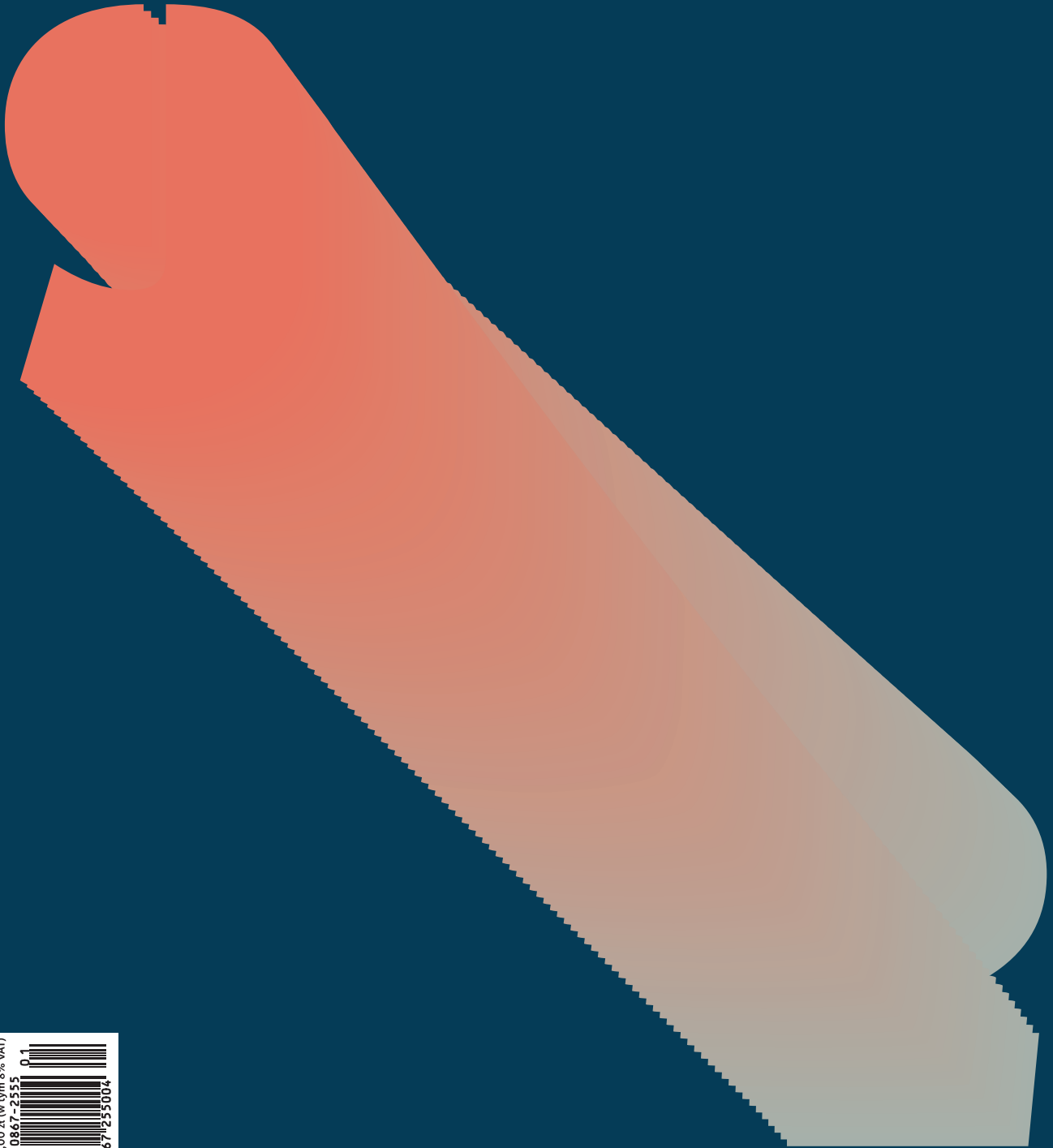


format 92

PISMO ARTYSTYCZNE



Cena: 18,00 zł (w tym 8% VAT)
ISSN 0867-2555
0 1
9 770867 255004



OD REDAKCJI



Tematem przewodnim wiosennego wydania „Formatu” jest scenografia. Z tej okazji przypominamy związaną z teatrem i telewizją twórczość profesora Michała Jędrzejewskiego oraz ważną i wielowątkową działalność profesora Leszka Mądziaka. Badaczka scenografii, Dominika Łarionow, dzieli się refleksjami na temat przedstawień Krystiana Lupy oraz ich plastycznego aspektu. Temat będzie kontynuowany w najbliższych miesiącach także w internetowej wersji czasopisma.

W stałych rubrykach pojawią się prezentacje sylwetek artystów wyróżnionych przez „Format” w konkursach artystycznych (Bielska Jesień, legnickie PROMOCJE, konkurs Najlepsze Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu) czy twórczyń związanych z wrocławską Akademią (Anna Bujak, Urszula Smaza-Grałak). Tradycyjnie jest mowa o nieoczywistych miejscach w Europie godnych uwagi, pojawiają się także interdyscyplinarne rozważania Piotra Jakuba Fereńskiego z cyklu *Interferencje*.

Polecam szczególnie dział *Zjawiska*, w którym znajdziecie tekst Anki Mituś o Odrze jako przedmiocie zainteresowania artystów, oraz opowieść Katarzyny Roj o glebie. Beata Bartecka wskrzesza nostalgię za fotoblogami, a Agata Ciastoń próbuje podsumować temat o rezydencjach artystycznych.

W tym numerze inaugurujemy nowy zwyczaj oddawania do dyspozycji wybranemu kuratorowi działu *Artyści*, pomyślanego jako galeria prac.

Zapraszam do lektury!

W NUMERZE

TEMATY

- 6 ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA Michał Jędrzejewski. O scenografii teatralnej i telewizyjnej
- 10 JAROSŁAW CYMERMAN Otwieranie czasu. O teatrze Leszka Mądzika
- 13 DOMINIKA ŁARIONOW Scenografie Krystiana Lupy – między tradycją a współczesnością

ROZMOWY

- 20 PATRYCJA SIKORA Najważniejsze jest miejsce. Rozmowa z Anną Bujak
- 24 DOMINIKA DROZDOWSKA Glina pozostanie ze mną na długo. Wywiad z artystką Aleksandrą Liput
- 28 EMILIA ORZECZOWSKA Świat za oczami. Rozmowa z artystką Martą Szulc o wystawie *Suche Oczy*
- 32 ALICJA KIELAN Dialog sztuki i technologii. Rozmowa z fotografką Alicji Kielan z drukarzem Łukaszem Kanią

POSTAWY

- 38 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA Adam Kozicki. Wyróżnienie „Formatu” w Biennale Bielska Jesień
- 40 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA Daniel Mikulski. Wyróżnienie „Formatu” w legnickich PROMOCJACH
- 42 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA Wyróżnienie „Formatu” w Najlepszych Dyplomach Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu
- 46 STACH SZABŁOWSKI Olga Dmowska. *Wszystko, co widzę, jest Twoją projekcją*
- 50 ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA Mozaika na miarę naszych czasów. Tessery Urszuli Smazy-Gralak

ZJAWISKA

- 54 AGATA CIASTOŃ Relacje i spotkanie. O rezydencjach artystycznych
- 57 KATARZYNA ROJ Dżungla, po której chodzisz. Kilka tropów
- 62 BEATA BARTECKA Fotograficzny blog pod kępą trawy
- 66 ANKA MITUŚ Osoba Odra
- 74 KAMA WRÓBEL O tym, jak sztuczna inteligencja nie zabiła sztuki...

DO ZOBACZENIA

- 80 ZYTA MISZTAL VON BLECHINGER Kulturalne wojaże po Lombardii. Projekt CDA
- 84 HANNA KOSTOŁOWSKA Opowiem wam o umarłej klasie – o wystawie Władysława Hasiora i Daniela Rycharskiego w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie
- 90 PIOTR JAKUB FERENSKI Interferencje. Sztuka wspina się

DO OGLĄDANIA

- 96 PAWEŁ BĄKOWSKI OPOWIADA O PRACACH ROSA KHAVRO

PÓŁKA

- 112 DO CZYTANIA

Redaktor naczelna

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

**Projekt layoutu, opracowanie
graficzne, redakcja techniczna,
przygotowanie do druku**

Maciej Majchrzak

Skład krojem pisma

Geppert Sans autorstwa
Macieja Majchrzaka

Korekta

Marcin Grabski, mesem.pl

Druk

ZAPOL Sobczyk sp.j., Szczecin

Projekt okładki

Maciej Majchrzak

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,
Millennium Bank
51 1160 2202 0000 0005 8270 7307,
w tytule przelewu zaznaczając –
„Format”. Zamówione egzemplarze
wysyłamy na nasz koszt.

Oferujemy także wysyłkę archiwalnych
numerów pisma.

Projekt współfinansowany przez
Miasto Wrocław. Nakład: 1330 egz.

format.asp.wroc.pl
Copyright © 2024 by Redakcja
„Format”

cena 18,00 zł (w tym 8% VAT)

TEMATY

6 ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA

Michał Jędrzejewski. O scenografii teatralnej i telewizyjnej

10 JAROSŁAW CYMERMAN

Otwieranie czasu. O teatrze Leszka Mądzika

13 DOMINIKA ŁARIONOW

Scenografie Krystiana Lupy – między tradycją a współczesnością

MICHAŁ JĘDRZEJEWSKI. O SCENOGRAFII TEATRALNEJ I TELEWIZYJNEJ

Przygoda Michała Jędrzejewskiego ze scenografią rozpoczęła się w połowie lat pięćdziesiątych XX wieku i stała się jego wielką pasją, którą łączył w praktyce projektowej, później zaś także dydaktycznej, prowadząc zajęcia w Pracowni Scenografii we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych (wówczas Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych). Od 1985 roku jest członkiem Organisation Internationale des Scénographes, Techniciens et Architectes de Théâtre. Jego pierwsze projekty scenograficzno-kostiumowe powstały już podczas studiów dla studenckich teatrów satyrycznych „Ponuracy” i „Kalambur”. W 1957 roku Teatr Sensibilistyczny został „ubrany” przez Michała Jędrzejewskiego między innymi w „nauszniki szydełkowe, spodnie kufajkowe watowane oraz sukienkę z deseniem o widocznym wpływie tasyzmu”¹. Tuż po dyplomie twórca zrealizował projekty scenografii do widowisk poetyckich *Niobe* (1961) i *Mistrzowie żywi* (1964) dla Teatru Poezji „Sylaba” – klasyczne, sięgające do początków sztuki teatralnej i chórów greckich. Połowa lat sześćdziesiątych była czasem największego rozkwitu teatru we Wrocławiu, szczególnie w obszarze kultury studenckiej – po premierze Szewców „Kalambur” został okrzyknięty ewenementem w skali europejskiej, a od 1967 roku głośno było o Międzynarodowym Studenckim Festiwalu Teatru Otwartego.

Michał Jędrzejewski zawodowo zajął się scenografią właśnie wtedy. W 1965 roku rozpoczął pracę we wrocławskim ośrodku telewizyjnym, dwa lata później był już jego głównym scenografem.

W 1974 roku wrócił do teatru, realizując scenografię, czasem także kostiumy, do przedstawień w Teatrze Współczesnym, Teatrze Polskim, we wrocławskiej Operze i w Teatrze Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Artysta ma na koncie sto czterdzieści opraw scenograficznych, z czego dwie trzecie to projekty indywidualne. Ponad czterdzieści projektów zrealizował z Wojciechem Jankowiakiem. Ta imponująca liczba nie uwzględnia mniejszych form telewizyjnych, oprawy festiwalu i spektakli niewyemitowanych.

Już na początku pracy Michała Jędrzejewskiego dla wrocławskiego ośrodka telewizyjnego *Rozrywkowy turniej miast* z jego scenografią (reż. Kazimierz Oracz, 1965/1966) zdobył nagrody w konkursie ośrodków telewizyjnych. Każda realizacja była dla artysty wyzwaniem, we wszystkich konwencjach radził sobie doskonale. Jak za pomocą prostych środków wyrazu zaprojektować scenografię idealnie wpasowującą się w klimat programu – to był jego cel nadrzędny. Audycje poetyckie zyskiwały na ogół oprawy liryczne, eteryczne i surrealne (na przykład *Estrada poetycka*, reż. Stanisław Brejdygant, 1968). Programy rozrywkowe olśniewały bogactwem rekwizytów (*Wczasy na gruszy*, reż. Kazimierz Oracz, 1966) albo celowo „trąciły myszką”, jak w *Dymku z papierosa* (reż. Halina Dzieduszycka, 1967–1970), ze studium przeobrażonym w staroświecką kawiarnię i z powozem, którego koła kręciły się podczas snucia opowieści przez bohaterów.

