fakt, że poza pozwoleniem trzeba byłoby znaleźć kilkanaście tysięcy dolarów, cały projekt oczywiście upadł, kiedy zostałem wyrzucony z CeTA.

W twojej działalności zawsze te trzy obszary były istotne, to znaczy sztuka, nauka i technologia – ściśle ze sobą powiązane. Sam o tym wspominałeś, że artyści nie czytają nowych publikacji naukowych, a z kolei naukowcy nie chodzą do Zentrum für Kunst und Medien (w Karlsruhe) czy galerii sztuki. To jest tak, że te trzy światy – technologii, nauki i sztuki – nie spotykają się i pewnie brak tego spotkania powoduje niepokój dotyczący przyszłości naszej cywilizacji.

1. *Zbig i Dorota na planie Digi Dada*, Arizona 2021 (selfie)
2. Patenty technologiczne Zbigniewa Rybczyńskiego, 1997–2001

Ten rozbrat nauki i sztuki nastąpił w XIX wieku, może trochę wcześniej. Kto miał i nadal ma największy wpływ na postęp cywilizacyjny w ciągu ostatnich dwóch stuleci? Nie artyści, myślę, że nawet nie politycy, ale głównie twórcy nowych maszyn i technologii, naukowcy reprezentujący nauki ścisłe – od biologii po fizykę. Oczywiście, że prace artystów XIX i XX wieku „upiększały" życie, i nadal to robią w postaci obrazów, powieści, rzeźb, oper, baletów, performansów, ale te wszystkie „ozdóbki" nie miały i nie mają większego znaczenia w tym, co nazywamy postępem. Z przykrością należy stwierdzić, że humaniści nie dostrzegali potencjału drzemiącego w pojawiających się jak grzyby po deszczu nowych technologiach. Kiedy pojawił się film, to mówiono, że to koniec kultury, cywilizacji – tak uważał na przykład Franz Kafka. Inny wybitny intelektualista, James Joyce, napisał książki, które są uznawane za arcydzieła literatury, ale nie miały one większego wpływu na to, co wydarzyło się na świecie po ich opublikowaniu. Podczas gdy Charlie Chaplin swoimi „prymitywnymi" filmami zrobił coś, co świat jednak trochę zmieniło. Doskonale pamiętam, jaka była postawa w latach osiemdziesiątych środowisk humanistycznych dotycząca korzystania z pierwszych komputerów domowych: to zimne, nieludzkie, za skomplikowane. Artyści w renesansie byli naukowcami, wynalazcami, mieli nieprawdopodobną wiedzę jak na czasy, w których żyli. Byli architektami, potrafili mierzyć, rysować mapy, robić wodociągi, namalować obraz, zrobić rzeźbę, do tego jeszcze czytali traktaty naukowe i sami je pisali, do czego była niezbędna umiejętność pisania i czytania.

Obecnie naukowcy budują skrzynki z guzikami, artyści je biorą w swoje ręce i naciskając guziki, „wyrażają się". Najczęstszym tematem są zagrożenia współczesnego świata związane z rozwojem nauki i technologii. To nie są czasy renesansu, kiedy artyści byli naukowcami i sami budowali swoje skrzynki. Jaki w takim razie powinien być odpowiednik współczesnego artysty? Nie potrafię odpowiedzieć na to pytanie. Jedyne, co wydaje mi się konieczne, to znajomość nowego języka, którym jest programowanie, i aktywne zaangażowanie się w budowę nowych „skrzynek". Rozdział w historii obrazu zatytułowany „kwadrat" długo jeszcze nie będzie rozdziałem zamkniętym. Jaki kolor powinien mieć każdy pojedynczy kwadracik (piksel) na ekranie, aby z zespołu tych kwadracików powstawała iluzja realistycznego ruchomego obrazu, przedstawiającego wszystko to, co sobie wyobrażamy, albo co dzięki odkryciom naukowym wiemy, że istnieje, ale czego nie da się w żaden sposób sfotografować – jest tematem wielu prac naukowo-badawczych. To z kolei prowadzi do rozwoju zupełnie nowych dziedzin nauki i przemysłu, szczególnie w krajach wysoko rozwiniętych. Szkoda, że w tej dziedzinie Polska do takich krajów nie należy. Myślę, że obecnie to nadal najciekawsze pole pracy twórczej dotyczące wszystkich dziedzin ludzkiej działalności. Dzięki rozwojowi technologii komputerowych wkraczamy w epokę *virtual reality* i sztucznej inteligencji, w której królem jest i będzie obraz. Jestem głęboko przekonany, że w tym obszarze narodzi się nowa sztuka przyszłości, która będzie miała wielki wpływ i udział w rozwoju cywilizacji. Mam nadzieję, że młoda generacja polskich twórców nie przegapi tych krótkich momentów „olśnienia". ■

ROZMOWY

Przepływ między bańkami
Rozmowa z Adrianą Prodeus

Trzeba się łączyć w grupy
Z Grupą Pryzmat rozmawia
Mika Drozdowska

Ojczyzna, kamienica, dom
Z mecenaską Violą Wojnowski
i dyrektorką Domu dla Kultury
OP ENHEIM Kamą Wróbel
rozmawia Justyna Pobiedzińska

Beata Bartecka

Przepływ między bańkami
Rozmowa z Adrianą Prodeus

Flite, reż. Tim Webber (kadr)

W czerwcu 2023 roku w Poznaniu po raz szesnasty odbył się Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych ANIMATOR. To największy festiwal animacji w Polsce, który nie tylko nagradza twórców polskich i zagranicznych, ale także od 2009 roku kwalifikuje do skróconej ścieżki ubiegania się o nominację do Oscara. Jego nową dyrektorką została Adriana Prodeus, wrocławianka, która ma ogromne doświadczenie jako krytyczka filmowa, a także kuratorka sztuk wizualnych.

Rozmawiamy niecałe dwa tygodnie po festiwalu, a kilka dni przed premierą *The Boy and the Heron* Hayao Miyazakiego. Nowy film Studia Ghibli, ostatni legendarnego reżysera, wchodzi do kin, na razie tylko w Japonii, bez zwiastunów, fotosów czy streszczenia. Z tego powodu tematem rozmowy jest anime w programie tegorocznego ANIMATORA.

Adriana Prodeus: Żaden inny reżyser nie mógłby sobie pozwolić na premierę filmu w kinach bez jakichkolwiek materiałów promocyjnych. Filmy Miyazakiego zmieniły myślenie o anime. Wychowały całe pokolenia widzów. A skoro wielu twórców z Europy czy ze Stanów Zjednoczonych ukształtowała estetyka anime, ten sposób budowania narracji czy pokazywania emocji, to są nimi nasycone ich własne filmy. Mimo że nigdy nie nazwaliby się twórcami anime, są w nim zanurzeni. Tak jak francuski *Mars Express* Jérémiego Périna z tegorocznego programu ANIMATORA, antyutopia o koegzystencji ludzi i robotów nawiązująca do *Ghost in the Shell* i do *Akiry*. Film mierzy się z tematem możliwej empatii sztucznej inteligencji, kontynuując poszukiwania twórców z lat dziewięćdziesiątych we współczesnym wydaniu. Buduje się bardzo ciekawy teren wpływów i chcemy to zbadać. W tym roku po raz pierwszy współpracowaliśmy z Festiwalem Fantastyki Pyrkon, który ma trochę inną publiczność, ale jesteśmy bardzo połączeni. Zaprosiliśmy na polską premierę najnowszego filmu Keiichi Hary i Miho Maruo *Lonely Castle in the Mirror* twórców *Miss Hokusai* czy *Colorful*. Wydarzeniem była retrospektywa ich filmów, a także sekcja Kryształy Anime – zajrzenie w historię tego potężnego obszaru kina. Pokazaliśmy *Memories* czy *ON-GAKU: Our Sound* – tytuły, które nigdy w Polsce nie były pokazywane na wielkim ekranie. Zaczęłyśmy rozmowę o tym, w jaki sposób anime wpisuje się w historię animacji, a należy dodać, że są osoby, które uważają, że anime nigdy nie powinno się znaleźć na ANIMATORZE, gdyż to jest zupełny osobny rodzaj kina niż animacja. >

1

3

1. *Koniunkcja,* reż. Marta Magnuska (kadr)
2. *Bajka na Krańcu Świata,* reż. Kacper Zamarło (kadr)
3. *Such miracles do happen,* reż. Barbara Rupik (kadr)

2

Beata Bartecka: Czy to znaczy, że w kolejnych latach na Festiwalu będzie jeszcze więcej anime?

Tak. Dodam, że w Kryształach Anime pokazaliśmy również dokument *Satoshi Kon. Iluzjonista* w reżyserii Pascala-Alexa Vincentego, który przekonuje, w jak dużym stopniu japoński twórca był istotny dla europejskiego czy amerykańskiego kina. Udowadnia, jak Christopher Nolan czy Darren Aronofsky widzą tę inspirację czy to zapożyczenie. Dokument tego nie osądza, tylko pokazuje skalę wpływu. Marzy mi się retrospektywa Satoshiego Kona i szersza debata o anime.

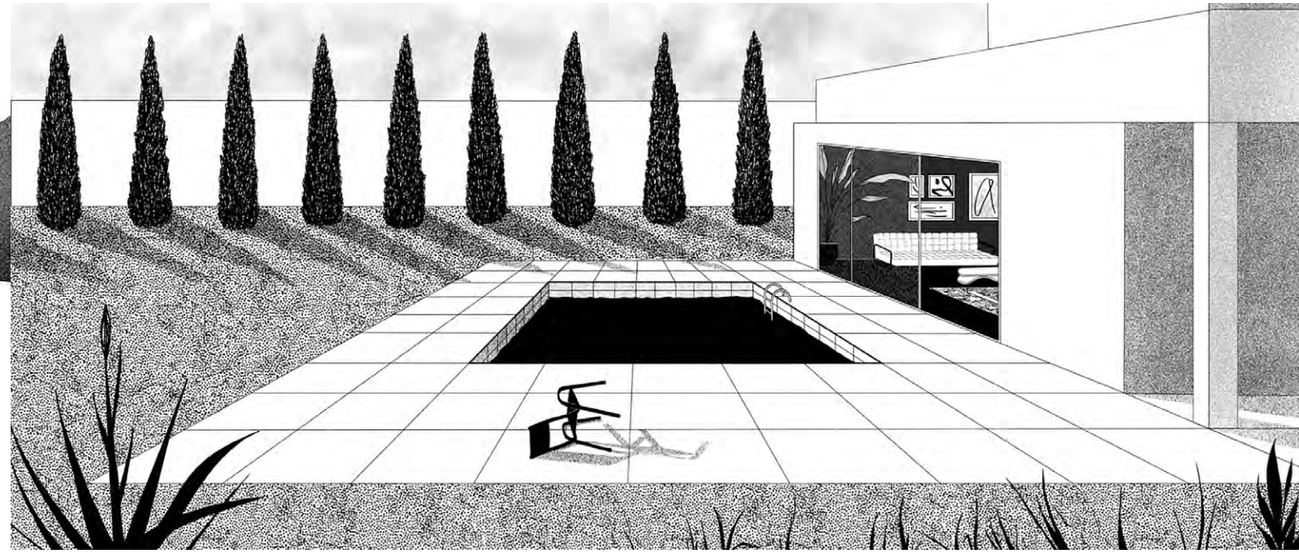
Chciałam zapytać o filmy wykorzystujące technikę rotoskopii, która umożliwia zamianę filmu aktorskiego na animację. Wiele osób nie zgadza się, by produkcje tego typu włączać do historii animacji, a jednak w programie ANIMATORA znalazły się takie tytuły. Co ciekawe, dzięki sztucznej inteligencji rotoskopia zapewne rozwinie się jeszcze bardziej.

Tak, spodziewam się, że techniki określane mianem sztucznej inteligencji zmienią sposób postrzegania filmów, które korzystają z takiego transferu i stawiają na iluzjonistyczne rękodzieło. Przed nami *Chłopi* w reżyserii DK Welchman i Hugh Welchmana. Rotoskopia w nowym wydaniu może rozwinąć się w coś zupełnie innego. Dla takiego rodzaju kina sztuczna inteligencja może również okazać się śmiertelna. Ale na pewno zniknie ten rodzaj szantażu emocjonalnego, gdy wylicza się tysiące klatek-obrazów, miliony godzin pracy i za to każe się nam kochać film. To nie powinno być warunkiem podziwu. Niech narzędzia sztucznej inteligencji zdejmą z twórców ten ciężar i niech liczy się sam efekt. Dobry, świetny lub średni. Bardzo jestem ciekawa, co wyniknie z rotoskopii stosowanej na szeroką skalę. Można sarkać na filmy w reżyserii Richarda Linklatera, ale wydaje mi się, że jego osiągnięcia są interesujące. On nigdy nie rywalizował o miano najlepszego reżysera animacji. Chciał spróbować tego medium i zobaczyć, co z niego wyciągnie. Na Netflixie jest dostępny jego ostatni film *Apollo 10 1/2: Kosmiczne dzieciństwo*, przygotowany również metodą rotoskopii, która jest dziś już zupełnie inna niż ta z *Przez ciemne zwierciadło.* Ciekawe, jak rozwinie się dalej rotoskopia, ale i *stop-motion*, chętnie używane przez reżyserów filmów fabularnych takich jak Wes Anderson, Michel Gondry czy Guillermo del Toro. Animacja sięga daleko poza to, co standardowo kojarzymy z animacją.

Czy wśród zgłoszeń na konkurs pojawiły się filmy zrobione przez sztuczną inteligencję?

Tak. Nie wybraliśmy żadnego z nich. Brakowało im czegoś, co wiąże się z opowiadaniem historii, jakiegoś rodzaju komunikacji wizualnej. Jak na razie są to dzieła bardzo wsobne. Wydaje się to niezwykle łatwe. Wziąć materiał na krótki film i narzędziami sztucznej inteligencji wydłużyć go do dowolnej długości. Większość tych dzieł powinna jednak pozostać tylko w Internecie. Nie przechodzą próby porównania z innymi filmami na festiwalu. Jednak technologia szybko ewoluuje. Może za rok pojawią się animacje, które będziemy chcieli pokazać. >

1



2

1. *Brak*, reż. Paweł Prewencki
2. *Smell of the ground*, reż. Olivia Rosa

W tym roku wpłynęło ponad trzy tysiące zgłoszeń. Komisja selekcyjna stoi przed ogromnym wyzwaniem, by stworzyć odpowiedni zestaw konkursowy. To jest trudna praca, która wymaga różnych doświadczeń i spojrzeń.

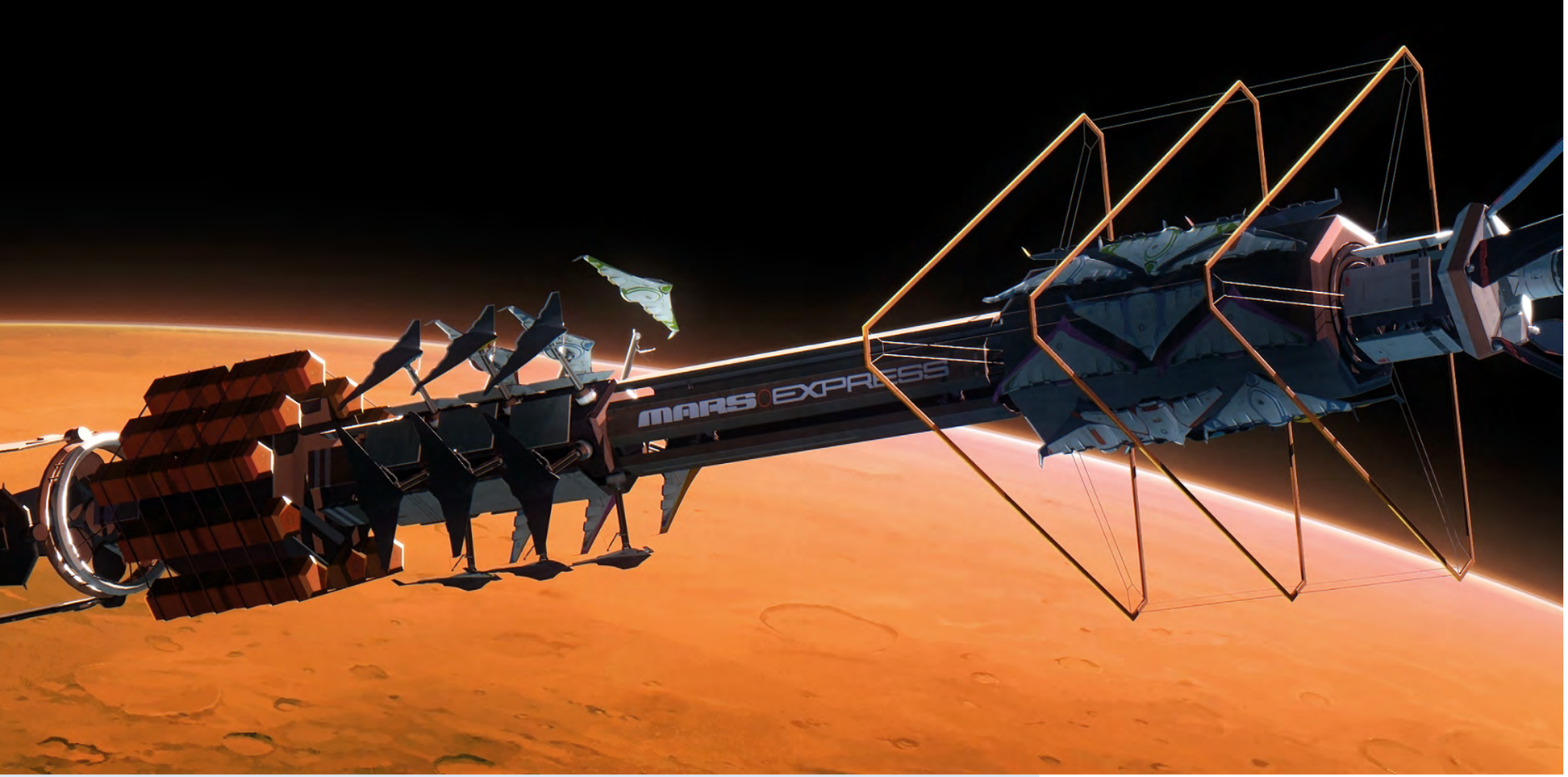
Tak, cieszę się, że udało się stworzyć świetne grono selekcjonerów. W tym największym konkursie – międzynarodowym filmów krótkometrażowych – pracowali: Monika Łuszpak, organizatorka Punto y Raya Festival poświęconego abstrakcji, Maciej Kędziora, świetny młody krytyk, który widzi animację w szerokim wymiarze współczesnego kina, i Jerzy Armata, znawca historii polskiej animacji, a także filmów dla dzieci.

Zdecydowaliście się wydzielić program dziecięcy z konkursu animowanych seriali.

Zauważyliśmy, że coraz bardziej dominowały tam filmy dla dzieci. W selekcji pomogła nam Tessa Moult-Milewska, która sama jest reżyserką. Powołaliśmy również po raz pierwszy jury złożone z dzieci i w tym roku jego nagrodę wygrał postapokaliptyczny polski serial *Bajka na Krańcu Świata* w reżyserii Kacpra Zamarło, na podstawie komiksu Marcina Podolca. Niezwykłe, bo mówi się, że dzieci nie chcą oglądać polskiej animacji, a nagrodzili ją, najbardziej „dorosłą" z zestawu. Konkurs polski to nasze oczko w głowie, dlatego do grona selekcjonerów zaprosiliśmy Michała Mroza, wykładowcę i historyka animacji, Szymona Holcmana, znawcę komiksu i wydawcę Kultury Gniewu, oraz Izumi Yoshidę, reżyserkę i wykładowczynię Szkoły Filmowej w Łodzi. Najpierw pracuje więc sito selekcyjne, a potem jurorskie. Te dwa etapy muszą dobrze ze sobą rezonować. W jury konkursu polskiego zasiadł Tim Webber, laureat Oscara za efekty specjalne do *Grawitacji*. Zadebiutował na ANIMATORZE jako reżyser krótkiego metrażu *Flite*, którego akcja dzieje się w przyszłości w zatopionym Londynie. Mówimy o bardzo doświadczonym filmowcu z Hollywood, który pracował przy *Harrym Potterze* czy *Avatarze*. On i Alexis Hunot, francuski krytyk wyspecjalizowany w animacji, oraz Andrzej Radka – animator z legendarnego irlandzkiego studia Cartoon Saloon, który stworzył najnowsze *Leże Skrzeczuchy* – miniaturę z antologii Lucasfilm *Star Wars Vision 2* – oceniali polskie filmy. Trzy główne nagrody w tym konkursie zdobyły młode reżyserki: Barbara Rupik, Olivia Rosa i Marta Magnuska. Możemy trochę przejrzeć się w ich oczach i zobaczyć, co jest cenione w polskim filmie animowanym. Przez lata on się kojarzył z melancholią, cierpieniem, mrokiem. Nowa fala reżyserek przekierowała polski film animowany na inne tory. Jeszcze dodam, że w komisji filmów pełnometrażowych programerem był Filip Kozłowski, który pracuje od początku istnienia ANIMATORA, podobnie jak Ania Głowińska. Bez tych osób, zaangażowanych programowo, Festiwal nie byłby już tym samym.

Zrobiliście retrospektywę Marcina Giżyckiego, który był dyrektorem artystycznym ANIMATORA. Zmarł w 2022 roku. Pokazywaliście jego eksperymenty, dokumenty, rekonstrukcje.

Przyszło wiele osób, które nie znały go jako filmowca. Dla młodych ludzi te pokazy miniatur prawdziwie niezależnych, nakręconych w domu własnym sumptem, okazały się odkrywcze. Zorganizowaliśmy również dyskusję wokół jego pośmiertnie wydanej książki *Kino artystów i artystek* oraz wieczór z limerykami, literackimi psotami, które pisał i ilustrował aż do końca. Czuję dużą odpowiedzialność, że mogę kontynuować Festiwal stworzony przez Marcina, wielkiego znawcę, miłośnika i popularyzatora animacji. >



1

1. *Mars Express*, reż. Jérémie Périn
2. Adriana Prodeus podczas ANIMATORA, fot. Marek Zakrzewski

Jesteście festiwalem kwalifikującym do nominacji oscarowych, to zapewne tworzy ogromne nadzieje dla twórców?

Laureaci pierwszej edycji ANIMATORA w 2008 roku, Maciek Szczerbowski i Chris Lavis, czyli duet Clyde Henry, którzy wygrali filmem *Madame Tutli-Putli*, byli nominowani do Oscara. Uruchomiło to wiele propozycji, między innymi zrealizowali film ze Spikiem Jonzem, ale ostatecznie wybrali inny model pracy. Zrobili projekt w VR, nawiązujący do *Umarłej klasy* Kantora. Wydaje mi się, że kwalifikacja do Oscara jest wabikiem i to ważne dla artystów, ale niekoniecznie okazuje się drogą dla każdego. Artyści potem mogą podjąć różne decyzje, to wyróżnienie na pewno jednak daje więcej możliwości. Jurorami byli w tym roku nominowani do Oscara Gints Zilbalodis, twórca filmu *Away*, oraz Sara Gunnarsdóttir, twórczyni *My Year of Dicks*. Jak potoczą się ich losy, które okazje wykorzystają, żeby robić w animacji to, co naprawdę ich interesuje? Gościliśmy też w gronie jurorów Sarinę Nihei. Wyrosła na anime, ukończyła Royal Academy of Art w Londynie i tworzy surrealistyczne animacje, których głównym odniesieniem jest animacja estońska. Wychodzi z tego ciekawy miks, w którym wyraża się wrażliwość japońskiej twórczyni.

To, co zobaczyłam w tej edycji Festiwalu w ramach pokazów krótkiego metrażu, było powiązane z tematami depresji, choroby i żałoby. Miałam poczucie, że oglądam wiele intymnych historii i trudnych doświadczeń, znacznie więcej, niż ostatnio miałam okazję widzieć w książkach fotograficznych podczas pracy w jury na Fotograficznej Publikacji Roku 2023. W wielu animacjach twórcy świadomie wykorzystują niedoskonałość techniki, by opowiedzieć o stracie i lękach. Zaskoczyło mnie, jak bardzo się odsłaniają.

2

Tak, wyszło to przede wszystkim w otwartym naborze pod hasłem tegorocznej edycji *poszukiwanie siebie / searching for yourself*. Dostaliśmy wiele zgłoszeń, które rezonowały z tą trudną tematyką. Widać w filmach coś, o czym chcemy zapomnieć z okresu pandemii, do czego właściwie rzadko wracamy, ale robią to za nas twórcy. W konkursie pokazywaliśmy film Pawła Prewenckiego *Brak*, poruszającą opowieść o stracie nowo narodzonego dziecka z punktu widzenia ojca. To prosty film, ale emocjonalnie wrażenie jest ogromne. Dostał Nagrodę Publiczności. Twórca podzielił się najintymniejszą ze spraw, o jakich przeważnie się nie mówi. O zagubieniu, samotności i przetrwaniu we wrogim świecie mówi z kolei komiks *FUNGAE*, który pokazaliśmy w poznańskim fotoplastykonie. Zaadaptowaliśmy powieść graficzną Tomasza Leśniaka i Wojtka Wawszczyka, która jest niemal pozbawiona dialogu. Przenieśliśmy komiksowe rysunki do stuletniego instrumentu służącego do oglądania fotografii stereoskopowych. Wciągnęliśmy ludzi w przestrzeń grzybni, po której błądzą bohaterowie. To zadanie na kolejne edycje ANIMATORA, by wymyślić, jak możemy to połączenie jeszcze wykorzystać.

Jak czujesz się po tych kilkudziesięciu dniach od Festiwalu? Ogromne wyzwanie, a jednocześnie widać, że nie boisz się eksperymentować, wychodzić dalej i pokazywać nieoczywiste ścieżki animacji.

Pewne rzeczy dały mi satysfakcję, a inne okazały się ślepą uliczką. Brak mi jeszcze pełnego obrazu, by ocenić moją pierwszą edycję w roli dyrektorki artystycznej. Jestem zadowolona ze współpracy ze Stowarzyszeniem Stonewall i Pozqueerem. Zorganizowali u nas otwarcie Tygodnia Dumy – debatę o *queer codingu* i performansy *Odmieńcze dzieciństwo* z użyciem animacji. Używają jej do performansu, angażując swoje ciała. To było mocne. Chciałabym na pewno pracować z tym tematem w kolejnych latach. Zależy mi, by na festiwalu był przepływ między różnymi bańkami, by była możliwa komunikacja między różnymi grupami. ■

Trzeba się łączyć w grupy
Z Grupą Pryzmat rozmawia Mika Drozdowska

Pryzmat to bryła z przezroczystego materiału (zazwyczaj ze szkła), służąca do załamywania lub odbijania wiązki światła albo do jej rozszczepiania na barwy składowe. Nic więc dziwnego, że taką nazwę przyjęła nieformalna, anonimowa grupa, która powstała w Katedrze Szkła na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Młoda i świeża, nie ma jeszcze wielkiego dorobku w swojej działalności. Warto jednak podkreślić, że na Wydziale Szkła i Ceramiki pojawiła się nowa energia, nowa inicjatywa. Grupa niezdefiniowana, różnorodna i płynna, która w odpowiednim momencie jest w stanie wywołać określone zjawisko, rozszczepiając tym samym akademicką rzeczywistość, zmienić uczelnianą narrację.

Jakie są jej cele? Jakie wyznaje wartości oraz w jaki sposób manifestuje swoją siłę i potencjał twórczy? Rozmawiałam z trzema osoba z grupy, na potrzeby wywiadu nazwiemy je Pryzmat 1, Pryzmat 2 oraz Pryzmat 3.

Mika Drozdowska: Z kim rozmawiam, jak byście się określili? Z czego wynika wasza anonimowość?

Zdjęcia z wydarzenia Dzień Hutnika, 2023, fot. Łukasz Palczak

Pryzmat 1: Jesteśmy grupą osób, która chciała tworzyć razem, zmęczyła nas bowiem działalność indywidualna.
Pryzmat 2: Jesteśmy zjawiskiem, które się pojawia. Inaczej: jesteśmy grupą ludzi, która wywołuje to zjawisko.
Pryzmat 3: Nasza grupa nigdy nie miała sformalizowanego statutu. Owszem, od początku, jak o niej rozmawialiśmy, chcieliśmy zachować aurę tajemnicy, ale tak naprawdę powstała trochę po to, aby robić „przypałowe" akcje. Kiedy ludzie nie znają naszych nazwisk, jest bezpieczniej, łatwiej również przekraczać ustanowione granice uczelni.

Co to znaczy: „przypałowe akcje"?

P3: Na przykład ustawienie wielkiej wieży ze wszystkich plansz projektowych na uczelni, które jako osoby studenckie musimy wydrukować do prezentacji każdego projektu na przeglądach. Dużo kosztują i są nieekologiczne – zalegają w kątach każdej pracowni. Finalnie została napisana petycja i z korzyścią dla osób studenckich sprawa rozwiązała się na tym etapie, ale byliśmy gotowi do działania. Grupa Pryzmat jest świeża, młoda – ma rok. Jeszcze niejedna akcja przed nami.
P1: Ale „przypałowe akcje" muszą się dziać, powinny się dziać. Trzeba ryzykować. Nie jesteśmy kołem naukowym i możemy działać poza ramami uczelni. Oczywiście myśląc o nich w taki sposób, aby nikogo nie skrzywdzić. Dla nas to jest też droga samorozwoju. Mamy w sobie woltę i bunt.

Czyli bycie razem w anonimowej grupie daje wam poczucie bezpieczeństwo? A większą możliwości działania w strukturach akademickich?

P3: Na uczelni są rzeczy, z którymi osoby studenckie nie zawsze się zgadzają, ale z różnych względów nie zabierają głosu, często się boją bliżej nieokreślonych konsekwencji lub po prostu się wstydzą. Dobrze jest jednak reagować. Czasem jedyna możliwość to zorganizować akcję, która komentują i nakierowują władze uczelni na dany problem, a czasem udaje się z tymi władzami negocjować, wykorzystując narzędzia w ramach struktury uczelni.

Jest taka książka *Gwiazd naszych wina* Johna Greena, w której jedna postać – chłopak – cały czas nosi przy sobie paczkę papierosów. Zapytany, dlaczego ją nosi, ale ich nie pali, odpowiada, że teraz tego nie potrzebuje, lecz ma świadomość, że może ich użyć w każdym momencie. Grupa Pryzmat jest właśnie taka – istnieje, ale uaktywnia się wtedy, kiedy jest potrzebna.

Jak powstała Grupy Pryzmat, jaki jest jej cel?

P1: Kiedy myślę o idei Grupy Pryzmat, to wydaje mi się, że na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu jesteśmy – my, osoby studenckie – mocno nastawieni na pracę własną i niezespołową. Taka inicjatywa, aby działać razem, wydawała się bardzo pociągająca i energiotwórcza.
P3: Jesteśmy dziwnym tworem, nie nazwałabym nas nawet grupą, ale na potrzeby rozmowy może tak będzie łatwiej. Grupa powstała podczas zajęć w pracowni szkła na gorąco, tak zwanej hucie. Podczas jednego z zadań pracowaliśmy wspólnie i świetnie nam to wyszło. Wtedy zobaczyliśmy, że przestaliśmy myśleć w kategorii jednostki, a zaczęliśmy w kategorii zespołu – i to było bardzo przyjemne. Często również razem spędzaliśmy tam czas między zajęciami i to wszystko wytworzyło się w bardzo naturalnym rytmie.

Ile osób jest w Grupie Pryzmat?

P3: Nie wiemy. Ludzie przychodzą i odchodzą. Jak ktoś czuje się częścią grupy, to nią jest, jak nie, to przestaje do niej należeć. Nie prowadzimy listy. Jest jednak trzon, od którego wszystko się zaczęło.

Jesteście jedyną taką inicjatywą na wrocławskiej Akademii i na Wydziale Szkła i Ceramiki?

P3: Jeśli chodzi o uczelnię, to nie mam takiej wiedzy. Na Wydziale Szkła i Ceramiki mamy jeszcze Koło Naukowe, ale ono działa jawnie, na innych zasadach. Ma również inne cele, oparte na eksperymentowaniu, prowadzeniu prac badawczych, poszerzaniu wiedzy o materiale i dzieleniu się nią z osobami studenckimi, a nie na realizacji wspólnych działań, akcji.
P1: Obecnie jestem po powrocie z Wioski Teatralnej, gdzie wspólnie z inicjatywą Kuchnia Teatr prezentowaliśmy spektakl. Celowo do tego nawiązuję, bo Kuchnia także jest kołem naukowym, ale działa podobnie jak Grupa Pryzmat. Nie widzę różnicy między kołem naukowym a taką zwykłą grupą, która chce działać. Również moglibyśmy być takim kołem, ale nim nie jesteśmy.
P3: Ponieważ w żaden sposób nie jesteśmy sformalizowani.
P1: I to daje nam taką lekkość i w tej anonimowości przebija się artyzm. (*śmiech*)

Czujcie się ze sobą bezpiecznie?

P2: Tak.
P3: Tak, możemy spać ze sobą w ogrodzie.
P1: Żaden „kierownik obiektu" nas nie powstrzyma. >

Chciałabym was trochę bliżej poznać. Na jakim etapie edukacji jesteście?

P1: Niedawno się obroniłem, zdobyłem tytuł magistra. Jeszcze nie wiem, co mi to dało, oprócz wspaniałych wspomnień i ludzi.
P2: Skończyłem rzeźbę i działania interaktywne. Gościnnie na rok zostałem studentem szkła na studiach magisterskich i świetnie się bawię. Tak więc moja przygoda ze szkłem w szerszej perspektywie zaczęła się dopiero od zeszłego roku. Dużo przede mną. Do Grupy Pryzmat przyłączyłem się z chęci i potrzeby działania.
P3: Teraz powinnam robić dyplom, ale wyjeżdżam do Turcji na Erasmusa. Oczywiście dalej będę nad nim pracować. Skończyłam czwarty rok, przede mną piąty, ostatni. Jestem w momencie życia, w którym powinnam rozważyć co dalej, ale tego nie robię. Chcę się zdać na los.

Czyli jesteście na różnych etapach edukacyjnych. Czy macie lidera? Jak wygląda wasz proces decyzyjny?

P3: Nie mamy lidera. W środku Pryzmatu działa to dość prosto. Jak ktoś ma pomysł i zaraża nim innych, to coś się zaczyna dziać. Tak właśnie było z wydarzeniem Dzień Hutnika, które zostało zorganizowane w tym roku. Pomysł był jednej z osób należącej do Grupy i powoli zaczął pączkować w głowach innych jako coś wartego zrealizowania. To było nasze pierwsze poważne wydarzenie. Na uczelni zaczęła krążyć informacja, że Grupa Pryzmat szykuje coś dużego. Z dnia na dzień osoby spoza Grupy Pryzmat zaczęły zgłaszać swoje pomysły i nasza inicjatywa stała się symbolicznym parasolem, pod którym zaistniało sporo ciekawych aktywności. Cały czas słyszymy od osób z naszego kierunku, że będą coś robić jako Grupa Pryzmat. Nasza idea wykracza poza nas samych.
P1: Moim zdaniem, lider co jakiś czas się pojawia, ale dzieje się to organicznie. Jest to potrzebne. Nie określamy się tak, ale zawsze jest jakaś osoba, które w danym momencie ma tę energię i moc sprawczą. Daje reszcie poczucie, że coś się wydarzy.

Jaki był cel zorganizowania Dnia Hutnika? Czemu to było dla was ważne? Poza Festiwalem Wysokich Temperatur było to jedno z nielicznych wydarzeń dających możliwość poznania przez osoby z zewnątrz tajników pracy ze szkłem.

P3: Festiwal Wysokich Temperatur możemy określić jako wydarzenie prestiżowe. Zapraszani są na niego znani i cenieni artyści. To oni stają się głównymi aktorami, wokół których buduje się zainteresowanie. Osoby studenckie są w tle. Dzięki zagranicznym wykładowcom, jak Matt Szosz i Anna Mlasowsky, zaczęliśmy spędzać w hucie wiele godzin. Zarazili nas swoją energią i pokazali wiele nowych możliwości pracy ze szkłem. Zdobyliśmy nowe doświadczenia i umiejętności. Chcieliśmy stworzyć coś naszego, coś z poziomu studenckiego. Pokazać, że jesteśmy w stanie zrobić takie wydarzenie sami, bez pomocy pedagogów. Tak się też stało. Nie było na ten cel żadnych pieniędzy, wszyscy działali wolontariacko. Chcieliśmy zamanifestować, że również tu jesteśmy i jesteśmy dobrą ekipą. Dzień Hutnika miał mieć charakter festynowy, dostępny, otwarty i odbyć się w zgodzie z nami. To miało być nasze święto. Zgodnie z założeniami tradycyjnego Dnia Hutnika chcieliśmy celebrować naszą ciężką pracę.
P1: Dodam, że finalnie wszyscy dydaktycy zareagowali na nasze wydarzenie bardzo pozytywnie.

Oglądając wasz performans *Opowieści młodego wędkarza* podczas Dnia Hutnika, oprócz waszych umiejętności zdobytych w wyniku bardzo wymagającej pracy z medium szkła zauważyłam również sporo dowcipu i humoru.