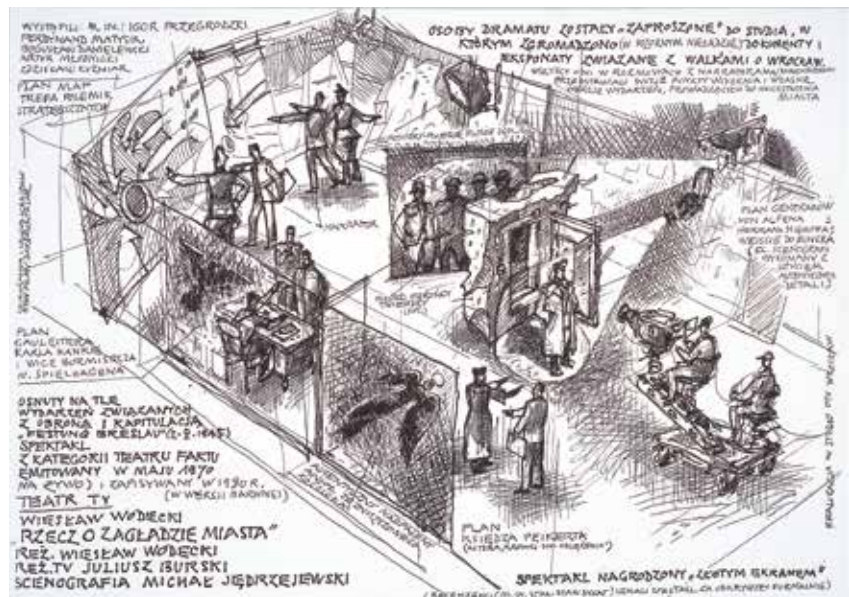
Spośród około dwustu programów telewizyjnych, do których artysta opracował oprawę plastyczną w latach 1965–1998, warto zwrócić uwagę na jego

¹ Zapiski z rysunku Michała Jędrzejewskiego odtwarzającego formułę ubiorów Teatru Sensibilistycznego.

jedyny projekt dla animacji – kolażową scenografię do filmu z cyklu legend o świętych *Osiół i lew* (reż. Andrzej Piliczewski, 1991), wyróżnionego na Festiwalu Filmów dla Dzieci w Poznaniu w 1994 roku. A choć tylko sześćdziesiąt jeden projektów Michał Jędrzejewski stworzył do przedstawień teatralnych², to właśnie one są najciekawsze. W 1969 roku powstała lekko surrealna scenografia do opery komicznej *Betty* Stanisława Moniuszki (reż. Kazimierz Oracz), w której uwagę zwracały olbrzymie kręgi szwajcarskiego sera. Kolejne plany umownej przestrzeni studia tworzyły kulisy ze sklejkki, między innymi z alpejską panoramą, między którymi wojsko maszerowało po schodach i podestach. Rok później powstała *Uciezka* Michała Bułhakowa (reż. Jerzy Krasowski, reż. telewizyjna Juliusz Burski), z przekonującymi planami zautków Sztambułu, wnętrza cerkwi, biura kontrwywiadu, saloniku paryskiego o falujących ścianach oraz projektami mundurów wojskowych. W 1970 roku spektakl *Rzecz o zagładzie miasta* Wiesława Wodeckiego w jego reżyserii (reż. telewizyjna Juliusz Burski) otrzymał Złoty Ekran. Scenografia Michała Jędrzejewskiego celnie oddała dramat ostatnich dni Festung Breslau i uczucie klaustrofobii, choć miejsce akcji sygnalizowały jedynie imitacje fragmentów bunkra. Z kolei świat zapadłej wsi pojawił się w *Próżni* Andrzeja Brauna (reż. Halina Obidniak, reż. telewizyjna Juliusz Burski, 1971). Spektakl montowano z plenerowych ujęć filmowych i z rejestrowanych na żywo w halach Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Michał Jędrzejewski zbudował w studiu wnętrza: kościoła, posterunku milicji, drewnianej chaty, spalonej chaty, a także partie plenerów ludowych. W *Medei* Eurypidesa (reż. Stanisław Brejdygant, 1974) oszczędną w liczbie rekwizytów scenografię, akcentowaną jedynie duktami schodów, współtworzyły miękko leżące się, wydziergane na szydełku kostiumy, także jego projektu.

Od 1975 roku artysta współpracował z Wojciechem Jankowiakiem pod szyldem spółki „J&J”. Już na początku powstał głośny spektakl Teatru Telewizji *Stara kobieta wysiaduje* Tadeusza Różewicza (reż. Kazimierz Braun, reż. telewizyjna Cezary Łagiewski). Było to pierwsze przedstawienie częściowo zrealizowane kamerami telewizyjnymi poza studiem. Chaotyczna scenografia, oparta na apokaliptycznym krajobrazie, stała się pełnoprawnym bohaterem przedstawienia, kontrastując z nowoczesnym wnętrzem akwariów z początkowych sekwencji. Również w 1975 roku zrealizowano spektakl uhonorowany

↓ *Rzecz o zagładzie miasta*,
Teatr Telewizji, TVP O/Wrocław,
1970



↑ *Rzecz o zagładzie miasta*,
Teatr Telewizji, TVP O/Wrocław,
1970

² Pełną listę spektakli Teatru Telewizji ze scenografią Michała Jędrzejewskiego można znaleźć w bazie Filmu Polskiego filmpolski.pl.



← Amerykański ideał,
Teatr Współczesny we Wrocławiu,
1974

Złotym Ekranem i Nagrodą im. Aleksandra Fredry – *Sprawę Aleksandra Suchowo-Kobyлина* (reż. Wiesław Wodecki, reż. telewizyjna Cezary Łagiewski). Spektakl ten rejestrowano kamerami z różnych kierunków. Scenografię zdominował rozbudowany labirynt – ulubiony motyw Michała Jędrzejewskiego, nawiązujący do jego studiów nad architekturą niemożliwą. Po dwóch dekadach artysta wrócił do tego motywu w *Aktorze Cypriana Kamila Norwida* (reż. Maciej Prus, reż. telewizyjna Jacek Dybowski, 1995). Klasycyzująca architektura labiryntu dawała tu wrażenie większej niż w rzeczywistości studia. Eleganckie białe ściany stanowiły tło dla niekończącej się pinakoteki. W 1998 roku prawdziwym wyzwaniem stał się magiczny realizm mikrokosmosu *Prawieku i innych czasów* Olgi Tokarczuk (reż. Piotr Tomaszuk, 1998, współpraca scenograficzna Renata Bonter-Jędrzejewska). Spektakl rozgrywał się na tle czterdziestometrowego horyzontu. Na ścianie pojawiał się cień młyńskiego koła symbolicznie odmierzającego czas.

Pierwszą realizacją Michała Jędrzejewskiego na wrocławskiej scenie był spektakl *Amerykański ideał* Edwarda Albee w Teatrze Współczesnym (reż. Ludwik René) w 1974 roku, do którego zaprojektował również krzykliwe stroje. Scenografia w stylu pop-artowsko-surrealistycznym pasowała do psychodelicznej burleski usprawiedliwiającej obecność gigantycznych rekwizytów: puszek, pary pantofli i kostki do gry, a także płataniny kolorowych rur z zaworami. Rok później w tym samym teatrze twórca znów pochylił się nad scenografią do *Rzeczy o zagładzie miasta* (reż. Wiesław Wodecki). Nazistowska wrona głośno unosiła się nad symbolicznymi

szczytkami miasta. W 1978 roku spółka „J&J” zrealizowała jedyne przedstawienie za granicą – *Kartotekę* Tadeusza Różewicza (reż. Kazimierz Braun).

W 1980 roku rozpoczęła się dekada współpracy Michała Jędrzejewskiego z Teatrem Polskim, która przyniosła wiele udanych inscenizacji. Do najważniejszych z nich należą: *Transatlantyk* Witolda Gombrowicza (reż. Eugeniusz Korin) i *Szewcy Witkacego* (reż. Jacek Bunsch). W tym pierwszym mamy wielofunkcyjny fortepian, a scenę wypełniają trapy. Z kolei *Szewcy* rozgrywali się wokół piramidy podestów, z której „spływała” lawina butów. W *Tryumfie Pana Kleksa* Jana Brzechwy (reż. Maria Straszewska, 1983) pojawiła się magiczna kula, która wraz z biegiem akcji stawała się domem, żagłowcem, wielką patelnią lub kulą ziemską. W *Janulce córce Fizdejki* Witkacego (reż. Jacek Bunsch, 1986) scenografia stworzyła opisywaną przez Stanisława Witkiewicza „piątą rzeczywistość”. Nieliczne rekwizyty (stary zegar, zagłówek metalowej ramy łózka) wyrastały z „morza” tkanin spowijającego scenę. Projekt został nagrodzony na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych „Klasyka Polska”. W następnej dekadzie powstała najpopularniejsza scenografia Jędrzejewskiego (ponad tysiąc wystawień) – do sztuki *Mayday* Raya Cooneya (reż. Wojciech Pokora, 1992) dla Sceny Kameralnej Teatru Polskiego.

Także na deskach innych teatrów we Wrocławiu powstały spektakle, o których warto pamiętać. Zalicza się do nich *Mur* dla Teatru „Kalambur” (reż. Jerzy Hutek, 1980), w którym akcja koncentrowała się wokół wielkiej rury, czy *Podglądanie* (reż. Andrzej Pawłowski, 1989) – spektakl plenerowy przygotowany wspólnie z Martą Hubką

i Wojciechem Jankowiakiem z podwórkiem czynszówki z wielką trybuną dla „podglądaczy”. Nie sposób pominąć *Barona cygańskiego* w Operze Wrocławskiej (reż. Jan Szurmiej, 1993), z centralną strukturą świetlną kuli, oraz *Ryszarda III* Szekspira w Teatrze Lalek (reż. Wiesław Hejno, 1997), do którego Michał Jędrzejewski zaprojektował trzydziestometrowy płócienny tunel, w którym znaleźli się aktorzy i widzowie.

Na dorobek artysty składają się ponadto scenografie zrealizowane dla innych scen w kraju, głównie dla Teatru Dramatycznego w Wałbrzychu, a także dla Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, Teatru Dramatycznego w Legnicy, Teatru im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie, Teatru Polskiego w Warszawie, Teatru Powszechnego w Łodzi i Teatru Zagłębia w Sosnowcu, od połowy lat dziewięćdziesiątych sporo realizacji powstało także dla wrocławskiego Teatru Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej.

Michał Jędrzejewski bez trudu buduje świat przedstawiony dramatu za pomocą rekwizytów potraktowanych sygnalnie, ale z wielkim potencjałem znaczeniowym. Umowność tego świata pozwala na stosowanie zabiegów surrealistycznych, na przykład zmiany skali czy dziwnego sąsiedztwa obiektów. Przestrzeń teatralną artysta konstruuje od momentu zarysowania koncepcji na kartce papieru przez barwne projekty planów po trójwymiarową realizację. Teatr jest światem – chciałoby się za Szekspirem podsumować ten bogaty dorobek. Scenografia to uchylone wrota do spektaklu. Jeszcze nie ma

nikogo na scenie, a ona już gra: czasem szepcze, czasem krzyczy, kokietuje, intryguje – w zależności od koncepcji autora. Zawsze jednak jest budowana, według słów Michała Jędrzejewskiego, „na zaprawie z wyobraźni”.

Tekst pochodzi z książki Anity Wincencjusz-Patyny *Michał Jędrzejewski* z serii „Wrocławskie Środowisko Artystyczne” (Wrocław 2011).



↑ *Uciezka*, Teatr Telewizji, TVP O/Wrocław, 1970

← *Betty*, Teatr Telewizji, TVP O/Wrocław, 1969

OTWIERANIE CZASU. O TEATRZE LESZKA MĄDZIKA



↑ Leszek Mądzik,
fot. Urszula Nawrot

Leszek Mądzik i jego Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego to fenomen, o którym opowiedzieć jest szalenie trudno – i to nie tylko ze względu na ogromny dorobek tego teatru, ale przede wszystkim ze względu na to, że zjawisko to nie poddaje się łatwej systematyzacji. Oczywiste kategorie nie zawsze bowiem pozwalają na określenie tego, czym jest Scena, przekracza ona bowiem granice zarówno sztuk plastycznych, jak i teatru, jest i jednym, i drugim zarazem, a jednocześnie stanowi fenomen bardzo swoisty i w pewnym sensie jednorodny, który rządzi się własną, autonomiczną logiką. Dlatego tak trudno wyróżnić w teatrze Leszka Mądzika fazy rozwojowe – może poza najłatwiejszym do zauważenia podziałem na dwa okresy: pierwszy, w którym w spektaklach dominowała gra barw, czyli w przybliżeniu od początku istnienia Sceny do *Zielnika* (1976) i okres późniejszy, w którym najważniejszą rolę zaczęła odgrywać gra światła i cienia, a barwy stopniowo zaczęły zanikać. Trudno jednak taki podział i charakterystykę nazwać szczególnie odkrywczym, niewiele także mówi o istocie zjawiska, jakim była i jest Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Chcąc jednak mimo wszystko dotknąć tego fenomenu, warto przyjrzeć się jego źródłom. Pierwszym i najważniejszym jest – co oczywiste – sposób oglądu świata przez jego twórcę. Miał on się narodzić między innymi z oglądanych w dzieciństwie na kieleckich ulicach konduktów pogrzebowych. Dziś bardzo rzadkie, w latach pięćdziesiątych XX wieku przemierzały niemal codziennie ulice polskich

miast, miasteczek i wsi, z czarnymi chorągwiemi, wolno człapiącymi końmi, żałobnymi pieśniami. Sunące wolno, żegnały umarłych, a jednocześnie przypominały żywym o tym, co nieuchronne. Leszek Mądzik nie nawiązuje do tych doświadczeń dosłownie – wychodząc od stale obecnej w jego twórczości perspektywy końca, rozpadu, stara się uchwycić to, co żyjąc, umiera, w perspektywie, w której może się spotkać to, co najbardziej intymne i osobiste z najważniejszymi opowieściami ludzkości – z tą o śmierci i zmartwychwstaniu na czele. Unikając doraźności i nadmiaru, intensywnie przygląda się przede wszystkim naturze, a ze świata kultury sięga po to, co jakoś rezonuje z jego wrażliwością, jak choćby twórczość Brunona Schulza czy Tadeusza Różewicza.

Na Scenę Plastyczną Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego warto także spojrzeć w perspektywie zjawisk, które, w moim przekonaniu, towarzyszyły jej narodzinom (a za takie uznajemy, przypomnijmy, premierę spektaklu *Ecce Homo* w reżyserii Joachima Lodka ze scenografią Leszka Mądzika z 24 marca 1970 roku). Piszę „towarzyszyły”, ponieważ nie chodzi o wskazywanie bezpośrednich zależności, a o przypomnienie świata, w którym Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego się kształtowała. Tym pierwszym elementem jest obecny w nazwie teatru Katolicki Uniwersytet Lubelski – trudno sobie wyobrazić, by Leszek Mądzik mógł znaleźć pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku inną przestrzeń dla uprawiania swojej sztuki, jak nie w tej jedynej niezależnej od władz komunistycznych uczelni między Łabą a Władystokiem. To właśnie na tej uczelni w 1952 roku



powstał Teatr Akademicki – jedna z najstarszych studenckich grup teatralnych w Polsce, to właśnie na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim dzięki takim wykładowcom, jak Irena Sławińska, Jacek Woźniakowski czy Stefan Sawicki, studenci już w mrocznych latach stalinizmu mieli możliwość niezależnego od politycznej presji rozwijania swojej artystycznej pasji. I to właśnie w ramach tego teatru początkowo działał Leszek Mądzik – wspomniane *Ecce homo* powstało w ramach Sceny Plastycznej Teatru Akademickiego Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Nie byłoby także dramaturgii większości spektakli Leszka Mądzika, gdyby nie wydłużony kształt „Starej Auli” w gmachu głównym uczelni przy alejach Racławickich. Z jednej strony jej ukształtowanie wymuszało, z drugiej zaś – umożliwiało budowanie spektakli, w których ruch odbywał się przede wszystkim na osi od widza i ku widzowi, zapraszając publiczność dosłownie w głąb tworzonej w czasie przedstawienia wizji.