P1: P3 jest hutniczką, ma duże doświadczenie z technikami pracy ze szkłem na gorąco, potrafi robić z tego niezłe show. Ja z kolei lubię się powygłupiać. Stwierdziliśmy: „czemu tego nie połączyć?”.
P3: P1 ma w sobie dużo humoru. Niejednokrotne udawał w hucie kosiarkę, odkurzacz czy inne urządzenia. Czuliśmy, że musimy wykorzystać jego talent aktorski. Robienie ryby ze szkła w hucie to długi i nużący proces. Dla osób z zewnątrz taki pokaz po piętnastu minutach staje się nudny. Dzięki stworzeniu teatralnej sytuacji, będącej dopełnieniem procesu wytwórczego szklanej ryby, udało nam się ludzi zatrzymać o wiele dłużej. Dużo było w tym spektaklu przypadkowości i swobody, wszystkie zaangażowane osoby naturalnie weszły w tę improwizację. Nie było prób ani przygotowań.
P2: Ten dzień pokazał także, jak interdyscyplinarną grupą jesteśmy. Zadbaliśmy o każdy drobny szczegół – muzykę, odpowiednie światło, połączyliśmy teatr ze szkłem.

Czy każdy może dołączyć do grupy? Jakie są warunki? Czy grupa się cały czas przeobraża?

P1: Każdy może dołączyć. Grupa jest płynna. W zależności od podejmowanych przez nas działań pojawiają się nowe twarze, które także zaczynają tworzyć Pryzmat. Wiele wnoszą na chwilę lub na dłużej – dołączają, zostają lub odchodzą. Chociaż gdy myślę o tym, kto ją tworzy dziś, to wiem, że są to osoby, na których można w pełni polegać. Osoby, które wiedzą, jak coś zorganizować, zrobić. Są energiczne, wyraziste. Z P3 jesteśmy od początku, P2 dołączył po czasie do naszej grupy. >

Zdjęcia z wydarzenia Dzień Hutnika, 2023, fot. Łukasz Palczak

Jak to jest dołączyć do ukształtowanej już grupy?

P2: O osobach pracujących ze szkłem mówi się, że są jak rodzina. I zanim przyszedłem na Wydział Szkła i Ceramiki, sporo słyszałem o takim wymiarze panujących tam relacji. Prawdą jest, że to zamknięte środowisko, dość hermetyczne, ale tworzące w okolicznościach, które nie pozwalają na wyłącznie indywidualny sposób pracy. Byłem totalnie zielony. Musiałem stale zadawać pytania, na które z wielką otwartością odpowiedzi udzielały mi inne osoby studenckie. Od nich nauczyłem się najwięcej, dzięki rozmowom na temat projektów, analizowaniu błędów i eksperymentowaniu. Huta była dla mnie miejscem wytężonej pracy, ale także świetlicą. Jak kogoś szukałem, to wiedziałem, że najpewniej jest tam. Dla mnie dzięki atmosferze towarzyskości i bezpretensjonalności łatwo było stać się częścią grupy.

Wyczuwalna w was jest wspólnotowość. Wspieracie się i dopingujecie.

P3: To jest ważne, że jesteśmy razem. Rzeczywiście to huta jest przestrzenią jednoczącą, to ona nas spaja. Osoby, które tam działają, nie tylko pracują w ukropie po kilkanaście godzin, ale także gotują razem obiady, odpoczywają. Tam zawsze można otrzymać radę lub pomoc. Tu jest energia, tutaj czujemy, że żyjemy.
P1: Mamy tam bezpośredni kontakt ze sobą i z materiałem. Kontakt z wieloma żywiołami.

Akademia coraz częściej zaprasza profesorów zewnętrznych, abyście mogli jak najszerzej praktykować medium szkła. Widzę dużą zmianę w relacji osób studenckich z uznanymi artystami. Jesteście śmiali, pragniecie zdobywać wiedzę i doświadczenie. Jaka jest wasza perspektywa? Co wam daje edukacja z osobami spoza uczelni?

P3: Duży wpływ na tę zaobserwowaną przez ciebie zmianę mają tak zwane *visiting professors*, jak Matt Szosz, Anna Mlasowsky czy Karin Forslund. To oni cały czas nam powtarzali: nie bójcie się świata, aplikujcie, gdzie się da. Do dziś wysyłają nam informacje o międzynarodowych szkołach, ośrodkach, centrach, gdzie możemy starać się na przykład o rezydencję czy o stypendium. Pokazali nam, że w tych miejscach są takie same osoby studenckie jak my. Uwierzyliśmy, że ten wielki świat stoi dla nas otworem, jest możliwy i dostępny.

1–2. Zdjęcia z wydarzenia Dzień Hutnika, 2023, fot. Łukasz Palczak

Jak widzicie swoją przyszłość?

P1: Uczelnia jest pewnego rodzaju strefą komfortu. Masz ubezpieczenie, dostęp do całej potrzebnej infrastruktury, materiałów. Przestrzenie, które nas spajają. Dobrze by było, gdybyśmy poza jej murami wciąż mogli funkcjonować jako grupa. Oczywiście trzeba zaakceptować fakt, że ktoś może mieć inny plan na życie. Ale dobrze jest się łączyć w grupy. Być konsekwentnym w jej działalności, szczerym i pomocnym, nawet poza uczelnią.
P3: Trudno stwierdzić, co nas czeka. Jest w nas pragnienie, aby to wszystko trwało dalej. Część członków Grupy Pryzmat właśnie skończyła studia, mimo to chcemy wciąż działać razem. Podjęliśmy także decyzję, że Dzień Hutnika będziemy organizować co roku. Być może w różnych miejscach, niekoniecznie na Akademii we Wrocławiu. Może wyjedziemy w Polskę lub w świat. To będzie nasze wydarzenie, które będzie nas scalać, niezależnie od tego, gdzie będziemy. Może kiedyś, jak zbierzemy życiowe doświadczenia, stworzymy wspólne miejsce, naszą przestrzeń. Razem tworzymy wyjątkową ekipę i zdajemy sobie sprawę, że to jest olbrzymia wartość mieć obok siebie ludzi, którym ufamy, z którymi dzielimy pasję i mamy podobne pragnienia.

Czego w takim razie byście potrzebowali, aby ta energia Grupy Pryzmat przetrwał poza ramami uczelni?

P3: Tylko naszych chęci i zaangażowania. Jeśli będziemy tego chcieć, to ta grupa przetrwa i będzie dalej działać.
P1: Oby nie rozproszyła nas rzeczywistość. Mamy coraz więcej rzeczy na głowie, mamy coraz więcej możliwości. Utrzymanie ludzi w grupie wymaga sporej pracy. ■

Ojczyzna, kamienica, dom

Z mecenaską Violą Wojnowski
i dyrektorką Domu dla Kultury
OP ENHEIM Kamą Wróbel
rozmawia Justyna Pobiedzińska.

Kama Wróbel, Viola Wojnowski, fot. G. Pobiedziński

Viola Wojnowski to mecenaska kultury. W młodości wyjechała do Niemiec. Powróciła do kraju jako przedsiębiorczyni. Założyła w Polsce firmę i wyremontowała zabytkową kamienicę w centrum Wrocławia, w której znajduje się Dom dla Kultury OP ENHEIM.

Justyna Pobiedzińska: Zacznijmy od mitu założycielskiego. Dom dla Kultury OP ENHEIM narodził się przez przypadek. W pewne słoneczne popołudnie przed dziesięciu laty przechadzała się pani z Andą Rottenberg przez wrocławski Rynek, gdy nagle…

Viola Wojnowski: …moją uwagę przykuło ogłoszenie o sprzedaży jednej z kamienic. Anda skomentowała niską cenę. Powiedziała, że za te pieniądze można mieć w Warszawie co najwyżej piętro. Pomyślałam wtedy, że moim wielkim marzeniem było zawsze kupienie pałacu. Pochodzę z małej miejscowości na Dolnym Śląsku, gdzie wokół mnie umierały ciągle domy – piękne domy i pałace. Było mi od ich dziecka żal, nosiłam także jakieś dziwne poczucie winy, że nie znalazły nowych właścicieli. Na szczęście pałac, który chciałam uratować jako dziewczynka, kupił i uratował ktoś inny. Gdybym go kupiła, nie kupiłabym kamienicy.

Ale nie od razu ją pani kupiła?

Nie. Jakoś rozeszło się po kościach. Ale kilka tygodni później znów dowiedziałam się przypadkiem, że jest trzeci przetarg. Uznałam, że to znak i świetna okazja. Przed przetargiem nie mogłam znaleźć miejsca do parkowania, wpadłam w ostatniej chwili. Udało się. W ciągu kilku minut zostałam właścicielką kamienicy, w której nigdy wcześniej nie byłam. Miałam nadzieję, że jej środek wygląda tak samo dobrze, jak elewacja. Wysłałam tam znajomego inżyniera. Jak wrócił, powiedział, że trzeba wyrzucić wszystko, żeby móc zrobić tam biura. Kiedy jednak sama się tam wybrałam, poczułam, że to nieprawda. Że jest inaczej. Że muszę uratować wszystko, co się tylko da. Poczułam miłość do tego miejsca i wszystkiego, co się w nim znajduje. Zrozumiałam, że nie mogę zrobić niczego, co w jakiś sposób zmieniłoby jego pierwotny układ pomieszczeń, schodów, okien, drzwi, wyglądu podłóg. To zabrałoby temu domowi duszę. Ta kamienica ogromnie mnie również zaintrygowała. Bardzo chciałam poznać jej historię.

Udało się?

Ponieważ mieszkam w Berlinie, poprosiłam profesor Kerstin Schoor z Uniwersytetu Viadrina we Frankfurcie nad Odrą o pomoc. Spośród wielu kandydatek, które miały zrobić kwerendę, wybrano Lisę Höhenleitner. Długo zbierała wiadomości w archiwach polskich, niemieckich i żydowskich, wiele podróżowała, nawet daleko poza Europę, do Buenos Aires, poznając ostatnich żydowskich mieszkańców. Jej praca magisterska została uznana za najlepszą pracę magisterską i uhonorowana pierwszą Nagrodą Naukową Ambasadora Rzeczypospolitej Polskiej w 2015 roku.

Co pani przyniosła historia kamienicy?

Im głębiej poznawałam historię rodzin, które tu mieszkały, tym lepiej rozumiałam, że te mury były domem dla setek różnych ludzi. Zmieniały się przez lata nie tylko przez ewoluujące style architektoniczne, ale także przez historię Dolnego Śląska. Pierwsze fundamenty datuje się na XIII wiek. Istniejący dziś budynek wzniesiono w epoce baroku, szczęśliwie przetrwał obronę Festung Breslau. W 1810 roku kamienica mogła zostać sprzedana bankierskiej rodzinie Oppenheimów – był to rok, w którym Żydzi dostali prawa do nabywania nieruchomości. Inną rodziną, która tu później mieszkała, była rodzina Herzów – i mogliśmy dobrze zbadać jej historię w tym domu. Byli kupcami, handlowali obuwiem, na parterze mieli znany w całym Breslau i za granicą sklep z butami, wysyłanymi nawet do Ameryki. Ich nazwiskiem nazwaliśmy salon w naszym Domu. Podczas poznawania historii kamienicy coraz bardziej nurtowało mnie pytanie: co to jest ojczyzna, czym jest dom? Naturalnie kojarzy się z czymś, co jest dobre i bezpieczne, własne i nietykalne. Ale przecież ani Niemcy, ani Żydzi, którzy mieszkali w tej kamienicy, nie znaleźli w niej bezpiecznego schronienia – żydowskich właścicieli deportowano lub zmuszono do ucieczki w 1941 roku, a niemieckich – w 1945 roku. Ten dom nie był twierdzą dla nikogo. Udało się nam ustalić nazwiska dwudziestu jeden osób pochodzenia żydowskiego, które przed drugą wojną światową były związane z kamienicą i z powodu prześladowań zostały zmuszone do emigracji bądź zostały deportowane i zgładzone w obozach koncentracyjnych. Hans Hamburger, jeden z Żydów zamieszkujących kamienicę, popełnił w niej samobójstwo w 1941 roku. Najwięcej wiemy o rodzinie Herzów. Planujemy jesienią tego roku upamiętnić Olgę, Hilde, Waltera i Steffi Herz w formie *Stolpersteine*, czyli „kamieni pamięci" wmurowanych w chodnik przed kamienicą. Ponadto prowadzimy projekt edukacyjno-artystyczny, w którym grupa wolontariuszy przygotowuje działania w przestrzeni publicznej związane z Herzami. Obie inicjatywy odbędą się dzięki wsparciu finansowemu ze strony Stowarzyszenia Żydowski Instytut Historyczny w Polsce i we współpracy z Fundacją Urban Memory w ramach projektu „NeDiPa: Negotiating Difficult Pasts" oraz przy wsparciu Unii Europejskiej w ramach programu Citizens, Equality, Rights and Values (CERV).

Na otwarciu domu był syn jednej z niemieckich, przedwojennych mieszkanek. Powiedział, że mama do końca życia trzymała w szafce przy łóżku klucz do swojego mieszkania w Breslau przy placu Solnym 4, przekonana, że kiedyś wreszcie wróci do domu. >

Polscy powojenni mieszkańcy kamienicy także nigdy nie czuli się tu tak naprawdę u siebie. Niemcy mieli zaraz wrócić do siebie, na swoje ziemie. Kamienica zawsze była domem przejściowym, tymczasowym, nietrwałym. Nie spełniła oczekiwań jej mieszkańców.

Temat pierwszej wystawy nie był więc przypadkowy. To *Ojczyzna* Mirosława Bałki, kuratorowana przez Andę Rottenberg.

Słowa „ojczyzna" można z łatwością nadużywać. Może być bronią, wielką i groźną. Używane niewłaściwie, może szkodzić. Ale dobrze się sprzedaje, jest zawsze na ustach wszystkich populistów. Chciałam wystawą Mirosława Bałki ten dom jakoś podsumować, jakoś zamknąć jego przeszłość, by móc zacząć zupełnie nowy rozdział. Po wystawie Mirka Bałki dom mógł być otwarty. Bez tego zamknięcia części jego historii nie dałoby się otworzyć go na nowo. Trudno to wydarzenie nazwać wystawą, to podsumowanie bardzo zmuszało do myślenia. Słowo „ojczyzna" bardzo zmuszało do myślenia. Przynajmniej mnie bardzo zmusiło, nie mogę mówić za innych.

Dla kogo to wszystko?

Wszystko, co robię w OP ENHEIM, robię dla siebie. Bez żadnych oczekiwań wobec niczego i nikogo. Jeżeli damy komuś okazję do refleksji, to jestem zadowolona, ale ten dom jest ważny dla mnie bardzo osobiście. OP ENHEIM jest dla demokracji, dla tolerancji, dla sztuki. I realizuję w nim swoją wizję, swoje sny o wspólnocie, o funkcjonowaniu we wspólnej Europie.

I jaka jest wspólna Europa?

Równościowa, bez przemocy, demokratyczna, mniej polityczna, bardziej ludzka i zwyczajnie dobra. Mój drugi dom jest w Berlinie. Ta łączność Berlina z Breslau była kiedyś bardzo silna, z Breslau można było awansować tylko do Berlina. Mam nadzieję, że przywracamy tę łączność przez różne projekty związane z Berlinem, z Niemcami, z Europą. Wszyscy najemcy w Domu są międzynarodowi. Chciałam, żeby wnieśli ze sobą transgraniczność, żeby Dom był bez barier narodowościowych. To pewnie pokłosie tego, że wyrastałam w Polsce Ludowej. Uczyłam się francuskiego, przekonana, że nigdy nie wyjadę do Francji. W zasadzie nie widziałam różnicy, czy to łacina, czy francuski, bo oba języki wydawały mi się jednakowo martwe. Kiedy miałam osiemnaście lat, dostałam paszport. Kiedy się dowiedziałam, że mam go zwrócić zaraz po przyjeździe z zagranicy, już nie wróciłam. Nie chciałam żyć w kraju, w którym dokument tożsamości nie jest mój.

Dlaczego pani wróciła?

Równo dwadzieścia lat temu założyłam z partnerami firmę w Polsce. Wydawało mi się, że ta Polska mnie potrzebowała. Było dla mnie zrozumiałe samo przez się, że przyniosę do mojej ojczyzny wszystko, co najlepsze. Wszystko, czego nauczyłam się przez te wszystkie lata nieobecności. Miałam wrażenie, że ten kraj potrzebuje takich ludzi jak ja.

Żałuje pani?

Nie… choć ostatnio mam coraz więcej wątpliwości, czy dziś naprawdę to jest ta ojczyzna, której chciałam dać wszystko, co mam najlepszego? Polski paszport mam do tej pory, bo nigdy nie wyobrażałam sobie nawet zmiany obywatelstwa. Dalej sobie tego nie wyobrażam. To tak, jakbym oddawała swoje miejsce.

Wróciła pani, zainwestowała w placówkę kulturalną…

Nie, „zainwestowała" to chyba niewłaściwe słowo. Kiedy inwestujesz, liczysz, że coś ci się zwróci, a tu się nic nie musi zwracać. W kulturę się nie inwestuje. Tego nauczyłam się w Niemczech.

Mecenatu?

Tak. U nas mecenat nie jest za bardzo rozwinięty i wynika to z oczywistych uwarunkowań historycznych. Mecenasami w Polsce byli arystokraci i nie było rozwiniętego mecenatu mieszczańskiego. Zalążkiem przed wojną był mecenat mieszczan żydowskich, ale po wojnie Żydzi zniknęli, zniknęło również mieszczaństwo jako klasa społeczna. Uczymy się mecenatu na nowo. Widzimy, że dużo jest ludzi, którzy wspierają sztukę, ale ich wpływ na rzeczywistość jest słabo mierzalny. W sponsoringu, na przykład w sporcie, kwota zainwestowana w reklamę ma się przełożyć na konkretną liczbę klientów kupujących produkt, więc na pewno łatwiej umieścić swoje logo na czyichś koszulkach, niż wspierać działania jakichś nieznanych artystów. Sztuka jest też w Polsce wciąż sprawą bardzo elitarną.

A w OP ENHEIM staracie się być egalitarni.

Zawsze jest ktoś, kto oprowadza po galerii. Mamy także niewielką przestrzeń, co jest bardzo przyjazne, zmniejsza dystans. Ceny biletów i wejściówek są bardzo przystępne, właściwie – symboliczne, każdego stać.

Ale nie każdego stać mentalnie…

Z muzeami czy galeriami jest przecież tak, że wysyłamy tam nasze dzieci, najlepiej w ramach szkoły, ale sami tam rzadko chodzimy. To wymaga pracy, wysiłku myślenia. Znacznie łatwiej jest kupić bilet do kina. W kontakcie ze sztuką współczesną bardzo łatwo również nabrać przekonania, że jest się nie na miejscu, bo nic się nie rozumie. Niemiłe uczucie. A jak się za to jeszcze zapłaci? Dowiedzieć się, że się nic nie wie, i jeszcze za to zapłacić, to strasznie kiepski sposób na spędzanie wolnego czasu.

O co więc chodzi?

O to, żebyśmy się nauczyli być ciekawi. Żebyśmy pytali. Bo przecież bardzo trudne, a nawet niemożliwe jest zrozumienie sztuki współczesnej bez poznania jej szerokiego tła. Sama zawsze chodzę na wystawy kuratorskie, na oprowadzanie kuratorskie, bo to mi pokazuje okoliczności i pomaga zrozumieć. Bez tego się często nie da.

W OP ENHEIM zajmujemy się nie tylko sztukami wizualnymi, ale także literaturą (cykl OP_BOOKS – spotkania z polskimi i niemieckimi pisarzami), muzyką (OP_KLANG – koncerty), wspólnym zwiedzaniem (OP_WALKS i TOURS – wycieczki do galerii w Berlinie i Warszawie, w przyszłym roku wybieramy się do Bazylei). Każdy znajdzie coś dla siebie.

Kim są ludzie, którzy przychodzą do OP ENHEIM?

Łączy ich wszystkich ciekawość i chęć odkrywania, i oczywiście jakieś umiłowanie sztuki. *À propos* wspólnego zwiedzania galerii – ostatnio przeżyłam coś pięknego. Podczas ostatniego Warsaw Gallery Weekend przy wspólnym posiłku zapytałam z ciekawości siedzącą obok osobę, skąd jest i co ją łączy ze sztuką? Odparła, że nie ma ze sztuką żadnych kontaktów, bo pracuje w urzędzie miejskim w Rybniku. Bardzo się zdziwiłam, że jest w Warszawie, a ona, że już była wcześniej z nami w Berlinie. Wtedy pomyślałam, że mogę umrzeć. Urzędniczka z Rybnika jeździ z nami na wycieczki po galeriach sztuki!

Rozrastacie się ciągle.

OP ENHEIM to maleńka instytucja, w której pracuje zaledwie kilka osób, ale te osoby sprawiają, że stajemy się coraz ważniejsi na kulturalnej mapie Wrocławia. Dostaliśmy także wiele nagród, zyskaliśmy szacunek. To wszystko dzięki ludziom, którzy tworzą team OP ENHEIM. Sama mam w tym chyba jak najmniejszy udział. Może tylko stworzyłam zegarek, który nakręciłam? I on działa. I powiem raz jeszcze: nie byłoby OP ENHEIM bez ludzi, którzy w nim pracują. Realizują swoje koncepcje, choć wszystko, co tu się dzieje, jest wspólne, bo łączy nas wspólny mianownik: podobny sposób widzenia świata.

Nie byłoby też OP ENHEIM, gdyby nie zaangażowanie głównego mecenasa – firmy WOMAK.

Dlaczego akurat sztuka?

Myślę, że artyści są jak spławiki, czujki. Widzą dalej i czują więcej. Są wrażliwi i mogą nas ostrzec albo zwrócić uwagę na rzeczy czy zjawiska, z których sobie jeszcze nie zdajemy sprawy, których nie widzimy. Dzięki nim możemy czegoś uniknąć, albo spojrzeć inaczej na rzeczy dobrze znane. Mamy też dzięki nim nowe sposoby patrzenia na piękno, na jego delikatność, bo nie ma przecież artysty, który nie kocha świata. Od artystów możemy się też bardzo dużo nauczyć. Osobiście ich potrzebuję do równowagi w życiu. Do zatrzymania się i refleksji.

I chce to pani dać innym ludziom?

Tak, ale nie mam żadnego poczucia misji. Jak mówiłam, robię to dla siebie, bo to kocham. Cieszę się, że mogę zaprosić innych ludzi do tego domu.

OP ENHEIM dom d l a kultury. Nie d o m k u l t u r y. Różnica jest fundamentalna.

Tak. W poprzednim ustroju ludzi zmuszano do uczestniczenia w kulturze, do chodzenia do domów kultury, odgórnie zdefiniowanej przez narzucony program. Dom dla kultury znaczy, że ona w tym domu po prostu mieszka. Jest wolna i rządzi się własnymi prawami.

Mają także państwo letnią rezydencję?

Tak, w Tarczynie. Tarczyn to najmniejsza wieś w Sudetach Zachodnich. W starej szkole wystartowały właśnie letnie rezydencje, przyjeżdżają młodzi artyści z całej Europy i rozprawiają się z historią Dolnego Śląska. Rezultaty ich prac pokażemy w kilku miejscach: w Muzeum Śląskim w Görlitz, w Galerii Sztuki w Legnicy i we wrocławskim Ośrodku Kultury i Sztuki. Raz do roku urządzamy też Piknik Artystyczny Flowland, na którym sztuka przenika się z naturą, omawiamy problemy prowincji dolnośląskiej, takie jak poniemieckie cmentarze ewangelickie, europejskie dziedzictwo na tych ziemiach czy kwestię rewitalizacji kolei na tych terenach. Dziesiątego września odbył się siódmy piknik artystyczny w ramach Europejskich Dni Dziedzictwa Kulturowego, poświęcony właśnie reaktywacji kolei w małych miejscowościach. Nie chcemy przenosić do Tarczyna sztucznie projektów, które rodzą się tutaj, w mieście. Chcemy pracować na wsi z problemami ich mieszkańców, z teraz i z przeszłości, z ich historią i oczekiwaniami. Żeby nie było, że teraz jaśniepaństwo z miasta pokażą, jak żyć. Szukamy czegoś autentycznego i szczerego. Może nam się uda. Ale możliwe też, że się nie uda.

Nie ma pani żadnych oczekiwań?

Nie mam. To wielki przywilej i luksus. I dzięki temu, że nie mam żadnych oczekiwań, mogę robić to, co robię. Oczekiwania mogą rodzić tylko rozczarowania. >

Most

Kama Wróbel jest historyczką i krytyczką sztuki, kuratorką. Od wielu lat aktywnie wspiera rozwój twórczości młodych artystów i artystek w ramach wielu inicjatyw twórczych i instytucjonalnych. Od pięciu lat współtworzy OP ENHEIM, będąc początkowo jego dyrektorką programową, następnie dyrektorką.

Justyna Pobiedzińska: Jak się pani znalazła w Domu dla Kultury OP ENHEIM?

Kama Wróbel: Przypadkiem. Przechodziłam kiedyś przed tą kamienicą w czasie, kiedy stały jeszcze rusztowania, a na nich widniał duży banner: WE ARE OP ENHEIM. Pomyślałam wtedy, że fajnie byłoby pracować w takim miejscu. I stało się – jakiś czas później zadzwoniła do mnie Viola Wojnowski. Szukała kogoś, kto zajmie się tym, co ma tu powstać. Trzeba czasem uważać, o czym się marzy.

To było pięć lat temu.

Pięć lat szalonej przygody, wzlotów i upadków, i ogromnego doświadczenia. Mam wielką satysfakcję z możliwości tworzenia miejsca świeżego, będącego w ciągłym procesie, nieustannie ewoluującego.

I wielokrotnie nagradzanego.

Rzeczywiście, dostaliśmy wiele nagród: w 2020 roku OP ENHEIM został zakwalifikowany do Specjalnych Nagród ILUCIDARE w kategorii „Dyplomacja oparta na dziedzictwie", które przyznaje Konsorcjum ILUCIDARE, Komisja Europejska i Europa Nostra. Dostaliśmy nagrodę Najlepsza Realizacja Architektoniczna w XXIX edycji konkursu „Piękny Wrocław" w kategorii „Modernizacja obiektu historycznego w roku 2018", wyróżnienie w ogólnopolskim Konkursie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Generalnego Konserwatora Zabytków o nazwie „Zabytek Zadbany" w kategorii „Adaptacja obiektów zabytkowych w 2019 roku", zostaliśmy nominowani do nagrody w Plebiscycie MocArty RMF Classic 2018 roku w kategorii „Rzecz z Klasą", zdobyliśmy wyróżnienie dla najbardziej aktywnych organizatorów Europejskich Dni Dziedzictwa w 2022 roku i wyróżnienie w konkursie „Dolnośląski Laur Konserwatorski ", przyznawany przez Stowarzyszenie Konserwatorów Zabytków.

Doceniono w Polsce i poza granicami, że jesteśmy miejscem nietuzinkowym. Pod jednym niewielkim dachem zgromadziliśmy wiele dziedzin sztuki. Prym wiodą oczywiście sztuki wizualne, ale rytm naszej działalności nadaje również historia – pracujemy przecież w zabytkowej, kilkusetletniej kamienicy. W naszym Domu dla Kultury jest także miejsce dla literatury, poezji, muzyki i wszystkich ludzi, którzy się nimi interesują. Mogłoby się wydawać, że jesteśmy elitarni – głównie przez tę nobliwą, zabytkową kamienicę i jej przepiękną fasadę, ale prawdę mówiąc, staramy się przyjmować wszystkich gości w tak ciepły, rodzinny i gościnny sposób, jak się tylko da. Jesteśmy przecież domem.

Wymykacie się podziałom.

Fakt. Nie jesteśmy galerią ani salą wystawienniczą, nie jesteśmy też przestrzenią, która zajmuje się tylko badaniem historii czy realizacją koncertów kameralnych. Powiedzieć, że jesteśmy instytucją kultury, to także wciąż za mało. Po prostu jesteśmy OP ENHEIM.

Kama Wróbel, Viola Wojnowski, fot. G. Pobiedziński

Wasza organizacja odbiega od podobnych również strukturą.

Realizujemy mało jeszcze popularną u nas, ale powszechną w Europie wizję łączenia mecenatu państwowego z prywatnym. Czyli że jest osoba, która wnosi kapitał prywatny, który wspierany jest przez magistrat czy dodatkowe środki publiczne. Przy połączeniu tych sił i środków można naprawdę więcej zdziałać. Dziś na szczęście coraz więcej powstaje instytucji kultury, w których prywatne osoby przeznaczają na sztukę swój kapitał. Wydaje mi się, że Wrocław jest w polskiej czołówce, jeśli chodzi o takie przedsięwzięcia, co mnie ogromnie cieszy. Tym bardziej że OP ENHEIM był jednym z tych, który ten proces zapoczątkował.

Państwa plany na przyszłość?

Śmiałe, ale rozważne… mam nadzieję. Na pewno napędzane marzeniami. Rozwijamy działania ekspozycyjne. Wiele prac będzie można zobaczyć po raz pierwszy we Wrocławiu, a nawet po raz pierwszy w Polsce. Część z nich pochodzi z kolekcji prywatnych. Planujemy rozwój stypendiów, rezydencji i naszego gospodarstwa ekologiczno-artystycznego w Tarczynie. W ramach projektu „Zabytek – nie zapomnij" wciąż chcemy nagradzać osoby prywatne, które przeznaczają swój czas i swoje środki na renowacje starych budynków z poszanowaniem zabytkowej tkanki (mówimy o budynkach, które nie są zabytkami, ale mają wartość historyczną). Oprócz tego rozwijamy programy wyjazdowe. Zależy nam, by zbudować grupę ludzi zainteresowanych sztuką i łączyć ich ze sobą podczas spacerów po różnych galeriach we Wrocławiu, ale także podczas wyjazdów zagranicznych, takich jak ten na Berlin Gallery Weekend i innych naszych wydarzeń. Chcemy, by wszyscy nasi przyjaciele byli na bieżąco z najważniejszymi wydarzeniami w świecie sztuki i nabrali odwagi, aby o niej rozmawiać. Planów jest dużo więcej, ale są na takim etapie, że wolałabym jeszcze o nich nie mówić.

Wiele wielkich projektów w niewielkiej przestrzeni.

Bałka, Sasnal, Warhol, Boltanski, Basquiat, Hockney, Rauschenberg, Abakanowicz, Pągowska – to tylko niektóre nazwiska artystów i artystek, których prace można było oglądać w OP ENHEIM. To ogromne szczęście, że mamy możliwość sprowadzać do Wrocławia dzieła z prywatnych, renomowanych kolekcji. Dzięki temu nasza publiczność ma szansę przyjrzeć się twórczości światowej sławy artystów z naprawdę bliska, w intymnej atmosferze.

Myślę, że ważne jest również, że OP ENHEIM łączy sztukę wysoką i młodą – młodzi artyści mogą wybrzmiewać w otoczeniu wybitnych twórców i twórczyń. W makroskali, w świecie rozwoju kariery artystycznej, to wiele znaczy. W naszych projektach edukacyjno-rozwojowych, które przeznaczone są dla młodych twórców i twórczyń, nie dajemy wyłącznie pieniędzy czy przestrzeni wystawienniczej – dajemy też wiedzę. Oprócz tego, że w ramach projektu OP_YOUNG młodzi artyści mają wystawę, przez rok uczą się, jak współpracować z galeriami, jak przygotować swoje portfolio, w jaki sposób pracować. Innymi słowy – uczymy ich tajników zawodu. Wielu artystów po studiach zderza się ze ścianą, z informacją, że tak naprawdę nie ma dla nich miejsca, że nikt ich nie chce. Nie mają portfolio. Nie wiedzą, jak się zgłaszać do galerii. Uzupełniamy lukę edukacyjną.

Mamy więc tę sztukę wysoką, bo hołdujemy sztuce wysokiej, potrzebujemy sztuki dojrzałej, mądrej, nierzadko trudnej w odbiorze – i w tym aspekcie jesteśmy bezkompromisowi. Ale jesteśmy także otwarci na młodą sztukę, którą wspieramy w nieco inny sposób, niż jest to powszechnie przyjęte. Dajemy wiedzę, możliwość praktycznego rozwoju, zetknięcia się z całym procesem projektowym, służąc przy tym naszą wiedzą i naszym wsparciem w dalszych etapach kariery. Zależy nam na młodych artystach i artystkach i słuchamy tego, co chcą powiedzieć i w jaki sposób o tym opowiadać. Jest to ogromnie ważne.

Zdaje się, że budujecie tu również coraz większą społeczność.

Tak, to chyba najważniejsze i największe dla nas wyzwanie. Trafiają do nas ludzie z bardzo różnych grup, bardzo szeroki krąg. Chcemy ich łączyć, ale bez żadnego napięcia. U nas można zrzucić maski, wyjść z formy, rozluźnić się, poznać lepiej osoby z zupełnie odmiennych środowisk. Myślę, że w OP ENHEIM budujemy mosty. To bardzo żmudna praca u podstaw, ale widzimy rezultaty. Ludzie przestają się bać pytać i mówić o sztuce. Tworzymy bezpieczną przestrzeń. Widzimy, zwłaszcza w obecnej sytuacji politycznej, że kultura i sztuka się sama nie obroni, a środki prywatne mogą dawać wolną przestrzeń dla działań artystycznych. U nas kreują się postawy mecenasowskie i filantropijne. W ramach OP_FRIENDS za groszową składkę każdy może u nas zostać mecenasem sztuki. Tworzymy program kolekcjonerski, w którym przy naszej pomocy i z wybranych do OP_EDITION prac można rozpocząć swoją przygodę ze zbieraniem dzieł sztuki. Staramy się zachować we wszystkich naszych działaniach ideę szlachetności i piękna.

Mam wrażenie, że łączy i spaja was idea domu.

Tak. Ostatnio odkryłam, że jesteśmy jakimś odzwierciedleniem naszej mecenaski, Violi Wojnowski. Jesteśmy tacy jak ona. Otwarci, radośni i ciekawi wszystkiego. Jesteśmy takimi gospodarzami, jaką ona jest gospodynią: przyjmuje wszystkich i karmi z właściwymi dla siebie zainteresowaniem drugą osobą i ciepłem. Tak samo jak ona przemy do przodu, czasem wbrew wszystkiemu. Jesteśmy momentami zmęczeni, ale działamy: bo ta misja, ta idea, to piękno… Viola przywiozła także z Berlina postawę przyjaciela sztuki, mającego świadomość, że skoro sztuka coś mu daje, to on również coś jej powinien dać. Tak buduje się ta wspólna odpowiedzialność. I chyba o to nam w OP ENHEIM tak naprawdę chodzi. O tę świadomą odpowiedzialność za wspieranie oraz ochronę kultury i sztuki. ■

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Olimpia Danieli Tagowskiej
O tym, co chciała powiedzieć Leni

Anna Mituś
Gdy świat wyszedł z formy,
została forma otwarta

Joanna Turowicz
Wybitnie udana sztuka protestu
– o fotografiach Nan Goldin i filmie
Laury Poitras Całe to piękno i krew

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Olimpia Danieli Tagowskiej
O tym, co chciała powiedzieć Leni

Zostałam wychowana w przeświadczeniu, że sfera umysłu i sfera ducha nie idą razem. Inaczej mówiąc: rozwijamy się albo intelektualnie, albo fizycznie. Można, rzecz jasna, robić to symultanicznie, ale zawsze są to osobne dziedziny życia. Żeby była jasność: w moim domu nie było niechęci do sportu, dawało się jednak wyczuć pewną hierarchię, w której wartości intelektualne i duchowe były uznawane za te szlachetniejsze, sport zaś – za bardziej przyziemny. Dziś, w dobie upowszechniania idei, że wysiłek fizyczny jest komplementarny względem pracy nad wartościami intelektualnymi czy duchowymi i jeżeli chcemy się rozwijać, to musimy robić to także od strony fizycznej, takie myślenie jest zupełnym anachronizmem. Osobiście całkowicie neguję wpojoną mi w dzieciństwie relację przyziemnego sportu i wysokiej kultury opartą na kontrze – takie dualistyczne myślenie jest już za mną. Raczej staram się postrzegać świat jako system elementów komplementarnych względem siebie, niż stojących w opozycji. Jednak bycie częścią systemu „instytucje kultury" nieco utrudnia higieniczne myślenie, przede wszystkim z punktu widzenia ciągłej i beznadziejnej walki na poziomie samorządowym dotyczącej wydawania publicznych pieniędzy („miasto utrzymuje nierentowny stadion, a na kulturę to nie ma pieniędzy") czy socjologiczno-etnograficznych badań nad kulturą kibicowską, głównie w jej negatywnych aspektach. Co, rzecz jasna, zwykle prowadzi do snobistycznych wniosków, że lepiej zajmować się wysoką kulturą niż przyziemnym sportem, ale dlaczego, u diabła, ludzie nie chcą chodzić do galerii, tylko wolą na stadiony? To miotanie się, ta niezgoda na rzeczywistość i umacnianie w poczuciu niesprawiedliwości, są bezcelowe, porzućmy to zatem.