Trzeba także przypomnieć lubelską alternatywę teatralną, dzięki której Leszek Mądzik mógł, nie ruszając się z tego miasta, konfrontować swoją twórczość z pracami innych grup, działających zarówno na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, jak i na innych lubelskich uczelniach. Były to, przypomnijmy, obok wspomnianego już Teatru Akademickiego, między innymi Teatr Gong 2 Andrzeja Rozhina, Grupa Ubodzy Joachima Lodka, Provisorium, Grupa Chwilowa czy Gardzienice. Wszystkie one spotykały się zarówno na co dzień, jak i od festiwalowego święta w Chatce Żaka, gdzie od 1965 do 1981 roku niemal corocznie zbierały się zespoły studenckie z całego kraju w czasie organizowanych tam

Studenckich Wiosen Teatralnych i Konfrontacji Młodego Teatru. Ten związek każe także przypomnieć, że Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego powstawała w czasie kontrkulturowego buntu, który w Polsce przebiegał jednak odmiennie niż w Stanach Zjednoczonych czy w Europie Zachodniej. Jedną z tych różnic było między innymi to, że polska młodzież studencka lat siedemdziesiątych swój bunt siłą rzeczy kierowała w stronę nie tyle pokolenia rodziców, ile przeciwko opresji ze strony komunistycznych władz, choć oczywiście wątki obyczajowe także się pojawiały. Warto tu nieco anegdotycznie wspomnieć, że pierwotny tytuł spektaklu Leszka Mądzika z 1978 roku *Wilgoć* miał brzmieć *Orgazm*. Pamiętając o tym wszystkim, łatwiej zrozumimy, skąd w przedstawieniach Sceny Plastycznej wzięta się muzyka Led Zeppelin czy Boba Dylana.

Nie można wreszcie zapomnieć o jeszcze jednej perspektywie. Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego stanowi jeden z elementów zjawiska, jakim jest polski „teatr narracji plastycznej”, kojarzony z nazwiskami Tadeusza Kantora czy Józefa Szajny. Jak zauważył jednak Zbigniew Taranienko „Punkty wyjścia trzech najwybitniejszych polskich reżyserów posługujących się narracją plastyczną w spektaklach [...] znacznie różniły się od siebie. Ich dojrzałe realizacje sceniczne zostały ukształtowane w pełni indywidualnie”. Reprezentujący zupełnie inne pokolenie Leszek Mądzik, w przeciwieństwie do Tadeusza Kantora i Józefa Szajny, nie podejmował gry z konwencjami artystycznymi, lecz skupił się przede wszystkim na badaniu i przekształcaniu „wszystkich warstw tworzywa plastycznego, znamienych dla malarstwa: przestrzeni, światła,

↑ Osqđ, Wrocławski Teatr Pantomimy, fot. Bartłomiej Sowa

materii, barwy i obiektów, a także plastyki i wyrazu ruchu aktora, traktowanego na równi z nimi”¹.

Świadomość tego wszystkiego nie jest jednak warunkiem koniecznym, aby rozumieć spektakle Sceny Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Najważniejsze jest skupienie, uważność, uparte wpatwienie się w mrok i grę światła, wydobywanie z tej gry nie tylko myśli umieszczonej tam przez twórcę, ale także odnalezienie w ciemności widowni i półmroku sceny (spektakle Leszka Mądzika są grane zwykle na granicy widzialności) własnego egzystencjalnego doświadczenia. Scenie Plastycznej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego udało się bowiem stworzyć uniwersalny język dla tego, co najbardziej indywidualne. Te trzydzieści, czterdzieści minut uczestnictwa w jej spektaklach to tak naprawdę czas poza czasem, poza porządkiem historycznym, społecznym czy politycznym. I właśnie w tym otwieraniu czasu na to, co najważniejsze, tkwi, w moim przekonaniu, istota teatru Leszka Mądzika.



¹ Zbigniew Taranienko, *Teatr narracji plastycznej*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/203/teatr-narracji-plastycznej>.



↑ Leszek Mądzik, spektakl *Przejście z ciemności do światła*, Pontigny, 2014

← Kres, fot. Marek Skowronek

SCENOGRAFIE KRYSZTIANA LUPY – MIĘDZY TRADYCYJĄ A WSPÓŁCZESNOŚCIĄ

Krzysztof Lupa, dziś już osiemdziesięcioletni reżyser, scenarzysta, scenograf, grafik, tłumacz, pedagog, nie jest ani nestorem teatru, ani starcem, ponieważ pozostaje nadal młodym błyskotliwym artystą, którego prace zachwycają nie tylko polskich krytyków. Na początku 2024 roku triumfował w paryskim teatrze Odeon, w którym wystawił spektakl *Emigranci* według prozy Winfrieda Georga Sebaldy, ale równolegle pracował nad autorskim widowiskiem *Balkony – pieśni miłosne* w Teatrze Polskim we Wrocławiu. I również prawie jednocześnie, ponieważ w październiku 2023 roku, odbył się w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie wernisaż wystawy *Wyspa*, prezentującej rysunki Krzysztofa Lupy.

Wszechstronność artysty udowadnia, że sztuka współczesna stała się tolerancyjna i otwarta na twórców posługujących się różnymi technikami ekspresji. Należy pamiętać, że jeszcze całkiem niedawno nie było to oczywiste. Sarah Bernhardt, wielka aktorka francuska doby XIX wieku, została wyśmiana, gdy zaczęła malować i rzeźbić. Ówczesna krytyka uznała, że aktorka nie może uprawiać innych dziedzin sztuki, przy czym wartość jej dzieł była dla komentatorów zupełnie drugorzędna.

Życiorys Krzysztofa Lupy nie opowiada prostej drogi do sukcesu. Początkowo był studentem na Wydziale Fizyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, by dość szybko przenieść się na studia do Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Po uzyskaniu dyplomu na Wydziale Grafiki rozpoczął dalszą edukację, najpierw w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona

Schillera w Łodzi, by po dwóch latach przenieść się na reżyserię do Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie). Przez pierwszych dziesięć lat pracy zawodowej w Teatrze im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze, kierowanym wtedy przez Alinę Obidniak, w i Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie był reżyserem bliżej nieznanym, funkcjonującym na obrzeżach dostrzegalnego świata teatralnego przez ówczesną krytykę.

Przełom nastąpił wraz z upadkiem państwa komunistycznego, ponieważ Krzysztof Lupa bezbłędnie wyczuł nastroje społeczne po 1989 roku. Jego przedstawienia z tamtego okresu wpisały się w czas transformacji ustrojowej. Hal Foster, amerykański badacz sztuk wizualnych, twierdził, że pod koniec ubiegłego wieku nastąpiło w sztuce: „Przesunięcie od realności rozumianej jako efekt reprezentacji, do realności jako rzeczy traumatycznej”¹. Określony przez niego nurt w sztuce, nazwany metaforycznie „powrotem realnego”, był rozumiany zarówno jako odzwierciedlenie opresyjności rzeczywistości, jak i jako innowacyjność. Prace Krzysztofa Lupy z tamtego okresu dokładnie udowadniają słuszność tej teorii.

Reżyser w większości zrealizowanych przez siebie spektakli był także autorem scenografii, dzięki temu widowiska cechowała dopracowana i spójna estetyka. Krzysztof Lupa, jak się początkowo wydawało, korzystał ze znanego nurtu teatru końca XIX wieku, opierającego się na konstruowaniu świata scenicznego z realnych przedmiotów, jak meble czy

¹ Hal Foster, *Powrót realnego*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2012, s. 177.

prozaiczne rekwizyty mające referencję do rzeczy codziennego użytku. Tak pracował od 1887 roku w Paryżu André Antoine w swoim Théâtre Libre, tworząc podwaliny naturalizmu. W widowiskach Krystiana Lupy realizm nie potoczył się z jakimś neonaturalizmem, ponieważ narracja plastyczna służyła do zbudowania wewnętrznej przestrzeni dramaturgicznej, która może nie intencjonalnie, ale posłużyła do opisu społeczeństwa wychodzącego z zapaści politycznej, ekonomicznej – i w jakimś stopniu także moralnej. We współczesnej koncepcji teatr nigdy nie stał się trybuną do rozegrania wielkich manifestów aktualnych społecznie. Stało się tak, ponieważ traumą w Polsce, która była tym katalizatorem realizmu w sztuce wedle teorii Hala Fostera, był fakt doświadczenia zmiany zasad funkcjonowania otaczającej rzeczywistości, a nowością, zapewne podszytą naturalnym strachem, był bliżej jeszcze nieznan świat, który miał się wyłonić po zakończeniu procesu przejścia od państwa komunistycznego do demokracji. Krystian Lupa był reżyserem, który przez sztukę opisał stan społecznej zapaści i oczekiwania na nową jakość świata inaczej uporządkowanego zarówno ustrojowo, jak i mentalnie.

Reżyser pod koniec lat osiemdziesiątych XX wieku rozpoczął pracę z tekstami autorów austriackich. W ciągu dziesięciu lat zrealizował osiem spektakli na podstawie prozy i dramatów Roberta Musila, Hermana Brocha czy Thomasa Bernharda². Widowiska te stały się kluczowe dla recepcji zaproponowanej przez reżysera estetyki, co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, literatura, jaką się posłużył, tworzyła fabuły, których bohaterowie byli umiejscowieni na granicy stanów psychicznych, niejednokrotnie uwikłani w czas historyczny, żyjąc w zawieszaniu czy jakiejś niemożności dokonania zmiany lub wręcz czekając na radykalny zwrot życiowych perypetii. Krystian Lupa nie kreował spektakli, które byłby dokładnym przeniesieniem danej powieści, pisał pastisze z wykorzystaniem zasady apokryfu, dlatego wszystkie widowiska sprawiają wrażenie spójnej wielowątkowej powieści, co reżyser sam potwierdzał, mówiąc: „Poszczególne

spektakle są fragmentami większej, wciąż narastającej całości”³. Z drugiej strony Krystian Lupa dla swoich wizji stworzył przestrzeń teatralną niczym doskonałe „pudełko do gry” dramatów wnętrza. Scena była zamkniętym obszarem dokładnie zabudowanym, choć pozornie pustym. Ograniczały ją ściany w tonacjach szarych, beżowych, często pojawiały się także kolor czarny, tworzący odniesienie do pustej sceny (magiczny *black box*). Pudełko teatru Krystiana Lupy „zamieszkiwały” sprzęty: stoły, krzesła, łóżka, kanapy. Bardzo ważne były drzwi, często zmultiplikowane, bo otwierały się na „coś”, co było poza sceną, oraz okna, czyli znak istnienia świata innego, obcego wobec iluzji przestrzeni widowiska. Ten wykreowany świat reżyser nazywał „Utopią”, w której nawet czas miał własne „teatralne” trwanie, ponieważ przedstawienia trwały sześć, czasem siedem godzin. Gdy bohaterowie jedli posiłki, zapach rosółu czy smażonego kurczaka był odczuwalny na widowni. Z historycznego punktu widzenia było to pastiszowe nawiązanie do funkcji teatru w dobie renesansu i baroku. Joseph Furtenbach⁴, inżynier niemiecki żyjący na przelocie XVI i XVII wieku, opisywał konieczność rozpylania zapachów nad widownią, by spotęgować atmosferę przyjemności w teatrze. U Krystiana Lupy woń zupy była raczej powiązana z potrzebą podkreślenia zasady rzeczywistości. Nowością niewątpliwie był fakt, że zapach stał się silnym elementem odbioru, był bowiem uzupełnieniem postrzegania wzorkowego. Czas przeznaczony na jedzenie przez bohaterów był długi, niemalże uwzględniający proces trawienia.

Grzegorz Niziołek⁵ stwierdził, że dekoracje widowisk Krystiana Lupy są „ulepione” z przedmiotów zwyczajnych, jak stare ościeżnice, metalowe mansardy służące do rozegrania wielopoziomowych scen. Estetyka reżysera osaczała widza, kazała mu trwać w fotelu na widowni do końca spektaklu, śledząc zagmatwane losy bohaterów: historie rozstań, porzuceń, miłości czy tęsknoty do miłości, choć czasem pojawiało się psychiczne napięcie, które doprowadzało do zbrodni. W teatrze Krystiana Lupy były wszystkie emocje, jakich doświadczamy w życiu, ale ich odczucie było gorzkie, ciężkie



↑ *Factory 2*, 2008, fot. Krzysztof Bieliński, z archiwum Narodowego Starego Teatru im. Heleny Modrzejewskiej

2 Roberta Musila: *Marzyciele*, Stary Teatr w Krakowie, premiera 28 lutego 1988 roku, *Szkice z „Człowieka bez właściwości”*, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Krakowie, premiera 1 stycznia 1990 roku; Hermana Brocha: *Lunacy. Esch czyli anarchia*, Stary Teatr w Krakowie, premiera 11 lutego 1995 roku; *Lunacy. Hugonau czyli Rzeczywistość*, Stary Teatr w Krakowie, premiera 23 października 1998 roku; *Dama z jednorożcem. Kuszenie cichej Weroniki*, Teatr Polski we Wrocławiu, premiera 17 maja 1997 roku; Thomasa Bernharda: *Kalkwerk*, Stary Teatr w Krakowie, premiera 7 listopada 1992 roku, *Immanuel Kant*, premiera 13 stycznia 1996 roku; *Rodzeństwo*, Stary Teatr w Krakowie, premiera 19 października 1996 roku.

3 *Teatr Osobisty. Z Krystianem Lupą rozmawia Łukasz Ratajczak*, „Teatr” 1984, nr 2, s. 9.

4 Por. Józef Furtenbach, *O budowie teatrów*, przeł. Zbigniew Raszewski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

5 Por. Grzegorz Niziołek, *Sobowtór i Utopia*, Universitas, Kraków 1997.

i właśnie traumatyczne według określeń Hala Fostera. Reżyser nie stworzył żadnej formy referencyjnej względem rzeczywistości, on pokazał opresyjność i zmaganie się z zamknięciem w świecie, w którym pozornie są drzwi, ale nie do końca wiadomo, na co mogą się otworzyć. Realizm teatru Krystiana Lupy stał się doskonałym zapisem stanu świadomości widowni końca ubiegłego stulecia, a może nawet wręcz jej wielokrotnym portretem. Przy czym nie był on hiperrealistyczny, skupiał się tylko na zapisie wrażeniowości chwili, był niczym pudło rezonujące dźwięki rzeczywistości polskiej końca XX wieku.

W nowym mileniu nastąpiła wyraźna zmiana zainteresowań reżysera. Jego dzieło stało się bardziej dyskursywne, a artysta zadawał odmienne pytania. Początkowo skupił się na imaginacyjnym uwikłaniu człowieka we współczesność przez sztukę, którą tworzy i zarazem dokonuje autodefinicji. Szczególną egemplifikacją tej problematyki może być scenografia do spektaklu *Factory 2* (Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, premiera 16 lutego 2008 roku), w którym reżyser odszedł od literatury, stwarzając autorskie widowisko o Andym Warholu i jego słynnym nowojorskim studiu. Niezwykłość przedstawienia dotyczy nie tylko jego treści, ale także przestrzeni scenicznej, ponieważ stała się ona samodzielnym artefaktem. „Teatr może być dziełem sztuki”⁶ – pisała Maria Anna Potocka w katalogu do wystawy instalacji powstałej na bazie tej scenografii w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAM w Krakowie. Miriam Guretzki, izraelska scenografka, uznała, że Krystian Lupa nigdy nie projektuje dekoracji, jedynie inicjuje podróż badawczą. W *Factory 2* pozornie obszar jego poszukiwań był zawężony do dość dobrze opisanej pracowni Andy’ego Warhola, dotyczył jednak także towarzyszącej jej idei artystycznej, powstałych filmów i przede wszystkim ludzi, którzy pojawiali się w kręgu artysty pop-artu. Miriam Guretzki pisała: „Scenografia *Factory 2* jest wierną repliką studia Andy’ego Warhola – rozpoznawalną, szokującą realizmem, z czynnymi toaletami, drzwiami, które wywołują złudzenie, że coś się za nim kryje, i sprzętami, na których odcisnęli swoje piętno bywalcy fabryki. Magia tej imitacji porzywa i intryguje publiczność od pierwszych minut spektaklu. Pomieszczenie – pomalowane w całości srebrną farbą (pomysł przypisywany współpracownikowi Warhola Billy’emu Name’owi), co przywodzi na myśl akcesoria konsumpcjonizmu: wytworną elegancję, kicz, lustrzane odbicia, fotografię i opakowania – wygląda imponująco. Z upływem czasu



↑ *Balkony*, 2023, z archiwum Teatru Polskiego w Podziemiu

jednak, po pierwszym szoku związanym z namacalnym wręcz poczuciem, że oto naprawdę znaleźliśmy się w studiu Warhola, zostaje uruchomiony osobliwy proces: klarowna tożsamość przestrzeni zamazuje się powoli i zaczyna ona stopniowo nabierać cech wcześniejszych scenografii Lupy. Podany niecodziennemu, zmysłowemu, teatralnemu doświadczeniu umysł zapuszcza się w sekretne nieznanne obszary, przechodzi ze sfery materialnej do dotykalnych tylko myśli, jak zdarza się czasem w miejscach świętych”⁷.

Ewidentnie *Factory 2* rozpoczyna nowy etap w twórczości Krystiana Lupy. W tym widowisku znaczeniowo ważnym elementem stał się ekran, wiszący centralnie nad środkiem sceny. Reżyser niektóre monologi postaci nagrywał za pomocą kamery w czasie rzeczywistym. Zatem widz mógł

⁶ Maria Anna Potocka, *Patrzyć i czuć przez innych*, [w:] *Live Factory 2. Warhol by Lupa*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, Kraków 2017, s. 38.

⁷ Miriam Guretzki, *Live Factory – Krystian Lupa*, [w:] *ibidem*, s. 12.

wybrać, czy obserwuje postać sceniczną siedzącą na kanapie, czy patrzy na ekran ukazujący jej zbliżenie. Pokusa wprowadzenia filmu jako komponentu zarówno scenograficznego, jak i formy rozszerzenia przestrzeni scenicznego stało się w ostatnim dziesięcioleciu nowym znakiem estetyki przedstawień Krystiana Lupy. Ten reżyser scenograf zaskakiwał, gdy dotychczas monochromatyczne ściany jego wnętrz teatralnych konstruowanych na potrzeby dramaturgiczne, niespodziewanie zyskały walor kolorystyczny dzięki projekcji komputerowej perfekcyjnie dostosowanej do dekoracji (*Proces* według Franza Kafki, Nowy Teatr, Warszawa, 2017 rok; *Capri – wyspa uciekinierów* według prozy Curizo Malapartego, Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera w Warszawie, 2019 rok). Ta sama przestrzeń za pomocą jednego kliknięcia może zmienić się z sugestywnego wnętrza katedry na przykłąd w rzeczywistą przestrzeń portową. Było to proste odniesienie do znanego od czasu renesansu systemu malowanych dekoracji. Szczególnie że w teatrze barokowym wprowadzono urządzenia, dzięki którym możliwy stał się manewr tak zwanej zmiany otwartej, czyli wymiany malowanych płócien dokonanej wobec widzów. Krystian Lupa czyni to samo, tylko jego niezwykłym pomocnikiem okazał się komputer, a „rzucana” na ściany współczesnej dekoracji projekcja płynnie zmienia się prezentując zdumionej publiczności utudę nowych przestrzeni.

Paryskie przedstawienie *Emigrantów* w Odeonie pokazało, że Krystian Lupa nie tylko kocha teatr, ponieważ większą częścią spektaklu była projekcja sekwencji wcześniej przygotowanych. A ekran stał się centralnym elementem kompozycji scenograficznej. Był wykonany z przezroczystej tiulowej tkaniny i zajmował całe okno sceniczne w podobnej funkcji, jak dość popularne w końcu XIX wieku kurtyny gazowe. Wynalazek techniczny sprzed stu lat służył do rozproszenia światła z reflektorów. W paryskim widowisku w styczniu 2024 roku ekran niczego nie zamazywał. Stał się przestrzenią do wprowadzenia odmiennego spojrzenia na życie bohaterów scenicznych. Ukazywał świat ich imaginacji, wspomnień, swoistej pozateatralnej egzystencji. Ale w takim technicznym rozwiązaniu tkwi jeden haczyk, ponieważ ekrany u Krystiana Lupy wprowadziły na scenę dosłowność. Dokonały zaburzenia magii sceny, jej wielowymiarowości, tajemnicy, zaburzając iluzję teatralną w jej dotychczas znanym rozumieniu. Być może reżyser otwiera nowy rozdział historii scenografii współczesnej, w którym technologia dokona przededefiniowania ważnych pojęć.

W *Emigrantach* scenograf wyraźnie oddzielił świat teatru od publiczności, ponieważ rama paryskiego okna scenicznego została dodatkowo podkreślona

przez fosforyzującą na czerwono obwolutę. Widz stał się podglądaczem, który ma tylko prawo biernie patrzeć. A to, co zobaczył w tym prawie pięciogodzinnym dramacie, jedynie nawiązywało do prozy Winfrieda Georga Sebald. Widowisko francuskie było ewidentnie seansem Krystiana Lupy reżysera, jego narracją w warstwie zarówno literackiej, jak i ikonograficznej. Krystian Lupa scenograf potraktował prezentowany świat widowiska jako obraz, który dowolnie „maluje”, używając wszystkich dostępnych technik: dawnych i współczesnych. Wisząca cały czas tiulowa delikatna zastona stwarzała niezwyczajne możliwości techniczne. Można było na niej wyświetlić kadr w takim natężeniu, aby był dobrze widoczny dla widzów, a jednocześnie nie zastępował tego, co działo się realnie na scenie. Ten zabieg pozwalał twórcom komponować przy użyciu projekcji dowolne przestrzenie. I on skwapliwie z tego korzystał, przenosząc akcję do lasu, nad jezioro, lub nakładając obrazy na siebie, co dawało efekt równy surrealistycznym kompozycjom.

W paryskim przedstawieniu zdziwiło jedno odniesienie, którym Krystian Lupa posłużył się niezwykle świadomie. W warstwie ikonograficznej w pierwszej części widowiska pojawiło się kilka aluzji do twórczości Tadeusza Kantora. Były to przemyślane i dokładnie osadzone w prezentowanej akcji scenicznej pastiszowe cytaty ze spektakli Teatru Cricot 2: *Wielopola Wielopola* czy *Umartej klasy*. I choć wydaje się, że dramaturgicznie takie nawiązanie nie było do końca potrzebne, to niewątpliwym pozostaje fakt, że był to niezwykle hołd ucznia dla mistrza.

Krystian Lupa scenograf, choć posługuje się kamerą, projektorem, komputerem, to jednak ogólnie pozostaje tradycjonalistą. Przestrzenie jego widowisk nie wychodzą poza okno sceny typu włoskiego, którą doskonale znamy z historii teatru. Wprowadzone przez niego multimedialne gry z publicznością służą poszerzeniu pola widzenia oka odbiorcy. A sama technologia stała się dla tej sztuki narzędziem, takim samym, jak dłuto dla rzeźbiarza. Otwarte pozostaje pytanie, czym Krystian Lupa jeszcze nas zaskoczy, zanim skończy sto lat...



⇄ *Emigranci*, 2024, fot. Simon Gosselin,
archiwum Odéon – Théâtre de l'Europe



ROZMOWY

20 PATRYCJA SIKORA

Najważniejsze jest miejsce. Rozmowa z Anną Bujak

24 DOMINIKA DROZDOWSKA

Glina pozostanie ze mną na długo. Wywiad z artystką Aleksandrą Liput

28 EMILIA ORZECZOWSKA

Świat za oczami. Rozmowa z artystką Martą Szulc o wystawie *Suche Oczy*

32 ALICJA KIELAN

Dialog sztuki i technologii. Rozmowa fotografki Alicji Kielan z drukarzem Łukaszem Kanią

NAJWAŻNIEJSZE JEST MIEJSCE. ROZMOWA Z ANNA BUJAK

Patrycja Sikora: Jesteś rzeźbiarką, tak siebie definiujesz. Droga do rzeźby w twoim wypadku nie była jednak od razu taka oczywista. Zajmowałaś się też innymi mediami, w tym malarstwem. Ostatecznie jednak rzeźba jest tą dziedziną, która skradła ci serce. Kiedyś zdradziłaś, że bardzo lubisz pracować z elektronarzędziami, co mi osobiście wydaje się dużym wyzwaniem. Sama się ich boję i unikam, jak mogę, a ty je uwielbiasz. Chciałam zapytać o twoją drogę do rzeźby i o sposób pracy z tworzywem rzeźbiarskim.

Anna Bujak: Definiuję siebie jako rzeźbiarkę, bo ma dla mnie znaczenie materiał czy – szerzej – materia, z którą pracuję. To pierwsza rzecz, która mnie w pewien sposób ukierunkowuje. Drugą istotną sprawą jest na pewno praca z przestrzenią, która mocno wpływa na tworzone prace. Oczywiście projekty czy idee pojawiają się niezależnie od przestrzeni, ale bardzo często to ona jest swoistym finałem, w którym ostatecznie realizacje będą pokazane, i pomaga sprecyzować to, na ile sobie mogę tak naprawdę pozwolić. Rzeczywiście, zaczynałam od malarstwa, ale jestem również magistrami historii. Studia historyczne były dla mnie ważne i może nawet miały większe znaczenie niż studiowanie malarstwa. Rzeźba zaś pojawiła się bardzo naturalnie. Można powiedzieć, że najlepszym nośnikiem dla kolejnych rzeczy, które chciałam w życiu robić, była właśnie rzeźba. To, że lubię pracować z elektronarzędziami, jest drugorzędne. Po prostu lubię stal jako materię. Stal jest konstrukcyjna, pozwala na budowanie, na konstruowanie obiektów przestrzennych o dużej skali. I ja tę dużą skalę lubię – moment, w którym rzeźba w jakiś sposób próbuje mnie zdominować, a jednocześnie muszę zachować nad nią kontrolę. Odpowiadając

zatem na pytanie o to, dlaczego rzeźba – dlatego, że daje poczucie kontroli nad tym, co się robi.

Praca w dużej skali i obsługa elektronarzędzi wymagają sporo uważności i wysiłku, ale także tężyzny na tym podstawowym, fizycznym poziomie, co może kojarzyć się z mało kobiecym zajęciem. Czy dla ciebie ma to znaczenie? Czy rzeźba ma płęć? We wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych jest sporo kobiet w pracowniach rzeźbiarskich i nie mam pewności, czy nie są przypadkiem w większości. Pewnie inaczej wyglądało to w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, gdy był to jednak męski świat. Jak jest dziś?

Przeszłość rzeźby była rzeczywiście zdominowana przez mężczyzn. Mówię to z własnego doświadczenia – sposobu wchłaniania sztuki tworzonej przez innych inspirujących artystów. Podczas moich poszukiwań, przewijało się rzeczywiście więcej męskich nazwisk. Obecnie na studiach przeważają młode twórcynie, które chcą się zajmować rzeźbą. Kiedy studiowałam, jeszcze tak nie było. Nastąpiły duże zmiany. Moim zdaniem, mimo tych fluktuacji i liczebnych dysproporcji, rzeźba jednak nigdy nie miała płci. Przecież były supergwiazdy, takie jak Alina Szapocznikow czyli Louise Bourgeois. Zwłaszcza Bourgeois dotknęła w zasadzie każdej materii, każdej struktury, i zarówno wypowiadała się w dziełach kamieniarskich, czyli takich typowo mogłoby się wydawać „męskich”, jak i budowała niezwykle interesujące instalacje, które wymagały pewnej siły i pomysłu konstrukcyjnego. Rzeźba nie ma płci, tym bardziej że teraz każdy może pracować, jak tylko zechce, może zajmować się w zasadzie

każdą dziedziną. Tak naprawdę znaczenie ma tylko to, czego żąda od nas osobista potrzeba, czego żąda od nas idea dzieła. W jaki sposób my możemy ją przetożyć na fizyczny obiekt? Jaka materia ma nam posłużyć, żebyśmy w pełni mogli się skomunikować z odbiorcą? Te zmiany, o których tu mówimy, są bardzo widoczne.

Mówisz o tworzywach, o materii będącej środkiem budowania wypowiedzi. We własnej twórczości używasz takich materiałów, jak stal, aluminium, marmur, które kojarzą się z klasycznym warsztatem plastycznym. Korzystasz również z przedmiotów gotowych, znalezionych, takich, które mają własną historię i kiedyś miały zupełnie inne przeznaczenie. Pozyskujesz je z rozmaitych źródeł, korzystając z nadających się okazji. Pochodzą z różnych porządków, w tym ze świata biologicznego – jak zęby czy włosy. Użyta materia ma znaczenie. To muszą być prawdziwe włosy, nie sztuczne. Skąd u Ciebie potrzeba ciągłego dialogu, to nieustanne tango ze znaczeniami wyciągniętymi z różnych kontekstów? Dlaczego po nie sięgasz?

To wynik bardzo silnego i trwałego przekonania, że nie ma znaczenia, w czym się wypowiadamy. Znaczenie ma tylko idea, która w nas dojrzewa. Mieszanie różnych porządków czemuś służy, ono zawsze ma dla mnie jakiś początek. Oczywiście najchętniej pracowałabym właśnie z takimi materiałami, jak stal, które sprawiają mi wiele przyjemności i są dla mnie „łatwe”. Przede wszystkim jednak interesuje mnie prywatna historia rozgrywająca się na tle (między innymi) globalnych zdarzeń. Innymi słowy, interesuje mnie tożsamość, dlatego właśnie w mojej twórczości pojawiają się przedmioty codziennego użytku, będące nośnikami osobistych emocji czy zdarzeń. Tak jak stare fotografie. Kiedy pracuję z takimi przedmiotami, zawsze robię to z dużym szacunkiem i pokorą wobec życia tych ludzi, którzy w jakiś sposób te przedmioty nazaczyli swoją własną, prywatną historią.