Artyści, rzecz jasna, nie bagatelizują tematu sportu, bo niby dlaczego? Zresztą koncepcja opozycji sportu i kultury (i jej prymarności) jest tak naprawdę wtórna. Idea równości >

Daniela Tagowska, z serii *Olimpia*, 2021

Daniela Tagowska, z serii *Olimpia*, 2021

tych sfer wywodzi się z czasów starożytnych i to do nich warto sięgać. Tym bardziej więc czasy przed naszą erą są uprawnione, żeby stanowić źródło wzorców – wszak idea ogólnoświatowych igrzysk sportowych ma swoje korzenie w starożytnej Grecji. Wątków związanych ze sportem i kulturą w sztuce jest wiele (pierwszy z brzegu przykład: MOCAK poświęcił temu tematowi jedną ze swoich wystaw – *Sport w sztuce* – w 2012 roku), a eksploatowane bywają one na różne sposoby: można przeciwstawiać sobie te dwa pojęcia, można badać ich ścisłe oraz luźne relacje od czasów starożytnych do współczesności, można analizować koncepcję rozwoju człowieka holistycznie (umysł i ciało jako jedność), można badać psychikę. Można się również zastanawiać, dlaczego tak ważnym dla wielu twórców z różnych obszarów (na przykład Ernesta Hemingwaya, Szczepana Twardocha, Eryka Lubosa, Jana Możdżyńskiego, George'a Bellowsa czy Fridy Kahlo) był lub jest boks oraz dlaczego jego status jest wręcz mityczny. Wreszcie można – tak jak Daniela Tagowska – opowiadać w ten sposób historię. Prywatną, cudzą i historię w ogóle.

Wrocławska artystka i niegdysiejsza sportsmenka w swoim dużym, kilkuletnim projekcie artystyczno-teoretycznym *Gymnocide* koncentruje się na poszukiwaniach i badaniach pola, które jest jej znane od dziecka. Obszar zainteresowań przez lata pozostaje ten sam, zmienił się jedynie sposób jego eksploracji: artystka początkowo uprawiała sport czynnie, teraz rozbija go na atomy przez sztukę, analizę mitów, ale także przez wskrzeszanie pamięci o fizycznym aspekcie, a więc pracy z ciałem czy przekraczaniu własnych granic. W swoich rozważaniach sięga głęboko w analizę wizualną oraz mitologiczną, odwołuje się do nauki (stosując analitykę jungowską, mitoznawstwo czy semiotykę). Zestawia ze sobą elementy z życia „wtedy" (z czasów, gdy była sportsmenką) z tymi, które odgrywają ważną rolę w miejscu, w którym znajduje się obecnie, czego przykładem jest doszukiwanie się analogii między gimnastyką, królową sportu, a rysunkiem, a więc bazą twórczości plastycznej wszelakiej, także u artystki.

Jej twórczość jest silnie oparta na doświadczeniach sportowych z dzieciństwa i wczesnej młodości, artystka uprawiała bowiem wyczynowo gimnastykę artystyczną, co wyraźnie ukonstytuowało jej osobowość. I chociaż na osi czasu wyraźnie można to przedstawić jako dwa osobne rozdziały życia (młodość i kariera sportowa oraz dojrzałość i sztuka), wolę myśleć o tych dwóch obszarach jako funkcjonujących razem, nawet teraz (mimo że *de facto* Daniela Tagowska od dawna nie uprawia już gimnastyki). Jej twórczość (realizowana w rozmaitych mediach: malarstwie, performansie, rysunku, kolażach, obiektach, instalacjach, formach literackich w formie autokomentarzy oraz rozważań z obszaru filozofii i teorii sztuki) w dużej mierze poświęcona jest tematyce, której źródła znajdziemy w życiorysie artystki.

Zarówno w swoistej etyce pracy, jak i w formalnej warstwie jej realizacji (niezależnie od medium) widoczny jest sportowy *background* – dyscyplina, planowanie, cyzelowanie, niemalże do perfekcji. Sport na poziomie wyczynowym jest kompilacją wielu nawyków, określonych czynności, działania mimo niesprzyjających warunków i niechęci, przekraczania swoich ograniczeń, wizualizacji i pracy z umysłem. Taki schemat wyraźnie ma przełożenie na twórczość.

Jakiś czas temu zobaczyłam na żywo jeden z obiektów z cyklu *Olimpia* Danieli Tagowskiej, później miałam okazję poznać więcej realizacji z tej grupy w pracowni artystki. Zbiór ten to kilkanaście obrazów powstałych w wyniku naniesienia druku UV na fornirowane płyty – fragmenty peerelowskich mebli. Głównie pojawiają się na nich postaci ludzkie: charakterystyczne kadry z filmu Leni Riefenstahl *Olimpiada* (niem. *Olympia*) z 1938 roku, jest kilka ujęć zaczerpniętych z fotografii Lwa Borodulina oraz przetworzone ujęcie z filmu Hugh Hudsona *Rydwany ognia* z 1981 roku. Zainteresował mnie przede wszystkim wątek wyboru kadrów z filmu Leni Riefenstahl i zwłaszcza w tej perspektywie chcę rozpatrywać *Olimpię*. To, rzecz jasna, tylko jeden z motywów obecnych w omawianej pracy – można czytać ją w odniesieniu do pozostałych przywołanych artystów, dekonstruować postać sportowca, szukać analogii z ikoną czy wreszcie analizować przez pryzmat formalny, a więc uwzględnić zastosowanie materiału z odzysku i jego transformacji oraz badać jego właściwości wizualne.

Postać Leni Riefenstahl (1902–2003), niemieckiej reżyserki, ma w obecnej narracji historyczno-artystycznej dość niejasny status i wspomnienie o niej przesłonięte jest przede wszystkim filtrem współpracy z niemiecką partią narodowo-socjalistyczną (realizacja filmów na zlecenie Adolfa Hitlera), co na dobrą sprawę dla wielu osób kończy >

Daniela Tagowska, z serii *Olimpia*, 2021

dyskusję w tym momencie. Rzecz jasna, ze szkodą dla pełnego obrazu twórczości Leni Riefenstahl, wszak bycie głośną postacią niemieckiego kina przedwojennego było zaledwie rozdziałem, jednym z wielu w jej długim życiu. Osobę Leni Riefenstahl można zatem widzieć i analizować na różne sposoby, a więc pod kątem początków filmów górskich (epoka kina niemego), w których występowała jako aktorka, bycia jedną z niewielu reżyserek w przedwojennych czasach, relacji sztuki i władzy czy rozwoju filmu i fotografii etnograficznej oraz przyrodniczej, którymi artystka zajęła się po wojnie. Pikanterii dodaje fakt, że istnieją ogromne rozbieżności między tym, co w wywiadach i autobiografii mówiła sama Leni Riefenstahl, a tym, do jakich dowodów na temat jej życia sięgali badacze twórczości. Ona się wybielała, twierdząc, że nie miała pojęcia, co złego robi Adolf Hitler, historycy zaś są odmiennego zdania.

Film *Olimpiada* jest dokumentem czy raczej autorską opowieścią o igrzyskach olimpijskich w 1936 roku, które odbyły się w Berlinie. Święto sportu, tradycyjnie gwarantujące pokój na czas olimpiady, obchodzone było w Niemczech, które w tym czasie już intensywnie szykowały się do wojny. W trakcie pracy nad tym dziełem Leni Riefenstahl zastosowała wiele nowatorskich technik, sposobów pracy z oświetleniem, ujęć z kamer pod nietypowymi kątami czy dynamiczny montaż. Całość surowego materiału zajęła 400 kilometrów taśmy filmowej, jego finalna realizacja zabrała prawie dwa lata. Zadaniem Leni Riefenstahl było zaspokojenie potrzeb propagandowych, a jej osobistym dążeniem jako artystki – stworzenie nowatorskiego arcydzieła, co ostatecznie jej się udało.

Przywołanie przez Danielę Tagowską kadrów z fenomenalnego filmu Leni Riefenstahl – atletów zastygłych w reprezentacyjnych, niebiańskich pozach – nie służy tylko artystycznej analizie momentów, w których sportowcy funkcjonują jako nośnik cech mitycznych, są herosami wyposażonymi w niezmienne od wieków atrybuty. Daniela Tagowska wie, że już Leni Riefenstahl to wiedziała i opowiedziała o tym w swoim filmie, co następnie zostało zawłaszczone przez estetykę systemu totalitarnego. Zatem namysł artystki sięga szerzej niż tylko

do istoty mitu – dotyczy on także dalszych jego losów i późniejszych przekształceń.

Odczytywanie tej realizacji na poziomie biograficznym także niesie kolejne możliwości poznania: Daniela Tagowska i Leni Riefenstahl dzielą podobny schemat kariery sportowej. Wrocławska artystka była gimnastyczką, później działała jako członkini zespołu Teatru Tańca Współczesnego przy ówczesnej Operetce Wrocławskiej, następnie przerwała karierę sportową i stała się artystką sztuk wizualnych, jednocześnie kontynuując rozwój idei wyznaczającej trajektorię jej życia. Z kolei Leni Riefenstahl pierwotnie była tancerką, lecz kres jej karierze położyła kontuzja. Następnie rozwijała ona karierę sportową (narciarską), której ciągiem dalszym było aktorstwo: Leni Riefenstahl zaangażowała się we współtworzenie pierwszych filmów górskich (między innymi *Święta góra* z 1926 roku czy *Białe piekło na Pitz Palü* z 1929 roku) i nie tylko w nich grała (a później je reżyserowała), ale przede wszystkim realnie wspinała się w warunkach zimowych z narażeniem życia czy jeździła na nartach. Mamy tu więc podobną historię, w której to sport stanowi trampolinę do dalszego rozwoju artystycznego. Można następnie doszukiwać się prawidłowości w specyficznym etosie pracy wynikającym z dyscypliny wyrobionej w sportowej młodości (o tym wątku u Danieli Tagowskiej już wspominałam, jeśli zaś chodzi o Leni Riefenstahl, to słynęła z perfekcjonizmu i niezmordowanej energii w trakcie realizowania filmów).

W powyższych rozważaniach nie chodzi bynajmniej o doszukiwanie się prostych analogii między artystkami i konstatacji, że są w pewien sposób podobne. To byłoby zbyt oczywiste i nie taki jest cel. Co zatem łączy dwie kobiety? Ich zestawienie – a przede wszystkim fakt, że Daniela Tagowska wywołała Leni Riefenstahl z przeszłości – jest interesujące ze względu na powody tego aktu, być może nawet niewypowiedziane wprost. Samo wejście w kontakt z twórczością reżyserki i przywołanie jej można widzieć jako ponowne oddanie jej głosu, co jest istotne z punktu widzenia wspomnianej przeze mnie etykiety „reżyserki Hitlera", a więc twórczyni uciszonej w czasach powojennych. To być może także próba odarcia formy wizualnej, którą posługiwała się Leni Riefenstahl, z filtra estetyki nazistowskiej, a zatem przywrócenie jej właściwego miejsca, chęć odwrócenia tego przemocowego aktu zawłaszczenia.

A może chodzi także o poszukiwania pewnej prawidłowości, tej prymarnej, sięgającej źródeł naszego kręgu kulturowego? Tej, która opiera się na przekonaniu, a może nawet obiektywnej prawdzie, że sport – ruch, doświadczenie przekraczania wewnętrznych granic – to przecież doznanie cielesności, która jest pojęciem szerokim, odnoszącym się do koncepcji człowieka składającego się z postaci fizycznej, umysłowej, energii i emocji, w równych proporcjach. Ciało jest zatem punktem odniesienia, nośnikiem pamięci (tej starożytnej), a więc domyślnie wartości, do których wciąż się odwołujemy się w sporcie lub jego organizacji i do której dążymy. Sprzeniewierzanie się pierwotnym, czystym zasadom, czego świadkami bywamy, jest więc zamachem na integralność wewnętrzną człowieka. Tym samym fizyczność nie może stać w sprzeczności z nienamacalnymi i niewidocznymi aspektami naszego jestestwa. Nie można widzieć człowieka w oddzieleniu od jego integralnych części. Nie można sportu przeciwstawiać kulturze. ■

Anna Mituś

Gdy świat wyszedł z formy, została forma otwarta

Pablo Ramírez González
Zabilar. Uprawa dźwięku
Forma Otwarta Oleśnica (Rynek 26)
30 czerwca–15 lipca 2023 roku

1

W obrazie sztuki wiele się w ostatnich kilkunastu latach zmieniło. Stopniowe zanikanie silnych niegdyś mediów artystycznych – opłakane z jednej strony – pozwoliło jednak wyrwać się z tunelowej perspektywy ich postrzegania i ujrzeć różnorodność i aktywność mniejszych ośrodków, niegdyś określanych jako peryferyjne. Znaczny udział miało w tym procesie oczywiście przede wszystkim poszerzenie pola widzenia związane z globalizacją. Cyfrowa i społecznościowa rewolucja, dostępność kanałów satelitarnych, rozbudowa sieci rezydencyjnych oraz postępujący proces dekolonizacji dyskursu krytyki artystycznej ujawniły prawdziwe źródła geopolitycznych napięć oraz nowe mechanizmy, dzięki którym jedne rzeczy są nadmiernie widoczne, podczas gdy inne pozostają w cieniu.

Erozja złudzenia centrum dała jednocześnie szansę na nowe zdefiniowanie lokalności. Myślenie o sztuce nie w kategoriach centralnych idei i ich promieniowania, lecz jako horyzontalnej sieci fragmentów, wyrównało szanse między wielkimi instytucjami i maleńkimi nawet ośrodkami, miastem i wsią oraz innymi jeszcze typami krajobrazu, uważanymi dotąd >

2

1–2. *Zabilar. Uprawa dźwięku*, fot. Katerina Kouzmitcheva

1–2. *Zabilar. Uprawa dźwięku*, fot. Katerina Kouzmitcheva

1

2

za zupełnie nieistotne. W tym cyklu recenzji odwiedzamy kolejne ciekawe, choć niewielkie miejsca i inicjatywy, pokazując je również fragmentarycznie, w działaniu.

Do profilu niewielkiego przedsięwzięcia funkcjonującego na zasadzie wycinka (na którego podstawie dokładnie można sobie wyobrazić skalę konceptu) idealnie pasuje oleśnicka Forma Otwarta. Powstała w 2021 roku dzięki środkom miejskiego budżetu obywatelskiego. Wyposażona w drukarkę 3D, ploter tnący i inne urządzenia, które pozwalają jej na organizacyjną samowystarczalność, zaczęła ubiegać się o dalsze środki na program. Nie udałoby się pewnie, gdyby nie to, że z Aleksandrą Wałaszek i Samuelem Stevensem, których celem było stworzenie galerii sztuki współczesnej, w konkursowym projekcie połączyły siły różne oleśnickie środowiska twórcze, czyli festiwal cyrkowo-artystyczny OFCA, pracownia edukacyjna Marcina Mrowickiego i studio artystyczno-projektowe Enrique Sancho Perega. Każdy z podmiotów wypełnia w zależności od potrzeb i możliwości daty w kalendarzu miejsca tak, że Forma Otwarta rzeczywiście otwarta jest przez cały rok.

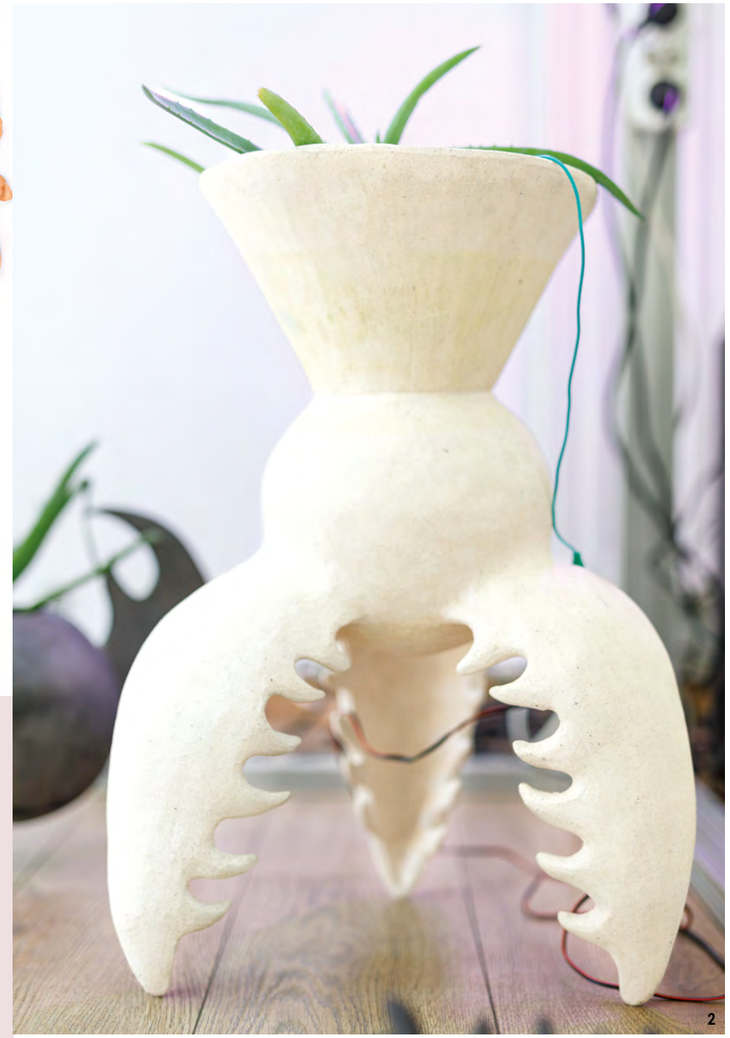
W ostatnich latach odbyło się tu kilka zauważalnych wydarzeń, które pozwalają dostrzec sposób myślenia stojący za programem. Łączy on intensywne punktowe zanurzenie w lokalnym środowisku i badanie działających w nim oddziaływań z refleksją na temat globalnych napięć i problemów. Wystawową refleksję oświetla typowy dla światowej konektywności[1] dramat, dotyczący splątanej sieci powiązań wszystkiego ze wszystkim, z której wynika zarówno planetarna nadzieja, jak i panika. To, co jeszcze niedawno postrzegane było jako liberalny wspólny interes, powód do zachowania pokoju, dziś jest zamieniane w broń dalekiego zasięgu. Widać to było w wystawach takich jak *Świat nie istnieje* Pawła Jarodzkiego, w projektach *Mobilne muzeum*, w cyklu *Między oceanem a morzem* (wspólnie z Konradem Górą), którego pierwszą odsłoną była łączona wystawa Iwony Ogrodzkiej i Samuela Stevensa, czy w zbiorowym pokazie *Out of Joint/ Świat wyszedł z orbit*, hamletyzującym z lewicowym zabarwieniem Heinera Muellera, a jednocześnie dystopijnym Philipa K. Dicka. >

1 Mark Leonard, *Wiek nie-pokoju*, przeł. Andrzej Wojtasik, Warszawa 2022.

1–3. *Zabilar. Uprawa dźwięku*, fot. Katerina Kouzmitcheva

W tym sezonie w programie wystaw i rezydencji trafiłam na wystawę Pabla Ramíreza Gonzáleza. Zapowiedź głosiła: „*Zabilar. Uprawa dźwięku* to instalacja eksplorująca rolę »zabili«, czyli aloesu – rośliny mocy oraz wszechobecnego sukulenta, znanego dobrze ze swoich mistycznych i leczniczych właściwości. Pablo Ramírez González eksponuje jej twórczy potencjał w swojej etnobotanicznej sztuce opartej na praktykach »głębokiego słuchania«". Mowa była także o elektrycznej aktywności i przewodnictwie *Aloe vera*, który „wytwarza wystarczającą ilość energii elektrycznej, aby uruchomić urządzenia o niskim zużyciu energii". I rzeczywiście wszystkie opisane w ulotce wystawowej rzeczy mają pokrycie w instalacji *Zabilar*.

Tytułowa „uprawa dźwięku" prezentuje się jako zestaw naczyń połączonych (w kilku miejscach) plastikowymi transparentnymi rurkami. W centrum spora ceramiczna rzeźba – łapa z gliny grafitowej, na pewno jakiegoś ptaka albo gada (ma pazury) – mieści w sobie mechaniczne źródełko pompujące wodę do układu rurek, które wiją się na suficie i spływają w dół, ku zestawom ceramicznych donic-obiektów. W niektórych rośnie aloes, ale bez obaw, jego korzenie nie są cały czas opływane przez wody



Gdy świat wyszedł z formy, została forma otwarta

instalacji. Roślina jest zasilana – zgodnie z instrukcją podlewania – ręcznie. Cały czas jednak podłączony jest do niej sensor, za pomocą którego impulsy elektryczne z „ciała" aloesu przenoszone są do urządzenia, w którym sample ambientowego dźwięku pochodzące z otoczenia galerii są pobudzane przez aktywność rośliny. Można się o tym przekonać, zbliżając ucho do zawieszonej w oknie galerii, podłączonej do całego układu blachy, która rezonując z elektryczną aktywnością rośliny, pełni funkcję wzmacniacza, a chwilami wypełnia całe pomieszczenie śpiewnym dźwiękiem w momentach, kiedy aloes wchodzi w interakcję z otoczeniem, jest podlewany lub wpływa na niego obecność wielu osób.

Sonifikacja, czyli prezentowanie pozyskanych od rośliny danych biologicznych w formie dźwięku, to ekscytująca metoda uświadomienia sobie stopnia, w jakim inne, wykluczone z werbalnej komunikacji istoty przeżywają emocje, wyciszenie, stres. „Fascynacja artysty potęgą flory ma swoje korzenie w badaniach ekosystemów zależności świata postkolonialnego, w którym żyjemy" – zwracają uwagę organizatorzy. Dogłębny *research* artysty można docenić, dotykając i oglądając pozostałe obiekty wyeksponowane w przestrzeni galerii. Ich forma, wyprowadzona z naczyń, jednak nawiązująca jednocześnie do funkcji instrumentu i odwzorowująca ludzkie i nie-ludzkie anatomie, prowadzi użytkownika wystawy (bo niewątpliwie o wiele ciekawiej jest tę instalację używać, niż oglądać) intuicyjnie do współbrzmiących wniosków. Uświadamiając sobie roślinną cielesność, postrzegając jej zależność od naszych działań, materialne uwarunkowanie emocji, wreszcie połączenie wszystkiego ze wszystkim, które jest warunkiem naszej estetycznej przyjemności, zaczynamy lepiej rozumieć współczesną globalną konektywność. ■

Joanna Turowicz

Wybitnie udana sztuka protestu – o fotografiach Nan Goldin i filmie Laury Poitras *Całe to piękno i krew*[1]

Fotografie Nan Goldin, © Nan Goldin, dzięki uprzejmości autorki i Against Gravity

Sobotni, dość tłoczy wieczór w nowojorskim Muzeum Guggenheima. Uwagę zwiedzających nagle przykuwa nieoczekiwane zdarzenie, które w pierwszej chwili wygląda jak artystyczny performans – na serpentynowych galeriach zostają rozwieszone czerwono-czarne transparenty, a z górnych pięter spada deszcz wirujących karteczek. Za chwilę całą podłogę pokrywa morze recept i charakterystycznych pomarańczowych fiolek po oxycontinie – silnym opioidowym leku na ból. Skandowane przez aktywistów hasła mówią o śmierci, chciwości i o tym, że nazwisko rodziny Sacklerów jako darczyńców raz na zawsze musi zniknąć z muzealnych sal. Co niezwykłe, do tej niewielkiej grupy demonstrantów spontanicznie przyłączają się widzowie i teraz sytuacja wygląda tak, jakby całe Muzeum Guggenheima protestowało, słychać brawa, aplauz, przerywane próbami interwencji strażników.

To jeden z kilku głośnych protestów, organizowanych od marca 2018 roku w najważniejszych muzeach i galeriach na świecie przez Nan Goldin we współpracy z przyjaciółmi zrzeszonymi w grupie P.A.I.N. (Prescription Addiction Intervention Now). Słynna amerykańska artystka i fotografka, wykorzystując swoją wysoką pozycję w świecie sztuki, rzuciła rękawicę potężnej rodzinie miliarderów – właścicielom firmy farmaceutycznej Purdue Pharma, współodpowiedzialnej za kryzys opioidowy w Stanach Zjednoczonych, który doprowadził do uzależnienia i śmierci ponad pół miliona osób. Muzea nie mogą już dłużej „prać reputacji" Sacklerów przez >

1 *All the Beauty and the Bloodshed*, reżyseria: Laura Poitras, fotografie i pokazy slajdów: Nan Goldin, zdjęcia do filmu: Nan Goldin, Clare Carter, Robert Kolodny, Alexander W. Lewis, Laura Poitras, Sean Vegezzi, Thom Pavia, montaż: Amy Foote, Joe Bini, Brian A. Kates, muzyka: Soundwalk Colletive, Dawn Sutter Madell, produkcja: Participant, Stany Zjednoczone 2022, dystrybucja w Polsce: Against Gravity. Pokaz premierowy filmu odbył się w maju 2023 roku podczas festiwalu Millennium Docs Against Gravity.

1

przyjmowanie grantów i oznaczanie galerii ich nazwiskiem[2]. Gniewny aktywizm Nan Goldin motywuje również osobista historia: jest jedną z ocalałych, kilka lat temu uzależniła się od przepisanego jej przez lekarza oxycontinu, szczęśliwie przeszła przez kurację odwykową[3].

To właśnie protesty organizowane w instytucjach sztuki stały się punktem wyjścia spotkania i podjęcia współpracy przez Nan Goldin oraz reżyserkę dokumentalistkę Laurę Poitras, autorkę głośnego, nagrodzonego Oscarem dokumentu *Citizenfour* (2014) o Edwardzie Snowdenie, który ujawnił skalę nielegalnej inwigilacji prowadzonej przez National Security Agency (NSA) w Stanach Zjednoczonych i na świecie. W wyniku współpracy tych dwóch wybitnych twórczyń i aktywistek powstał film *Całe to piękno i krew*, który w czerwcu 2023 roku trafił na ekrany polskich kin. Pod względem gatunkowym jest sklasyfikowany jako film dokumentalny i biograficzny wyreżyserowany przez Laurę Poitras: jego bohaterka to Nan Goldin. Jednak ten intensywny i zapadający w pamięć obraz, nagrodzony w ubiegłym roku Złotym Lwem na Festiwalu Filmowym w Wenecji (jako drugi dopiero dokument w historii tej prestiżowej

2 Purdue Pharma dzięki agresywnemu marketingowi wprowadziła oxicontin na rynek jako powszechnie stosowany środek przeciwbólowy, świadomie zatajając informacje o jego silnie uzależniającym działaniu. Na temat kryzysu opioidowego w Stanach Zjednoczonych, a także procederu „prania reputacji" (*reputation laundering*) w instytucjach sztuki i na uniwersytetach – zob. Patrick Radden Keefe, *Imperium bólu. Baronowie przemysłu farmaceutycznego*, przeł. Jan Dzierzgowski, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2023.

3 Zob. Nan Goldin, *I survived the opioid crisis*, „Artforum", styczeń 2018 roku, https://cutt.ly/YwkgABKa [dostęp: 6 sierpnia 2023 roku].

2

1–2. Fotografie Nan Goldin, © Nan Goldin, dzięki uprzejmości autorki i Against Gravity

imprezy), to dzieło wyjątkowe: poetyckie i polityczne, bardzo intymne i dające zarazem szeroką perspektywę społeczną, a współpraca przy nim zdecydowanie przełamywała konwencjonalną granicę reżyserka – bohaterka dokumentu, przebiegając o wiele bardziej partnersko, wzajemnie inspirująco i z dużym obustronnym zaufaniem[4].

Podzielony na sześć części film tworzą dwie przenikające się warstwy czasowe. Współczesna ukazuje protesty przypominające miejską artystyczną partyzantkę sytuacyjną wymierzone w rodzinę Sacklerów, konspiracyjne spotkania grupy P.A.I.N. w domu Nan Goldin na Brooklynie, współpracę grupy z innymi oddolnymi organizacjami, wystąpienia publiczne aktywistów w sądzie czy przed radą miasta oraz oczywiście – skutki tych działań. Włączone w film wypowiedzi przyjaciół Nan Goldin z grupy P.A.I.N. czy dziennikarza śledczego Patricka Raddena Keefe'a[5] wzmagają napięcie niczym w politycznym thrillerze: zwłaszcza historie o wycieku tajnych rozmów między Sacklerami czy o próbach zastraszania tych, którzy zadarli z tą rodziną miliarderów.

Druga warstwa filmu to autobiograficzna przestrzeń Nan Goldin, nierozstającej się od czasów nastoletnich z aparatem fotograficznym – przestrzeń intensywnie splecionych życia i sztuki. Rytm filmowej opowieści nadają prace Nan Goldin: pokazy slajdów z muzyczną ścieżką dźwiękową, jak słynna *Ballada o seksualnej zależności* (1983–2022), *opus magnum* artystki wiele razy reedytowane i aktualizowane, czy cykl *The Other Side* (1992–2021), nazwany na cześć baru w Bostonie portret zbiorowy transpłciowych przyjaciół Nan Goldin, z którymi mieszkała i których fotografowała w latach 1972–2010. Jej późniejsze prace łączą pokazy slajdów z dodatkowymi materiałami audio (jak komentarze zza kadru) i filmami wideo. *Utracona pamięć* (2019–2020) nawiązuje do osobistej historii >

4 Na temat współpracy twórczyń przy filmie – zob. na przykład: Esther Zuckerman, *Nan Goldin and Laura Poitras. Two Artists, One Devastating Film*, „New York Times", 16 listopada 2022 roku, https://cutt.ly/hwkgFxe3 [dostęp: 6 sierpnia 2023 roku].

5 Zob. Patrick Radden Keefe, *Imperium bólu*...

1

2

1–2. Fotografie Nan Goldin, © Nan Goldin, dzięki uprzejmości autorki i Against Gravity

uzależnień artystki, odwyków, poszarpanej pamięci, a trójkanałowa instalacja *Siostry, Święte i Sybille* (2004–2022) skupia się na pokoleniowej traumie, kobietach uwięzionych w opresyjnych patriarchalnych systemach społecznych. Fragmenty tych prac i liczne materiały archiwalne, między innymi rodzinne, jak i ukazujące bostońską i oraz nowojorską bohemę lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, środowiska LGBTQ+, fragmenty undergroundowych filmów z udziałem Nan Goldin i jej przyjaciół (między innymi autorstwa Vivienne Dick, Bette Gordon i Johna Watersa), otwierają poszczególne części filmu, by następnie umiejętnie przenieść opowieść do czasów współczesnych. Narracja filmowa wielokrotnie zawraca i w nieoczekiwanych momentach łączy przeszłość z teraźniejszością, ukazując etapy formowania się Nan Goldin jako artystki i aktywistki. Filmowa opowieść jest także hołdem dla jej przyjaciół, z których wielu umarło na AIDS, między innymi dla aktorki i pisarki Cookie Mueller, fotografów Marka Morrisroe'a i Petera Hujara, artystów Greer Lankton i Davida Wojnarowicza.

Główną narratorką tej podróży w przeszłość jest sama Nan Goldin, jej głos dobiegający zza kadru. Te bardzo osobiste wypowiedzi zostały nagrane przez Laurę Poitras podczas niezliczonych wspólnych rozmów w domu fotografki wyłącznie w formie audio. Jej dzieciństwo naznaczyła samobójcza śmierć ukochanej starszej siostry Barbary w wieku osiemnastu lat, sama miała wówczas niespełna dwanaście. „Uświadomiła mi bardzo wcześnie banalność i obezwładniający terror życia na przedmieściach" – mówi Nan Goldin[6]. Wczesna wyprowadzka z dysfunkcyjnego rodzinnego domu, nauka w „hippisowskim" liceum Satya Community School w Lincoln w Massachusetts, zawierane na całe życie przyjaźnie, w tym z Davidem Armstrongiem, przyszłym uznanym fotografem, oraz oczywiście samo fotografowanie uratowały i uformowały jej życie: „Dzięki fotografii byłam w stanie nie poddawać się strachowi. To był jedyny język, jakim się wtedy komunikowałam. Dał mi osobowość i dał mi głos".

W trakcie studiów w School of the Museum of Fine Arts w Bostonie, następnie w Nowym Jorku, Nan Goldin żyła w alternatywnych komunach artystycznych, queerowych, pracowała w barach i klubach, żeby związać koniec z końcem, i z pasją tworzyła swój fotograficzny pamiętnik. Wtedy też ukształtował się jej rozpoznawalny styl – surowa i szczera estetyka intymnych migawkowych ujęć w nasyconych kolorach. Poszczególne zdjęcia przypominają klatki taśmy filmowej, uruchamiają wyobraźnię do tworzenia kontekstu, dopisywania dalszej historii rozgrywającej się poza kadrem. Jej twórczość z językiem kina łączy również sposób udostępniania fotograficznych obrazów: najczęściej w formie około czterdziestominutowych pokazów slajdów z elektryzującym podkładem muzycznym, kiedyś w barach, klubach i mieszkaniach (podczas tych pierwszych sesji widzowie i zarazem bohaterowie zdjęć spontanicznie dawali znać, co o nich sądzą, wpływając na dalsze decyzje montażowe), a z czasem – w galeriach i na festiwalach filmowych. Dziś *Ballada o seksualnej zależności* należy do kolekcji najbardziej prestiżowych muzeów na świecie, a każda jej wersja się różni układem i wyborem slajdów z olbrzymiego archiwum artystki.

W fotografiach Nan Goldin wyczuwalna jest empatia, wzajemne zaufanie bohaterów zdjęć i artystki, która zresztą nieraz podkreślała, że jej obrazy „pochodzą z relacji, a nie z obserwacji"[7], odrzucając koncepcję rzekomo bezstronnego oka i niezaangażowanego świadka. Na wielu slajdach widzimy ją samą, jej przyjaciół spędzających razem czas w klubach, barach, w wynajmowanym wspólnie lofcie na Bowery na dolnym Manhattanie, grających w planszówki, tańczących, dyskutujących, przeżywających chwile smutku i radości, łączących się w pary hetero- i homoseksualne czy transseksualne, odkochujących się. Widzimy ich także niekiedy w tych najbardziej intymnych momentach: w łazienkach, pod prysznicem, w sypialniach, podczas uprawiania seksu, zażywania >

6 Jeśli nie podano innego źródła, wypowiedzi Nan Goldin pochodzą z filmu Laury Poitras *All the Beauty and the Bloodshed*.

7 Zob. na przykład: Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York 1986, s. 6.

1

narkotyków czy wtedy, gdy na ich ciele widać ślady przemocy. Ciężkim pobiciem zakończył się związek artystki z jej chłopakiem Brianem, zdjęcia portretujące tę toksyczną relację włączyła do *Ballady*: „Usłyszałam potem od bitych kobiet, że dzięki tym zdjęciom odważyły się mówić o tym, co je spotkało. Konflikt między autonomią i zależnością jest istotą *Ballady*".

Nan Goldin nigdy nie unikała trudnych tematów i szczerych osobistych wyznań. Po wyjściu z pierwszego odwyku w 1988 roku dowiedziała się, że wielu spośród jej przyjaciół nie żyje albo właśnie umiera na AIDS: „Ludzie nie rozumieją dzisiaj wściekłości i frustracji, które nam wtedy towarzyszyły. To było jak druga wojna światowa. Patrzyliśmy, jak ludzie umierają, jeden po drugim, i nic nie mogliśmy zrobić".

2

1–2. Fotografie Nan Goldin, © Nan Goldin, dzięki uprzejmości autorki i Against Gravity

Jako kuratorka na przełomie 1989 i 1990 roku zorganizowała głośną wystawę zbiorową *Świadkowie: przeciw naszemu znikaniu* w nowojorskiej Artists Space[8] jako wyraz wsparcia dla chorujących na AIDS, głos sprzeciwu wobec ich stygmatyzacji, a także apel o poszerzenie wiedzy społecznej na temat epidemii. Niektóre z pokazanych wówczas zdjęć były otwarcie erotyczne, celebrujące seksualność, ale ukazywały również destrukcyjny i błyskawiczny wpływ AIDS na ludzkie ciało. Prace te szokowały konserwatywnych odbiorców, powodując nagonkę prawicowych mediów i republikańskich polityków. Materiały archiwalne ukazujące protesty przeciw cenzurze sztuki, zorganizowane pod Artists Space, a także społeczne protesty Act Up przeciw bierności amerykańskiego rządu wobec epidemii AIDS, połączonej z rosnącą homofobią, reżyserka Laura Poitras zestawiła w swoim filmie z najbardziej radykalnymi protestami grupy P.A.I.N., między innymi przed biurem gubernatora Nowego Jorku latem 2019 roku. Akcja ta zakończyła się aresztowaniem samej Nan Goldin oraz wielu innych demonstrantów.

This Will Not End Well (To się nie skończy dobrze) – tak brzmi tytuł najnowszej wystawy retrospektywnej artystki, której otwarcie w Moderna Museet w Sztokholmie jesienią 2022 roku zbiegło się ze światową premierą dokumentu *Całe to piękno i krew*. Ekspozycja ukazuje Nan Goldin przede wszystkim jako filmowczynię. Jej prace, wraz z ikoniczną *Balladą*, zostały ukazane wyłącznie w postaci pokazów slajdów i wideo w sześciu specjalnie zaprojektowanych przestrzeniach – artystka tym razem zupełnie zrezygnowała z fotografii zawieszanych na ścianie[9]. Tytuł wystawy *This Will Not End Well* brzmi jak dyscyplinująca przestroga często kierowana do wszelkiego rodzaju outsiderów i buntowników przez autorytarnych członków znormalizowanego społeczeństwa. >

8 *Witnesses: Against Our Vanishing*, Artists Space, Nowy Jork, 16 listopada 1989 roku – 6 stycznia 1990 roku, kuratorka: Nan Goldin, https://cutt.ly/fwkgLF6d [dostęp: 6 sierpnia 2023 roku].

9 *Nan Goldin. This Will Not End Well*, Moderna Museet w Sztokholmie, 29 października 2022 roku – 26 lutego 2023 roku, kurator: Fredrik Liew. Wystawa będzie pokazywana także w Stedelijk Museum w Amsterdamie, Neue Nationalgalerie w Berlinie oraz Pirelli HangarBicocca w Mediolanie, https://cutt.ly/QwkgXILR [dostęp: 6 sierpnia 2023 roku]. Należy żałować, że żadna polska instytucja nie zawalczyła o współudział w tej trasie wystawienniczej, tym bardziej że mija właśnie dwadzieścia lat od ostatniej wystawy fotografki w Polsce (*Nan Goldin. Devil's Playground*, 14 lutego – 13 kwietnia 2003 roku, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, kuratorka: Milada Ślizińska).