Sięgasz do przeszłości, ale tak naprawdę w dużej mierze opowiadasz o teraźniejszości, nadając nowe znaczenie rzeczom, które funkcjonowały w innym kontekście. Dotykasz obecnych problemów, jak migracja, wojna, przesiedlenia, pisanie historii i konstruowanie takich dyskursów historycznych, które mają polityczny wymiar. Pisanie historii bywa instrumentalnie traktowane przez władzę w różnych momentach dziejowych. Mówi się, że historię piszą zwycięzcy. W swoich pracach

tworzysz też surrealistyczne zestawienia, w tym odnoszące się do sfery komunikacji między ludźmi. Na przykład na ostatniej twojej indywidualnej wystawie *Nie miejsce* w Galerii Geppart Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu stworzyłeś cykl bazujący na fotografiach sięgających XIX wieku, pochodzących z albumów rodzinnych, które nabyłeś z okolic Dolnego Śląska. Zdjęcia opatrzyłeś akronimami, jakie są używane teraz w różnych komunikatorach i mediach społecznościowych przez młodzież. Przerzuciłeś tym samym pomost między minioną epoką a współczesnością. Wiem też, że pracujesz nad włączeniem sztucznej inteligencji w proces powstawania nowych prac, co jest dla mnie szczególnie interesujące. W jaki sposób rzeczy, które mają swoją historię, pracują, żeby opowiedzieć o teraźniejszości?

To pytanie jest właściwie konstytuujące. Masz rację, że nawet jeżeli się odnoszę do przeszłości, to szukam tych wątków, które mają swoje odbicie w teraźniejszości. Czasami to są takie wątki, które od siebie odpychamy, których nie chcemy widzieć, ponieważ burzą nasze postrzeganie tego, co „tu i teraz”. Uważam, że historia ma tę moc i posługuje się takimi narzędziami, w których przeszłość bardzo silnie tworzy teraźniejszość, a nawet przyszłość. Może to brzmi banalnie, ale czasem o tym zapominamy, że te ciągłe wycieczki w przeszłość pozwalają nam na zrozumienie tego, co się dzieje obecnie. Przedmioty z przeszłości, po które sięgam, rzeczywiście odnoszę się do teraźniejszości, ale na różnych poziomach, nie tylko na wspomnianym poziomie politycznym, lecz również na bardzo prywatnym, emocjonalnym czy nawet uniwersalnym, globalnym. Pewne emocje i wspomnienia wpływają na nas i kształtują nas na przyszłość. Francuski filozof Paul Ricoeur mówił o tym, że kształtują nas historie, narracje. Człowiek tworzy swoją tożsamość w toku różnych narracji i to wszystko wpływa na to, kim jesteśmy dzisiaj i kim będziemy w przyszłości. Odnosząc się zaś do wątku ze sztuczną inteligencją, to zupełnie nie planowałam pracy z nią, byłam przekonana, że nie sięgnę po to narzędzie, ponieważ teraz przeżywamy swoisty boom na sztuczną inteligencję. Artyści bardzo chętnie się nią posługują. To, moim zdaniem, kolejne narzędzie, jak fotografia czy drukowanie w 3D. Z drugiej strony istnieje dyskurs, który mówi nam o tym, że po co w ogóle być artystą w czasach, kiedy sztuczna inteligencja może wygenerować absolutnie wszystko. Dla mnie chyba najbardziej interesująca jest skala błędu, czyli praca ze sztuczną inteligencją na jej bardzo prymitywnym,

stabo zaawansowanym poziomie, z wykorzystaniem takich narzędzi, jakich może użyć każdy.

Twoje eksperymenty polegały na użyciu sztucznej inteligencji do wygenerowania czegoś, co jest mimikrą – czymś do złudzenia przypominającym dawną fotografię, czyli stworzenia zupełnie nowego zdjęcia, które przypomina to archiwalne.

Tak, dokładnie. Na bazie dwóch archiwalnych zdjęć starałam się opisywać sztucznej inteligencji wygląd osób na nich przedstawionych. I czekałam na rezultat, na możliwie wierne odtworzenie ich wizerunków. Zrobiłam to kilkadziesiąt razy. Obrazy ciągle były niedoskonałe, wręcz miałam poczucie, że Chat GPT się męczy i te wyniki, które otrzymywałam, były coraz bardziej nieprzystające, pojawiały się aberracje, których w ogóle nie przewidywałam. Na przykład pukiel włosów wyrastający dziewczynie prosto z piersi albo bardzo dziwne przesunięcia, dysproporcje w obrębie twarzy czy nadprogramowy palec. Ta skala błędów była dla mnie bardzo interesująca, okazała się jednym z nieoczekiwanych potencjałów w tej pracy. Inicjując to działanie, miałam dwa cele. Pierwszym było stworzenie wizerunku na bazie archiwalnego zdjęcia, takiego, który mógłby mnie zadowolić, i sprawdzenie skali potencjału sztucznej inteligencji – czy będę w stanie się z nią w dość krótkich słowach skomunikować na tyle, by wygenerowała to, czego oczekuję. Drugim celem było utopijne założenie dotyczące możliwości uzyskania potencjalnych wizerunków ludzi z przyszłości. Sztuczna inteligencja się uczy, analizuje dane, ma wgraną bazę pewnych modeli, zjawisk, zdarzeń i operuje na niezliczonych bankach fotografii, ale także dziełach innych artystów. Tworzy według algorytmów, więc dla mnie takie wygenerowane fotografie mogą być zdjęciami osób, które kiedyś, któregoś dnia, mogą się pojawić.

Gdy mówimy o wymianie generacyjnej, pokoleniowej, ale także zdeterminowanej zawirowaniami historycznymi, to myślę od razu o Wrocławiu jako takim miejscu na mapie Europy, które tych napływów ludności doświadczało, w konsekwencji tkanika architektoniczna i otoczenie podlegało nieustannym zmianom. I tak się dzieje dziś, biorąc pod uwagę także migracje związane z wojną w Ukrainie. To się w jakimś sensie przeplata z twoją prywatną historią, ponieważ też nie jesteś wrocławianką, przyjechałaś tutaj na studia. Czy możesz opowiedzieć trochę, jak to się stało, że dzisiaj tu jesteś, czy czujesz się tutaj u siebie i jakie znaczenie ma dla ciebie kontekst tego konkretnego miasta w tworzeniu kolejnych prac?

Trafiłam do Wrocławia zupełnie przez przypadek. Nie planowałam się tutaj osiedlać. Nie czuję się emocjonalnie związana z żadnym z miejsc, ponieważ zmieniałam je często. Miasto ma dla mnie duże znaczenie, różnicowanie jego tkanki kulturowej jest oczywiście fascynujące. Przyjemnością jest mieszkać w takim miejscu, które ma naprawdę europejski charakter. Podkreśla to między innymi Norman Davis, który napisał fantastyczną książkę dotyczącą Wrocławia. Bycie w tym mieście oznacza bycie osobą bardzo elastyczną, przygotowaną na zmiany. Żyjemy w starej, ponemieckiej strukturze miejskiej. Odkrywamy ją na każdym kroku. Jednocześnie ze wszystkich stron bombardują nas różne języki, ponieważ Wrocław obfituje w turystów, w przyjezdnych studentów, często zatrzymujących się tutaj na chwilę lub pozostających tu na zawsze, i tych przybyszów, którzy się tu osiadają, w tym ludność uciekającą z Ukrainy. Wydaje mi się, że to jest trudne miasto do życia, jeżeli nie poddamy głębszej refleksji tego, gdzie jesteśmy, kim jesteśmy.

Te wątki wybrzmiały mocno na wspomnianej już wystawie *Nie miejsce* w Galerii Gepart. Czy będziesz dalej je rozwijać?

Do tej wystawy został zebrany przeze mnie ogromny materiał. Nie mówię oczywiście o tych pracach, które pokazałam, ale także o tych projektach, które nie miały okazji się rozwinąć i wybrzmieć z prozaicznego powodu, jakim było choćby ograniczenie przestrzeni samej galerii czy ograniczenie czasowe. Życie w tym mieście bardzo mocno na mnie wpływa, także to, że mam pracownię i mieszkam w ponemieckiej kamienicy. Wątki breslauerkie będą miały na pewno ciąg dalszy.

Siłą rzeczy osobę artystyczną zawsze ogranicza albo budżet, albo czas, albo przestrzeń. Ale wyobraźmy sobie taką czysto hipotetyczną sytuację, w której nie jesteś niczym ograniczona. Albo że masz takie warunki do działania, jakie mieli Olafur Eliasson, Mirosław Bałka czy Louise Bourgeois w Tate Modern, w ogromnej Turbin Hall, gdzie prezentowali swoje realizacje w ramach *The Unilever Series*. Jaką pracę byś zrobiła? Jaka jest realizacja twoich marzeń?

To jest trudne pytanie. Staram się nie mówić o tym, co planuję. Jest tak z wielu przyczyn. Mam poczucie, że mówienie o czymś, co jeszcze nie zostało zrobione, wpływa na proces realizacyjny, a mianowicie dlatego, że jak o czymś powiesz, to już nie masz tej siły i tego pragnienia, żeby to realizować. Bardzo kuszące są wizje nieograniczonych środków finansowych, które mogą pomóc w realizacji takiej wystawy. Ale dla mnie zdecydowanie najważniejszą rzeczą jest miejsce. Jeżeli jest to przestrzeń, która

zachęca, inspiruje, to może wpłynąć mocno na ideę dzieła. No i jest jeszcze czas, o którym wspomniataś. On jest fundamentalny dla powstania spektakularnego dzieła, może bardziej niż przestrzeń, ale czas rozumiany jako przestrzeń wewnętrzna, oznaczający komfort pracy nad jednym tematem.

Na przykład Ai Wei Wei, realizując *Sunflower Seeds* przed wystawą w Tate Modern, miał do dyspozycji tysiąc sześciuset robotników pracujących nad wykonaniem ręcznie malowanych ziarenek słonecznika przez dwa i pół roku.

Tak, biorąc pod uwagę, że ziarenka te były wykonane z malowanej porcelany, to było ogromne przedsięwzięcie. Budżet przy tego typu realizacjach może rozciągać czas.

Wspomniataś, że praca z rzeźbą daje ci poczucie kontroli, lubisz bezpośrednią pracę z tworzywem, nabierasz nowych umiejętności obróbki różnych materiałów. Przy dużej skali realizacji mogłoby to być trudne. Ai Wei Wei posłużył się siłą roboczą, co miało swój bardzo czytelny wymiar polityczny i ekonomiczny, przedstawiający Chiny jako fabrykę świata. Mirosław Bałka także nie składał sam kontenera na potrzeby wystawy *How it is?* w Tate Modern. Damien Hirst, Maurizio Cattelan czy Wim Delvoy mają swoich wykonawców, nie zajmują się preparowaniem tkanek zwierzęcych. Czy byłabyś w stanie stać się taką artystką, która jest szefową fabryki sztuki?

To jest możliwe. Nawet, gdy poszczególne elementy zostaną wygenerowane przez innych, mam kontrolę nad pracą, ponieważ muszę zaaranżować ją w przestrzeni. I to jest dla mnie nadanie jej sensu. Zdarzyło mi się zlecać wykonanie elementów pracy. Takim przykładem jest *Utopia/Utøya*, realizacja wykonana z neonowych LED-owych listew. Kiedy ją otrzymałam, nie byłam w stu procentach usatysfakcjonowana. Ale samo usytuowanie w przestrzeni było kluczowe. Doris Salcedo czy Mona Hatoum, których dzieła podziwiam, również nie wykonują swoich realizacji same. Istotne jest to, co artysta chce powiedzieć w swojej pracy. Od tego zależy, czy musimy wykonać ją samodzielnie, czy ktoś będzie musiał nam w tym pomóc.

Czy masz w sobie potrzebę sięgania po inne dziedziny sztuki? W pewnym momencie było ci bliskie malarstwo...

Na pewno od zawsze interesowała mnie fotografia. Zrealizowałam we współpracy z fotografką Anną Cerelczak pracę pod tytułem *Dziewczyzna i śmierć*, pokazywaną w 2019 roku w Rumunii w Kluż-Napoka. To była świetna droga do przeżycia własnej



↑ Nie miejsce, widok wystawy, Galeria Geppart, 2024, fot. Michał Pietrzak

idei na zupełnie inne medium. Bardzo pociągające jest również medium filmu, ponieważ pozwala na głębsze podkreślenie perspektywy czasu. Film zdecydowanie bardziej niż rzeźba czy instalacja potrafi oddziaływać na odbiorcę w tym wymiarze, więc to jest coś, czego chciałabym spróbować.

Nad czym teraz pracujesz? Czy masz jakieś plany na najbliższy czas? I jakie masz rady dla młodych rzeźbiarek i rzeźbiarzy?

Duże nadzieje pokładam w projekcie, nad którym będziemy razem pracować, dotyczącym hiperobiektyw – zjawisk, które są ściśle związane z ideą antropocenu. A rada, którą mogłabym dać młodym osobom, to bycie wytrwałym i szczerym w swojej sztuce. To chyba najistotniejsze w pracy artysty.

Przypomina mi się hasło Pawła Jarodzkiego „Tylko sztuka cię nie oszuka”. W wypadku sztuki w sztuczności kryje się prawda. Tylko trzeba być szczerym.

Tak. Tak myślę.

Bardzo dziękuję za rozmowę.

Ja również!

Wrocław, 12 lutego 2024 roku

GLINA POZOSTANIE ZE MNĄ NA DŁUGO. WYWIAD Z ARTYSTKĄ ALEKSANDRĄ LIPUT

Mika Drozdowska: W jednym z wywiadów, który znalazłam w Internecie, widziałam zdjęcia twojej pracowni. Czysta, jasna, piękna przestrzeń, w której zauważyłam przede wszystkim maszynę do szycia, a pod ścianami głównie stojące blejtramy. Czy coś się w niej od tamtej pory zmieniło?

Aleksandra Liput: Zmieniło się to, że nie ma w niej już miejsca. Zarosłam. Ten wywiad był robiony na etapie mojego wprowadzania się do domu i tym samym do pracowni. Wszystko wyglądało wtedy inaczej. Tymczasem pojawiła się w niej również moja „piecucho”, czyli piec, w którym wypalam ceramikę, i zdominowała przestrzeń.

Pracownia, którą widziałam na zdjęciach, to była jeszcze pracownia malarki, którą jesteś z wykształcenia, a nie artystki pracującej z ceramiką.