Jednak film o Nan Goldin opowiada nie o klęsce, lecz o zwycięstwie czy raczej – serii trudnych zwycięstw. Po okresie odrzucania jej twórczości w latach osiemdziesiątych XX wieku przez galerie i oficjalny świat sztuki, w następnych dekadach szybko zyskała status jednej z najważniejszych światowych fotografek. Z wielką empatią portretowała od środka środowiska społecznie zmarginalizowane, jak undergroundowych artystów, społeczności LGBTQ+, także prostytutki, osoby zmagające się z uzależnieniem czy chorujące na AIDS, przełamując ich stygmatyzację. Z twórczością Nan Goldin, połączoną z jej aktywizmem i autobiograficznym świadectwem, dobrze rezonuje znane hasło „to, co prywatne, jest polityczne", demaskujące systemową homofobię i nietolerancję wobec inności czy niewydolność publicznej opieki zdrowotnej i społecznej (ten ostatni wątek powraca ze szczególną siłą w ostatniej części filmu, nawiązującej do samobójczej śmierci Barbary – ukochanej siostry Nan, by wybrzmieć na koniec w poruszającej puencie).

Ukazane w dokumencie Laury Poitras protesty Nan Goldin i jej przyjaciół z grupy P.A.I.N., wymierzone w toksyczną filantropię rodziny Sacklerów, łączą się z szerokim nurtem oddolnych działań podejmowanych w reakcji na kryzys opioidowy w Stanach Zjednoczonych. W ich rezultacie – aby uniknąć niemal trzech tysięcy procesów cywilnych – Purdue Pharma ogłosiła upadłość, a Sacklerowie muszą zapłacić sześć miliardów dolarów odszkodowań. Z filmu dowiadujemy się również, że protesty grupy P.A.I.N. w końcu zaczęły odnosić skutek. Najważniejsze muzea (między innymi Luwr, The MET – Metropolitan Museum of Art, Muzeum Guggenheima, Smithsonian, British Museum) usunęły tablice z nazwiskiem Sacklerów, chociaż nie bez początkowego oporu, przestały również przyjmować od nich granty. Mimo że Sacklerowie uniknęli odpowiedzialności karnej, stali się w świecie kultury *personae non gratae*. Grupie P.A.I.N. udało się również wprowadzić aktywizm na salę sądową: jednym z wymogów ugody upadłościowej był nakaz wysłuchania przez byłych członków zarządu firmy Purdue Pharma oświadczeń ofiar, co istotne, wysłuchania ich w milczeniu, bez możliwości komentarza. Świadectwa zrozpaczonych rodziców, którzy stracili dzieci z powodu przedawkowania, ukazują, że w tym *pięknym* zwycięstwie jest zbyt wiele *rozlewu krwi*[10]. Grupa P.A.I.N., założona przez Nan Goldin, a także inne oddolne organizacje kontynuują swoją walkę o ośrodki zapobiegania przedawkowaniu i redukcję szkód, o udzielanie konkretnej pomocy osobom zmagającym się z uzależnieniami, ich destygmatyzację. ■

10 Tytuł filmu *All the Beauty and the Bloodshed* został zaczerpnięty z akt medycznych Barbary Goldin, która w psychologicznym teście Rorschacha, bazującym na skojarzeniach, powiedziała, że „widzi przyszłość, całe to piękno i rozlew krwi". Została zdiagnozowana jako typowa buntująca się nastolatka, jednak całkowicie pozbawiona wsparcia w rodzinie i najbliższym środowisku.

1–3. Kadr filmu *Całe to piękno i krew*, reż. Laura Poitras, dystrybucja: Against Gravity

Piotr Lisowski
Anything goes. Trzydzieści pięć lat Galerii Entropia we Wrocławiu

Hanna Kostołowska
Barbie i jej recepta na szczęście

Piotr Jakub Fereński
Interferencje
Sztuka teorii – Marcin Giżycki

Anita Wincencjusz-Patyna
SZTUKA. KSIĄŻKA. TERYTORIUM

Piotr Lisowski

Anything goes. Trzydzieści pięć lat Galerii Entropia we Wrocławiu

Żygające Posągi, WYSTAWA SZTUKI BÓM, 1989, fot. Mariusz Jodko

Nazwa Galerii Entropia wyłoniła się ponoć z morskiej piany nad Morzem Bałtyckim w czerwcu 1986 roku. Będąca w ciągłym ruchu fala pozostawiała ślady na piasku, bliżej nieokreślone wykresy, widoczne tylko przez krótką chwilę. Wówczas dla Alicji i Mariusza Jodków, założycieli galerii, wydało się to trafną metaforą czegoś, co nie jest do końca określone, wymyka się regułom i odzwierciedla dążność do poszukiwania zjawisk jeszcze niesklasyfikowanych.

Oboje studiowali filozofię, interesowali się awangardą, nowymi mediami, sztuką z pogranicza dyscyplin. Słuchali The Clash, Laurie Anderson, Miki Mousoleum, Johna Cage'a, Steve'a Reicha czy Karlheinza Stockhausena. Oboje fascynowały rzeczywistość i przypadek. Wkrótce nadarzyła się okazja, aby otworzyć galerię w niewielkiej zabytkowej przestrzeni w kamienicy przy ulicy Rzeźniczej 4 we Wrocławiu. Miejsce to pozostaje aktywne już trzydziesty piąty rok.

Galeria Entropia oficjalnie została otwarta 23 lutego 1988 roku. Pierwsza wystawa poświęcona była twórczości, współpracującego z Jodkami, Andrzeja Reraka. W ramach otwarcia wystawy odbył się specjalny pokaz, instalacja filmowa z trzema projektorami 16 mm autorstwa Alicji i Mariusza. Warto jednak pamiętać, że sama przestrzeń na Rzeźniczej zafunkcjonowała pod tym szyldem już dwa lata wcześniej. W tamtym czasie oboje pracowali w Staromiejskim Domu Kultury. Alicja prowadziła zajęcia dla dzieci i młodzieży, co później zaowocowało powstaniem Dziecięcej Wytwórni Filmowej, stanowiącej jeden z najważniejszych projektów galerii. Mariusz organizował koncerty i pokazy filmowe w osiedlowym klubie Firlej, będącym filią Staromiejskiego Domu Kultury. Z jego inicjatywy odbyły się tam między innymi zdarzenie/odsłuch płyty Cage'a *Music of Changes*, przegląd filmów na taśmie 16 mm *British Independent Cinema 1953–1986* czy cykle filmowe o zjawiskach w sztuce współczesnej. Odbyło się także kilka zaimprowizowanych koncertów, na przykład wrocławskiej kapeli punkowej Natchniony Traktor czy angielskiej Left Hand Right Hand. Firlej w jakimś stopniu stał się dla nich miejscem, gdzie mogli testować różne sposoby robienia wydarzeń – od koncertów przez pokazy i spotkania do wystaw realizowanych w szatni – które były mocno sprofilowane na kulturę alternatywną, działania mniej określone i sformatowane. W pewnym momencie, w 1986 roku, nadarzyła się okazja, aby zrobić wystawę poza klubem, właśnie w przestrzeni przy ulicy Rzeźniczej.

W wydarzeniu oprócz Alicji i Mariusza uczestniczyli Andrzej Rerak, Andrzej Rogowski i Ikar Kozak. Wszyscy z nich uprawiali specyficzny rodzaj komunikowania się przy użyciu własnoręcznie wykonanych pocztówek-kolaży, którymi wypełnili przestrzeń wystawy. Powstał specjalnie przygotowany na tę okazję pierwszy szyld Galerii Entropia, zaaranżowano także ciemnię fotograficzną, z której każdy mógł skorzystać, oraz program filmowy i muzyczny. Kilka dni przed otwarciem odbyła się akcja zainstalowania na placu Solnym i w przejściu Świdnickim elementów anonsujących wystawę, co obrazuje zabawny film dokumentalny. Wychodząc w przestrzeń, chcieli zwrócić uwagę na swoją aktywność, podzielić się własną pasją, ale także zachęcić do działania. Do końca nie było wiadomo, jaki przyjmie to kierunek, co się wydarzy, w co się przekształci. Wytworzyli pewną sytuację, opartą na entuzjazmie i spontaniczności. Dwa lata później okazało się, że mogą prowadzić galerię na zasadzie stałej przestrzeni.

Entropia formalnie stanowiła filię Staromiejskiego Domu Kultury, by na początku lat dziewięćdziesiątych stać się samodzielną instytucją kultury działającą pod auspicjami miasta Wrocławia. Jej struktura organizacyjna do dziś nie uległa zmianie i w zasadzie tworzą ją trzy osoby: założyciele Alicja i Mariusz Jodkowie oraz współpracujący z nim na stałe od 1992 roku Andrzej Rerak. Początek Entropii w latach osiemdziesiątych wpisywał się w działalność autorskich miejsc sztuki próbujących funkcjonować poza oficjalnym układem instytucjonalnym. Wówczas, odnosząc się do koncepcji sztuki poczty, Alicja i Mariusz zaproponowali ideę galerii poszukującej alternatywnego obiegu sztuki i komunikacji, zacierającej podziały między mediami i pokoleniami, a także odznaczającej się silnym potencjałem środowiskotwórczym.

Zjawisko galerii autorskich, zrodzone w latach sześćdziesiątych XX wieku, silnie kształtowało obraz sztuki w Polsce w kolejnych dwóch dekadach. To tam działo się to, co najciekawsze i najważniejsze. Najczęściej funkcjonowały one przy mniejszych placówkach kulturowo-oświatowych (domy i kluby kultury) czy przy uczelniach artystycznych. Często działały w kontrze do oficjalnych salonów wystawowych, państwowych instytucji, takich jak BWA czy muzea, a w szerszym wymiarze – polityki kulturalnej Polski Ludowej. Placówki tego typu, również dzięki charyzmie i zaangażowaniu osób, które je prowadziły, nakierowane były na prezentację nowych zjawisk artystycznych, pozostawały otwarte na eksperyment i ryzyko. To w tego typu miejscach można było spotkać >

prace najbardziej niekonwencjonalne oraz szukać nowych treści, pokazujących obraz sztuki współczesnej.

We Wrocławiu ta tradycja była niezwykle silna. Kształtowała ją legenda takich miejsc, jak Galeria pod Moną Lisą (1967–1971), Galeria Permafo (1971–1981) czy Galeria Sztuki Najnowszej (1975–1980). Tutaj warto uzupełnić jeszcze mapę miasta o inicjatywy późniejsze, jak Foto-Medium-Art, Katakumby, Zakład nad Fosą, Ośrodek Działań Plastycznych, Galeria na Ostrowie, Galeria Nie Galeria, czy pełniące bardziej rolę artystycznych konceptów – Galeria Babel i Galeria Informacji Kreatywnej.

Galeria Entropia, powstając u schyłku dekady lat osiemdziesiątych, wyrastała z alternatywnej kultury tamtego czasu, dla której kluczowa pozostawała dążność do niezależności, samoorganizacji oraz kolektywnego działania z wszechobecnym duchem idei *do it yourself*. Z drugiej strony kształtował ją również okres transformacji początku lat dziewięćdziesiątych. Zachwyt wolnością i zmieniającą się rzeczywistością, dostęp do nowych mediów cyfrowych. To wtedy stali się samodzielną instytucją kultury (1992). Oficjalną, choć niezależną w formie, z ukształtowaną już wizją oraz własnym środowiskiem uczestników i odbiorców.

Mariusz Jodko skomentował ten moment lakonicznie, niemniej w duchu idei Entropii: „[…] sami wytworzyliśmy sytuację i ona została ukonstytuowana prawnie. Wchodzimy w system z własnym programem”[1]. W słynnej diagnozie Piotra Śmigłowicza *Układ scalony sztuki polskiej*, pisanej z perspektywy 1998 roku, Entropia była postrzegana jako miejsce „dobrze zorientowane w sprawy komputerowe”, które „atmosferę oddalenia od zinstytucjonalizowanych, sieciowych centrów na własny sposób wyzyskuje […]”[2]. Na przełomie stuleci Entropia staje się emblematyczną galerią we Wrocławiu i jednym z najważniejszych miejsc sztuki wywodzących się z ruchu galerii autorskich czy niezależnych. To jest również moment intensywnego sieciowania tego typu placówek, zainicjowany między innymi przez Łukasza Guzka i Józefa Robakowskiego, próbujących niejako na nowo zdefiniować rolę ruchu galeryjnego w nowej rzeczywistości ekonomicznej i polityczno-społecznej, w czasach transformacji lat dziewięćdziesiątych oraz pierwszej dekady XXI wieku.

Jeszcze przed 1989 rokiem Entropia stała się dla środowiska artystycznego źródłem informacji i miejscem, gdzie można było zapoznać się z unikatowymi materiałami z obszaru muzyki czy filmu artystycznego, pozyskiwanymi przez prowadzących galerię za pośrednictwem ich kontaktów w Stanach Zjednoczonych i na zachodzie Europy. Entropia programowo pełniła funkcję kolejnego ogniwa w przekazie, udostępniając wszelkie materiały w formie otwartej biblioteki, czytelni, spotkań, >

Dominik Podsiadły, Dr. Chiro, *Dwa widma*, Galeria Entropia, koncert na otwarciu, 1998, fot. Mariusz Jodko

1 Rozmowa autora z Alicją i Mariuszem Jodko, Wrocław, 17 lipca 2023 roku.

2 Piotr Śmigłowicz, *Układ scalony sztuki polskiej*, [w:] *Raster. Macie swoich krytyków. Antologia tekstów*, red. Jakub Banasiak, Warszawa 2009, s. 79–80.

Lech Twardowski, *Instalacja*, Galeria Entropia, 1991, fot. Mariusz Jodko

prezentacji, wspólnego słuchania muzyki czy wymiany płyt. Od początku istnienia Entropia również świadomie zajmowała się dokumentowaniem ulotnych akcji artystycznych. Dokumentowali to wszystko, co rozgrywało się w przestrzeniach galerii, ale także rejestrowali działania w przestrzeni Wrocławia, jak choćby spektakularne akcje inicjowane przez Lecha Twardowskiego z początku lat dziewięćdziesiątych *Spadochrony* czy *Obrazy* i *Akcja* Krzysztofa Skarbka. Z biegiem lat powstawało i wciąż się rozbudowuje ogromne archiwum, przede wszystkim z materiałami filmowymi (celuloid, VHS, cyfra).

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych galeria prowadziła pionierski program prezentacji sztuki nowych mediów, a w latach dziewięćdziesiątych intensywnie rozwijała własne działania i prace w tej dziedzinie. Temu wszystkiemu towarzyszyła fascynacja związana z nowymi możliwościami mediów interaktywnych. Zaczynali od medium analogowego, jeszcze w epoce celuloidowej, wykorzystując przede wszystkim taśmy 16 mm, następnie nastała era kamer wideo w standardzie VHS, później oczywiście media cyfrowe, dające już całkiem inne możliwości. Ich działania nie ograniczały się do prezentacji czy pokazów, ale także praktycznej pracy i aktywności warsztatowej. Oprócz dokumentowania wydarzeń i tworzenia autorskiego kreatywnego archiwum ważny pozostaje aspekt edukacyjny. Wspomniana już Dziecięca Wytwórnia Filmowa trwa jako jeden z najważniejszych projektów, który jest realizowany od zarania, czyli od 1986 roku. Na jego przykładzie widać także jak następowała ewolucja medium i jego dostępność. Ciekawie opisała to Alicja: „[...] tak to się zaczęło. Nie od kamery i kręcenia filmów, ale od projekcji, od zagadek i rozmów, od konstruowania prostych zabawek, rysowania faz ruchu na karteczkach, doświadczalnego sprawdzania bezwładności wzroku, manipulowania rzutnikiem do przezroczy, nauki fotografowania i obróbki materiałów światłoczułych. [...] Trochę później pojawiła się kamera na taśmę celuloidową 16 mm, a wraz z kamerą wszelkie możliwości [...] te, jakie zaistniały od momentu, gdy Thomas Edison nakręcił kinematografem pierwszy film animowany, rejestrując proces rysowania ilustracji, i te, które mogły przyjść nam do głowy. [...] Pracując w ten sposób, dzieci zdobywały pojęcie o całym procesie powstawania filmu: od pomysłu aż po założenie szpuli na projektor”[3]. Najbardziej intensywny okres Dziecięcej Wytwórni Filmowej przypadał do połowy lat dziewięćdziesiątych. „W tym mniej więcej momencie – kontynuuje Alicja – celuloid zaczynał już być nośnikiem coraz trudniej dostępnym, ale wideo, dominujące w tym czasie, nie było medium >

3 Alicja Jodko, *Dziecięca Wytwórnia Filmowa*, https://entropia.art.pl/_old/DWF/DWFstory.htm [dostęp: 24 sierpnia 2023 roku].

1. Wejście do Galerii Entropia 1986, fot. Mariusz Jodko
2. Alicja Jodko, *Poezja* – otwarcie wystawy, Galeria Entropia, 1989, fot. materiały Galerii Entropia

1

stworzonym do animacji”[4]. Działalność Dziecięcej Wytwórni Filmowej została wznowiona na bazie cyfrowego medium w 2000 roku, a filmy przez nią stworzone zostały uhonorowane wieloma nagrodami na festiwalach krajowych, były prezentowane w centrach sztuki współczesnej oraz w poświęconych im programach TV Kino Polska i TVP Kultura, a także – dzięki współpracy z wrocławskim oddziałem Związku Kompozytorów Polskich – współtworzyły wydarzenia specjalne dwóch edycji Festiwalu Musica Electronica Nova.

Entropia mimo swoich niewielkich rozmiarów prowadziła od początku wielowątkowy program, na który składają się zdarzenia, pokazy, wykłady, koncerty, spektakle, performanse, spotkania autorskie, warsztaty, wieczory poetyckie, odczyty oraz oczywiście wystawy. „Większość z tych zdarzeń – jak zauważają Alicja i Mariusz – nie mogłaby zaistnieć w instytucjach o innym stopniu wrażliwości i odmiennym stylu działania, tak otwartym jednocześnie na twórców uznanych, jak i debiutantów, ale także amatorów. Nazwa galerii miała odzwierciedlać jej charakter działania jako miejsca nie do końca określonego, przeciwstawiającego się powszechnemu formatowaniu, demonstrującego dążność do poszukiwań zjawisk jeszcze niesklasyfikowanych. Entropia jako galeria programowo eksploracyjna nie miała stanowić tylko miejsca prezentacji działań artystycznych, ale przede wszystkim przestrzeń przecinania się i zbiegu wielu odmiennych praktyk, konceptów i strategii artystycznych”. Towarzyszył temu ogromny entuzjazm i chęć spotkania się oraz działania.

Zarówno stały zespół galerii, jak i liczne osoby współpracujące współtworzyły program tego miejsca sztuki także na zasadzie własnej ekspresji i aktywności twórczej, kreując krocie wystaw i projektów autorskich. Entropia prowadziła wiele cykli programowych, kilka ważniejszych to: *Nowe media w Entropii*, *Audio_Entropia*, *Athletic Cinema*, *Cine_Tropy*, *Gesty malarskie*, *Szczyt formy*, *Entropia sztuki* czy *Entropia rośnie*. Nie sposób wymienić wszystkich osób współpracujących z Entropią w tym pionierskim okresie (do 2000 roku), nawet bowiem niekompletna lista jest nazbyt obszerna jak na rozmiar tego artykułu, niemniej nie można nie wspomnieć o osobach artystycznych, które szczególnie zaznaczyły swoją obecność w tej przestrzeni: DJ Mniamos, Żygające Posągi, Marcin Harlender, Tranzytoryjna Formacja Tot Art, Andrzej Jarodzki, Lech Twardowski, Paweł Jarodzki, Iga Brej, Piotr Kłosowicz, Rafał Czaja, Bogdan Kozon, Paweł Czepułkowski, Jerzy Starzyński, Krzysztof Kłosowicz „Kaman”, Dominik Podsiadły, Jacek Zachodny, Jacek Bomersbach, Marcin Stawros Sarulakis, Ikar Kozak, Piotr Szota, Andrzej Rogowski, Paulina Ołowska, Paweł Syposz, Bożena Grzyb-Jarodzka, Magda Migacz, Jacek Cieżkowicz, Krzysztof Wałaszek, Tomasz Domański, Honorata Mochalska i Andrzej Błachut, Jerzy Kosałka, Jerzy Olek, Tomasz Sikorski, Rafał Augustyn, Tadeusz Sawa-Borysławski, Sylwia Kuczyńska, Urszula Śliz, Bogdan Konopka, Małgorzata Kazimierczak, Anna Płotnicka, Przemysław Sanecki, Agnieszka Mazanek i Krzysztof Landsberg, Mirosław Rajkowski.

Galerię – postrzeganą jako istotne miejsce na mapie polskiej sztuki – zapraszano do organizowania wystaw i prezentacji zewnętrznych. Były to między innymi: show-box na festiwalu „Europe Against the Current” w Amsterdamie (1989), wystawa *Wyjście-Wejście* na zaproszenie Galerii ON w Poznaniu (2004), prezentacja galerii w ramach festiwalu „Urban Lab” w Bauhausie w Dessau (2002), wystawa *n_TROPIA* w ramach programu „Transfert – galerie polskie” na zaproszenie Instytutu Polskiego w Rzymie (2008), zdarzenie *Don’t Panic. Entropia is coming* w ramach programu MAK NITE EU koordynowanego przez MAK Muzeum w Wiedniu (2009), >

2

4 *Ibidem.*

1. Paweł Czepułkowski, *Work-in-progress*, Galeria Entropia, 1990, fot. materiały Galerii Entropia
2. Marcin Harlender, *GENERATOR P. S. 1*, Galeria Entropia, 1993, fot. Mariusz Jodko

wystawa *Entropy of Art: a Catalogue / revisited* w ramach Supermarket Independent Art Fair na zaproszenie Instytutu Polskiego w Sztokholmie (2014), *Katalog Entropii Sztuki* w Gmachu na Powiślu na zaproszenie Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie (2018/2019) oraz kilkakrotna obecność na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki Efemerycznej „Konteksty" w Sokołowsku (2012–2017).

W ostatnim czasie jednym z kluczowych projektów pozostaje *Katalog Entropii Sztuki*. Zapoczątkowany w 2011 roku katalog przez kilka lat rozwijał się i mutował, tworząc rodzaj zbiorowego dzieła skupiającego blisko setkę artystów i artystek. Bazą dla obiektu stała się biblioteczna szafa szufladowa. Każda z zaproszonych osób miała do dyspozycji szufladę, gdzie prezentowała własny projekt. W konsekwencji powstała instalacja – dzieło otwarte w duchu Umberta Eco, gdzie poszczególne szuflady można traktować jako samodzielne wystawy, a całość jako ideę podejmującą grę z pojęciem sztuki, jej kategoryzowaniem i archiwizowaniem. Jednocześnie katalog sam w sobie stanowi archiwum historii Entropii, skupiając się na twórcach ważnych dla galerii, którzy niejednokrotnie gościli w jej przestrzeni.

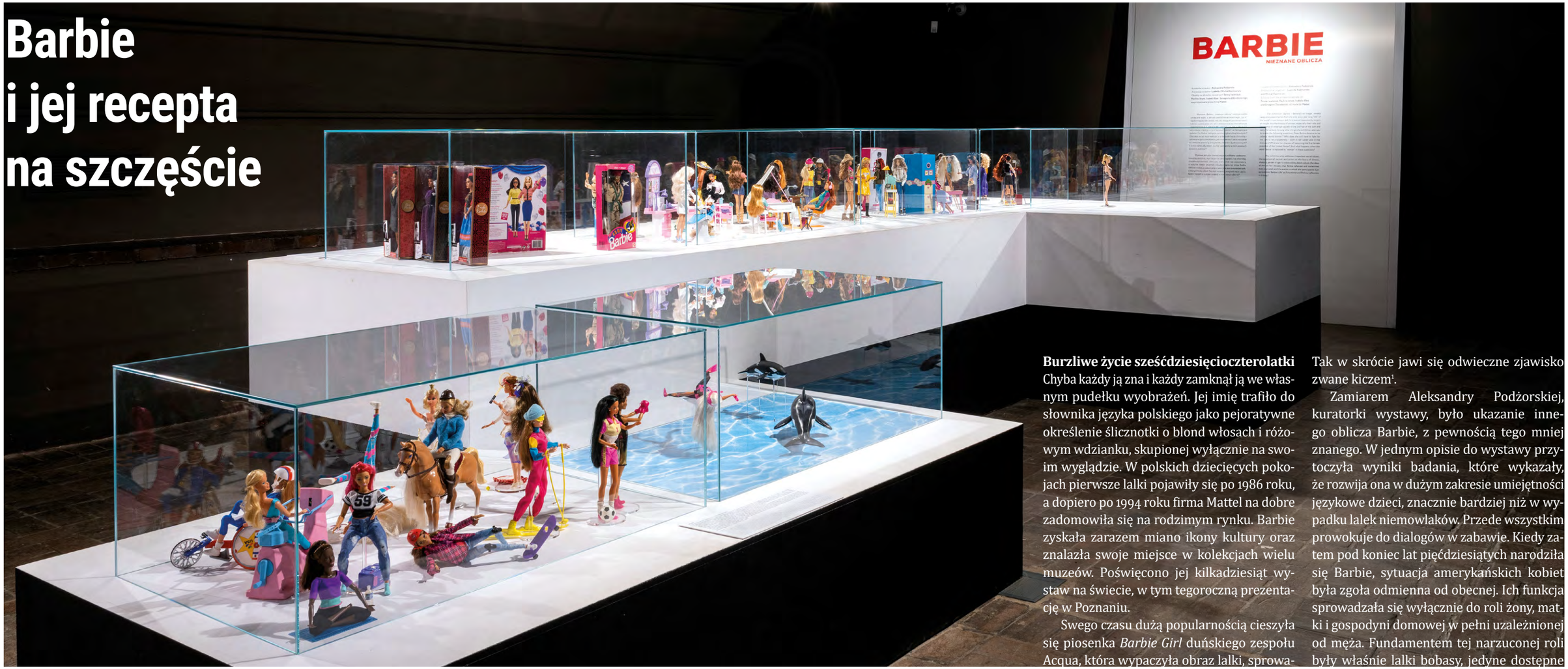
Niejednoznaczność tytułu *Katalog Entropii Sztuki* trafnie oddaje charakter i specyfikę galerii. Katalog, jak ujęli to sami autorzy, występuje tu zarówno w znaczeniu sytemu informacyjno-wyszukiwawczego, materialnego obiektu meblowego, publikacji towarzyszących wystawie, jak i idei porządkowania danych, która przecież prędzej czy później musi zderzyć się z entropią.

Galeria nigdy nie miała skodyfikowanych założeń programowych, ale z całą pewnością idea DIY pozostawała dla jej twórców kluczową strategią. Swoboda, energia, odczuwanie, wymiana i dzielenie się. Mariusz Jodko z dzisiejszej perspektywy, niejako *post factum*, zdefiniował działanie Entropii zwrotem *anythings goes* – wszystko jest dozwolone, wszystko można. „Takie nastawienie mentalne – komentował – powoduje, że jesteś nakierowany na przepływ bardzo różnych materiałów, widzisz sens przyglądania się bardzo różnym rzeczom – to była podstawa funkcjonowania Galerii Entropia"[5]. Dla Alicji i Mariusza galeria to w pierwszej kolejności „miejsce komunikowania się sztuki z odbiorcą", miejsce przepływu informacji o sztuce stanowiącej szeroką, otwartą dziedzinę, której granice nieustannie są redefiniowane i nieprzewidywalne. ■

5 Rozmowa autora z Alicją i Mariuszem Jodko.

Hanna Kostołowska

Barbie i jej recepta na szczęście



Zdjęcia wystawy dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu, fot. Sonia Bober

Gdzieś w nieokreślonej czasoprzestrzeni dziewczynki zajęte w najlepsze zabawą w mamę ze swoimi lalkami niemowlakami nagle spostrzegają długonogiego giganta o blond włosach, dużych niebieskich oczach i promiennym uśmiechu. Zachłyśnięte wdziękiem plastikowej piękności, zaczynają dewastować swoje zabawki bobasy i roztrzaskiwać je o skały… Ta symboliczna scena stanowi wprowadzenie do wyczekiwanego filmu *Barbie*, który miał premierę pod koniec lipca tego roku. To również nieprzypadkowe przypomnienie słynnej sceny z *2001: Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka. Zresztą już kilka miesięcy wcześniej, w marcu 2023 roku, Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu otworzyło wystawę *Barbie – nieznane oblicza*, która oprócz walorów estetycznych i designerskich niesie ze sobą bardzo ważną lekcję historii i sytuacji kobiet w Stanach Zjednoczonych w drugiej połowie XX wieku i początkach XXI wieku. I właśnie na tym aspekcie społeczno-kulturowym i na popularnych wtedy ideach skupia się poznańska prezentacja.

Burzliwe życie sześćdziesięcioczterolatki

Chyba każdy ją zna i każdy zamknął ją we własnym pudełku wyobrażeń. Jej imię trafiło do słownika języka polskiego jako pejoratywne określenie ślicznotki o blond włosach i różowym wdzianku, skupionej wyłącznie na swoim wyglądzie. W polskich dziecięcych pokojach pierwsze lalki pojawiły się po 1986 roku, a dopiero po 1994 roku firma Mattel na dobre zadomowiła się na rodzimym rynku. Barbie zyskała zarazem miano ikony kultury oraz znalazła swoje miejsce w kolekcjach wielu muzeów. Poświęcono jej kilkadziesiąt wystaw na świecie, w tym tegoroczną prezentację w Poznaniu.

Swego czasu dużą popularnością cieszyła się piosenka *Barbie Girl* duńskiego zespołu Acqua, która wypaczyła obraz lalki, sprowadzając ją jedynie do różowego, przesłodzonego świata i pustego życia bez głębszych wartości. Wielu rodziców obecnie stroni od Barbie, dostrzegając w niej pogoń za tym, co niepotrzebne i kiczowate. Na poziomie przeciętnego użytkowania zaczyna bardziej liczyć się znaczenie produktu niż jego funkcjonalność, a stworzony on został „na miarę człowieka" – bez wykraczania poza ramy codzienności i zwykłe potrzeby. Zawiera złudną receptę na szczęście, obietnicę przyjemności. Tak w skrócie jawi się odwieczne zjawisko zwane kiczem[1].

Zamiarem Aleksandry Podżorskiej, kuratorki wystawy, było ukazanie innego oblicza Barbie, z pewnością tego mniej znanego. W jednym opisie do wystawy przytoczyła wyniki badania, które wykazały, że rozwija ona w dużym zakresie umiejętności językowe dzieci, znacznie bardziej niż w wypadku lalek niemowlaków. Przede wszystkim prowokuje do dialogów w zabawie. Kiedy zatem pod koniec lat pięćdziesiątych narodziła się Barbie, sytuacja amerykańskich kobiet była zgoła odmienna od obecnej. Ich funkcja sprowadzała się wyłącznie do roli żony, matki i gospodyni domowej w pełni uzależnionej od męża. Fundamentem tej narzuconej roli były właśnie lalki bobasy, jedyne dostępne zabawki dla dziewczynek w tamtych czasach, które miały je „przygotować" do narzuconej funkcji. Oczywiste jest zatem, że Barbie musiała wywołać spore zamieszanie w przemyśle zabawkarskim. Nagle lalka stała się koleżanką zapraszającą dziewczynki do zabawy, w której wreszcie mogły zdecydować, kim chcą być.

Rodzice Ruth Handler byli polskimi Żydami, którzy wyemigrowali w latach 1907–1908 do Stanów Zjednoczonych. Ruth urodziła się już w Ameryce jako dziesiąte, najmłodsze >

1 Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, przeł. Anita Szczepańska, Ewa Wendel, Warszawa 1978, s. 35.

Zdjęcia wystawy dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu, fot. Sonia Bober

dziecko. W 1945 roku założyła wraz z mężem, Elliotem Handlerem, firmę Mattel – zabawkarską potęgę, która początkowo skupiona była na potrzebach chłopców. Bacznie obserwowała swoje dzieci – Barbarę i Kennetha (nietrudno wywnioskować, skąd pochodzą imiona słynnych lalek) – by ustalić ich preferencje. Zauważyła, że córka niechętnie wchodzi w rolę przyszłej mamy, ale obserwuje starsze dziewczęta i kobiety, przede wszystkim gwiazdy ekranu, i obsadza zabawki w roli dorosłych. Na wzór papierowych lalek, którym można było zmieniać ubrania, postanowiła stworzyć wersję 3D. Pobyt w Europie pozwolił jej odkryć uwielbianą przez Niemców Bild Lilli – erotyczny gadżet w formie lalki, który bazował na komiksie stworzonym przez Reinharda Beuthiena dla „Bild Zeitung". Bild Lilli była wyzwoloną, inteligentną kobietą o dużym poczuciu humoru, która spotyka się z wieloma mężczyznami. Po powrocie do Ameryki Ruth Handler stworzyła wraz z inżynierem Jackiem Rayanem lalkę, która wydawała się wręcz kopią Bild Lilli (firma Mattel otrzymała oczywiście pozew w związku z naruszeniem praw autorskich, z którym sprawnie się uporała).

Wystawa w poznańskim muzeum została rozmieszczona w obrębie dwóch niewielkich sal. Do jej realizacji swoje zbiory udostępniło czworo polskich kolekcjonerów Barbie (jednym z nich jest mężczyzna). W pierwszej sali wyeksponowana została *Teen-Age Fashion Model* – pierwsza Barbie, zaprezentowana 9 marca 1959 roku na Międzynarodowych Targach Zabawek w Nowym Jorku. Pojawiła się początkowo w dwóch wersjach: blondynka i brunetka. Szybko jednak zdecydowano się na wersję blond, gdyż kolor ten cieszył się zdecydowanie większym zainteresowaniem. Przez wiele lat był on wyznacznikiem zabawki. Barbie, jak każda niezależna kobieta, potrzebowała ubrań, akcesoriów, koleżanek, domu i samochodu. Jej „matka" szybko się zorientowała, że te dodatkowe elementy Barbielandu są kluczem do napędzenia machiny finansowej firmy.

Lalka była zatem nastoletnią dziewczyną i miała już zawód jako modelka – w tamtym czasie taki styl życia znacznie odbiegał od normy społecznej, gdyż amerykańskie kobiety po drugiej wojnie światowej napotykały wiele ograniczeń. Na przykład nie mogły studiować razem z mężczyznami – istniały wtedy jedynie specjalne szkoły żeńskie, które były rodzajem poczekalni dla panien z dobrych domów przed założeniem rodziny. Uczelnie amerykańskie przyjęły pierwszą kobietę dopiero w 1969 roku. Kartę kredytową mogła posiadać jedynie mężatka za pisemną zgodą męża. Mężczyźni byli uprzywilejowani w karierze zawodowej, kobiety zarabiały zdecydowanie mniej i miały do wyboru jedynie kilka „żeńskich" profesji. W tych okolicznościach niezwykle ważna jest kariera Ruth Handler, która z pewnością musiała przebijać szklane sufity, by wywalczyć swoją pozycję w męskim świecie biznesu.

„Możesz być, kim chcesz", ale nie musisz

Niezależność finansowa Barbie pozwoliła jej już w 1962 roku na własny dom i samochód. W 1963 roku pojawia się *Barbie College Graduate* – absolwentka w todze z biretem i dyplomem w ręce. W myśl propagowanego hasła firmy Mattel – „Możesz być, kim chcesz" – bardzo wcześnie pojawiły się pierwsze pasje, zawody i specjalizacje Barbie. W ciągu swojego sześćdziesięcioczteroletniego życia miała ponad dwieście profesji. Na wystawie zaprezentowano między innymi Barbie reżyserkę, fotografkę, malarkę, architektkę, a także naukowczynię, paleontolożkę i programistkę. Lalka wykonywała również zawody uważane za męskie: policjanta, strażaka, pilota czy chirurga, a pod koniec lat osiemdziesiątych zaciągnęła się nawet do wojska. W poznańskim muzeum wyeksponowane zostały również sportsmenki różnych dyscyplin (wraz z paraolimpijką), także tych uznawanych za domenę mężczyzn, jak maraton (kobiety do 1967 roku nie mogły oficjalnie biegać w maratonach). Od 1992 roku Barbie startuje regularnie co cztery lata na fotel prezydenta Stanów Zjednoczonych, a jak wiadomo, dotychczas żadnej kobiecie nie udało się objąć tej funkcji. Na terenie wystawy można było odnaleźć model przedstawiający projektantkę mody, inspirowany kolekcją Coco Chanel. Została ubrana w wygodny, elegancki strój zachęcający kobiety do pracy. Jak podaje kuratorka, na podstawie badań przeprowadzonych w 1960 roku wykazano, że aż 75 procent kobiet pragnęło spełniać się w życiu zawodowym, a tylko 30 procent rzeczywiście pracowało[2]. >

2 Aleksandra Podżorska, *Barbie – nieznane oblicza*, Poznań 2023, s. 20 [katalog wystawy].

1–2. Zdjęcia wystawy dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu, fot. Sonia Bober

Firma Mattel szła za ciosem – stworzyła dwie serie, które miały inspirować dziewczynki: *Inspiring Women* i *Barbie Sheroe* (odnoszącej się do słowa *heroe*), która pokazuje prawdziwe kobiety z wyjątkowymi osiągnięciami, a wśród nich wyeksponowane w Poznaniu Rose Parks, Elsa Fitzgerald i Frida Khalo. Co istotne, reprezentowały one odmienność etniczną oraz nie wszystkie były Amerykankami. Swoją lalkę zdobyły również trzy Polki (nieobecne na wystawie): Martyna Wojciechowska, Iwona Blecharczyk i Anita Włodarczyk. Osobny segment na terenie ekspozycji otrzymała Barbie w roli astronautki, a w tym segmencie znalazła się między innymi lalkowa podobizna Samanthy Cristoforetti, która ustanowiła kobiecy rekord najdłuższego pojedynczego pobytu w kosmosie. Swoją „minikopię" zabrała na Międzynarodową Stację Kosmiczną.

Barbie w służbie ważkich tematów

Firma Mattel zawsze bacznie obserwowała zmiany społeczne i potrzeby konsumentów. Miała świadomość, że społeczeństwo potrzebuje odniesień, z którymi może się utożsamiać, dlatego usilnie wpisywała się w dominujący światopogląd. W odpowiedzi zatem na walkę o zniesienie segregacji rasowej w Stanach Zjednoczonych wyprodukowała w latach sześćdziesiątych czarnoskóre lalki, ale pierwsza *Black Barbie* pojawiła się dopiero w 1980 roku. Z czasem powstała seria *Dolls of the World*, pełna stereotypów i spłyceń kulturowych, w ramach której można odnaleźć również Polkę z 1998 roku ubraną w przedziwną kombinację strojów ludowych, z zaplecionymi warkoczami. Według dołączonego opisu Polska wciąż graniczy z Czechosłowacją, jej zimy są bardzo mroźne, wszyscy Polacy tańczą polkę, a popularnym sportem jest hokej. Niełatwo o większe uproszczenie. Mówiąc o przesyconej stereotypami polskiej lalce, przychodzi na myśl seria drewnianych płaskorzeźb Wojciecha Zasadnego, które stanowiły propozycje okładek wydawanych w Polsce tygodników i miesięczników. W jego „Wysokich Obcasach" (2000) ikona popkultury oddana została w podobnej folklorystycznej stylizacji, a wraz z nią zapowiedź: „Barbie idzie do raju".

Kolejnym „nieporozumieniem" ze strony firmy Mattel była lalka zaprojektowana wraz z firmą Oreo – zaprezentowana w Poznaniu *Barbie Oreo School Time Fun* z 2001 roku. W jej produkcji pominięto istotny fakt, że wśród Afroamerykanów nazwanie kogoś *oreo* jest obraźliwe: wewnątrz udaje kogoś, kim w rzeczywistości nie jest. W 2009 roku włoski „Vogue" wydał specjalny numer z okazji pięćdziesięciolecia istnienia Barbie, w którym modę prezentują wyłącznie czarne modele.

Zestawienie słów „Barbie" i „ciałopozytywność" wydaje się wręcz oksymoronem. Lalka od lat jest krytykowana za seksualizację i lansowanie nierealnego kanonu urody, który może wpłynąć negatywnie na postrzeganie własnego ciała u młodych dziewcząt. W ostatnich latach firma Mattel podjęła działania w kierunku ciałopozytywnego podejścia do produkcji zabawek, produkując modele o różnych rozmiarach i kształtach. Nie obyło się jednak bez kolejnych kontrowersji, jak w wypadku Barbie powstałej w 1963 roku, do której dołączono poradnik na temat odchudzania z prowokującą radą: „Nie jedz". Również w latach sześćdziesiątych firma Mattel wypuściła kolejną lalkę, która tym razem miała przy sobie różową wagę nastawioną na 110 funtów (niecałe 50 kilogramów). Realizacje te oraz tłumaczenia producenta przeczyły jego górnolotnym założeniom – Barbie miała być przecież utożsamiana z prawdziwą kobietą. Po pojawieniu się konkurencyjnej lalki Lammily, zaprojektowanej przez Nicolaya Lammę, firma Mattel w 2016 roku wypuściła serię *Barbie Fashionistas*, propagującą rozmaite typy sylwetki, odcienie skóry, fryzur, kolorów oczu i włosów. Właśnie wtedy pojawiły się lalki z bielactwem i albinizmem.

Na wystawie wyidealizowany świat Barbie nie jest pozbawiony problemów zdrowotnych, niepełnosprawności i starości. W wypadku rodziców Mitch – państwa Hadleyów – widoczny jest upływ czasu. Koleżanka Becky porusza się na wózku i startuje w paraolimpiadzie. Wycofano ją na długie lata, gdyż domek Barbie nie był przystosowany do jej niepełnosprawności. Dopiero niedawno powróciła już jako Barbie poruszająca się na wózku. Obok niej ustawiono model z protezą nogi oraz Ellę – lalkę bez włosów, wyposażoną w peruki i chustkę, która była rozdawana dzieciom przechodzącym przez chemioterapię.

Barbie zawsze była bliska popkulturze i obowiązującym trendom. Często przypominała znane osoby, jak Jackie Kennedy czy Brigitte Bardot. Od 1985 roku jej stroje zaczęli projektować słynni kreatorzy mody *haute couture* – trend ten zapoczątkował Oscar de la Renta. Na początku lat siedemdziesiątych na fali festiwalu Woodstock zrealizowano *Live Action Barbie* w hipisowskim wydaniu. Kiedy Madonna śpiewała *Like a virgin*, Barbie założyła swój zespół The Rockers. Pojawiły się również lalki ze *Zmierzchu*, *Harry'ego Pottera* czy koreańskiego zespołu BTS.

Duże kontrowersje wzbudza materiał, z którego wykonywana jest lalka, szczególnie w związku z obecnymi sporami na temat klimatu i nadchodzącej katastrofy. Również i tym razem firma Mattel zrobiła, trochę niezdarny, ukłon w stronę konsumentów: jej serię *Barbie Loves the Ocean* wykonano w 90 procentach z plastiku z recyklingu, który został zebrany na linii brzegowej mórz i oceanów. Paradoksem jest jednak dołączenie do ekolalki małych plastikowych plażowych akcesoriów, które łatwo zgubić, szczególnie na plaży.

Po Barbie sięgali również artyści. Na wystawie zaprezentowano polskie odwołania: realizację artysty Jana Lenicy, jednego z twórców polskiej szkoły plakatu. Zamierzał on w latach siedemdziesiątych zrealizować film animowany na podstawie opowiadania z *Księgi robotów* Stanisława Lema. Film ten nigdy nie powstał, ale pozostały figurki stworzone na podstawie Barbie i Kena przy >

użyciu dodatkowych domowych elementów elektronicznych czy plastikowych kubeczków.

W odniesieniu do polityki sprzedażowej firmy Mattel ciekawie prezentuje się Natalia LL, która w 1972 roku zrealizowała kultową już *Sztukę konsumpcyjną* – stało się to w czasie, kiedy nurt sztuki feministycznej był w Polsce mocno popularyzowany. Cykl fotografii i filmów mocno ewokuje wizerunek kobiety w erotycznym i przedmiotowym wymiarze. W polskiej sztuce po 1990 roku można odnaleźć różnorodne odniesienia do świata Barbielandu. Zbigniew Warpechowski sięgnął po Kena, by zamknąć go jako tytułowego *Solidarucha* w szklanej gablocie. Ubrany w różowy komplet i mocno ubrudzony błotnistą mazią stał się symbolem Polski w okresie transformacji i przemian w polskim społeczeństwie po 1990 roku. W 1994 roku pojawiła się z kolei *Ciotka Kena* Zbigniewa Libery, ukazująca kobietę w średnim wieku, której zaokrąglone kształty podkreślono obcisłym, przestarzałym kompletem bielizny[3]. Polityka oddzielnej sprzedaży ubranek i akcesoriów Barbie przywodzi na myśl działania Jadwigi Sawickiej zainspirowanej estetyką kiczu. W latach 2002–2003 eksponowała różne części garderoby, takie jak sukienki czy garnitury, by wskazać zjawisko fetyszyzowania przedmiotów. Niezwykle wymowne są również jej seryjne pudełka do składania, opatrzone napisem: „nic w środku", ewokujące „trywialny świat pustych znaczeń"[4], z którym również kojarzy się Barbie.

Róż to nieodłączny atrybut lalki i jeden z ulubionych kolorów wielu dziewczynek. Zyskała ten kolor jako markowy w 1977 roku wraz z *Superstar Barbie*. Od tego momentu wszystkie jej opakowania uświetniał róż, który przyciągał uwagę w sklepach z zabawkami. Jak podaje kuratorka, w tym czasie kolor ten był kojarzony z przebojowymi kobietami, nie zaś z grzecznymi dziewczynkami. Róż to nieodłączny atrybut Iwony Demko, polskiej rzeźbiarki i aktywistki, której prace celowo mienią się i błyszczą, by przykuwać wzrok widzów. Róż jest dla niej tożsamy z cielesnością i celebracją kobiecej intymności. Artystka na co dzień konsekwentnie ubiera się w ten kolor, realizując swoisty *life-performance*.

Zdjęcia wystawy dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu, fot. Sonia Bober

Nieznane oblicza Barbielandu

W lipcu 2023 roku byliśmy świadkami kinowego boomu o nazwie Barbenheimer. Ten fenomen internetowy zaczął krążyć w mediach społecznościowych przed jednoczesną premierą dwóch hitowych filmów: *Barbie* i *Oppenheimer*, które przyciągnęły przed wielki ekran rzesze widzów. Doszło zarazem do ciekawego zestawienia dwóch odrębnych kreacji filmowych, które różnią się od siebie dosłownie wszystkim. Dzięki niewiarygodnemu sukcesowi *Barbie* Greta Gerwig stała się najlepiej zarabiającą kobietą reżyserem w historii amerykańskiego *box office* już w pierwszy weekend. Z dochodami w wysokości 155 milionów dolarów film przekroczył – choć z niewielkim marginesem – debiut *Captain Marvel* z 2019 roku współreżyserowany przez Annę Boden.

Greta Garwig – utalentowana reżyserka i aktorka, twórczyni znanego *Fances Ha* – bierze na warsztat wraz ze swoim partnerem i scenopisarzem Noahem Baumbachem mattelowską narrację i paradoks, jaki niesie ze sobą historia lalki. To bodaj największy w historii kina *product placement*. Ta kolorowa tragikomedia trafia punktowo w stereotypy i absurdy, rozbija na czynniki pierwsze każdy aspekt tego zabawkowego wszechświata. Reżyserka już wcześniej podejmowała wątki dorastania i dojrzewania w wyreżyserowanych przez siebie filmach (*Małe kobietki*, *Lady Bird*). *Barbie* wydaje się przewrotnym i wnikliwym przypieczętowaniem tych rozważań.

Barbieland to nie tylko idealne plastikowe uniwersum, w który karty rozdaje wyłącznie Barbie. To świat wyobrażeń konsumentów i odzwierciedlenie ich pragnień. To również złowieszcza sztuczna rzeczywistość, która swoją jednostajną scenografią przypomina początki Hollywood. Bohaterka została w niej zobrazowana wraz ze swoimi sprzecznościami i spornymi cechami. Nie sposób pominąć inspiracji odrealnioną estetyką *Czarnoksiężnika z Oz* – klasycznego musicalu nakręconego w technikolorze – oraz podobnymi filmami z lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych.

Film oprócz dużych walorów estetycznych i licznych nawiązań do klasyki kina odnosi się również do systemów społecznych i rządzących nimi sprzecznościami. Skierowany do zdesperowanej Barbie monolog prawdziwej kobiety jest symboliczną konfrontacją z narzuconą kobietom wielozadaniowością opartą na ideale kobiecości, macierzyństwa i sukcesu zawodowego. Ciekawy jest również aspekt wykluczenia czy wycofania danego typu lalki z produkcji. Reżyserka pozwoliła, by każda z nich znalazła w filmie swoje miejsce. W Domu Dziwnej Barbie pojawił się Allan (kumpel Kena), *Earring Magic Ken*, *Sugar Daddy Ken* >

3 Zob. Aleksy Wójtowicz, *Baśki, ciotki i ikony, czyli Barbie w sztuce polskiej*, https://cutt.ly/Qwjihh8O [dostęp: 30 lipca 2023 roku].

4 Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 358.

1–2. Zdjęcia wystawy dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego w Poznaniu, fot. Sonia Bober

(Sugar to jedynie imię pieska) czy nawet *Video Girl Barbie* z 2010 roku. Ta ostatnia, wykluczona z obawy przed inwigilacją najmłodszych, była istnym urzeczywistnieniem „sztuki totalnej" – oddziaływała jednocześnie na wiele zmysłów. Co ciekawe, została odwzorowana dużo wcześniej w Polsce przez Monikę Mamzetę Zielińską w pracy *Lebensborn* (1999). Naga bezwłosa Barbie, o nieco większych rozmiarach niż ludzkie, stanowiła postument dla wyświetlanego w okolicach jej podbrzusza filmu, który opowiadał o procesie wykonywania odlewu lalki przez dziewczynkę na podstawie oryginalnego modelu. Jak można się domyślić, uzyskana kopia była daleka od swojej matrycy.

Kenland w sferze marzeń

Pierwszy Ken pojawił się w 1961 roku i od początku przedstawiany był jako chłopak Barbie. Nigdy nie wyszedł z jej cienia. Wyśmiewano go ze względu na kształt krocza, co mocno uderzało w syna Ruth Hander, Kennetha, który sam zmagał się ze swoją tożsamością seksualną. Poświęcona mu witryna na wystawie pokazuje, jak z biegiem lat zmieniała się jego sylwetka i styl: od rozbudowanego mięśniaka po drobniejszego czy kręglejszego mężczyznę. Nie zabrakło oczywiście modelu z queerową stylizacją. W 1993 roku pojawił się wspomniany Ken z serii *Earing Magic* z diamentowymi kolczykami i w siatkowej koszulce, który natychmiast stał się ikoną dla społeczności gejowskiej. Miłość Barbie i Kena była często podbudowana wielkimi kampaniami reklamowymi i sloganami typu: „Jesteśmy z plastiku, ale nasza miłość jest prawdziwa". Barbie nigdy go nie poślubiła, a wszelkie ślubne suknie pozostawały w sferze jej marzeń. Za mąż wyszła jej rudowłosa i piegowata koleżanka Mitch – bohaterka kolejnego skandalu. Jej ciężarną wersję – lansującą według opinii publicznej ciążę u nastolatek – szybko wycofano.

Czy można wyobrazić sobie Kena bez Barbie? Już same reklamy filmu Grety Garwig dobitnie pokazują sytuację jej chłopaka: „She's everything. He's just Ken". Ken wydaje się stać przy swojej dziewczynie jedynie jako dodatek, obok torebki, sukienki i różowego samochodu. Nikt nie wie, gdzie mieszka, ani nie zna w pełni jego potrzeb. Plastikowy świat Barbielandu pokazuje, że są równi i równiejsi, ważniejsi i ci stojący z boku. Ken w filmie próbuje wynegocjować swoją tożsamość, buntuje się. Pragnie wprowadzić patriarchat i staje na czele męskiej społeczności lalek. Walka ta pokazuje, że każda ze stron jest uwikłana w narzucone role – role, które są częścią zarówno każdej zabawy lalkami, jak i naszego życia w społeczeństwie.

Dla części widzów film ten odzwierciedla bardzo dobitnie współczesne przemiany społeczne i porusza ważne wątki feministyczne dotyczące dominacji kobiet. Dla innych jest po prostu silnie uwikłany ideologicznie i doskonale zakotwiczony w naszych czasach. Są i tacy, dla których jest on lekki, komediowy, szybki i zarazem postępowy. A takie filmy cieszą się obecnie dużym zainteresowaniem.

Plastikowe narzędzie kreowania świata

Świat na nowo oszalał na punkcie Barbie. A wraz ze wzrostem sprzedaży jeszcze więcej dziewczynek zaprasza ją do zabawy i kolejny raz próbuje odpowiedzieć na pytanie: „Kim chcesz być?". Przyjmując określoną rolę, reżyserują własną rzeczywistość, próbują ustalić swoją tożsamość. Zabawa może odkrywać nasze preferencje, skłaniać wręcz do zmian lub po prostu uczyć troski wobec innych – przecież nie musi się ona wiązać tylko z powinnościami mamy. Relacja z lalką Barbie była zawsze skomplikowana: zabawka ta wiele daje i zarazem wiele odbiera. Ustanowiła ideał, z którym żadna dziewczynka nie mogła się zmierzyć. Jej świat, oparty w dużej mierze na cielesności, był uporządkowany i oparty na prostych czynnościach, schematach, a także sposobach poruszania, które trudno było rozszerzyć.

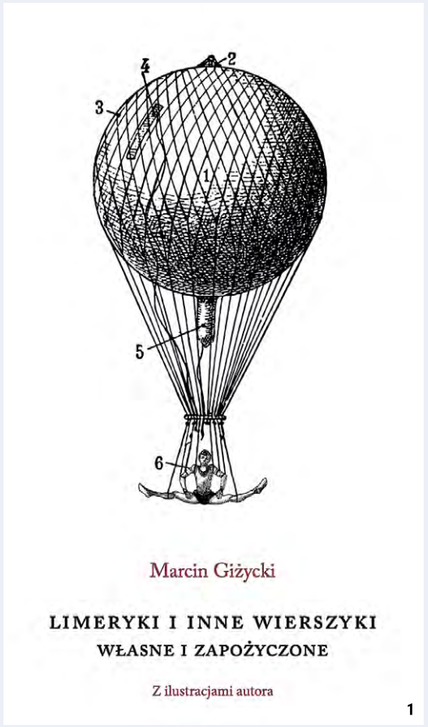
Barbie obrosła przez lata w stereotypy, sprzeczne opinie, uwielbienie i hejt. Stała się poniekąd bohaterką nowych czasów, jednak bohaterstwo to zostało bardzo sprawnie, marketingowo dorobione. To fantazja zaczerpnięta z amerykańskiego snu, dumnie stojąca obok takich marek jak McDonald czy Coca-Cola. Jakkolwiek nie zmieniałaby małych dziewczynek i miała wpływ na przyszłość kobiet, jakkolwiek nie wpływałaby na ich samostanowienie i przemiany społeczne, jest przede wszystkim produktem marketingowym, który powinien się dobrze sprzedawać. To narzędzie zabawy, które może (ale nie musi) determinować przyszłe decyzje. A sfinansowanie filmu o nieco surrealistycznym, makietowym Barbieland przez firmę Mattel i danie wolnej ręki zaangażowanej, utalentowanej reżyserce to doskonały zabieg promocyjny, który napędza machinę sprzedażową. To wysokobudżetowe reanimowanie idei lalki wychodzącej poza schemat różowego pudełka. To poniekąd krytyka świata konsumpcji, który tak naprawdę jest filarem lalkowego uniwersum i jego górnolotnych idei. Czy Barbie rzeczywiście jest w stanie kreować małe Sheroes, które wyrosną na niezależne, przebojowe kobiety? Może być matką, fizyczką bądź prezydentką. Może być po prostu zabawką-koleżanką na wesołym podwórku. Może wreszcie inspirować lub wpędzać w kompleksy. Decydując się na tę grę, należy wszystkie te aspekty zaakceptować lub zwyczajnie odpuścić i kreować swoje narracje w innym świecie fantazji.

Szczegółowe informacje na temat historii Barbie i poszczególnych modeli zostały zaczerpnięte z opisów dostępnych na wystawie i z wydanego przez Muzeum Narodowe w Poznaniu katalogu. Pomocne było także oprowadzanie kuratorskie Aleksandry Podżorskiej w Muzeum Sztuk Użytkowych w Poznaniu. ■

Piotr Jakub Fereński

Interferencje

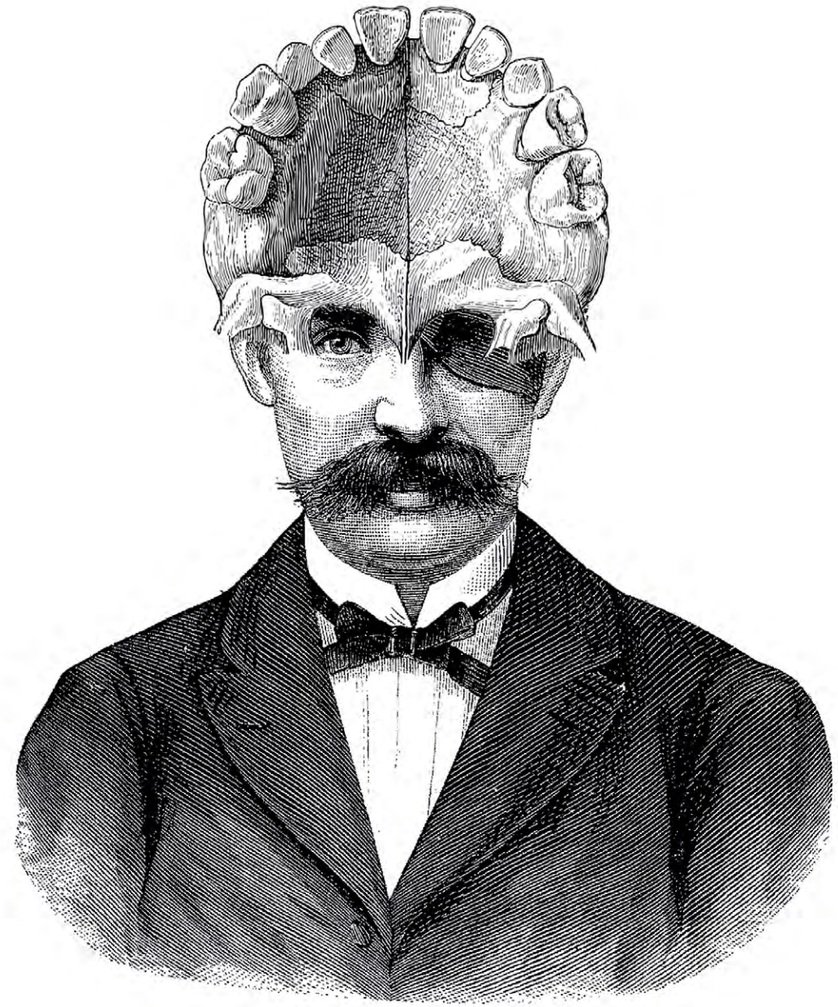
Sztuka teorii – Marcin Giżycki



1

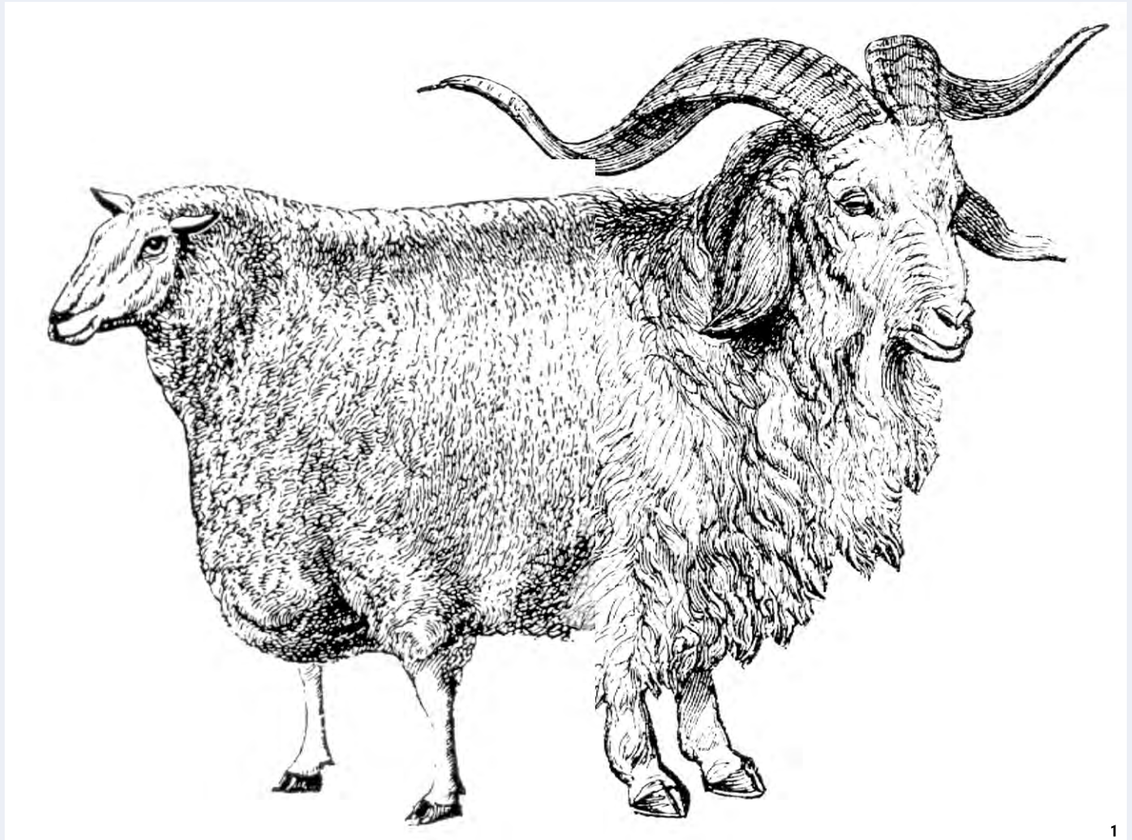
Marcin Giżycki
1. *Limeryki*, okładka
2. *Dentysta*

Dotychczasowe *Interferencje* poświęcałem sztuce jako formie oporu przed zinstytucjonalizowaną przemocą – głosowi sprzeciwu wobec zaostrzających się konfliktów, szerzącej się nienawiści i niszczycielskiej siły wojny. Pisałem o wyczuleniu na cierpienie uruchamianym za sprawą działań twórców wizualnych oraz o obrazach jako medium pamięci, rozwijających wrażliwość i uważność odbiorców. Zwracałem uwagę na artystyczne strategie i taktyki, których celem jest przeciwdziałanie autorytarnym zapędom pola władzy politycznej i dominacji interesów ekonomicznych (dowodziłem, że antytotalitaryzm, feminizm i ekologia mogą się łączyć w swoim sprzeciwie). Ukazywałem, że praca twórcza oparta na powoływaniu do istnienia obiektów wizualnych – jak również tekstów literackich – poruszając wyobraźnię, wypełnia luki w świecie i splata go na nowo. Ilustrację tego stanowiły w poprzednim numerze „Formatu" animacje Ariego Folmana i Davida Polonsky'ego. Temat animacji pojawi się również w niniejszych *Interferencjach*. Ich zamierzeniem nie jest jednak ukazywanie kolejnych postaci artystycznych interwencji, lecz interwencja jako taka. Otóż w interesującej mnie przestrzeni kultury współczesnej, tam, gdzie sztuka przenika się z teorią, są postaci, które choć ze względu na swoje dokonania zasługują na szczególny podziw, to jednak nie zajmują właściwego im miejsca w świadomości zbiorowej – zarówno członków środowisk naukowych i artystycznych, jak i przede wszystkim odbiorców (widzów/czytelników). Owszem, ich nazwiska są dobrze znane specjalistom i pasjonatom, niemniej o twórczości tych artystów i teoretyków wciąż trzeba na różne sposoby przypominać. Wydaje mi się, że jedną z taki osób jest zmarły kilka miesięcy temu znakomity historyk sztuki, krytyk artystyczny, filmoznawca



2

i filmowiec Marcin Giżycki. Ktoś zajmujący się kulturą filmową będzie znał jego książkę *Wenders do domu! Europejskie filmy o Ameryce i ich recepcja w Stanach Zjednoczonych*, a artysta malarz będzie się inspirował publikacją *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*. Być może Marcin Giżycki jest bardziej doceniany w Stanach Zjednoczonych – wykładał w szkole artystycznej Rhode Island School of Design w Providence – niż w Polsce. Anda Rottenberg w liście odczytanym podczas pogrzebu artysty na warszawskich Powązkach stwierdziła: „[…] dopiero kiedy obejrzałam jego filmografię, zrozumiałam, ile dokonał. Ale dla mnie był przede wszystkim świetnym kolegą. Może jedynym, który nie oczekiwał rewanżu za swoje przyjacielskie gesty". Nie robił niczego interesownie, żeby ktoś był mu coś dłużny, nie potrzebował żadnej formy odwzajemniania (a należy tu powiedzieć, że świat kultury i nauki za sprawą neoliberalnej logiki stał się w ostatnich dekadach niezwykle interesowny i wszelkie niemal gesty są w nim obliczone na pozyskiwanie jakichś form kapitału – symbolicznego, społecznego, ekonomicznego). Marcin Giżycki był człowiekiem o niespotykanym talencie, zarówno do uprawiania teorii i krytyki, jak i do działalności artystycznej, zarazem niebywale skromnym. Ta wszechstronność uczyniła go autorytetem w dziedzinie filmu animowanego, eksperymentalnego, dokumentalnego, niemniej cechy podkreślane przez Andę Rottenberg, o ironio, mogły nie pomóc mu w zdobyciu szerszej rozpoznawalności (poczytności, oglądalności). Zapewne w jakimś stopniu przyczyniła się do tego faktu również wahadłowa >

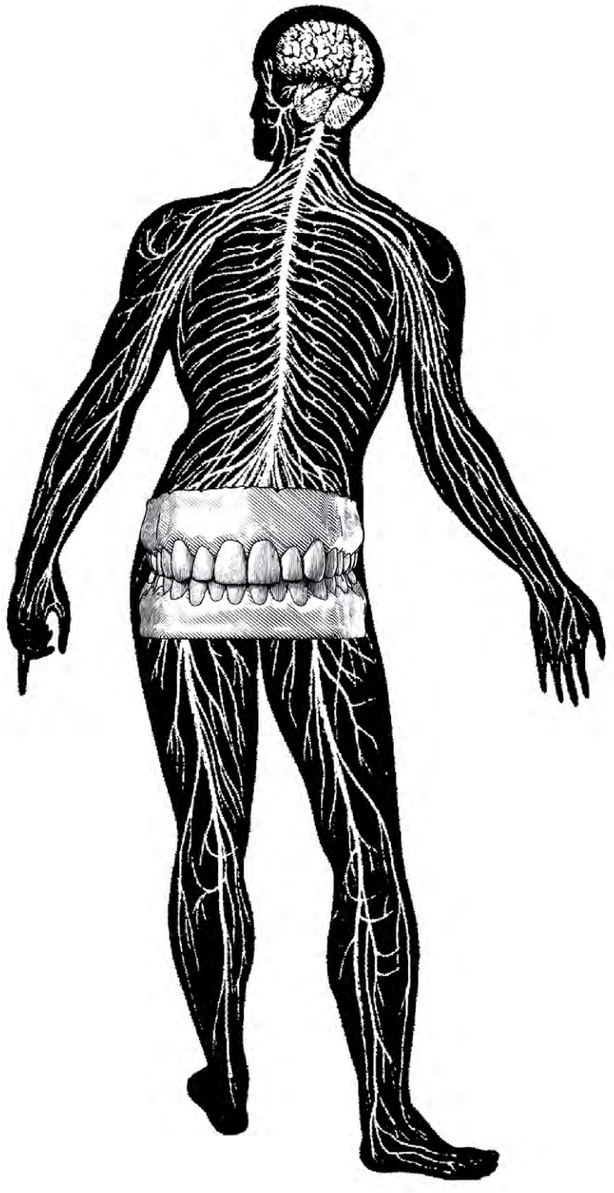


1

emigracja, czyli przebywanie każdego roku przez co najmniej kilka miesięcy w Stanach Zjednoczonych. Tym bardziej jednak potrzebne jest popularyzowanie jego dokonań w obu wzmiankowanych wyżej wymiarach – dyskursie akademickim oraz przestrzeniach poświęconych praktykom twórczym.

Marcin Giżycki pracę doktorską napisał pod kierunkiem Wiesława Juszczaka, historyka i teoretyka sztuki, znakomitego eseisty, mistrza wielu rodzimych badaczy kultury. Tematem była polska awangarda artystyczna w dwudziestoleciu międzywojennym. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych uczestniczył aktywnie w seminariach prowadzonych przez filozofa i historyka estetyki Stefana Morawskiego oraz przez kulturoznawczynię Annę Zeidler-Janiszewską. Poświęcone były one awangardzie, lecz również dyskusji wokół modernizmu i postmodernizmu. Problematyka poruszana podczas tych spotkań miała wpływ na późniejsze zainteresowania poznawcze Marcina Giżyckiego, znajdując

Marcin Giżycki
1. *Kozoowca*
2. *Jaws 1*



2

swoje odzwierciedlenie w kolejnych publikowanych przez niego książkach. Równocześnie zajmowało go kino dokumentalne i animacja. Był redaktorem naczelnym kwartalnika „Animafilm", wydawanego przez Międzynarodowe Stowarzyszenie Twórców Filmu Animowanego ASIFA, a także dyrektorem Międzynarodowego Festiwalu Filmów Animowanych ANIMATOR w Poznaniu. W „Kwartalniku Filmowym" prowadził rubrykę pod znamiennym tytułem *Okiem i uchem*. Nawiązując do propagowanego wówczas przez Marylę Hopfinger terminu „kultura audiowizualna", można powiedzieć, że zwracał uwagę czytelników między innymi na specyfikę doświadczenia multisensorycznego (co nie znaczy oczywiście, że zawsze splatał ze sobą obrazy i dźwięki). W tekstach zamieszczanych w różnych wydawnictwach i periodykach pisał o Alfredzie Hitchcocku, Themersonach, ale także o Nam June Paiku czy Billu Violi. Interesowały go również takie postacie, jak August Zamoyski, Gus van Sant, Christan Boltański. Bibliografia prac Marcina Giżyckiego zawiera łącznie kilkaset pozycji. Wspomniana już wyżej książka poświęcona twórczości Wima Wendersa była podstawą jego przewodu habilitacyjnego. Trzeba przy tym podkreślić, że nawet prace o charakterze naukowym pisał wyjątkowo przystępnie, z myślą o szerokim gronie odbiorców. Zapewne z tego samego powodu wysoko cenione były jego wykłady. Zapraszano go często do różnych amerykańskich ośrodków akademickich, bynajmniej nie tylko tych znajdujących się w sąsiadującym z Providence Bostonie. Nomen omen, wraz z Agnieszką Taborską zrealizowali znakomity film dokumentalny o Providence. Marcina Giżyckiego fascynował blues, czego manifestację znajdujemy w książce, dla której inspiracją była wyprawa w rejon delty Missisipi. Przez ostatnie lata wykładał jednak nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale także w Japońskiej Szkole Technik Komputerowych w Warszawie.

W opublikowanym w tym roku – czyli już po śmierci artysty – przez wydawnictwo słowo/obraz terytoria tomie *Kino artystów i artystek. Od Méliès do Maciunasa* Marcin Giżycki opowiada historię dwudziestowiecznej kultury wizualnej i audialnej, a także teoretycznej refleksji nad nią, przez pryzmat postaci, >

których działalność wykraczała poza konwencjonalne podziały i klasyfikacje. W swoich bohaterach widział on zapewne część siebie samego – tę dążącą do znoszenia „sztucznych" granic między różnymi formami praktyki i idei. Analizuje twórczość malarzy, rzeźbiarzy, performerów, filmowców zainteresowanych szczególnie badaniem ludzkiej percepcji, ale także zaangażowanych politycznie i krytycznie patrzących na otaczającą ich rzeczywistość społeczną. Obok Fernanda Légera w książce pojawiają się takie osobowości, jak Guy Debord czy Yoko Ono. Aby jednak dokładniej przybliżyć koncepcję sztuki wypracowywaną przez Marcina Giżyckiego, chciałbym tutaj sięgnąć po wydawane w 2016 roku szkice w tomie *Kino, media, sztuka, twórcy*. Wychodząc od namysłu nad statusem dzieła sztuki filmowej i kinem przyjmującym postać rozrywki, czyli nad kinomanią i salą projekcyjną jako czarodziejskim źródłem przeżyć, a ukierunkowaną na sprzedaż i szybką konsumpcję hollywoodzką banalizacją obrazów, nad intrygującą niejednoznacznością i ironią kadrów, a sprowadzeniem ich do serii strzałów i wybuchów, nad głębokim doświadczeniem magicznego realizmu a lunaparkiem, autor wprowadza czytelnika w arkana animacji, dokumentu i eksperymentu. Zastanawia się przy tym nad wolnością, jaką daje artyście tworzenie, i wolnością, jaką ofiaruje odbiorcom sztuka.