Trochę nad tym ubolewam, że nie mam kilku pomieszczeń lub na tyle dużej przestrzeni, by móc podzielić ją na strefy. Szycie i ceramika, niestety, się wykluczają. Są to media, które potrzebują zupełnie innych warunków tworzenia. Praca z tkaniną wymaga czystej i poukładanej przestrzeni. Zupełnie inna sytuacja wytwarza się w czasie działań z gliną – jest mnóstwo pyłu, kurzu oraz wody. Dlatego moja pracownia zmienia się cyklicznie, w zależności od medium. Właściwie przestałam malować, tak więc warsztat malarski na razie został wyprowadzony, ale nie wiem, jak to się dalej potoczy. Staram się nie przyzwyczajać za bardzo do żadnego środka wyrazu. Zmieniam je w zależności od tego, o czym chcę opowiedzieć, ale rzeczywiście glina to materiał, który jest ze mną najdłużej i zakorzenił się we mnie najgłębiej.

ALEKSANDRA LIPUT jest absolwentką malarstwa i doktorantką w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. We wczesnych pracach postugiwała się wyłącznie malarstwem. Z biegiem czasu jego miejsce zaczęła zajmować ceramika. W jej sztuce dostrzegamy fascynację teoriami spiskowymi, literaturą *fantasy* oraz ludowymi wierzeniami. Z artystką udało mi się porozmawiać w czasie pracy nad jej najnowszą wystawą *Robak Sercowy*, która dotyczy tematu choroby. W trakcie wywiadu Aleksandra Liput ujawniła, jak glina wkraczała do jej życia artystycznego, stając się głównym medium jej ekspresji, oraz w jaki sposób ten wyjątkowy materiał pozwala jej na wyrażanie fascynujących ją wątków, które inspirują jej pracę. Opowiedziała również o najnowszej wystawie, którą od 5 kwietnia 2024 roku można oglądać we wrocławskiej galerii SIC! BWA Wrocław.

Powiedz w takim razie, kiedy i dlaczego glina pojawiała się w twojej sztuce?

Właściwie zaraz po studiach przestałam malować. Już na moich pierwszych wystawach malarstwu zaczęły towarzyszyć obiekty szyte, tkaninowe oraz instalacje wykonane ze znalezionych przedmiotów. Tworząc jedną z moich poprzednich prac, *Totemy DIY*, korzystałam z warsztatu mojego dziadka, który jest zbieraczem i majsterkowiczem, można było w tym warsztacie znaleźć wszystko, czego dusza zapragnie. W pewnym momencie doszłam jednak do punktu, w którym poczułam potrzebę dotarczenia do moich instalacji innej materii. Zaczęłam więc od robienia drobnych ceramicznych elementów, które wykonywałam, biorąc udział w warsztatach ceramicznych. Następnym etapem było podjęcie decyzji o wyborze pracowni aneksowej podczas mojego doktoratu na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Ostatecznie postawiłam na pracownię ceramiki. Czułam już wtedy podskórnie, że to jest coś niesamowitego, coś, co może wzbogacić moją praktykę, moje projekty. Jak już zaczęłam na poważnie działać z gliną, to nie mogłam się od niej oderwać. Zaczęłam wchodzić w to coraz głębiej i głębiej. Po czym nadeszła pandemia.

To był trudny czas, szczególnie dla artystów, których praktyka jest mocno zależna od infrastruktury warsztatowej. Jak sobie z tym poradziłaś?

Tak, to prawda. Akademia była zamknięta. Nie miałam jak korzystać z pracowni ceramicznych. Podjęłam wtedy dość odważną i szaloną decyzję, aby wejść w posiadanie własnego pieca ceramicznego. I to wiele zmieniło. Jeszcze bardziej i wnikliwiej mogłam odkrywać świat ceramiki. Zawsze odczuwałam pewien niepokój, korzystając z cudzego pieca. Obawiałam się, że może dojść do nieprzewidzianych sytuacji: czy to wybuchu, czy niefortunnego przewrócenia się pracy podczas procesu wypału, czy przyklejania się obiektów do siebie lub podłoża. Oczywiście pielęgnuję i dbam o moje narzędzia pracy z wielką starannością, ale teraz jestem sama odpowiedzialna za cały proces. Mogę również działać natychmiast, kiedy tylko poczuję potrzebę. Wspólne korzystanie z pieca często skutkowało długimi oczekiwaniami w kolejkach, na przykład na wypał w odpowiedniej temperaturze. Własna pracownia dała mi niezależność, co znacznie przyspieszyło mój postęp w pracy z ceramiką.

Czy to poczucie niezależności, o którym wspominasz, wynikało również z gromadzenia doświadczeń i budowania pewności siebie, które płynęły z możliwości swobodnego eksperymentowania?

Od początku moje podejście do ceramiki było niekonwencjonalne, żeby nie powiedzieć: nieprofesjonalne, szczególnie w porównaniu z powszechnie przyjętymi zasadami rzemiosła ceramicznego. Moje prace mają bardzo cienkie ścianki, przez co są niezwykle delikatne, podczas gdy ceramika powinna mieć swój ciężar i swoją grubość. Niezmiernie cenię to, że jako wykształcona malarka w pracy z ceramiką nie jestem obciążona edukacją i konwencjami. Daje mi to przestrzeń do spojrzenia na to medium w zupełnie inny sposób.

Nie będąc obarczona koniecznością posiadania szczegółowej wiedzy na temat techniki, procesów produkcyjnych i technologii, czujesz, że jesteś mniej skrupowana?

Tak, ceramika stanowiła dla mnie zupełnie nowe, świeże wyzwanie, przez co relacja ręka – umysł nabiera innego charakteru. Mam w sobie ogromną ciekawość różnych mediów, z którymi nie miałam wcześniejszego doświadczenia. Każdy nowy materiał to fascynująca podróż. Nie jestem w stanie przewidzieć, dokąd mnie zaprowadzi. Ceramika towarzyszy mi już od dłuższego czasu i wydaje się, że pozostanie ze mną na długo. Mam też już jednak plany na nowe prace w innych technikach.

O jakich technikach mówisz?

Interesuje mnie praca ze szkłem. Podobnie jak w wypadku pracy z ceramiką, podstawą jest fascynacja materiałem. Tak jak zaintrygowała mnie wcześniej glina, tak teraz poczułam wielką namiętność do szkła. Do jego struktury i prowokującej, nieprzewidywalnej natury. Zastanawiam się, jak osiągnąć zamierzony efekt, który chcę wydobyć z tego materiału, oraz jak kontynuować pracę z odpadami szklanych tafl, które straciły pierwotne przeznaczenie. Interesuje mnie również, jak działają kolory w szkle i jak mogę wykorzystać jego przezroczystość oraz świetlistość kolorów.

Wydaje się, że eksplorujesz media artystyczne, które pobudzają twoje zmysły na różnych poziomach. W malarstwie pędzel staje się narzędziem oddzielającym cię od twojej pracy, tworzy pewien dystans. W pracy ze szkłem, a przede wszystkim z gliną, kontakt fizyczny z materiałem może cię aktywować lub uspokajać. W rezultacie to, co czujesz i jak te emocje przenikają twoje ciało, ma bezpośredni wpływ na ostateczny rezultat.

Zdecydowanie tak. To aspekty, które mnie zafascynowały jeszcze w pracy z tkaniną. Powtarzalność ruchów, kontakt z materiałem to dla mnie niezwykle istotne elementy. Oczywiście farba również ma swoją strukturę i gęstość, jednak z upływem czasu dostrzegam, jak bardzo właściwości gliny oraz



↑ *Astral Jugs and Space Turds*, 2020–2022, instalacja, ceramika, fot. meta_strong_fiction

tkaniny rezonują ze mną, z moją naturą i moimi potrzebami. Z kolei praca ze szkłem i moje próby zamykania szkiełek w cynie, związane z jej rozpuszczaniem, stężeniem i ponownym roztopianiem, pozwala zagłębić się wręcz w alchemiczne procesy zmian stanów skupienia i powolnego odkrywania finalnego charakteru obiektu.

Zostawiając temat materii, chciałabym przejść do sfery idei, koncepcji. Czym się inspirujesz w swojej sztuce?

Interesuje mnie ludzka potrzeba tworzenia mitów, baśni i utopii oraz sposoby, w jakich formowała się ona przez wieki. Na początku przyglądałam się tym wątkom w szerokiej perspektywie, ale ostatnio skupiam się na podaniach lokalnych, opisach zakorzenionych w rodzimej ludowości. Wracam także do opowieści i przesądów, które były obecne w moim dzieciństwie. Stale towarzyszy mi koncepcja, że ludzie myślą o sobie jako o bardzo racjonalnym gatunku, podczas gdy to, co się dzieje na świecie, pokazuje mi, że często postępujemy totalnie nielogicznie. Zakrzywiamy przy tym rzeczywistość, chwytając się błędów poznawczych i heurystycznych, dopasowując je do szerszych ideologii i światopoglądów. Ignorując sygnały i bodźce, które im zagrażają lub je podważają. Staram się wokół tej idei pracować i wydobywać nieracjonalny, może nawet magiczny pierwiastek na wierzch. Oswajam go i używam do pokazywania, w jaki sposób go wykorzystujemy i jak pomaga nam przetrwać przebodźcowanie i przetadowanie informacyjne lub po prostu radzić sobie z codziennymi sytuacjami.

A ile jest w tobie tego pierwiastka racjonalności?

Mam wrażenie, że trzymanie się racjonalności i sensowności bardzo mi przeszkadzało w życiu. Oczywiście często muszę być racjonalna, ale często działam również intuicyjnie i spontanicznie. Staram się to w sobie pomieścić i zintegrować. Dawać sobie przestrzeń i oglądać te dwa stany z różnych stron. To temat o wielowątkowej naturze. Rozgraniczenie między tymi dwoma stanami jest trudne, ponieważ nie wierzę w istnienie pełnej racjonalności. Nie da się wszystkiego zmierzyć, obliczyć, zawsze pozostaje ta niemożliwa do opisanego subtelność, coś, co przekracza ramy wyjaśnienia.

Przyglądając się tematom obecnym w twoich pracach, można także dostrzec zainteresowanie utopijnymi scenariuszami, spekulacjami na temat przyszłości, teoriami spiskowymi. Inspiruje cię też literatura *fantasy*.

Miałam moment fascynacji teoriami spiskowymi. Zaciekawito mnie, że często to, co się wydaje niemądre, nieroztropne, nawet głupie, jest wynikiem

łęków ludzi w obliczu zjawisk, których nie potrafią wytłumaczyć. Ich wyjaśnienie lub wytłumaczenie jest często skomplikowane bądź niejednoznaczne. I tu pojawiają się teorie spiskowe jako łatwe i przystępne odpowiedzi na te aspekty rzeczywistości, których nie możemy lub nie chcemy zrozumieć. To zjawisko łączy się ze wspomnianą potrzebą tworzenia mitów i opowieści. Pracując, staram się oddalić od tych, które mogą pogłębiać podziały społeczne czy etniczne, skupiam się na uniwersalnych archetypach.

I to wszystko najlepiej wyraża właśnie glina?

Glina daje bardzo dużo możliwości kształtowania i można z niej ulepić tak naprawdę wszystko. Nie blokuje mojej wyobraźni, ale z największą łatwością przychodzi mi tworzenie form wywodzących się od naczyń.

Przywołajmy na moment głównych bohaterów twojej artystycznej ekspresji. Są niezwyczajne, dziwne, nieokiełznane, a jednak patrząc na twoje rzeźby, rozpoznajemy w nich właśnie naczynia – wazony, amfory.

Pierwszym większym obiektem ceramicznym, jaki wykonałam intuicyjnie, było naczynie. Zaczęłam się zastanawiać nad tym, dlaczego coś mocno przyciągało mnie do tej formy. Jakiś czas temu czytałam książkę Carla Gustava Junga *Człowiek i jego symbole*. Autor pisze w niej o mechanizmach działania ludzkiego umysłu, który najpierw tworzy, a potem rozważa, dlaczego coś powstało. Co jest w konflikcie z wieloma teoriami, że artyści najpierw opracowują koncepcję, a później szukają formy wyrazu. Wiadomo, że czasami może tak to działać, jednak często coś po prostu nas wciąga i właśnie to coś ostatecznie powstaje. Dobrze czasem za tym pójść i zastanowić się, czemu tak jest. Mnie wciągały formy naczyń i one zaczęły ze mnie „wychodzić”. Może wynika to z tego, że odkąd pamiętam, uwielbiałam zgłębiać działy muzealne poświęcone ceramicznym naczyniom.

Dlaczego forma naczyń odgrywa tak ważną rolę w twoim języku wizualnym? Czym one dla ciebie są? Dlaczego powołujesz je do istnienia?

Pytałaś wcześniej o literaturę *fantasy*. Moją ulubioną pisarką jest Ursula K. Le Guin. Niezwykle bliski jest mi jej esej *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Autorka przyjęła strategię, która mi towarzyszy i może będzie odpowiedzią na twoje pytania. Le Guin zaproponowała zmianę perspektywy dotyczącej pierwszego narzędzia używanego przez ludzkość. Zamiast przyznać ten tytuł broni służącej do polowania, sugeruje oddać go naczyniu. Jeśli zastosujemy tę koncepcję

↓ *Inter-dimensional talismans*, 2020, instalacja, tkanina, ceramika, metal, fot. Bartosz Górka



w odniesieniu do sztuki i historii. to możemy założyć, że pierwszy akt wobec innego człowieka nie byłby aktem przemocy, lecz pomocy. Idąc dalej za tą ideą i spekulując o prehistorii, równie dobrze można by przekazywać pozytywne opowieści czy mity o człowieku. Nie głównie historie opowiadające o konkurencji i przetrwaniu, ale także o zbieraniu pożywienia i dzieleniu się nim. Podważa to męskie, patriarchalne spojrzenie na świat, oparte na przemocy i jednostkowości. Pokazuje, że można opowiadać o nim inaczej – delikatniej i czulej. W mojej sztuce odnoszę się do tego archetypu. Naczynie może służyć do symbolicznego przechowywania czegoś niematerialnego – idei, którymi przez nie się dzielię.

Odpowiedz na koniec, proszę, o swojej najnowszej wystawie *Robak Sercowy* prezentowanej w galerii SIC! BWA Wrocław, która dotyka tematu choroby. Czy ten motyw pojawiał się wcześniej w twojej sztuce?

Wierzenia dotyczące chorób pojawiły się już jakiś czas temu w mojej twórczości. Szczególnie w związku z poszukiwaniem kozła ofiarnego w czasie trwania pandemii. Zaczęłam zgłębiać, jak dawniej ludzie odbierali epidemie i jaki wywierały one wpływ na małe społeczności, które były nimi dotknięte. Interesowały mnie także mechanizmy społeczne, jakie wówczas się pojawiały. Zaczęłam je łączyć z tym, co obserwowałam podczas pandemii COVID-19, gdy narastały narracje strachu i szukało się osoby lub grupy osób odpowiedzialnych za zaistniałą sytuację. Trudno było mi opowiedzieć o tym w sposób, który osadziłby nas tylko we współczesności, dlatego sięgnęłam po historie zakorzenione w dawnych wierzeniach. Czytając o kosztach ofiarnych i praktykach magicznych stosowanych w celu uniknięcia chorób, dostrzegałam w nich symbolikę oraz język wizualny, za pomocą którego chciałam opowiedzieć o tym zagadnieniu. Tak powstała moja wystawa *Morowe Powietrze*.