W jednym z tych szkiców Marcin Giżycki przywołuje stanowisko Themersona, który uważał – w przeciwieństwie do przedstawicieli współczesnego polskiego środowiska filmowego – że kino artystyczne można tworzyć niemal bez pieniędzy, „trzeba tylko chcieć". Słowa te przywołuję tuż po obejrzeniu dwóch filmów: *Niedźwiedzie nie istnieją* irańskiego reżysera Jafara Panahiego i *Trzech iskier* Amerykanki Naomi Uman. Część prac pokazywanych na takich festiwalach, jak choćby Nowe Horyzonty czy Millennium Docs Against Gravity, absolutnie przekonuje do tezy Themersona, którą Marcin Giżycki rozwija, sięgając po przykład Hala Hartleya. Wielu wybitnych twórców sztuki filmowej zaczynało działalność w pojedynkę i bez większych środków finansowych. Najważniejsze było wytwarzanie nowych światów dzięki nowo wynajdowanym mediom – zwłaszcza w animacji, choć także w dokumencie. Warto się w związku z tym odwołać do wspomnianej Naomi Uman. Marcinowi Giżyckiemu nie chodzi jednak o pieniądze, lecz o istotę kina, o samo przedstawienie, o obraz jako taki, o sztukę pokazywania. Być może dlatego tak często sięga do surrealizmu. Oczywiście nie zapomina przy tym, że kino pozostaje fenomenem społeczno-kulturowym. Syntezy obu aspektów filmu dopatruję się tu w jego animacji zatytułowanej *Pchła sycylijska*. Zachwycająca formą historia miłosna swoją wyjątkowość zawdzięcza medium odkrywek. Karty pocztowe z przełomu XIX i XX wieku inspirowały surrealistów, dla których film polskiego reżysera stanowi trybut. Wątek miłosny jest tu oczywiście ważny (nawiązanie do słynnego romansu Apolonii Chałupiec i Rodolfa di Valentina d'Antonguolla), chodzi jednak o magiczne ożywienie postaci ze starych przedstawień w duchu surrealizmu – za pomocą technologii cyfrowej. Po obejrzeniu tej i innych animacji Marcina Giżyckiego, nie sposób wieszczyć końca sztuki, który miałby się dokonać za sprawą Internetu i sztucznej inteligencji. I jeszcze coś. Artysta zostawił po sobie notes, a w nim krótkie utwory poetyckie. Niedawno ukazały się one nakładem wydawnictwa Austeria, w tomiku zatytułowanym *Limeryki i inne wierszyki własne i zapożyczone* z kolażami autora. Agnieszka Taborska we wstępie do niego wspominała: „Marcin pisał limeryki do ostatniej chwili, czekając na lekarską wizytę w przychodni i zanosząc się od postcovidowego kaszlu. Gdy stracił przytomność, osunął się z krzesła i umarł, notes upadł pewnie obok niego na zabłoconą posadzkę. Ratownicy i policjanci zabezpieczyli go jako dowód rzeczowy. Bo jeśli ktoś umrze w miejscu publicznym, jest podejrzenie o współudział strony drugiej, trzeciej, czwartej, słowem wielu ukrytych pod pozorami normalności bandytów. Ponura biurokratyczna procedura ciągnęła się tygodniami. Koniec końców odzyskałam notes na posterunku policji/milicji i przepisałam z niego część limeryków. Stały się jego ostatnim głosem". ■

Marcin Giżycki, *Człowiek chodzący na rękach*

Anita Wincencjusz-Patyna

SZTUKA. KSIĄŻKA. TERYTORIUM

Książka od początku była gotowa do wędrówki i przygody[1].

Wrocławska wystawa *Ogólnopolski Przegląd Sztuki Książki* w dosyć naturalny sposób stała się swego rodzaju atlasem rozmaitych strategii twórczych, a jednocześnie mapowaniem terytorium, po którym, wedle własnych trajektorii, poruszają się przedstawiciele różnych dyscyplin artystycznych. A są wśród nich graficy, zarówno ci bardziej warsztatowi, jak i zdecydowanie projektowi, malarze, rysownicy, fotograficy, ceramicy, artyści tkaniny, papieru, projektanci scenografii, kostiumów, autorzy instalacji, twórcy i współtwórcy filmów. Nie wszyscy postrzegają się przez pryzmat artystki lub artysty książki, ale są i takie osoby, dla których ten obszar eksploracji wydaje się być najważniejszym. Wśród ponad 50 nazwisk obecnych na wystawie znaleźć można zarówno te od razu kojarzące się z desygnatem „sztuka książki w Polsce", jak i te zupełnie nowe, choć, dzięki prezentowanym pracom, niewątpliwie obiecujące nieszablonowe podejście do interesującej nas materii.

Dla niektórych artystów kluczowe pozostaje powiązanie słowa i obrazu, dla innych – funkcja książki jako nośnika tekstu, dla wszystkich niezmiernie ważne pozostają forma i sens. Po zaskakującym terytorium sztuki książki jedni podążają utartym szlakiem, zachowując prawidła anatomii książki, punktem wyjścia swych poszukiwań czyniąc kodeks jako do dzisiaj najbardziej popularną jej postać – z poszczególnymi kartami połączonymi grzbietem, niekoniecznie wykonanymi z papieru. Drudzy schodzą w głąb, wnikając w dzieje książki i odnosząc się do jej historycznej formy zwoju czy glinianych tabliczek, inni odbijają z głównego traktu w boczną, choć uczęszczaną drogę leporello, czyli książki-harmonijki. Jeszcze inni mkną autostradą grafiki projektowej, testując zainteresowanie odbiorców nietuzinkową propozycją. Są i tacy, którzy wybierają pokrętne ścieżki nieoczywistych rozwiązań – rozkładanek, stosów kart, trójwymiarowych obiektów z różnych materiałów lub alchemii masy papierowej. A wreszcie są ci, którzy w charakterze pionierów przedzierają się przez nierozpoznane jeszcze obszary, proponując żakiet uszyty ze słów, partyturę premierowego utworu umieszczoną na stojaku do nut, pacjenta przyszłości czy laboratorium papierowej materii.

Już na początku lat 80. XX wieku Clive Phillpot, angielski badacz interesującego nas tu zjawiska, pozostający w sieci zależności wobec książek jako pisarz, kurator, bibliotekarz i uważny obserwator, utyskiwał na pewne pomieszanie pojęć towarzyszące książkom artystycznym[2]. Wskazywał też na faktor twórczy, obecny w najbardziej rozpowszechnionym angielskim terminie *artist's book*[3] [książka artysty, przez nią/niego wykonana]. Warunek ten wydaje się najmniej dyskusyjny, spełniają go zresztą wszystkie obiekty zgromadzone na wrocławskiej wystawie. Można naturalnie odnieść się do zaproponowanego przez Phillpota diagramu, w którym, w części wspólnej zbiorów „książka" i „sztuka", pojawiły się trzy kategorie/podgatunki, których umiejscowienie wobec każdego z nich nie jest przypadkowe: najbliższe książce tradycyjnej albo po prostu [*just*] nią bedące *just books* [książki właściwe], *bookworks* [książki-dzieła] – termin zapożyczony przez Anglika >

1 Irene Vallejo, *Nieskończoność w papirusie. Fascynujące dzieje książki od czasów starożytnych*, przeł. Zofia Siewak-Sojka, Katowice 2021, s. 46. Zdanie skrócone na potrzeby motto.
2 Clive Phillpot, *Books, Book Objects, Bookworks, Artists' Books*, „Artforum" 1982, t. 20, nr 9, s. 77.
3 *Ibidem.*

Renata Pacyna, *Warm/Cold*, 2017–2018

od meksykańskiego artysty konceptualnego Ulisesa Carrióna[4], i wreszcie *book objects* [obiekty (około)książkowe] znajdujące się zdecydowanie bliżej sztuki niż książki. Gdyby sięgnąć po terminologię kartograficzną, „książka i „sztuka" byłyby biegunami, a *bookworks* sytuowałyby się wokół równika, łącząc po równo cechy swoiste obu kategorii.

Książki właściwe albo książki-książki

Prace zgromadzone na wystawie łączy unikalność, choć w kilku przypadkach można bez większego trudu wyobrazić sobie, przynajmniej od strony formalnej, idący w setki nakład. Spójrzmy na przykład na projekt **Gaby Palickiej** zatytułowany *66°33'39"S - 90°*. To mająca w sobie transową moc książka obrazkowa, a może powieść kartograficzna, będąca próbą systematycznego zwizualizowania Antarktydy. Paginacja to szerokość geograficzna zdążająca na południe. Mapowanie nieantropocentrycznego kontynentu na wielu rozkładówkach sprowadziło się do olśniewającej bieli kartek. Eksplorujemy ten tom na podobieństwo zdobywców trudno dostępnych terenów cechujących się monotonią pejzażu. Ale kto odważy się wydać 912-stronicową książkę, której znakomita część jest, choć tylko pozornie, pusta. Sporo bieli jest także w liberackim utworze **Antoniny Janus-Szybist** *Wieża Babel Jorge Luisa Borgesa*. Pejzaże konstruowane z duktów liter i wersów o rozmaitych zagęszczeniach stanowiących linie horyzontu albo nieregularny brzeg łagodnego zbocza. Ilustracje – graficzne notatki zdarzeń i liberacką typografię znajdziemy w realizacji *Klątwa Stanisława Wyspiańskiego* **Michaliny Mosurek**, która oryginalnie zinterpretowała ten młodopolski dramat. Książka ma materiałową oprawę, a jej kwiecisty deseń nieprzypadkowo kojarzyć ma się z obrusem. Kontrowersje wiejskiego życia można zamieść pod dywan, można schować pod obrusem. Infograficzne eksperymenty znajdziemy w dwóch realizacjach **Aleksandry Szlęk**: *28 489* (liczba odnosi się do średniej długości życia człowieka podanej w dniach) oraz *Przypadek Sz* o myślowo-wzrokowej metodzie zapamiętywania. **Joanna Miler** w książce *US* korzysta z efektu glitchu, który podważa status błędu, czyniąc z usterki jakość estetyczną, **Kornelia Biały** w wieloelementowej pracy *Liminal – dziennik obserwacji* zajęła się inżynierią tkanek hodowlanych, **Agnieszka Łukaszewska** zwraca uwagę na destrukcyjną moc słowa w negatywowo zaprojektowanej *Nie-czułości,* a **Joanna Stawowy** przedstawia *Historię babci* w ekspresyjnym rysunku i kaligrafii czerwonej książeczki. **Iga Bujarkiewicz** poleca *Gazetkę promocyjną*, w której, jak na wizualnej karuzeli, kręcą się kolaż i pop-art, tworząc zin autorski. Atrakcyjność rozmaitości oraz siła intuicyjnej kreacji zostały wykorzystane przez **Karolinę Wiśniewską** i **Marcina Mokrego** w zestawie *Dingsów* – efektów przeprowadzonych przez nich warsztatów na stworzenie własnych atlasów zbierających mapy emocji i doświadczeń. >

1

4 Por. Ulises Carrión, *Bookworks Revisited*, „The Print Collector's Newsletter" 1980, t. 11, nr 1, s. 8.

1. Weronika Cyganik, *Odes to Common Things (Ody do rzeczy codziennych)*, 2018 2. Andrzej Bednarczyk, *Dzienniki Minotaura*, 2017–2020

2

Michalina Jurczyk, *Stanisław Wyspiański-Kłątwa*, 2018

Osobną podgrupę stanowią fotoksiążki, w których o sile i ekspresji obrazu decydują zawarte w nich autorskie zdjęcia. Jest tu seria dziesięciu ręcznie szytych tomów drukowanych cyfrowo *Zakład Karny dla Roślin w Łodzi* **Anny Wacławek** i **Kacpra Szaleckiego**, która w stylistyce odwołuje się do dyscypliny druków i formularzy skrzętnie wypełnianych podczas systematycznej obserwacji. Jest pudełko z *Antologią obrazu* zawierające album odbitek fotograficznych na papierze bromowym, wykonanych przez **Seweryna Puchałę**, a ukazujących detale, kadry, widoki, rejestr światła i cienia. Starannie połączona sznurkiem kolekcja kolorowych wydrukowanych w offsecie zdjęć przedstawia ślady przeszłości i teraźniejszości Wrocławia. *W. Niewidzialne blizny* ogniskuje uwagę na niedostrzegalnych w codziennej krzątaninie ubytkach, uszkodzeniach, znakach cierpienia miejskiego organizmu rejestrowanych przez uważne, fotoczułe oko **Barbary Kaczmarek**. W innej propozycji **Gaby Palickiej** *Nie ma czasów* pojawił się fotomontaż odwołujący się do najlepszych tradycji 20-lecia międzywojennego, przekonująco siejący grozę skutków zmiany klimatu: nuklearnej zimy, globalnego ocieplenia czy kolonii pozaziemskich. Na innych prawach fotografie pojawiają się w pracach **Macieja Linttnera** – skrzynkach z książkami *Notatki uboczne* oraz *Do podpisu.* Są one częścią wieloelementowych kompozycji doskonale odbijających panoptikum ludzkiego życia. Mniej formalnie tradycyjną fotoksiążką jest po części dziennik *1 km around* **Gabrieli Morawetz** schowany w skromnym pudełku, a rozwijający się w wielowątkową narrację wizualną, uzupełniony o rysunki klejone na bawełnie i pieczątkę kauczukową z przedstawieniem fragmentu miasta w okręgu o promieniu 1 km, a także druga praca tej artystki zatytułowana *THEREisHERE,* o kształcie wydłużonego horyzontalnie prostokąta idealnie ramującego rozległe pejzaże.

Leporella, zwoje i tabliczki

Sporą popularnością wśród artystów książki cieszy się leporello. Formę harmonijki wybrali: **Aleksandra Czudek** w *Książce nieoczywistej,* złożonej z odbitek akwaforty i akwatinty, **Alicja Habisiak-Matczak** w industrialnej panoramie huty Dolní Vítkovice w realizacji *Perspektywy Ostrawy*, mającej w sobie coś z wizji Giovanniego Battisty Piranesiego, sekwencji widoków wykonanych w podobnej co Czudek technice, **Maciej Barański** w serii surrealistycznych wizji kosmicznych *Znaki,* powstałej w technice mieszanej oraz **Anna Maria Bauer** w napisanych znakami pisma hermetycznego, czarno-białych, obfitujących w symbolikę ezoteryczną *Grocie dla Minotaura* i *Grocie dla Orfeusza*. Po leporello sięgnęli też: **Joanna Paljocha** w przepełnionej kobiecą energią linorytowej *Blue Book*, **Teresa Frodyma** w *Dniach, tygodniach*, które stanowią abstrakcyjny notatnik emocji, **Igor Kociński** w *Zagubionej koronie ludzkiego schronienia,* wykonanej w technice gipsorytu, oraz, w tej samej technice, **Szymon Ryczek** w *Arce* – w obu pracach zwierzęta odgrywają rolę głównych bohaterów. Harmonijki zaproponowali także: **Maja Dokudowicz** w callografii *Into,* **Barbara Mydlak** w *Dziennikach żałobnych,* penetrująca farbami papier czerpany, a wreszcie **Dariusz Kaca** w linorytowej *Transformacji*. Ten sam artysta w swojej drugiej realizacji *Wzajemne relacje* odwołał się z kolei do zwoju, umieszczając wstęgę z odbitkami linorytowymi na specjalnej podstawie z wałkami. Dalszym echem odniesienia do tej archaicznej formy jest propozycja **Radosława Nowakowskiego**, cyrkulująca od quasi-zwoju okładki po spiralną kaligrafię, w jego *Ogólnej i szczegółowej teorii ruchu obrotowego.* Swoistą trawestacją zwoju są też wielkoformatowe arkusze bibuły z odbitkami drzeworytowymi, haftem i kolażem **Joanny Gałeckiej** w jej wieloelementowej realizacji *Sen*.

Echem pradawnej formy tabliczek jest propozycja **Brygidy Wróbel-Kulik,** zrealizowana na sklejkach z przytwierdzonymi do nich elementami przestrzennymi, układająca się w kronikę czasu pandemii 3D zatytułowaną *Od marca 2020 do dziennika*

Książki-dzieła

Struktura książki kodeksowej została wykorzystana przez niektórych artystów jako pretekst do zbudowania czasoprzestrzeni o zmieniających się wyglądach, formach, relacjach, a także w różnych technikach i materiałach. **Ewelina Małysa** proponuje czysto wizualną opowieść o kołach. Kolejne strony jej *Szkicowników* zyskały koliste otwory o zmieniającym się położeniu i średnicy. Natomiast powiększający się konsekwentnie trójkąt współtworzy literaturę **Tomasza Kality** i rządzi niepodzielnie w jego książce *Jan od Krzyża*. Dyscyplinę geometrii porzuciła w swoich abstrakcyjnych kompozycjach ze Śladów i odbić **Joanna Paljocha** oraz **Danuta Dąbrowska**, która oddała rozkładówki *Mnemosyne* oszczędnie potraktowanym liniom w różnych, mniej lub bardziej figuralnych układach. **Jadwiga** i **Janusz Tryzno** pozostali w mocnym uścisku standardowej książki, wychodząc jednak ponad jej klasyczną strukturę rozmachem projektowym. Ich *Pakt Ribbentrop-Mołotow*, po wyjęciu z pudełka i otwarciu, staje się rozbudowanym zestawem materiałów i szczerzy czerwono-czarne zęby agresorów umieszczone na krawędziach. Część artystów eksperymentuje z samym papierem, a to własnoręcznie go czerpiąc w japońskich technikach kozo – **Ewa Latkowska-**Żychska w pracy *Sierpień* lub **Barbara Mydlak** w *Dziennikach opłakiwania*, to zszywając arkusze, tłocząc je i pokrywając drukiem typograficznym – **Edyta Stajniak** we *Fragmentach (we wczesnej fazie druku)* Stefana Themersona. Pojawia się też płótno z cyfrowym kolażem – w *Notatniku* **Magdy** Żmijowskiej, dodatkowo urozmaiconym zmieniającym się formatem stron. Interesująca pod względem techniki – srebrowa emulsja światłoczuła na papierze akwarelowym, okładka z kartonu i aluminium – jest książka-dzieło-partytura *De natura rerum* **Gabrieli Morawetz**, prezentowana na metalowym stojaku do nut. Z kolei haft „nićmi" z tworzywa sztucznego został dosłownie zaangażowany w *Dzienniku* **Jolanty Rudzkiej-Habisiak**, notując wydarzenia zwyczajne w skali indywidualnej, jak i te istotne w skali społeczeństwa, z wyraźnym przekazem.

Obiekty (około)książkowe

Najwięcej różnorodności zapewnia artystom wyzwalanie się z okowów książki kodeksowej lub jej archaicznych form. **Katarzyna Zimna** zaprasza nas do „planszówki" *Ctrl+X*, przedstawiającej schematycznie pokój – symbol izolacji pandemicznej. **Andrzej Bednarczyk** wyszedł daleko poza typowy rozmiar książki (185 x 68 x 68 cm), przez co cztery „strony" z jego *Dzienników Minotaura*, wykonane w technice mieszanej, sytuują się znacznie bliżej rzeźbiarskich obiektów. Podobnie stało się w przypadku pracy **Eugeniusza Józefowskiego** *Dobro-wolność*, na którą składają się trzy mobilne półki z otwartymi ceramicznymi książkami, niedającymi się przeglądać, paradoksalnie więc nasza wolność czytelnika >

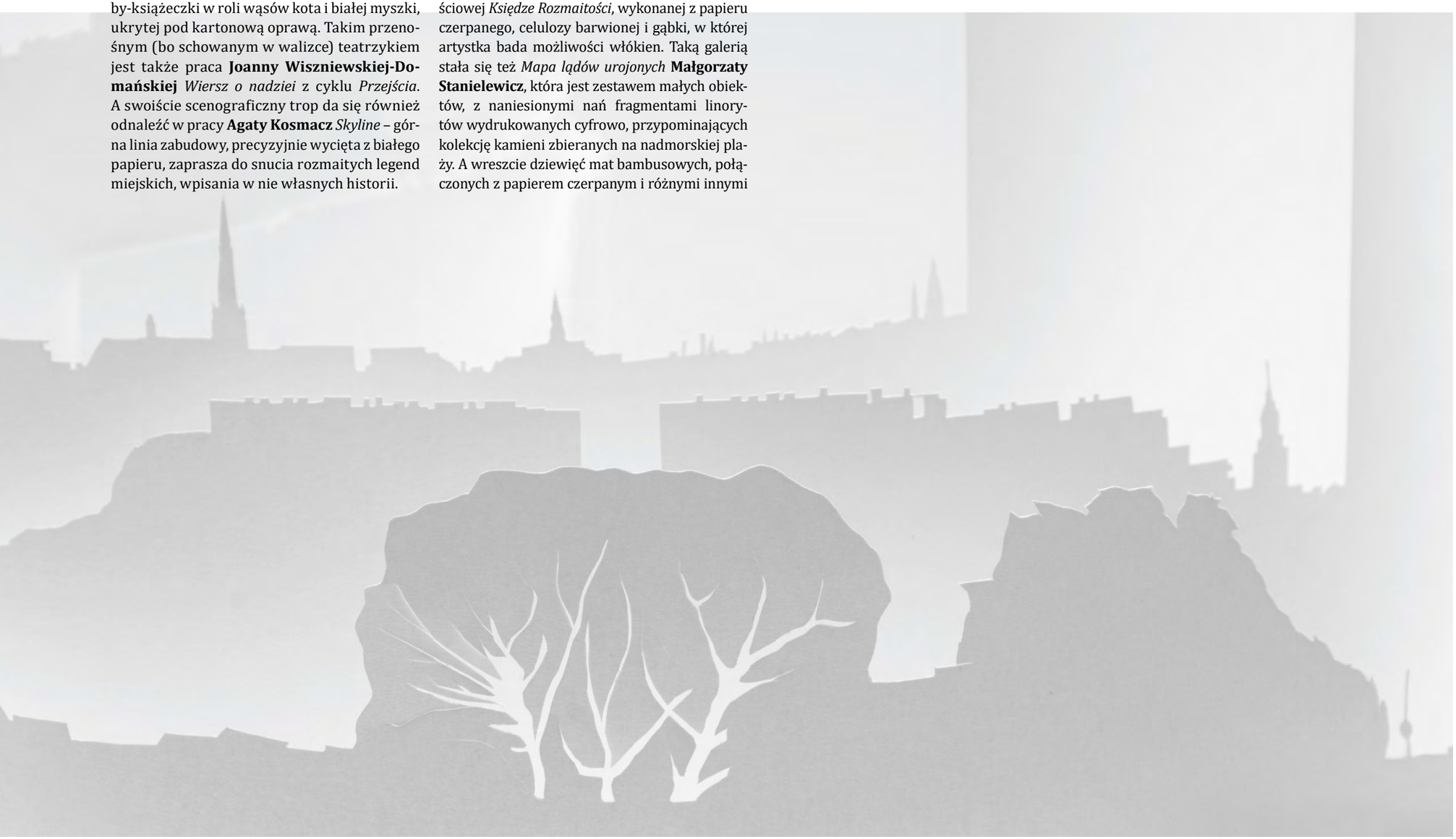
kartkującego wolumin została tu ograniczona do wybranych „rozkładówek". **Magda Wosik** wykonała z papieru *Kocią kołysankę* – papierowy obiekt mający coś z teatrzyku (o wymiarach 23x32x6 cm), w którego scenografii, a może raczej rekwizytach, pojawiły się miniaturowe niby-książeczki w roli wąsów kota i białej myszki, ukrytej pod kartonową oprawą. Takim przenośnym (bo schowanym w walizce) teatrzykiem jest także praca **Joanny Wiszniewskiej-Domańskiej** *Wiersz o nadziei* z cyklu *Przejścia*. A swoiście scenograficzny trop da się również odnaleźć w pracy **Agaty Kosmacz** *Skyline* – górna linia zabudowy, precyzyjnie wycięta z białego papieru, zaprasza do snucia rozmaitych legend miejskich, wpisania w nie własnych historii.

Prezentacja poszczególnych elementów realizacji w formie minigalerii dzieł stała się udziałem **Elżbiety Baneckiej** i jej niewielkich *Kata/Kami* z cyklu *Iware-Komon*, **Krystyny Szczepaniak** w akwarelowo-gwaszowych kompozycjach z cyklu *Hortorum Oneric Signorum* oraz **Magdaleny Soboń** w 7-częściowej *Księdze Rozmaitości*, wykonanej z papieru czerpanego, celulozy barwionej i gąbki, w której artystka bada możliwości włókien. Taką galerią stała się też *Mapa lądów urojonych* **Małgorzaty Stanielewicz**, która jest zestawem małych obiektów, z naniesionymi nań fragmentami linorytów wydrukowanych cyfrowo, przypominających kolekcję kamieni zbieranych na nadmorskiej plaży. A wreszcie dziewięć mat bambusowych, połączonych z papierem czerpanym i różnymi innymi materiałami, w instalacji **Teresy Frodymy** *Uchodźcy,* wyposażonej w specjalne ramy do prezentacji.

Wśród zgromadzonych na wystawie prac pojawiły się także wieloelementowe obiekty przypominające zestawy do gry lub zabawy – to przypadek *Drogi* **Małgorzaty Malwiny Niespodziewanej**, szytej i klejonej z kartonu i płótna, a także *Ody do rzeczy według Pabla Nerudy* **Weroniki Cyganik** – pudełko, w którym znalazły się i zeszyty, i harmonijki, i pop-upy, i kartoniki połączone wachlarzowo. Jest jakieś formalne podobieństwo do tych ostatnich prac w realizacji **Agaty Kosmacz** *Pasaż* – sztabki z czarnego granitu, z wypiaskowanym kodem QR w eleganckim etui – czyżby książka „trwalsza niźli spiże"?

Najodleglejszymi od morfologii książki, ale wyjątkowymi konceptami, odznaczają się: inna praca **Kosmacz** – *Zazin*, czyli szklane szalki z przezroczystymi kapsułkami wypełnionymi celulozowymi mikroelementami – ekstraktem z literatury, krążki z czerpanego papieru, zamknięte w szklanych cylindrycznych naczyniach, składające się na realizację **Teresy Frodymy** *Interrobang lub ironia* oraz kreacja nomen omen *Warm/Cold* **Renaty Pacyny –** kurtka zszyta ręcznie z mnóstwa karteczek, zadrukowanych angielskimi słowami, niosącymi pozytywne konotacje na białym tle i antonimami na tle czarnym.

Zaklasyfikowanie poszczególnych prac do kategorii Phillpota jest pewną propozycją. Im dalej „anatomia" wymienionych realizacji odbiega od kodeksowej postaci książki, tym trudniej o prostą decyzję. Właściwie w większości przypadków można by mniej lub bardziej zmieniać położenie obiektów względem biegunów „książka" i „sztuka", co także przyczynia się do ich atrakcyjności i właściwej duchowi wolności ekspresji. 53 artystów, 65 odrębnych pomysłów na książkę jako zwizualizowaną czasoprzestrzeń, jako reinterpretowany obiekt, jako „głosy indywidualnych identyfikacji"[5]. Wędrówka przez wystawę *Ogólnopolski Przegląd Sztuki Książki* ma w sobie coś z wyprawy w inne wymiary, niekoniecznie te odległe lub pozaziemskie. Całkiem prawdopodobne, że niejedną z podróży zdążyliśmy już odbyć, niektóre mieliśmy w planach, a do innych jeszcze musimy się przygotować. My, ludzie, przecież też jesteśmy od początku gotowi do wędrówki i przygody. Bez nas nie byłoby książek. Nie byłoby też sztuki. Jest wspólne terytorium. ■



Agata Kosmacz, *Skyline* z cyklu *Satzspiegel (obiekt I)*, 2018

Tekst i zdjęcia pochodzą z publikacji: *Ogólnopolski Przegląd Sztuki Książki OPSK*, red. Magdalena Wosik, Wrocław 2022. Tekst nie był redagowany, przypisy ujednolicono według zasad przyjętych w czasopiśmie „Format".

5 Irene Vallejo, *Nieskończoność w papirusie…*, s. 115.

DO ZOBACZENIA

Patrycja Sikora
Gorączka szkła.
Pierwszy Międzynarodowy
Konkurs Szkła im. Horbowego

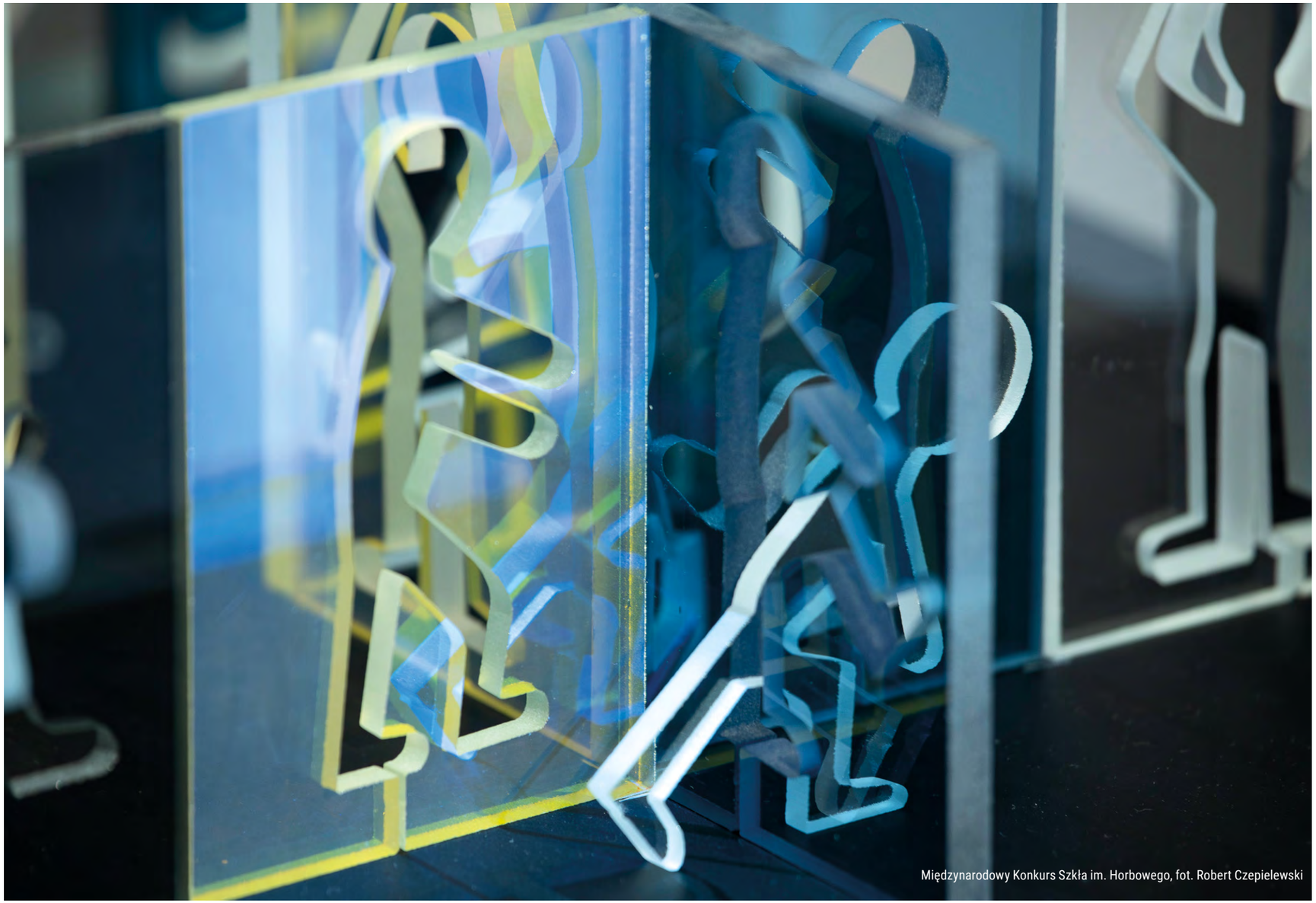
Zyta Misztal von Blechinger
Pokaz w Mirad'or – kody percepcji

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Wystawa Marii Stangret w Cricotece

Justyna Teodorczyk
Chaos jest kobietą

Patrycja Sikora

Gorączka szkła.
Pierwszy Międzynarodowy Konkurs Szkła im. Horbowego



Międzynarodowy Konkurs Szkła im. Horbowego, fot. Robert Czepielewski

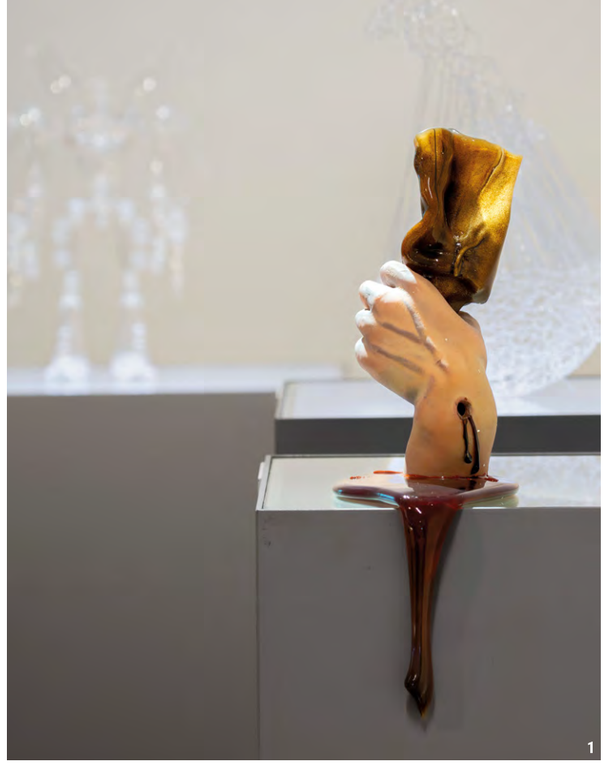
Na szkło jest moda, żeby nie powiedzieć: gorączka. Każdy, kto był choć raz w hucie i obserwował proces przemiany substancji stałej w płynną w piecu czy nad palnikiem i jej wymagające zwinności formowanie, doskonale zna ten hipnotyczny stan, podobny do transu, w który z łatwością można się zanurzyć. Z przyjemnością poddajemy się przemożnemu doświadczeniu dotykającemu podstawowych ludzkich instynktów, oglądając spotkanie żywiołów – ognia i ziemi (w tym wypadku piasku, sodu, wapnia) – z ludzkim wysiłkiem zmierzającym do okiełznania naturalnych pierwiastków i ich przetworzenia w coś zupełnie nowego, przynależnego do porządku kultury. Praca nad szkłem jest spektakularna. Z tego względu znalazła się w końcu w orbicie popkultury. Miłośnicy tej dziedziny zapewne znają doskonale amerykańską serię *Dmuchacze szkła*, wyprodukowaną przez Netflix, która w konwencji telewizyjnego *reality show*, przypominającego popularny program *MasterChef*, pokazuje zmagania szklarzy i ich warsztat od kuchni. Na naszym polu, a konkretnie na Dolnym Śląsku, ta gorączka rozkręca się w najlepsze, co ze względu na tutejsze złoża i hutnicze tradycje sięgające średniowiecza nie zaskakuje. Huty na tym terenie co prawda podupadły, a wraz ze zmianą ustrojową po 1989 roku proces prywatyzacji przetrwały nieliczne (z największych czterech działających w Polsce Ludowej utrzymała się jedna, w Piechowicach[1]), ale zaplecze, z którego korzystają dziś nowe pokolenia twórców, pozostało. We wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta od lat pięćdziesiątych XX wieku działa wyjątkowy w skali Polski Wydział Ceramiki i Szkła, dysponujący własną hutą i kadrą, której projekty i realizacje zyskały światowe uznanie. W dolnośląskich miastach – Wrocławiu, Jeleniej Górze i Kłodzku – znajdują się muzealne kolekcje szkła historycznego i współczesnego. We wrocławskim BWA działa od niemal czterech dekad galeria Szkła i Ceramiki (obecnie Galeria SIC! BWA Wrocław), wciąż jedyna w kraju publiczna galeria, w której prezentowane są realizacje z zakresu szkła studyjnego, artystycznego i użytkowego. Jej niepowtarzalny profil, kuratorowany w ostatnich latach przez Mikę Drozdowską, służy nie tylko lokalnemu środowisku, ale także nawiązywaniu międzynarodowych kontaktów, a także wychodzeniu w przestrzeń miasta, daleko poza hermetyczną bańkę specjalistycznej dziedziny. Prezentowani w tym >

1 Poza działającą do dziś hutą „Julia" w Piechowicach na Dolnym Śląsku działały między innymi: Huta Szkła Kryształowego „Violetta" w Stroniu Śląskim (założona w 1864 roku, zamknięta ostatecznie w 2018 roku), Huta Szkła „Sudety" w Szczytnej (początki działalności przypadały na 1770 rok, zamknięta w 2013 roku), huta „Józefina" w Szklarskiej Porębie (działająca od 1842 roku, zamknięta w 1994 roku).

miejscu artyści tworzą obrazy, rzeźby, instalacje i filmy wideo, obiekty architektoniczne, dizajn i akcje z wykorzystaniem tego tworzywa.

W ostatnim czasie wokół szkła sporo się wydarzyło. Jeszcze pod powiekami mamy spektakularną wystawę *Autonomous Zones* w BWA Wrocław Główny (2022/2023), zrealizowaną we współpracy ze słynną amerykańską Pilchuk Glass School w ramach światowych obchodów Roku Szkła Organizacji Narodów Zjednoczonych, a także otwartą niemal w tym samym czasie we Wrocławiu i w Legnicy ósmą edycję European Glass Festiwal „Melting Borders" (2022) czy kolejną odsłonę Festiwalu Wysokich Temperatur we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych (2023), która ściągnęła tłumy widzów, korzystających z otwartej w tym czasie uczelnianej huty i licznych pracowni. Tym bardziej cieszy powstanie nowej, miejmy nadzieję stałej imprezy na Dolnym Śląsku – Międzynarodowego Konkursu Szkła im. Horbowego.