Czyli *Robak Sercowy* jest jej kontynuacją?

Tak, jednak tutaj już nie mamy do czynienia z wirusem, który rozprzestrzenił się w powietrzu i zaraża nas drogą kropelkową, lecz raczej z rozległą tematyką choroby, jej statusem we współczesnym systemie ekonomiczno-społecznym oraz sposobem, w jaki była postrzegana w dawnych ludowych wierzeniach. Obecnie cała odpowiedzialność za chorobę spoczywa na jednostce. Bardzo łatwo jest jej wypominać zaniedbania względem zdrowia, sugerując, że powinna się zdrowo odżywiać, unikać stresu i spać dużo. Zapominamy jednak, że często nie jest to wina jednostki, lecz warunków, w jakich przyszło nam żyć w danym momencie historycznym. W pewnym momencie mojego życia sama

usłyszałam od lekarza przyjmującego mnie do szpitala w stanie przedoperacyjnym: „Jak mogła się pani doprowadzić do takiego stanu?”. Ten zarzut we mnie został. Jestem chora na endometriozę i bardzo długo szukałam diagnozy. Dopiero w tej szpitalnej sytuacji dowiedziałam się, co mi jest, ale zostało to poprzedzone bardzo brutalnymi słowami.

Dlatego zwracasz się ku wierzeniom ludowym, w których ciężar zostaje ściągnięty z osoby chorej, a choroba jest czymś, co przychodzi z zewnątrz?

Nie chcę romantyzować dawnych wierzeń. Wykorzystując je, staram się pokazać absurdalność pewnych sytuacji zarówno w obecnej, jak i dawnej rzeczywistości. W równym stopniu niedorzeczne jest zrzucenie winy na sąsiadkę, która mogła zauraczyć spojrzeniem i wywołać u nas chorobę, jak dzisiejsze przerzucenie całej odpowiedzialności na jednostkę, która funkcjonuje we współczesnym, pozbawionym równowagi społeczno-ekonomicznej, zanieczyszczonym, nieprzyjaznym środowisku. Tworząc wystawę, nie budowałam jej na zasadzie linearności, która opierałaby się na schemacie „kiedyś było tak, a teraz jest inaczej”. Nie jest również osadzona wyłącznie w estetyce ludowej. Dlatego w pracach pojawiają się materiały takie jak szkło czy metal, które przenoszą nas w inne środowiska, na przykład szpitalne, i stanowią symbole niewzruszonego systemu kapitalistycznego. Interesowało mnie, w jaki sposób te dwa światy mogą się przeznikać zarówno narracyjnie, jak i wizualnie.

↓ *Morowe Powietrze*, 2022, instalacja, porcelana, ceramika, metal, ziemia, fot. meta_strong_fiction



ŚWIAT ZA OCZAMI. ROZMOWA Z ARTYSTKĄ MARTĄ SZULC O WYSTAWIE *SUCHE OCZY*

Rozmowa kuratorki Emilii Orzechowskiej z artystką Martą Szulc o wystawie *Suche oczy*, prezentowanej od 23 listopada 2023 do 14 stycznia 2024 roku w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu

Emilia Orzechowska: Pod koniec 2023 roku miałam przyjemność współpracy i realizacji twojej indywidualnej wystawy *Suche oczy* w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu. Chciałabym zacząć naszą rozmowę od tego, żebyś rozkodowała tytuł, jaki nadałaś elbląskiej ekspozycji, co wskaże nam kierunek rozmowy i nakreśli obszar, który wspólnie (tak jak przy wystawie) spróbujemy zbadać, zdiagnozować i nazwać.

Marta Szulc: Myśląc o wystawie, chciałam znaleźć słowa, które najlepiej opiszą stan emocjonalnej ślepoty. To odczucie wyraża się niechęcią do zobaczenia rzeczywistości, w której się żyje, i jest rodzajem samoobrony, kiedy konfrontacja z prawdą jest zbyt bolesna, aby ją przyjąć. Można to nazwać także zamrożeniem, odcięciem się, ucieczką. Dla mnie ważne było zaakcentowanie w tytule zmysłu wzroku, bo chyba najbardziej odczuwam świat dzięki oczom. Tytuł zaczerpnęłam z medycznego terminu „zespół suchego oka”, czyli schorzenia związanego z niewystarczającym wydzielaniem łez, co powoduje pieczenie oczu i pogorszenie widzenia. W moich pracach także nie ma łez i nie ma też widzących oczu.

W twórczości dotykasz bardzo intymnych i osobistych obszarów związanych z dzieciństwem, z doświadczeniem bycia córką i siostrą, a także konfrontujesz siebie (i nas) z odczuciem traum (rodzinnych i osobistych) oraz trudnych relacji i emocji,

MARTA SZULC (ur. 1980), absolwentka Wydziału Grafiki Europejskiej Akademii Sztuk w Warszawie. Jest artystką wizualną rozwijającą swoją praktykę artystyczną w obszarze malarstwa i rysunku. W większości prac bada własne lęki i próbuje je przepracować, nadając im delikatną formę akwareli – ta estetyzacja lęku stała się sposobem na jego oswojenie. Obecnie koncentruje się na temacie traumy pokoleniowej. Przez własne doświadczenia w terapii oraz praktykę artystyczną chce wskazać powszechność tych przeżyć, starać się je oswoić oraz dać przestrzeń do pracy z nimi. Jej prace były prezentowane w ramach wystaw indywidualnych i zbiorowych między innymi w Galerii Foksal w Warszawie, CSW Kronika w Bytomiu, Galerii Białej w Lublinie, BWA we Wrocławiu, CSW Łańcuch w Gdańsku. Autorka komiksów *ten z...* oraz *Spleen*.

z którymi, będąc już dorosłą osobą, wciąż się mierzysz. Szczerość i bezpośredniość, z jaką dzielisz się ze swoimi odbiorcami, urzekły mnie, zafascynowały i wzbudziły we mnie pragnienie poznania cię bliżej i przygotowania wspólnej wystawy. Intuicja mnie nie zawiodła i było to dla mnie niezwykle ważne doświadczenie kuratorskie, ale także „ludzkie”. A czym były dla ciebie praca nad wystawą i nasze spotkanie?

Dziękuję ci za to zaproszenie, ta wystawa była dla mnie nowym doświadczeniem i wyzwaniem na wielu poziomach – wielkości przestrzeni, intymności obrazów, utkania z kilkuletniej pracy spójnej opowieści. Przetamującym doświadczeniem było narysowanie *Twarzoczaszki* na ścianie galerii, która jest moim zaproszeniem do wystawy, do „świata za oczami”. Czaszka widziana od wewnątrz przypomina labirynt. To dobre odniesienie do umysłu, który błądzi wśród wspomnień i doświadczeń, racjonalizuje to, co było, i rozbija się o wyparte emocje. To także motyw architektury wystawy, pełnej zaułków, które trzeba odkryć. Podzieliłam *Suche oczy* na opowieść o tym, czym jest dla mnie trauma i jak ją rozumiem, oraz na część intymną utkaną z osobistych doświadczeń. Te części łączą moje teksty do prac, trochę wiersze, a trochę autoanaliza i rysunek samotnego oka. Ten motyw zaczerpnęłam z komiksu *Spleen*, który rysuję równoległe od trzech lat, jest to historia wewnętrznej podróży. Na wystawie występuje trochę w formie żartu, jest próbą rozładowania niełatwych emocji.

Na pierwszej emporze „wprowadzenie do traumy” ilustruje cykl *Kultura ciała*, po raz pierwszy pokazana w całości i wzbogacona o kolejne akwarele. Połamane, okaleczone lub przenikające się ciała są kolejnymi studiami traum, ale nie ma w nich cierpienia. Na tym chyba polega trauma, że można żyć z dziurą w brzuchu i być nieświadomym swojego bólu i uwikłania. To było jedno z moich największych odkryć i szok, że mogłam tak żyć.

Suche oczy są kontynuacją wystawy *Kwiaty białe jak kości* (Galeria 12, Cieszyn, 2022 rok). Tam po raz pierwszy nie chowałam się za innymi tematami, tylko dotknęłam bezpośrednio mojej historii. I poczułam ogromny lęk, czy mi wolno. Malując *trzy kobiety*, *Laleczki*, *Czerwony golf*, miałam w tytule głowy pytanie, gdzie przebiega granica między szczerością a ekshibicjonizmem. To także pytanie o stawianie granic i poczucie bezpieczeństwa. Moje było mi trudno przekroczyć. I to stało się punktem wyjścia pastelii *Suche oczy*, chęć pójścia głębiej, pod powierzchnię obrazu. Autoportrety z tej serii są inspirowane kadrami z różnych okoliczności: szkolnymi balami, zdjęciami z legitymacji, rodzinnymi spotkaniami.

Rodzinne zdjęcia mogą nam wiele powiedzieć, oczywiście są pozowane i każdy się na nich uśmiecha, ale można się zastanowić nad prawdą tych sytuacji, jak je czujemy. Co mówi nam język ciała, czy uśmiech ma usatysfakcjonować tego, kto trzyma aparat, czy kogoś, z kim się jest na zdjęciu, dlaczego tak ważne było żeby inni byli zadowoleni...

Starłam się te emocje pokazać w nowych obrazach: *Splot*, *Abyss* i *Huśtawka*.

Gdy myślisz o „traumie”, to o czym myślisz?

Jak ją definiujesz?

Kiedyś „trauma” oznaczała dla mnie jakieś tragiczne wydarzenie, jak wypadek samochodowy czy napaść. Ale trauma to każde wydarzenie, którego nie jesteśmy w stanie emocjonalnie pomieścić, rodzaj psychicznego bezpiecznika. I to zupełnie zmienilo postrzeganie mojej historii, którą identyfikowałam w słowach „każdy tak miał”, „było minęło”, „co mnie nie zabije, to mnie wzmocni”, a współczucie, zwłaszcza do siebie, rozpoznawałam jako uzalanie się nad sobą. Na obrazach często sięgam po motywy ze zdjęć z dzieciństwa, bo jako dzieci jesteśmy przecież najbardziej bezbronni i w tym okresie najczęściej (choć nie tylko) jesteśmy traumatyzowani. Często bardzo trudno nam rozpoznać, co właściwie jest traumą, jako dzieci nie mamy wielu doświadczeń, więc traumatyzujące zachowania rodziców odbieramy jako miłość, szczególnie jeżeli powtarzają, że działają z miłości. Często sami w to wierzą. W moich obrazach koncentruję się na ciele, które uosabia to, co wyparte. Trauma powoduje na nich „rozpad” ciała, zastania oczy, ale wyraża się także w uśmiechu. Przyłapałam się ostatnio na tym, że kiedy mówię o czymś bolesnym, to nieświadomie uśmiecham się, jakbym wcale nie mówiła o cierpieniu. To bardzo dziwne zacząć w sobie zauważać takie mechanizmy. Kiedy zetknęłam się z terminem traumy pokoleniowej i zaczęłam ją badać, czułam ogromny gniew i opór, aby przyjąć informację, że życie przodków ma wpływ na moje życie. Tego było za dużo! Wojna, obozy, zsyłki, głód, tragiczna śmierć... W jednym z opowiadań komiksu *Spleen* fantazjowałam, że spalam się na popiół i rekonstruuje się na nowo z białą kartą.

W swoich pracach dotykasz realnego wspomnienia, doświadczenia z przeszłości. Często portretujesz członków swojej rodziny, osoby, które towarzyszyły ci w różnych wydarzeniach, dlatego ciekawi mnie jak bohaterki i bohaterowie twoich obrazów, rysunków i akwareli reagują na swój w nich udział? Jak bardzo są blisko twojej wizji przeszłości? Czy chcą się z nią w ogóle konfrontować?

Nie wiem... Wydaje mi się, że większość moich prac jest bardzo wyważona w stosunku do tego, co czuję.

Moje prace nie są personalnymi atakami, są pokazaniem moich stanów emocjonalnych. Kiedyś zastanawiałam się, czy mogę namalować to, co czuję, na obrazie, na którym występuje mój ojciec, czy nie kalam tym pamięci po nim. Ale milczenie albo dopasowywanie się do oczekiwań innych także jest formą traumatyzowania siebie, to powtarzanie starych strategii. Nie wiem, czy konfrontowałabym tę z tym obrazem, gdyby żył. Nie wiem, czy miałoby to sens. Nawet mając świadomość traumy pokoleniowej, trudno jest przyjąć, że samemu jest się także tą drugą, raniącą stroną. Widzę to po sobie, w mojej relacji z dzieckiem... to bardzo bolesne i trudne, żeby przyjąć też taką prawdę.

Pokazuję obrazy mojej młodszej siostrze, której dużo zawdzięczam, dzięki niej zaczęłam terapię. Często rozmawiamy o rodzinie i przodkach, każda z nas pamięta trochę inny fragment przeszłości albo trochę inaczej, sklecamy te informacje, wspólnie próbujemy zrozumieć przeszłość. To jest bardzo wspierające, mieć taką osobę.

Mam nadzieję, że moje prace mają wspierający potencjał nie tylko dla mojej rodziny, ale także dla osób, które zobaczą w nich kawałki własnej historii, może dzięki temu łatwiej będzie im zbliżyć się do siebie. Ale sztuka nie jest terapią, nawet dla mnie samej, te prace to rezultat przepracowanych emocji.

Oglądając twoją sztukę i słuchając tego, jak o niej mówisz, można dowiedzieć się wiele o tobie, ale przede wszystkim dostrzec „pokoleniowe uniwersum”, uchwycić wspólny mianownik naszych czterdziestokilkuletnich doświadczeń – dorostłych dzieci naszych rodziców, którzy byli pierwszą powojenną generacją, których nikt nie nauczył opiekuńczego modelu rodzicielstwa, pełnego empatii, podmiotowego i partnerskiego podejścia do dziecka, którym zabrakło wzorów do naśladowania, którzy musieli „poradzić sobie sami” z wychowaniem dzieci. Teraz sama jesteś mamą, czy wystrzegasz się błędów swoich przodków, czy wręcz przeciwnie, dostrzegasz i łapiesz się na tym samym, że wciąż tkwimy w tych samych koleinach, jedynie z tą przewagą, że je dostrzegamy i definiujemy oraz za wszelką cenę próbujemy się z nich wydostać?