Konkurs powstał z inicjatywy Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu przy współpracy z Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze i Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Pomysłodawcy – Igor Wójcik (Ośrodek Kultury i Sztuki) oraz dr Mariusz Łabiński (Akademia


1

1–4. Międzynarodowy Konkurs Szkła im. Horbowego, fot. Robert Czepielewski

2

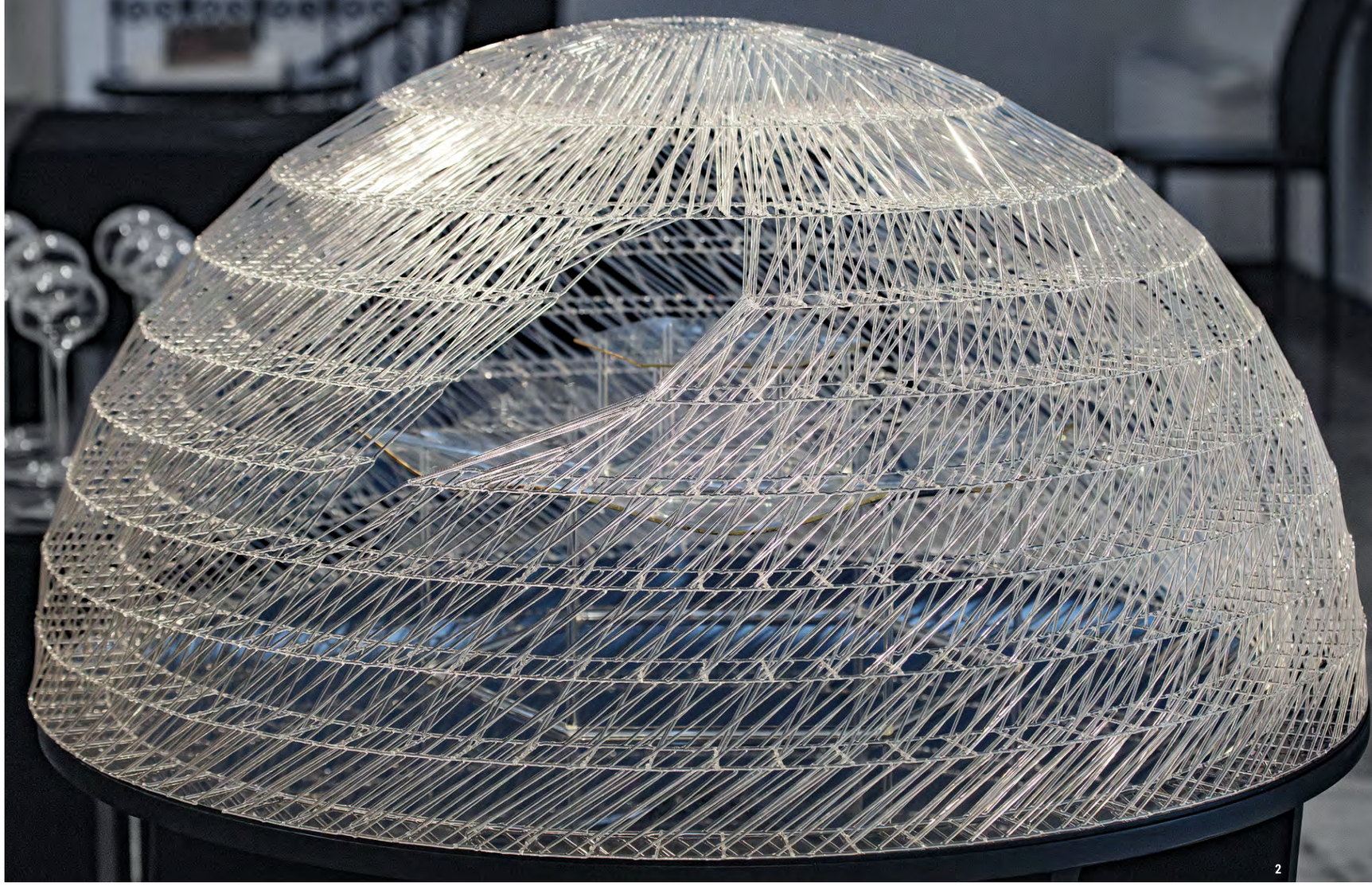
Sztuk Pięknych we Wrocławiu) – pracę nad wydarzeniem rozpoczęli w 2022 roku, wpisując projekt w trwające obchody Roku Szkła Organizacji Narodów Zjednoczonych. Ideą przyświecającą postaniu tego przedsięwzięcia było upowszechnianie szkła artystycznego i wzornictwa związanego ze szkłem jako dyscypliny o szczególnym znaczeniu dla tradycji Wrocławia i Dolnego Śląska. Patronem imprezy został Zbigniew Horbowy, projektant, reformator i ikona polskiego wzornictwa szkła, a także rektor wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1999–2005. Premierowa edycja konkursu, kuratorowana przez Mariusza Łabińskiego, poświęcona została szkłu światowemu i odbyła się na zasadzie *open call*, bez wymogu ukończenia studiów artystycznych. Odzew był znaczny, zgłoszenia przesłało stu dwudziestu pięciu uczestników z czternastu krajów. Ostatecznie do pierwszego etapu przeszło sto sześć osób, spośród których siedmioosobowe jury w składzie: Mykhaylo Bokotey (Ukraina), Patrik Illo (Słowacja), Mariusz Łabiński (Polska), Edyta Patro (Polska), Oldřich Plíva (Czechy), Benjamin Wright (Stany Zjednoczone) i Igor Wójcik (Polska) wybrało do wystawy konkursowej prace czterdziestu ośmiu uczestników. Z tego grona nagrodzonych zostało pięcioro najlepszych, choć już sam fakt udziału w wystawie był dużym wyróżnieniem. Ocenie podlegał nie tylko poziom artystyczny proponowanych dzieł, biegłość w opanowaniu warsztatu i zróżnicowanie zastosowanych technik, ale także kreatywność w odniesieniu do współczesnych problemów społecznych oraz interpretacji otaczającej nas rzeczywistości, jak również dotychczasowy dorobek twórców. Rezultaty konkursu można było zobaczyć na wystawie w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze. To doskonałe miejsce na taką prezentację, ponieważ prezentację ogląda się w otoczeniu znajdującej się tam największej w Polsce kolekcji szkła, obejmującej zbiory historyczne z regionu Karkonoszy i Gór Izerskich oraz prace współczesnych polskich artystów, pokazywanych w formie stałej ekspozycji, co oferuje ciekawą perspektywę w zestawieniu z wynikami międzynarodowego konkursu. Poziom prac na samej wystawie konkursowej okazał się zróżnicowany, podobnie jak ich rozpiętość tematyczna i formalna – od realizacji nawiązujących do form użytkowych czy op-artu po prace konceptualne lub łączone z przedmiotami gotowymi i instalacje multimedialne. Dzięki temu całość składa >

3

4

się na bardzo różnorodny i interesujący przegląd najnowszych tendencji w różnych ośrodkach szkła na świecie.

W konkursie do wygrania było pięć nagród. Dolnośląską Nagrodę Główną w wysokości 25 tysięcy złotych otrzymał niemiecki artysta **Torsten Roetzsch za kompozycję** *Persevere***.** Jury doceniło jego realizację za „perfekcyjne wykorzystanie właściwości optycznych szkła prostymi zasobami. Poprzez multiplikację i zestawienie cylindrycznych form w jedną całość i uzyskanie efektu spektakularnej rzeźby". Zabieg repetytywnego umieszczenia form mniejszych w większych, jak w matrioszce, zaowocował wyzyskaniem stopniowej gradacji koloru i jego nasycenia, oferując czyste przeżycie estetyczne. **Nagroda Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu –** udział w Warsztatach i Sympozjum Szkła Artystycznego e-Glass Festival – przypadła **Su-Yeon Kim z Korei za kompozycję** *Forest of the Stools: White 07*. W tym wypadku jury doceniło przede wszystkim innowacyjne rozwiązania technologiczne, polegające na nowatorskim połączeniu technik szklarskich: palnikowych i piecowych, oraz perfekcyjność wykonania wyjątkowego przestrzennego szklanego obrazu. Praca sytuuje szkło na pograniczu formalnych konwencji klasycznego malarstwa ograniczonego ramą i odznaczającego się subtelnym reliefem i głębią obiektu.



1–2. Międzynarodowy Konkurs Szkła im. Horbowego, fot. Robert Czepielewski

Polskiej artystce Emilii Marcjasz, absolwentce wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, **za kompozycję** *Podano* przyznana została **Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu** – co najmniej dwutygodniowa rezydencja w Pilchuck Glass School**.** Pracę nagrodzono za „przewrotne i żartobliwe przedstawienie szkła użytkowego poprzez zaprzeczenie użyteczności form oraz perfekcyjne wykorzystanie techniki palnikowej w stworzeniu monumentalnej rzeźby". Na propozycję składały się dwie części, których wspólnym mianownikiem jest potencjał niemożliwego – zestaw lampek, z których nie można się napić, i przypominająca utopijny model architektoniczny kopuła, misternie utkana z delikatnych szklanych nici. **Nagrodą Muzeum Karkonoskiego w Jeleniej Górze –** warsztaty w Laboratorium Szkła w Jeleniej Górze – uhonorowano amerykańską twórczynię **Briannę Gluszak za kompozycję** *A look that got stuck and can't find it's way home***.** Pracę wyróżniono za „pozatechnologiczne wykorzystanie medium szkła jako komunikatora ważnych aspektów życia społecznego". >

1–2. Międzynarodowy Konkurs Szkła im. Horbowego, fot. Robert Czepielewski

Doceniono przede wszystkim mistrzowsko opanowany warsztat szklarski, który staje się nośnikiem osobistych emocji i społecznych rozważań. Szklany supeł metaforycznie obrazuje trudną do rozwiązania sytuację patową, bez wyjścia, która dotyczy zarówno indywidualnej historii jednostki, jak i uniwersalnych problemów w skali globalnej. Nagrodę Muzeum Szkła we Lwowie – udział w Międzynarodowym Sympozjum Szkła Dmuchanego we Lwowie – przyznano amerykańskiemu szklarzowi Danowi Mirerowi za kompozycję *AR blow*. To jedyna praca na wystawie konkursowej bez fizycznego obiektu. Artysta pokazał krótki film wideo prezentujący proces powstawania szkła hutniczego za pomocą kompozycji ruchomych obrazów. Wirtuoz piszczela przygotował nagranie wdmuchiwania gorącej masy do formy, ukazując zmienne własności fizyczne szkła, tym samym pozwalając na obejrzenie tego, co zwykle pozostaje ukryte przed wzrokiem patrzącego.

Wystawa z Jeleniej Góry, prezentowana od czerwca do sierpnia 2023 roku, zostanie przeniesiona do galerii Geppart ASP Wrocław, jednej z najciekawszych przestrzeni ekspozycyjnych wrocławskiej Akademii, działającej na terenie zespołu Piekarni Żywej Kultury na Kępie Mieszczańskiej. Wrocławianie będą mogli obejrzeć wystawę we wrześniu i w październiku 2023 roku.

Taki konkurs, realizowany cyklicznie, na pewno przysłuży się budowaniu trwałej sieci kontaktów i współpracy między artystami i instytucjami zajmującymi się szkłem. Miejmy więc nadzieję, że kolejne edycje Międzynarodowego Konkursu Szkła im. Horbowego – w formie biennale czy triennale – na stałe zagoszczą w kalendarzu dolnośląskich imprez, tym bardziej że potencjał, zaplecze i kontakty już istnieją, rosnące zainteresowanie wśród publiczności – także. ■

Zyta Misztal von Blechinger

Pokaz w Mirad'or – kody percepcji

Słoneczna dolina, łagodne wzgórza i ogrom skalistych szczytów. Pośrodku jezioro. Jego tafla mieni się odcieniami turkusu. Krajobraz jest uzupełniony przez gwarne miasteczko i molo, które prowadzi wprost do lekkiej budowli. Ta zdaje się pływać po powierzchni wody. Jej morfologia, struktura i kontekst[1] są jak futurystyczne marzenie. Eteryczny materiał absorbuje światło słońca, księżyca i gwiazd, a przestrzeń zewnętrzna przenika do środka. Mirad'or jest jak źrenica, która obserwuje. Obecność, która patrzy. To wokół jego bryły obraca się świat i przesuwają się chmury. Na wodzie tańczą rozbłyski, a w szklanych taflach ścian przegląda się życie miasteczka. Otwarte na naturę, transparentne miejsce o silnej grawitacji. Od wielu lat obiekt ten wybierają najbardziej wymagający twórcy, którzy w jego wnętrzach prezentują artystyczne działania oraz wyniki interdyscyplinarnych badań. To tutaj, w Mirad'or, pod kierownictwem artystycznym samego Massima Mininiego[2], wystawiali między innymi Stefano Arienti czy Daniel Buren.

Jedna idea i bogactwo odniesień

Bohaterem wystawy *Refrakcje* jest światło. To w naturalnym, żywym i ruchomym świetle zanurzono obrazy, rzeźby i instalacje. Zmieniające się wrażenia świetlne pozwalają interpretować znaczenia tej różnorodności na krętej ścieżce skojarzeń.

1 „Morfologia, struktura i kontekst – trzy aspekty widzialnego świata, umysłowe reprezentacje rzeczy oraz porządki pomagające zdefiniować pojęcia i uruchomić wyobraźnię w celu opisania obiektów wizualnych" (*Obrazy w umyśle. Studia nad percepcją i wyobraźnią*, red. Piotr Francuz, Warszawa 2007).

2 Massimo Minini – właściciel jednej z najważniejszych europejskich galerii, ikona włoskiej kultury, błyskotliwy erudyta. Współpracowali z nim między innymi: Daniel Buren, Anish Kapoor, Roger Ballen, Ettore Spalletti, Luigi Ontani, Maurizio Cattelan, Peter Halley, Robert Barry, Alighiero Boetti, Giuseppe Chiari, Luciano Fabro, Hans-Peter Feldmann, Alberto Garutti, Dan Graham, Bertand Lavier, Sol LeWitt, Giulio Paolini czy Ian Wilson. Od 1973 roku historia Mininiego zbiega się z historią najlepszej sztuki współczesnej ostatnich pięćdziesięciu lat, a Galeria Massimo Minini na stałe obecna jest w Art Basel w Bazylei, Fiac w Paryżu, Artissima w Turynie, Frieze w Nowym Jorku i Miart w Mediolanie.

Widok na Galerię Mirad'or

Aby komunikat stał się czytelny, nie zatracając jednocześnie elementu zagadki, kolektyw artystyczny starannie wybrał tytuł wystawy, stanowiący istotny dla niej trop. Zainicjował dyskusję wokół natury percepcji, pojęć przestrzennej organizacji materii, aczasowości, kształtu, rzeczywistości, imaginacji i introspekcji.

Refrakcja to proces załamania światła umożliwiający wyraźne widzenie. „Widzieć wyraźnie" to widzieć więcej, to wydobywać i przywracać światu to, co zostało zagubione, zapomniane, nieuświadomione lub jeszcze nieodkryte. >

1

Między rzeczywistościami – abstrakcyjna kraina jaźni Paoli Alborghetti

Rezygnując z dosłowności sztuki przedstawieniowej, zachowując zaledwie odprysk pozoru realności, Paola Alborghetti bawi się kształtem i kolorem. Malując, wyobraża sobie postaci, ich cienie, litery, symbole, figury związane z obecnością. Wierzy, że materia zostawia swój ślad. Autentyczny znak, który można odnaleźć i odczytać dzięki wyobraźni. To duchowy i intelektualny wymiar sztuki silnie nacechowany pierwiastkiem humanistycznym.

Malarka obdarza swoje płótna emocją, zapełniając je myślami oraz ekspresją ludzkiego odczuwania. Wyraża je odważnie przez kolor, spontaniczne i efektowne plamy, barwne i przenikające się linie. Dyskretne sugestie konturów postaci lub rzeczy. Na pierwszy rzut oka nie wiemy, co jest „przed", co jest „za", co „rzeczywiste", a co „lustrzane". Dopiero przyglądając się uważnie – widząc wyraźnie – wyłaniamy kształty z plastycznego tła i nadajemy im osobiste znaczenia, powołując niejako do istnienia. Porządkujemy je w naszej ludzkiej potrzebie racjonalności i tym samym przestajemy być biernymi obserwatorami. >

2

1. Od lewej: Valerio Gaeti, *Szafka z przedmiotami*, 1990; Paola Alborghetti, z serii *Między rzeczywistościami*, 2022
2. Widok na ekspozycję, fragment pracy Valerio Gaeti, w tle: Paola Alborghetti

1–2. Eckehard Fuchs, instalacja *Meander I - IV*, 2023; *Perspektywa wewnętrzna*, 2023

Wewnętrzna perspektywa – podmiotowość fraktalna Eckeharda Fuchsa

W wyniku wieloletnich badań niemiecki twórca Eckehard Fuchs doszedł do konkluzji, że wszystkie istoty żywe łączy nierozerwalna więź, korelacja wyrażana przez archetypy zawierające elementy podświadomości wspólne dla nas wszystkich. Ma to związek ze stylem życia artysty, którego Kenneth White nazwałby „podmiotem nomadycznym", i odnosi się do poetyki przestrzeni długich podróży, poszukiwań intelektualnych czy refleksji o charakterze filozoficznym. Przez twórcze eksperymenty artysta wypracował umiejętność przedstawiania nowej perspektywy bogactwa tego, co widziane, wraz z jego kształtem, kolorem i rytmem. Swoje idee wyraża przez obiekt. Pracując z kolorem, rozwija kontrasty. Barwy traktuje jak miernik uczuć. Czyści je, nasycając światłem wzajemnie przenikających się tonów. Umieszcza dzieło w przestrzeni, otwierając je i wprowadzając w rotacje. Liczne powtórzenia składa w rytmy, tak aby obraz zaczął multiplikować sam siebie w złożone i niespotykane kształty, uzyskując kalejdoskopowy, wręcz fraktalny wymiar. Formy tworzą nowe formy, te zaś składają się na znaki. To znaku/symbolu używamy, aby nazwać dostępne naszym zmysłom wyrazy istnienia. >

Szafki z przedmiotami – matryce natury w obiektach Valeria Gaetiego

Temat pierwotnej symbiozy człowieka z naturą, bycia w harmonii z tym, co wewnętrznie spójne, jest obecny w pracach Valeria Gaetiego od wielu lat i wpisuje się w dyskurs geopoetyki[3]. Jak pisał w opracowaniu na temat twórczości artysty Mario Porro: „[…] jest tym, który dodaje swoje dzieło do dzieła świata, gotowy uchwycić rzeczywistość w jej niewyczerpanym przemijaniu i uświadomić nam nasz pierwotny udział w cyklu zwanym życiem".

Rzeźby wyrastają z drewna zbieranego podczas spacerów po lasach, a choć ulegają transformacji, to artystyczny warsztat podporządkowany jest poetyckiej koncepcji Kennetha White'a, według której „sztuka powinna wyrażać stosunek do Ziemi, na której próbujemy żyć". Figuracja prac Valeria Gaetiego jest subtelna i nieoczywista, otwiera odbiorcę na ulotną obecność emanującą z dzieła, rozproszoną i nieuchwytną atmosferę, którą Walter Benjamin nazywał aurą. >

3 Studium związków intelektualnych i zmysłowych między człowiekiem a Ziemią w celu wykształcenia harmonijnej przestrzeni kulturowej.

1. Valerio Gaeti, *Szafka z przedmiotami*, 1990; w tle: *Ukryty żywy*, 2002, fot. Marek Misztal v. Blechinger
2. Valerio Gaeti, *Kędzierzawy człowiek*, 1984

1

2

Yari Miele, Seria *Krajobrazy*, 2018, fot. Marek Misztal v. Blechinger

Ulrike Mundt, *Kształtowany kamień (czarny)*, 2020

Metaforyczny byt – krajobrazy mentalne Yariego Miele

Yari Miele od lat prowadzi badania związane z doświadczaniem widzenia, koncentrując się na pojęciach akumulacji i restytucji światła. Ciekawią go zjawiska opisujące współdziałanie światła z materią, takie jak transmisja, absorpcja, rozpraszanie czy odbicie. Jego badania dotyczą dynamiki procesów percepcyjnych, zrozumienia działania archetypowych sił światła i ciemności oraz ich znaczenia w oddziaływaniu na wyobraźnię, gdyż najważniejsze w procesie widzenia nie jest to, co mechanicznie chwyta nasze oko, lecz to, co uświadamiamy sobie, patrząc.

Eksplorując rzeźbiarskie efekty światła, artysta poddaje obiekty retrorefleksyjne doświadczeniu fizycznemu, polegającemu na interakcji z otoczeniem. Minimalistyczna instalacja, która wykorzystuje zjawisko odbicia katadioptrycznego, wita widzów przy wejściu. To trzy metaforyczne okna. Za nimi rozpościerają się już tylko mentalne krajobrazy pełne osobistych tajemnic. Pływające na powierzchni wody, zatem ruchome, zalewane falami jeziora i kąpane w strumieniach słońca instalacje, ożywają natychmiast, gdy patrzy się na nie z różnych punktów widzenia. Ich plastyczność zmienia się w momencie, gdy są skąpane w strumieniu światła. Istnieją – gdy są obserwowane.

Kształtowane kamienie – krytyka piękna w obiektach Ulrike Mundt

„Pytanie »gdzie jest rzecz?« wiąże się nieodłącznie z pytaniem »gdzie jest człowiek?«. Jako fetysze, jako zabawki, rzeczy nie znajdują się właściwie nigdzie, ponieważ ich miejsce jest poza przedmiotami i poza człowiekiem, w sferze, która nie jest ani obiektywna, ani subiektywna, ani osobista, ani bezosobowa, ani materialna, ani niematerialna, lecz w której niespodziewanie stajemy wobec zmiennych pozornie tak prostych : człowiek, rzecz”[4].

Obiekt – symbol, doskonale skonstruowana bryła przestrzenna autorstwa Ulrike Mundt, ma perfekcyjny wygląd. Ludzka ręka nadała kształtowi dostojeństwo. Rzecz sprawia wrażenie pozornej funkcjonalności, lecz przez swoją piękną formę manifestuje się jako niezależna od sensów. Odebranie jej użyteczności – czy też, jak powiedziałby Martin Heidegger, „poręczności” – sprawia, że nadaje się tylko do muzeum lub do zabawy. Ta nie odbiera jej ważności, tylko rozpaczliwie próbuje ją nadać. Obiekt istnieje jednak w otoczeniu, zajmując określoną przestrzeń. To będąc w przestrzeni, tworzymy ją, wypełniając znaczeniem. >

4 Giorgio Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino 2006, s. 69.

Alberto Mugnaini, *Lustro ultramarynowych spojrzeń*, 2019; *Artibaldo*, 2021

Totemiczne konotacje – przekształcenia materii Alberta Mugnainiego

Kształt może przybierać każdą formę, jego ciągłe przeobrażenia mogą być eksperymentem, obsesją, dewiacją lub urojeniem. Mogą być także sztuką rozpoznawania niewidocznych powiązań, próbą wyjścia poza utarte schematy, sztuką otwartą na odkrywanie zmienności rzeczywistości uwikłanej w cykle rozwoju i umierania. Alberto Mugnaini rozumie, że świat to zmienność i niezgłębiona potencjalność, dlatego w swoich pracach wykorzystuje zdolność materii do metamorfozy.

Realne, widzialne, zakodowane, poznane, banalne i odrzucone – wszystko to w rękach artysty ma zdolność do przemiany. Może się rozwinąć i otworzyć, dając początek nowym konfiguracjom, nieść nowe idee, kreować możliwości, będąc jednocześnie zamkniętym w tej samej materii i otwartym na jej nowy kształt.

Widok na ekspozycję Alberto Mugnaini, Valerio Gaeti, Paola Alborghetti, fot. Marek Misztal v. Blechinger

Epilog

Patrzymy, wciąż ucząc się widzieć. Próbujemy zrozumieć fizykę światła, pojąć relatywizm wrażeń barwnych, studiujemy historię obrazowania. Nasze przekonania na temat tego, co widzimy, wywodzą się z doświadczeń przeżytych w codziennej egzystencji. Komunikaty wizualne, fragmentaryczne archetypy, symbole i znaki czytamy dzięki naturalnej tendencji do dostrzegania tego, co jeszcze niewyrażone, zaledwie podejrzane, sekretne i niewyczerpane. Ma to związek z naszą wyobraźnią i rodzajem bagażu pamięci wizualnej.

Tworzenie sztuki jest próbą przekazania myśli, „uzgodnieniem" pewnych stanów mentalnych i emocjonalnych między twórcą a odbiorcą. Artystyczne obiekty niosą ze sobą komunikat wizualny, który może ostrzegać, pytać, wyrażać uczucia, zakazywać, wskazywać, podawać w wątpliwość czy wreszcie inspirować. Akt twórczy jest zatem próbą porozumienia się umysłów. Ciekawa w związku z tym jest różnorodność form tej „rozmowy" oraz różne punkty widzenia tej samej prawdy, co przejawia się podczas wystaw grupowych, gdy ten sam temat eksplorowany jest przez różnych artystów zakorzenionych w różnych kulturach, z których każdy posługuje się własnym, odrębnym stylem wypowiedzi. Nam, odbiorcom, pozostaje pozostać wobec tego ciekawym i dociekliwym, zachowując w sobie dziecinne i zachłanne zdziwienie światem, aby móc z radością odkrywać go w sobie. ■

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Wystawa Marii Stangret w Cricotece

Maria Stangret. *Gra w miejsca* – widok wystawy, fot. Szymon Sokołowski

W jaki sposób opowiadać o twórczości Marii Stangret, żeby uniknąć zwyczajowej pułapki i nie skończyć na Tadeuszu Kantorze, jej mężu? Czy ostentacyjnie zignorować jego postać dominującą nad krakowskim środowiskiem artystycznym? Nie ukrywam, że ten proces jest dla mnie nieco kłopotliwy. Bynajmniej nie mam wyobrażenia o Marii Stangret (1929–2020) jako wyłącznie o „żonie Tadeusza Kantora", a już na pewno nie w większym stopniu niż o Tadeuszu Kantorze jako o „mężu Marii Stangret". Byli małżeństwem – i jest to fakt, który należy brać pod uwagę. Ich wspólna droga, ponad trzydzieści lat małżeństwa, miała przełożenie na twórczość każdego z osobna, ale wpisywała się również momentami w klasyczną narrację, w której to mężczyzna pełni funkcję mentora młodej, wchodzącej w świat artystyczny artystki. Chodzi jednak o to, by przed oczami mieć rzeczywisty obraz twórczości, nad którą chcemy się pochylić.

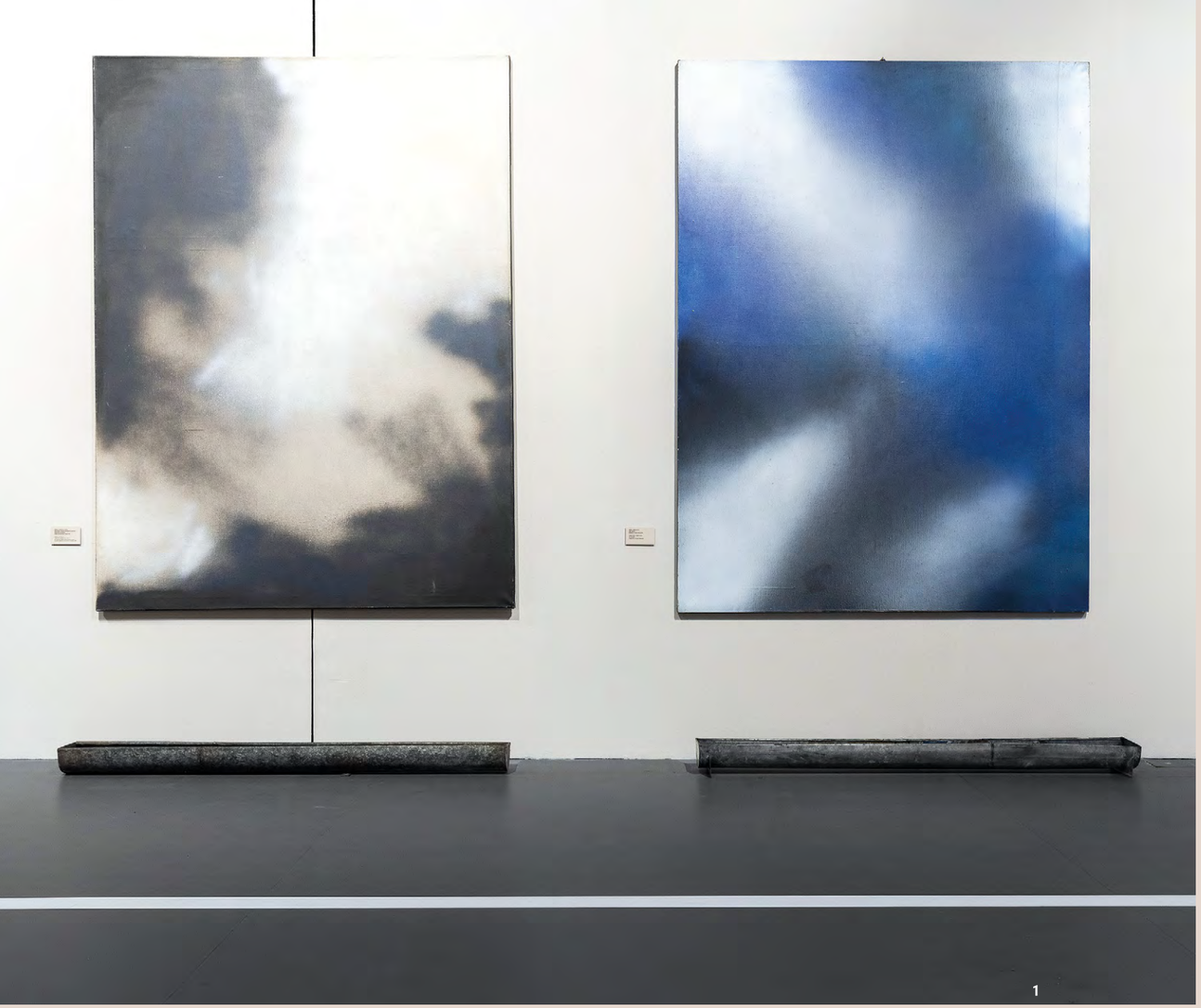
Paradoksalnie – z pomocą przyszła mi sama Maria Stangret wraz z autobiografią *Malując progi* (Kraków 2016), w której opisała swoje życie artystyczne i prywatne w taki sposób, że obecność u jej boku charyzmatycznego malarza i reżysera teatralnego zdawała się w ogóle nie zagrażać ani jej wewnętrznemu poczuciu autonomii, ani jej wizji jako niezależnej artystycznie twórczyni. Oczywiście mówiąc o niezależności, mam na myśli przede wszystkim jej funkcjonowanie jako malarki, pisarki i osoby dokonującej autonomicznych wyborów artystycznych. Nie do końca mam pewność, czy można zastosować ten koncept do jej życia aktorskiego. Była bowiem aktorką teatru Cricot 2, który słynął z tego, że aktor był narzędziem we wszechmocnych rękach reżysera i demiurga, czyli Tadeusza Kantora. Indywidualność wszystkich aktorów była więc bezustannie poświęcana w służbie przedstawienia i teatru, zaś podporządkowanie specyficznemu sposobowi prowadzenia zespołu – warunkiem *sine qua non* funkcjonowania w tej awangardowej nie-instytucji.

Powyższe rozważania zainicjowane zostały – w moim wypadku – wystawą w krakowskiej Cricotece *Maria Stangret. Gra w miejsca*, która jest próbą opowiedzenia o artystce w sposób niejako wyczyszczony z Kantora, a nawet z warstwy teatralnej. Oczywiście nie jest to retrospektywny pokaz celowo pomijający ważne wątki w biografii Marii Stangret, ale intencje kuratorki wyraźnie koncentrują się na próbie wydestylowania czystej postaci artystki oraz tego, jaka była jej twórczość w swojej istocie. W tekście wprowadzającym do ekspozycji czytamy: „Gra w miejsca to gra w odnajdywanie śladów Marii Stangret w miejscach, które zajmowała. Na wystawie przywołujemy te miejsca – dzięki nim artystka wychodzi z cienia, zajmuje należną jej pozycję w naszej pamięci".

Dotychczas reprezentowałam pozakrakowskie, a więc nie całkiem zniuansowane spojrzenie na twórczość artystki, które zostało sformatowane przez ciągłą obecność Tadeusza Kantora i teatru Cricot 2 w jej biografii. A przecież wyraźnie istniały trzy Marie Stangret: Maria malarka, Maria aktorka teatru Cricot 2 oraz Maria literatka. Nie ma zatem powodu, by pozostawać wyłącznie przy jednej optyce.

Pokaz, zajmujący niezbyt dużą przestrzeń sali wystaw czasowych w Cricotece, mógłby być podzielony na dwie równe części – teatralną i malarską – oraz może jeszcze trzecią, nieco mniejszą, literacką, ale nie jest. Wątek teatralny w twórczości Marii Stangret oczywiście został zaznaczony, ale jest on jedynie niewielkim fragmentem wystawy. Tym razem po prostu nie chodzi aż tak bardzo o Marię Stangret jako aktorkę teatru Cricot 2. Pierwsze skrzypce gra opowieść o niezależnej od męża, zespołu teatralnego i innych zmiennych artystce, a w tej opowieści najważniejszymi rozdziałami są malarstwo oraz literatura. Oczywiście jak najbardziej właściwe jest wyobrażenie początków twórczości malarki jako momentu, w którym Tadeusz Kantor rzeczywiście mocno na nią oddziaływał, ale nie tylko na nią, wszak był wyjątkową postacią w krakowskim środowisku w czasach, gdy się poznali (połowa lat pięćdziesiątych). Jako jeden z niewielu podróżował na Zachód i miał kontakt z najnowszymi prądami artystycznymi, był więc niejako przekaźnikiem tej wiedzy dla krakowskiej społeczności. Ponadto ówczesny program historii sztuki w uczelniach artystycznych kończył się na początku XX wieku, a Tadeusz Kantor stanowił olbrzymie źródło wiedzy o sztuce współczesnej. Zresztą sama Maria Stangret podkreślała, że to jemu zawdzięcza ten etap edukacji.

Kariera plastyczna artystki nie rozwijała się, płynnie przechodząc z jednego etapu w drugi, raczej jest naznaczona widocznymi zrywami, zmianami, a obraz jej życia przypomina trochę układankę z puzzli. Jako aktorka awangardowego teatru, uznawanego na całym świecie za fenomen, a także jako najbliższa Tadeuszowi Kantorowi osoba, Maria Stangret niejako podporządkowała swoje życie rytmowi wyznaczanemu przez te dwa czynniki. Pochłaniająca czas działalność aktorska wyraźnie „zjadała" czas na malowanie, chociaż nie jestem pewna, czy należy to w ogóle widzieć w wymiarze jakiejś straty. Z jednej strony jej życie to naprawdę barwna opowieść – szczególnie biorąc pod uwagę >



1–2. Maria Stangret. *Gra w miejsca* – widok wystawy, fot. Szymon Sokołowski

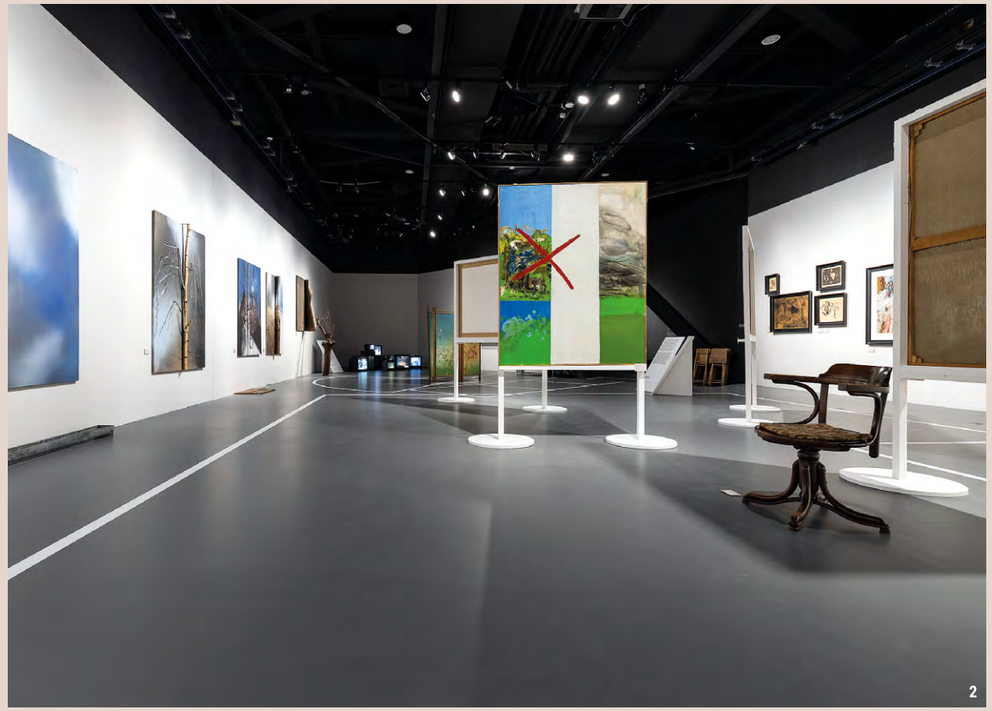
specyfikę komunistycznej Polski i ograniczonych wówczas możliwości – pełna podróży mniejszych i większych, zarówno teatralnych, jak i artystycznych „w starym stylu", na zaproszenie marszandów czy majętnych kolekcjonerów sztuki, kontaktów z artystami z całego świata, a przede wszystkim bycie częścią ruchu, który kształtował sferę teatru. Konsekwencją tego było prowadzenie nieregularnego trybu życia, co oznaczało konieczność zawieszania co jakiś czas własnej twórczości malarskiej (artystka wspomina, że nie chciała malować w podróży, pracowała zresztą w zbyt wielkich formatach). Oprócz tego zajęła się niejako naturalnie, a więc bez zbytnich protestów z jej strony, organizacyjną stroną życia codziennego w Krakowie, jak i wyjazdowego, co w tamtych czasach wymagało prawdziwej logistyki, jednocześnie w ten sposób odciążając swojego męża od przyziemnych czynności. Sposób, w jaki Maria Stangret pisze o tym w swojej biografii, wskazuje na pełną akceptację takiego stanu rzeczy. W ogóle jej postawa względem tego, co od niej niezależne, wydaje się pełna zrozumienia i poddania się prądowi, przy czym nie chodzi tu o ustawienie samej siebie niżej w hierarchii, na przykład od Tadeusza Kantora czy teatru, a raczej przyjmowanie świata zewnętrznego ze zrozumieniem i dostosowywanie się do obecnej sytuacji, a nie na przykład walkę czy aktywną niezgodę.

Twórczość plastyczna Marii Stangret charakteryzuje się dużą uważnością na to, co działo się w sztuce na świecie. Bynajmniej nie chodzi o naśladownictwo, ale o sejsmograficzną niemal reakcję na formy sztuki, które artystka miała okazję poznawać i ich doświadczać oraz na dostosowywanie możliwości warsztatowych do swoich potrzeb. W jej twórczości wyraźnie dają się wyodrębnić poszczególne etapy, zróżnicowane formalnie, jednocześnie pełne połączeń. Pierwszy, który rozwinął się u niej pod koniec lat pięćdziesiątych, był informel. Kierunek ten, rzecz jasna, przybył z Zachodu, a jego rewolucyjność polegała między innymi na byciu w całkowitej opozycji względem tego, co młodzi artyści wynieśli z akademii artystycznych, których program nauczania w tamtym czasie opierał się na klasycyzujących, socrealistycznych wzorcach. Wszystko, co zostało w trakcie nauki na studiach przyswojone, w tym momencie niejako symbolicznie zostało porzucone, w służbie poszukiwania wolności formalnej i ujścia dla wewnętrznych emocji.

Artystka chętnie sięgała do czasów dzieciństwa, zabaw z zalewaniem powierzchni atramentem, zacierania ich kolorami, o czym sama wyraźnie mówiła. Ten trop – sięgania do przeszłości, do początków siebie jako człowieka – będzie obecny w jej twórczości już zawsze. Uwidoczni się nie tylko w formalnych powrotach i nawiązaniach, ale także w pisanych wspomnieniach.

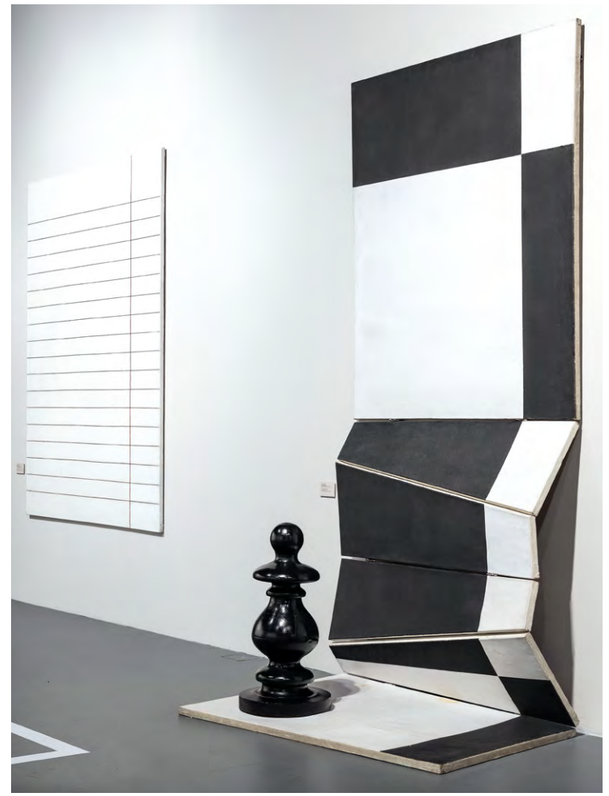
W pewnym momencie artystka zaczęła wplatać w swoje informelowe pejzaże kolażowe elementy: postaci żołnierzyków, główki aniołków, mikołajów czy królów z obrazów Jana Matejki. Takie sklejanie fragmentów rzeczywistości wprowadza pewną analogię do jej rozwijającej się już wówczas twórczości pisarskiej: prowadzonej nieregularnie, także jakby kolażowo. Marię Stangret interesowała nielinearność i złożoność pamiętników, wspomnień, indywidualnych losów. Od końca lat sześćdziesiątych zaczęła pisać *Pamiętnik dziadka* – powieść bez rozpoczęcia i zakończenia, której bohater był wyznawcą teorii wodolecznictwa i zabiegów na ciele, które mogłyby uzdrowić świat. Gdzieś przebijają się echa jednej z ważniejszych dzieł literackich w życiu artystki – *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna, osadzonej w klimacie sanatoryjnym.

Pod koniec lat sześćdziesiątych nastąpił wyraźny proces intelektualizacji i konceptualizacji twórczości artystki. Niejako zamknęła ona informelowy okres, realizując serię pejzaży – przekreślonych, częściowo zamalowanych, wyraźnie zanegowanych. Niewątpliwie porzuciła koncepcję obrazu w jego tradycyjnej formie i wyszła z dwuwymiarowości w realną przestrzeń, integrując malarstwo z prawdziwymi obiektami, jak w działaniu w Galerii Foksal w 1969 roku, kiedy zamalowała >



Wystawa Marii Stangret w Cricotece

1



2

1–2. Maria Stangret. *Gra w miejsca* – widok wystawy, fot. Szymon Sokołowski

pnie i nagie gałęzie drzew (*Assemblaż zimowy*). W pracy *Niebo z rynną* (1970) umieściła pod obrazem rynnę wypełnioną wodą, nadając malarstwu namacalnej fizyczności. Ten wątek będzie zresztą kontynuowany w kolejnych dekadach, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, w cyklach *Brzozy*, *Okna*, *Zboża*, czy w *Hommage's*, które były na przykład pejzażami składającymi się z obrazu na płótnie i z elementów realnych, jak fragment drzewa, czy po prostu trójwymiarowymi instalacjami malarskimi.

W latach siedemdziesiątych u Marii Stangret pojawiają się przeskalowane fragmenty świata dziecięcego, między innymi gry, pionki szachowe, linie ze szkolnych zeszytów. I znów ten ostatni motyw znajdzie kontynuację w późniejszych pracach, z lat dziewięćdziesiątych, poświęconych ważnym osobom z życia artystki (tego realnego, ale i rozgrywającego się w sferze kultury i historii), jak Tadeusz Kantor, Anna Frank czy Siergiej Jesienin. Z jednej strony można to rozumieć jako powrót do przeszłości, próbę wskrzeszenia czy nawet przerobienia tego, co było, a z drugiej – zaznaczenie istotności wątku literackiego w życiu Marii Stangret. Nieustające zainteresowanie literaturą oraz – zapewne jako konsekwencja – własna działalność literacka niejako wybrzmiewały w ten sposób w malarstwie. To być może także punkt styczny wszystkich pól działalności artystki, a więc malarstwa, literatury i refleksji poświęcanych konkretnym osobom, lecz również silne czerpanie z przeszłości i historii, nieustanne ich przepracowywanie, może nawet poszukiwanie odpowiedzi na nurtujące artystkę pytania.

W połowie lat osiemdziesiątych Maria Stangret i Tadeusz Kantor się rozstali. Był to wielki przełom w jej życiu, którego intensywność w konsekwencji się zmieniła. Życie naznaczone logistyką i obowiązkami wynikającymi z organizowania codzienności oraz funkcjonowania w rytmie teatru przestało istnieć. Artystka konfrontowała się z atmosferą samotności, koniecznością ułożenia sobie rutyny od nowa. Wciąż jeszcze poruszała się jednak po dawnych torach, chociażby przebywając czasowo w Hucisku, w domu, który zbudowała wspólnie z Tadeuszem Kantorem. W jej twórczości pojawiły się wątki nawiązujące do >

1

2

przemijania, śmierci i natury, splecionej wszak z tymi pojęciami organicznie. Tadeusz Kantor zmarł w 1990 roku, był to zatem moment definitywnego pożegnania. Pod koniec tej dekady i na początku kolejnej artystka wróciła do motywu kartek, pokrywając je malarskimi gestami wskrzeszającymi etap „informelowy", a więc swoje początki. Do części prac używała papieru, z którego Tadeusz Kantor wykonał kostiumy do przedstawienia *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*. Maria Stangret nieustannie czerpała z przeszłości, niezależnie od tego, czy była to historia przeżyta przez nią, a więc prywatna, czy wielka narracja mająca wpływ na kolejne pokolenia, jak Holokaust. Przez swoją twórczość prowadziła dialog z ważnymi dla niej, emocjonalnie lub intelektualnie, osobami.

***

W Krakowie, niemal w jednym momencie, udostępniono do zwiedzania dwie komplementarne względem siebie wystawy. Pierwsza to pokaz indywidualny prac Marii Stangret w Cricotece, druga – *Artyści z Krakowa. II Grupa Krakowska* w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK.

3

1–4. Maria Stangret. *Gra w miejsca* – widok wystawy, fot. Szymon Sokołowski

Wystawa w Cricotece to opowieść o wielowątkowej twórczości Marii Stangret, pokaz Grupy Krakowskiej jest zaś typową wystawą encyklopedyczną, w zamyśle mającą porządkować podstawową wiedzę o artystach do niej należących. Konstrukcja drugiej wystawy oparta jest na prezentacjach wszystkich jej członkiń i członków, zbudowanych z wybranych prac i krótkiego opisu działalności artystycznej. Zaprezentowana została także, choć w sposób bardzo mocno skondensowany, twórczość Marii Stangret, a w opisie można znaleźć informację, że artystka „do Grupy weszła przez związek z Kantorem", zaś jej kompozycje „charakteryzują się kobiecymi, krótkimi i wdzięcznymi pociągnięciami pędzla". To wyraźnie pokazuje, jak łatwo ulec pokusie prostego storytellingu, którego jedynym rezultatem jest wypłaszczenie postaci i dość bezrefleksyjne wtłoczenie w klasyczną, niewymagającą poszukiwań narrację. Jeśli jednak nawet założymy, że bez Tadeusza Kantora nie byłoby Marii Stangret, to musimy także założyć, że bez Marii Stangret nie byłoby Tadeusza Kantora.

O wzajemnym oddziaływaniu, ich związku artystycznym, małżeństwie, można by mówić długo i oczywiście trudno ten wątek pomijać, ale niech punktem wyjścia czytania twórczości Marii Stangret będzie ona sama. Symboliczne zresztą są dzieje jej nazwiska – z domu Stangret, po ślubie miała być Stangret-Kantor, ale przez urzędniczą pomyłkę została „tylko" panią Kantor. W przestrzeni artystycznej jednak zawsze posługiwała się panieńskim nazwiskiem, czasem dwoma. ■

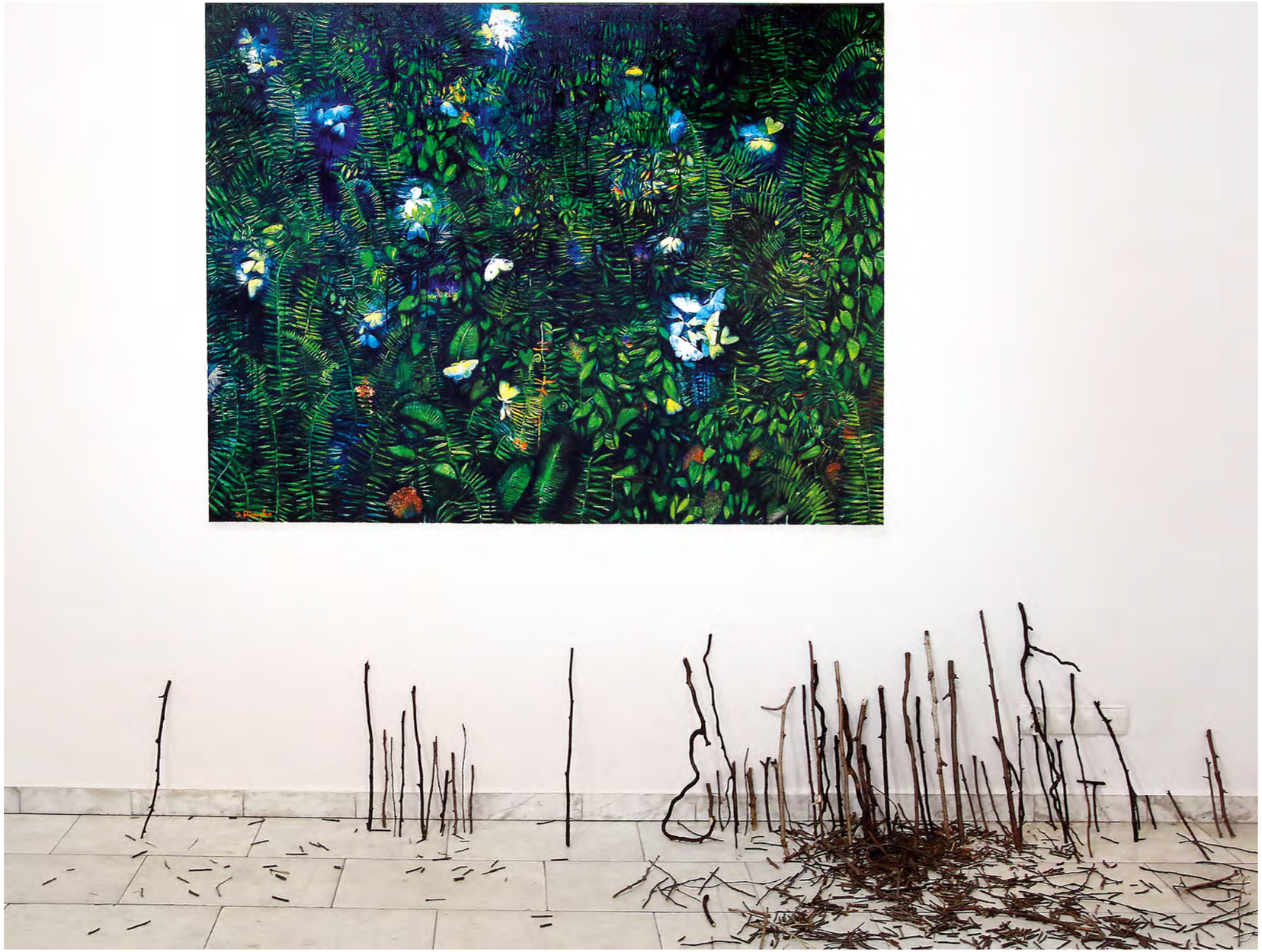
4

Justyna Teodorczyk

Chaos jest kobietą

Portret kobiety, który wyłania się z twórczości Darii Pietryki, jest nieoczywisty, niejednorodny i intrygujący. Jakby artystka nie tylko zadawała pytanie nam, ale także testowała samą siebie, mierzyła się ze sobą, opowiadając symultaniczną historię o tym, jak złożony jest wewnętrzny świat kobiety i jak komplikuje to zarazem świat zewnętrzny, do którego przynależymy wszyscy. Ostatnie dwie wystawy indywidualne w 2023 roku – w Gorzowie Wielkopolskim (marzec/kwiecień) i Legnicy (obecnie) – pokazały ewolucję twórczości Darii Pietryki oraz zmieniającą się perspektywę społeczną, do której autorka próbuje się odnieść. Snując narrację o sobie - kobiecie, na pierwszej omawianej wystawie mówiła: „Dzisiaj chaos […] kojarzy się z niepokojem, bałaganem, brudem, wojną. Nie pasuje to do obrazu kobiety w mojej świadomości. W moich oczach kobiety od wieków porządkują chaos, szczególnie ten dnia powszedniego. Dbały o rzeczy fundamentalne. Nie mnie jednakże oceniać, gdyż i ja jestem chaosem. Wolę zatem tę interpretację, w której jestem kosmosem. Formuję materię jeszcze nieokreśloną, przemierzam świat w swojej »bezkształtności«, utwardzam się dzień po dniu, wydobywa się ze mnie życie”.

Druga ekspozycja (która trwa w legnickiej Galerii Sztuki od 22 lipca do 24 września 2023 roku) to kolejny etap (nie tylko auto-) refleksji >



Daria Pietryka, Wystawa *Rozmowy przy kotle*, Galeria Sztuki w Legnicy, 2023, fot. dzięki uprzejmości organizatora

Daria Pietryka, Wystawa *Rozmowy przy kotle*, Galeria Sztuki w Legnicy, 2023, fot. dzięki uprzejmości organizatora

„o wizerunku narzuconym, jak i tym wewnętrznie wyobrażonym. Nawiązuję do kontekstów i oczekiwań społecznych. Odnoszę się do wizerunku wiedźm i innych potworów. Sięgam do wątków pierwotnych, do mroków lasów i puszcz. Sięgam również do haftu – techniki, która od wieków powiązana była ściśle z kobiecymi pracami, a dziś stanowi swego rodzaju archaizm, który powraca w nowej formie i znaczeniu".

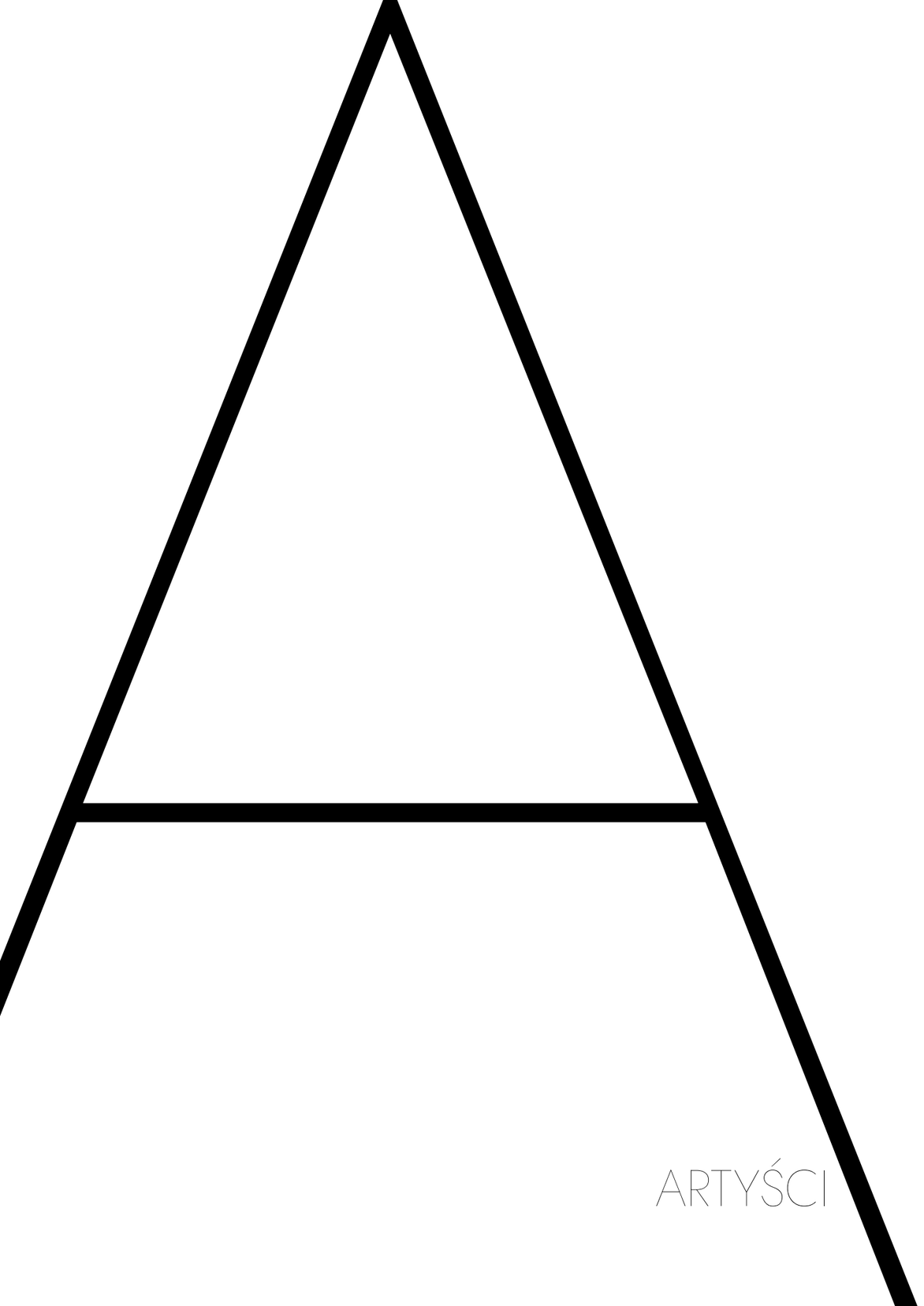
Od wiosny i otwarcia wystawy *Mam na imię Chaos* w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim wśród kobiet przybyło ofiar w wyniku haniebnych wydarzeń na polsko-białoruskiej granicy. W drugiej połowie roku, gdy trwa ekspozycja *Rozmowy przy kotle* w legnickiej Galerii Sztuki, pojawiły się kolejne tragiczne przykłady łamania praw reprodukcyjnych kobiet w bezdusznych rozwiązaniach ustawodawczych oraz skrajnie zachowawczych procedurach medycznych. Zjednoczone w złości, lęku i bezsilności matki, babki, partnerki, żony, córki, siostry, aktywistki, wolontariuszki, polityczki, lekarki, reporterki i publicystki spotykają się przy tytułowym kotle. Każda z nich przecież jest członkinią wspólnoty ustanowionej naprzeciwko rzeczywistości, w której męskie uniwersum implikuje jej nadprzyrodzone moce i immanentne zło. Wiedźmy, karmicielki, kusicielki i harpie (na takie podrozdziały podzielony jest katalog legnickiej wystawy) chcą przecież zniewalać, rzucać uroki, zwabiać, zwodzić, kastrować i zastraszać. Pierwsze są przebiegłe i umieją się bronić, odwołując się do nadprzyrodzonych mocy. Drugie ze swoich przymiotów czynią narzędzie przemocy, opresji i podstępu. A harpie i kusicielki pragną zabijać i zwyciężać, wodząc na pokuszenie, kastrując i pożerając, dając upust swoim narcystycznym, seksualnym, kanibalistycznym i drapieżczym popędom. Ambiwalentnie można odczytać także malowaną przez artystkę naturę (również kobietę?). W jej detalistycznym odzwierciedleniu, mrocznej gęstwinie, kolorowych kwiatach i świeżej zieleni możemy widzieć zarówno azyl i schronienie (*ONI*, *Sypiając z harpią*), jak i zagrożenie czy opresję (*Nasiąkam*, *Muchołówka*, *Lwia paszcza*). Jakby przyroda po trosze koiła lęki, a po trosze je wzmagała (*Kłoda piastunka*, *Rozmowy przy kotle*). Nic dziwnego, gdy poznamy inspirację dla tego ostatniego obrazu, która tkwi „w izbach pełnych kobiet haftujących i podśpiewujących ludowe przyśpiewki, we wspólnym byciu ze sobą, w zgromadzeniu czarownic nad bulgoczącym kotłem, sufrażystek walczących o prawa wyborcze i wkurzonych kobiet maszerujących razem podczas czarnych marszy w 2016 roku oraz strajkach w 2020 roku", wówczas to „wrzenie" w kotle staje się bardziej zrozumiałe, a szepty wokół – bardziej wymowne. Kobiety z obrazu zgromadzone we wspólnej sprawie nie gotują, nie drą pierza, nie szydełkują. Szyją, zszywają trzewia, wnętrzności. Pochylone nad zawiłościami jelit oraz nieprzyjaznego im świata, „muszą nauczyć się siebie na nowo, przemodelować myślenie o sobie i swoim byciu w społeczeństwie. Muszą pozszywać się od wewnątrz" – mówi Daria Pietryka.

Sama również odkrywa siebie na nowo i poniekąd przeformatowuje się jako artystka. Na legnickiej wystawie po raz pierwszy prezentuje akwarele. Dotychczas pełniące funkcję szkiców do obrazów, stają się pełnoprawnymi dziełami, które – znajdując się przy wejściu/wyjściu – subtelnie rozpoczynają i wieńczą ekspozycję. Są jednocześnie niepozornym wprowadzeniem i wyważoną kodą, która pozwala wybrzmieć ekspozycji, domykając ją dramaturgicznie i emocjonalnie. „Malowane wodą" nieduże obrazki jawią się niczym przeciwwaga dla większych, poważnych oraz ciężkich blejtramów i tematów w głębi wystawy. Ale wbrew pozorom, wcale lekkimi nie są. Błądząc w świecie dziecięcych fantasmagorii, nawiązują do głównej narracji, ukazując to *Jedząc*(ych) *żmije*, to znów *Muchołówkę* (przywodzącą na myśl archetypiczny motyw *vagina dentata*).

Aspekt przestrzenny to ważna płaszczyzna zarówno obecnej, jak i poprzedniej ekspozycji. Podążanie za kolejnymi etapami, prawdami o kobiecie oraz ścieżkami odniesień jest niebanalnym doświadczeniem. W Gorzowie były to kolejne zakamarki i następujące po sobie przechodnie sale. Samo wejście na wystawę odbywało się w holu, który rozgałęział się w prawo i w lewo, oferując dwa różne kierunki zwiedzania i dwie nieco inne opowieści. W Legnicy kroki wtajemniczenia wiodą przez przestrzenie, które przenikamy, omijając instalacje, wchodząc za równoległe zasłony czy przekraczając ponad skołtunionymi kordonkami łączącymi sytuowane w opozycji (na przeciwległych ścianach) części tytułowego dyptyku.

Takim, a nie innym usytuowaniem poszczególnych obiektów Daria Pietryka pozwala należycie wybrzmieć swoim pracom, na przykład obraz *GO* ginie w jedwabnych splotach w przestrzeni galerii, w której artystka sytuuje obrazy, włączając do ekspozycji instalacje i elementy wystroju (zasłony). Wykorzystanie aranżacyjnego i dramaturgicznego potencjału wystawy dowodzi, że malarka, ale także architektka, projektantka wnętrz i scenografka, priorytetowo traktuje finalny efekt, jaki daje zintegrowana ekspozycja potraktowana jako spójna i przestrzenna całość, a nie wyłącznie jako chronologiczny czy tematyczny zbiór poszczególnych prac. Dzięki temu zaproszenie Darii Pietryki do jej świata możemy odczytać na poziomie tak materialnym, jak i symbolicznym. ■

Daria Pietryka, *Rozmowy przy kotle*, 2023, wystawa *Mam na imię Chaos*, Miejski Ośrodek Sztuki Gorzów Wielkopolski, fot. dzięki uprzejmości autorki



ARTYŚCI

Do oglądania

Anna Bujak, *Border-line*, 2021, fot. Hubert Bujak

Hubert Bujak, *Cmentarz poetów – Père-Lachaise*, 2021

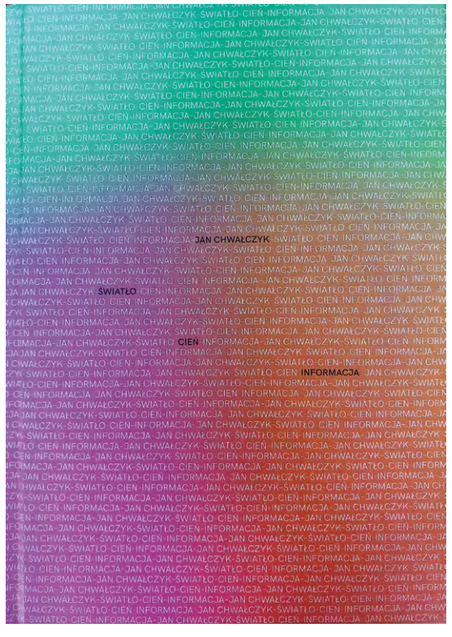
Michał Marek, *Czarne nasionko*, 2023

Zofia Pałucha, *Beginning of the World*, 2023

Jan Kowalski, *Cała różańcowa*, 2023

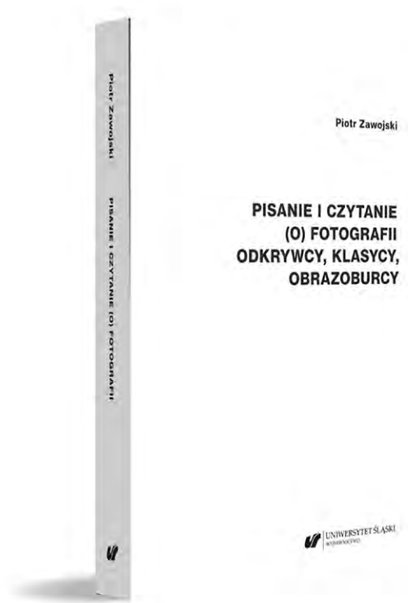
Zuzanna Chęcińska, *Poczwarka*, 2023

PÓŁKA



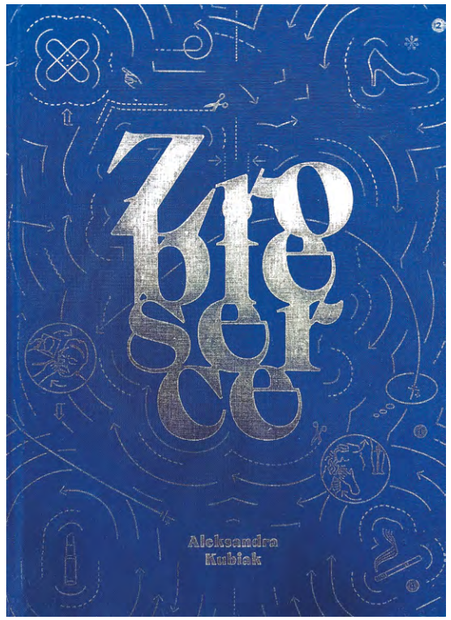
Jan Chwałczyk. Światło – cień – informacja

Światło, cień, informacja – to trzy słowa ujmujące istotę i kluczowe motywy twórczości oraz refleksji teoretycznej Jana Chwałczyka. Jego twórczość ma niezwykłą wartość artystyczną, naukową i historyczną dla Wrocławia. Obszerna publikacja kataloguje ponad 840 prac stanowiących schedę po artyście. Książka towarzyszy wystawie artysty w Muzeum Współczesnym Wrocław.



Piotr Zawojski
Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywcy, klasycy, obrazoburcy

W najnowszej publikacji autor prezentuje i interpretuje różne spojrzenia na fotografię: jako medium, sposób rejestracji świata, narzędzie kreacji artystycznej i nośnik refleksji epistemologicznej. Swoje eseje poświęcił kilkunastu odkrywcom, klasykom i obrazoburcom piszącym o fotografii. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Aleksandra Kubiak. Zrobię serce / I'll Make a Heart

Aleksandra Kubiak to artystka wizualna, autorka performansów, filmów, form przestrzennych. W swoich działaniach bada społeczną skuteczność sztuki. Od 2014 roku pracuje nad autobiograficznym cyklem dzieł, w którym łączy często trudne, rodzinne doświadczenia z eksperymentem na polu działań filmowych, na styku performansu, filmu dokumentalnego, teatru. Pracuje z aktorami, jest autorką scenariuszy, pisze teksty, reżyseruje. Publikacja wydana przez BWA Zielona Góra.

Andrzej Saj

W pamięci

Bożena Kowalska (1930–2023) zmarła 22 czerwca. Była stałą współpracownicą Pisma Artystycznego „Format" niemal od początku jego istnienia aż do 2021 roku, gdy przestałem pełnić funkcję redaktora naczelnego czasopisma. Począwszy od numeru 6/7 z 1992 roku, w którym opublikowała artykuły poświęcone twórczości Natalii LL i Małgorzaty Kościelak, była obecna swoją spolegliwą wobec artystów krytyką właściwie niemal w każdym kolejnym wydaniu pisma. Podejmowała przy tym wszystkie ważniejsze przewodnie tematy teoretyczno-krytyczne, zaplanowane i realizowane w poszczególnych numerach „Formatu". Relacjonowała dla nas także artystyczne zdarzenia międzynarodowe, jak Biennale w Wenecji czy *documenta* w Kassel. Była niezłomną rzeczniczką sztuki o modernistycznych korzeniach, publikując w tym zakresie wiele artykułów i monografii o wybitnych przedstawicielach polskiej sceny artystycznej, przygotowała również kilka rzetelnych zbiorowych opracowań na temat dziejów sztuki polskiej oraz – już samodzielnie – *Polską awangardę malarską 1945–1980* czy *Postawy – Artyści mojej galerii*. Bożena Kowalska opracowała monografie twórczości takich znakomitych polskich artystów, jak Roman Opałka (1976, 1996), Jan Berdyszak (1979), Henryk Kajetan Sosnowski (1998), Józef Szajna (2000), Fangor (2001), Adam Myjak (2006), Marian Bogusz (2007), Janusz Orbitowski (2022).

Bożenę poznałem w 1984 roku w redakcji „Projektu" – wybitnego czasopisma poświęconego współczesnej sztuce, gdzie debiutowałem artykułem na temat uzależnień i związków sztuki z techniką. Spotkał on się z pozytywną reakcją i osobnym komentarzem właśnie ze strony Bożeny Kowalskiej i Grzegorza Sztabińskiego, którzy później ściśle współpracowali z „Formatem". „Projekt", założony w 1956 roku na fali odwilży politycznej w kraju, został w zasadzie w 1991 roku zamknięty (później, już pod kierownictwem Krzysztofa Stanisławskiego, ukazały się tylko dwa numery pisma – w 1995 i 1997 roku).

Część redaktorów i autorów „Projektu", obok Bożeny Kowalskiej i Grzegorza Sztabińskiego także Andrzej Matynia i Krzysztof Stanisławski, później współpracowała z „Formatem", który początkowo w zasadzie nawiązywał w koncepcji merytorycznej i formie edytorskiej do „Projektu". Założenia te już w połowie lat dziewięćdziesiątych uległy zmianie, gdy „Format" w treści angażował się również w publikacje o charakterze literackim i wypracował własną, odrębną szatę graficzno-edytorską.

O życiu i aktywności Bożeny Kowalskiej można znaleźć sporo informacji w Internecie, warto jednak podać ważniejsze fakty. Bożena ukończyła w 1952 roku historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, w 1974 roku obroniła doktorat w zakresie nauk humanistycznych. W latach 1952–1984 pracowała w Wydziale Oświatowym (dział dydaktyczny) Centralnego Biura Wystaw Artystycznych, przy czym rozpoczęła jednocześnie, już od 1956 roku, aktywność publicystyczną i organizacyjną. W latach 1972–2001 była założycielką i kuratorką kolekcji sztuki abstrakcyjnej i geometrycznej w Chełmskiej Galerii 72, a także organizatorką Międzynarodowych Plenerów Artystycznych – preferujących w sztuce właśnie „język geometrii". Uczestniczyła w wielu istotnych manifestacjach sztuki modernizmu, w tym przełomowego Sympozjum Plastycznego Wrocław '70. Była autorką około tysiąca publikacji (eseje, szkice o sztuce, artykuły naukowe, książki) oraz kuratorką wielu krajowych wystaw, za co została doceniona złotym wyróżnieniem Gloria Artis (w 2011 roku) i Nagrodą Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy (w 2019 roku).

Bożeno! Wielkim zaszczytem dla redakcji „Formatu" i dla mnie osobiście była współpraca z Tobą, odczuwamy także ogromną wdzięczność za wiedzę na temat sztuki i artystów modernizmu, jaką mogliśmy czerpać z Twoich książek i rozmów z Tobą. Twój wkład w kształtowanie wizerunku „trudnej" – zaliczanej do „języka geometrii" – sztuki polskiej jest niezaprzeczalny i trwały. Dziękujemy Ci za to. ■

MARINA ABRAMOVIĆ (XS)
JANUSZ BAŁDYGA (PL)
ZHANNA GLADKO (BY)
DIANA LELONEK (PL)

EQUILIBRIUM

25.08.
–15.10.
2023

Projekt współfinansowany z budżetu Samorządu Województwa Dolnośląskiego / The project is co-financed from the budget of the Lower Silesia Region Self-Government
Patronat honorowy nad wydarzeniem objął Cezary Przybylski, Marszałek Województwa Dolnośląskiego
The Marshal of the Lower Silesia Region, Cezary Przybylski, has the honorary patronage over the event

Miejsce/Location:
pl. bpa Nankiera 8
we Wrocławiu

foto-gen GALERIA

OKIS OŚRODEK KULTURY I SZTUKI WE WROCŁAWIU
DOLNY ŚLĄSK INSTYTUCJA KULTURY SAMORZĄDU WOJEWÓDZTWA DOLNOŚLĄSKIEGO

RADIO NOWY ŚWIAT
format
BASECAMP
TVP3 WROCŁAW
SZUM
MA
LIMA
Komisja Europejska | Przedstawicielstwo w Polsce
MAM 25 LAT
DOLNY ŚLĄSK

11. TRIENNALE SZTUKI SACRUM

JA I TY / JA – ONO

16.09
17.12.2023

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z funduszu Promocji Kultury

MGS MIEJSKA GALERIA SZTUKI W CZĘSTOCHOWIE

Patronat medialny
KONTEKSTY
format
SZUM
CGK
wyborcza.pl

Miejska Galeria Sztuki, Al. NMP 64, 42-217 Częstochowa, tel. 34 324 60 57, www.galeria.czest.pl

ZBIOK / Monika Kozak/Embry
ET BER Warlikowska/oroom
Katarzyna Frankowska / Inne
Dariusz Sitek / Towarzystwo
Dorota Nieznalska / OpenCall

Galeria EXIT ASP Wrocław
ul. Hubska 44-48
Wrocław
teren Browaru Mieszczańskiego

2023
2024

EXIT

scena muzyczna EXIT
informacje na stronie FB galerii

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

EXIT
GALLERY