Myślę, że dostrzeganie, że jesteśmy częścią systemu, jest ogromnym krokiem naprzód. Kiedy jesteś świadoma, możesz zacząć zmianę. Mamy dużo więcej możliwości niż nasi rodzice. Przede wszystkim odczarowane zostało słowo „terapia”, które kiedyś było stygmatyzujące, oznaczające, że „coś” jest z nami nie tak. Poza tym mamy dostęp do różnych



↑ Marta Szulc, *Huśtawka*, archiwum autorki

form terapii, dużo się w tym temacie zmienia, bada. Dla mnie fascynujące było to, jak emocje wpływają na ciało, że choroba jest informacją także o naszej psychice, o czym pięknie pisze Gabor Maté. Praca z wypartymi emocjami, traumami, jest dla mnie bardzo ważna, bo to przekłada się na życie kolejnych pokoleń. Mam świadomość, że nie „wyczyszczyć” wszystkiego do końca ale może dzięki temu mojemu dziecku będzie łatwiej. A co do powtarzania błędów, to nie wiem, czy da się ich nie popełnić. Czasem bycie w „ślepej” opozycji do rodzica wcale nie wychodzi najlepiej.

Kiedy mój syn był noworodkiem, tak jak moja mama nie miałam pokarmu i nie mogłam go karmić. To było dla mnie nie do zaakceptowania, uparłam się, że moje dziecko będzie karmione naturalnie. Oczywiście było to bardziej historią o tym, że chcę być lepszą matką, a choć udało mi się wznowić laktację, to nie sądzę, że byłam lepsza. Taka rywalizacja, podział na lepszą – gorszą, również jest formą emocjonalnego uwikłania. Dopiero kiedy spojrzałam na mamę bez gniewu, ze zrozumieniem, że ona także została strauumatyzowana, tak samo jak jej matka, jej ojciec, że wielu rzeczy nie wiem, że wielu rzeczy ona jest nieświadoma – w tym momencie stworzyłam szansę, aby coś zmienić w sobie.

A na głębszym, psychogeneologicznym poziomie można zobaczyć w tej sytuacji historię rodzinną, kiedy moi przodkowie doświadczyli głodu w czasie wojny i te przeżycia stały się tabu.

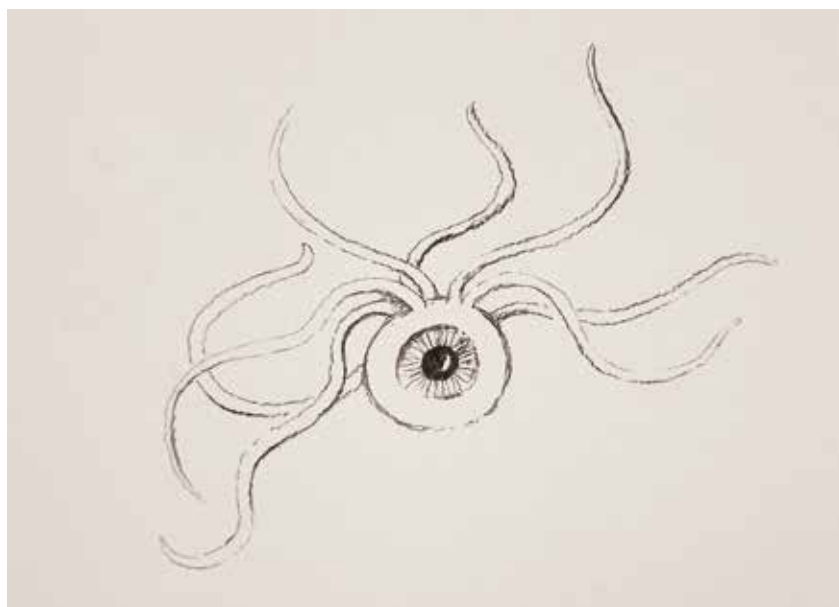
Czego „nauczyły” cię twoje traumy?

Nie wiem, czy można powiedzieć, że traumy uczą, na pewno praca z nimi wiele daje. Zaczęłam dostrzegać mechanizmy, z którymi żyję, i uważnie przyglądać się im, na przykład że moją agresję nie wywołuje dana osoba, ale moje emocje, które odczuwam, kiedy słyszę od niej coś, co wywołuje mój lęk albo brak poczucia bezpieczeństwa, albo poczucie braku sprawczości. Ta agresja staje się obroną przed tym, czego nie chcę. Dobrze popatrzeć, co wywołuje te emocje, i sprawdzić, jaka jest rzeczywistość. Na ogół okazuje się, że jest bezpieczna, czyli moje emocje to wdrukowana reakcja z przeszłości, której w dorosłym życiu nie mam potrzeby powtarzać. Na te sytuacje mogę zareagować w dojrzały sposób, na przykład zadbać o to, żeby poczuć się bezpiecznie, powiedzieć o moich oczekiwaniach, przerwać relację, która mi nie służy. Myślę, że powoli się rozmarzam, staję się wrażliwsza na różnych płaszczyznach – odczuwania ciała i własnych potrzeb, odczuwania potrzeb innych ludzi. Bo tu następuje piękna synergia – im więcej robisz w sobie/dla siebie, tym więcej możesz dać z siebie innym.

Nie pozostaje mi nic innego, jak podziękować ci za tę rozmowę oraz za wszystko,

czym obdarowałaś mnie podczas pracy nad naszą wystawą. Cieszę się, że pod koniec tego roku będziemy mieli okazję ponownie współpracować, realizując twoją kolejną wystawę w Galerii Miejskiej bwa w Bydgoszczy.

Wystawa Marty Szulc w Galerii Miejskiej bwa w Bydgoszczy odbędzie się od 26 listopada 2024 roku do 26 stycznia 2025 roku.



↑ Marta Szulc, *Samotne oko*, archiwum autorki

DIALOG SZTUKI I TECHNOLOGII. ROZMOWA FOTOGRAFKI ALICJI KIELAN Z DRUKARZEM ŁUKASZEM KANIĄ

Alicja Kielan: Pomysł na spisanie rozmowy fotografki z drukarzem pojawił się jakoś w maju 2023 roku. Pamiętaj, skąd to się wzięło?

Łukasz Kania: Może z faktu, że o druku i fotografii rozmawiamy niemal codziennie. I gdyby wszystkie te nasze rozmowy nagrywać, mielibyśmy już trzeci albo może nawet czwarty sezon podcastu.

Skąd pomysł na prowadzenie pracowni druku?

Zająłem się tym z dwóch powodów. Jestem bardzo uparty w tym, żeby zrozumieć temat, który mnie interesuje. Drażę, stawiam pytania i szukam odpowiedzi, jeśli coś się nie zgadza, weryfikuję to i wciąż się dokształcam. To kwestia samozaparcia i ciekawości. I ten głód wiedzy w zakresie zarządzania barwą i technologii druku sprzęgnął się z drugim elementem – ogromną pasją do sztuki. W ten sposób znalazłem swoją niszę biznesową, zwłaszcza że wówczas nie istniała żadna inna komercyjna pracownia tego typu we Wrocławiu.

Z wykształcenia jesteś fotografem...

Tak, ukończyłem fotografię na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, ale moja przygoda z fotografią rozpoczęła się już w liceum. Zawsze przywiązywałem dużą wagę do poznawania narzędzi fotograficznych, fizycznych i chemicznych praw ciemni analogowej, ale dopiero czas spędzony na Akademii uświadomił mi, jak istotne są treść, okoliczności oraz świadomość obrazu. Z drugiej strony tam już zaobserwowałem, że wiedza technologiczna na temat druku jest niekompletna. Dziś jest podobnie, w szkołach nie uczą w tym zakresie wystarczająco, wręcz podchodzi się do tego tematu niepoważnie, dając do zrozumienia studentom, że fotografii nie trzeba drukować na szczególnie wysokim poziomie,

ALICJA KIELAN

W 2014 roku rozpoczęła karierę w dziedzinie fotografii, realizując projekty wizualne w obszarze kultury i sztuki, współpracując z artystami i kuratorami wystaw, jednocześnie rozwijając praktykę artystyczną. Jej prace były pokazywane w ramach TIFF Festival we Wrocławiu (2016), Europejskiego Miesiąca Fotografii w Berlinie (2016), Biennale Sztuki Mediów WRO (2019) czy Międzynarodowego Festiwalu Fotografii InterchanGE w Batumi (2022). Brała udział w programie rezydencyjnym na zaproszenie Ośrodka Postaw Twórczych we Wrocławiu (2021) oraz warsztatach fotografii dokumentalnej fundacji Pix.house (2022). Wyróżniona zeszłorocznym stypendium artystycznym Prezydenta Wrocławia (2023).

ŁUKASZ KANIA

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu na kierunku fotografia. Posiada dziesięcioletnie doświadczenie w prowadzeniu pracowni druku Fine Art oraz siedmioletnie doświadczenie w przemyśle poligraficznym i doradztwie w zakresie druku w największych drukarniach w Polsce. Ukończył szkolenie w zakresie oprawy muzealnej w Niemczech (2017) oraz uzyskał certyfikaty najwyższej jakości druku Fine Art Digigraphie, Hahnemühle Certified Studio i TECCO Certification of Excellence. Pełnił funkcję dyrektora programowego (2010–2013) i wykładowcy (2009–2013) w Zespole Szkół Fotograficznych PHO-BOS i AFA, był wykładowcą na Uniwersytecie Wrocławskim na Wydziale Dziennikarstwa (2015–2017) i gościnnie na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu oraz Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Prowadzi pracownię druku muzealnego, doradza w zakresie technologii druku i oprawy.

ponieważ jest to tylko na zaliczenie, tylko na dyplom czy wystawę na korytarzu uczelni... Zapominamy, że fotografia podlega takim samym kryteriom oceny, jak inne dziedziny sztuki – pod względem zarówno merytorycznym, estetycznym, emocjonalnym, jak i inwestycyjnym. Dlatego utrzymanie wysokich standardów technicznych druku jest niezmiernie istotne i na etapie edukacji, i później – w funkcjonowaniu na rynku sztuki.

Fotograf, którego bardzo cenię, powiedział mi kiedyś, że dopiero kiedy sama zacznę traktować swoją pracę profesjonalnie, inni również zaczną mnie traktować w ten sposób. Tę radę wzięłam sobie głęboko do

serca. Szykując się do przeglądu portfolio podczas Fotofestiwalu w Łodzi, zamówiłam u introligatora pudełko, przygotowałam rękawiczki, by nie dotykać fotografii bezpośrednio dłońmi. I najważniejsze: wydruki, nie byle jakie – muzealne. I tu się zatrzymajmy. Druk muzealny, czyli właściwie jaki?

Druk muzealny, archiwalny, *fine art prints* czy *giclée*, bo różnie jest on nazywany – to technika druku charakteryzująca się wyjątkową precyzją. To wysokiej jakości podłoża i specjalne pigmenty, dzięki którym można w punkt odwzorować barwę i rozpiętość tonalną. Co więcej, cechą charakterystyczną tej techniki jest jej trwałość, ponieważ wydruki starzeją się dopiero po pięćdziesięciu czy nawet po stu latach. Wiem, że brzmi to jak slogan reklamowy, ale takie wydruki są wykorzystywane do prezentacji w galeriach sztuki lub do sprzedaży i muszą spełniać określone standardy. Mają one być nie tylko przedmiotami o wartości artystycznej, ale także kolekcjonerskiej, a za tym stoi jakość technologiczna. Właściwie często rozszerza się to również na wybór oprawy, to równie ciekawa część mojej pracy, ale może skupmy się tylko na druku.

Jest pewien haczyk. Za dobrą jakość trzeba zapłacić, a wydruk muzealny nie należy do najtańszych. Wciąż wielu fotografów, w tym ja, podejmuje decyzje o wydruku, kierując się ceną.

To prawda, dobrej jakości druk muzealny to inwestycja, lecz warto patrzeć na nią z perspektywy długoterminowej. Dla tych, którzy mają ograniczony budżet, sugeruję rozpoczęcie od małych kroków. Drukować mniejsze nakłady, formaty, ale systematycznie. Nawet pojedyncze wydruki stanowią cenne zasoby, o wiele bardziej wartościowe niż kilkadziesiąt innych wydrukowanych „po tanioci”, a profesjonalne podejście do prezentacji swojej pracy zostanie docenione przez odbiorców. Zresztą dotyczy to nie tylko młodych fotografów, bo o cenach dyskutują również galerie sztuki i muzea. Pamiętasz swoje pierwsze doświadczenia w drukowaniu fotografii?

Tak. Moja pierwsza wystawa została wydrukowana na piance i zawieszona na żyłkach, nadal czuję lekkie zawstydzenie z tego powodu (śmiech). Z drukiem muzealnym pierwszy raz zetknęłam się podczas mojej wystawy w ramach TIFF Festivalu, gdzie współdzieliłam koszty jej produkcji. Zdecydowałam się na drogi papier marki Hahnemühle. Ten wybór nie był mocno przemyślany, po prostu panowało wtedy takie ogólne przekonanie, że jest najlepszy. Musiałam dopłacić. Dziś decyzje

podejmuję bardziej świadomie, a w sytuacjach, kiedy płacę za wydruk z własnej kieszeni, zwracam uwagę na cenę. Kalkuluję i zwykle wybieram jakość, nie ilość. Jednorazowo drukuję kilka zamiast kilkunastu fotografii – i zobacz: pudełko pełne wydruków. Jeśli koszty realizacji przekraczają mój budżet, pytam drukarza o alternatywę. Wybieramy inny rodzaj papieru, jeśli zamawiam z oprawą, zamiast drogiego dębu, proszę o tańszy jesion.

Kto nigdy nie wieszał prac na żyłce, niech pierwszy rzuci kamieniem (*śmiech*). „Najlepszy papier” to kwestia osobistych upodobań. Hahnemühle to niemiecka firma z bardzo długą tradycją w papiernictwie. Te podłoża są „prestżowe”, ale jest też renomowany Ilford, silnie kojarzony z materiałami do fotografii analogowej, czy japoński przedstawiciel rzemiosła – Awagami. Oprócz tego są Moab, Tecco, PermaJet, Solution – trudno wymienić wszystkich. Jestem ogromnym fanem pracy Gerharda Steidla, niemieckiego drukarza i wydawcy książek fotograficznych. Jego filozofią jest indywidualne podejście do każdego projektu, który realizuje. Rzadko używa tego samego rodzaju podłoża w kolejnej książce, nie powtarza rozmiarów, nie wykorzystuje tych samych krojów czcionek. Wszystko, co robi, jest bardzo indywidualne. I ja mam podobne podejście. Zawsze staram się zrozumieć, z jakim projektem przychodzi do mnie artysta i jaki rezultat chce osiągnąć przez wydruk. Najważniejsze jest, czy podłoże spełnia kryteria jakości archiwalnej i czy koreluje z obrazem i jego treścią. I jak ustaliliśmy – cena, która często odgrywa istotną rolę przy wyborze.

Kilka lat temu miałam okazję uczestniczyć w warsztatach z Katarzyną Sagatowską, specjalistką rynku fotografii kolekcjonerskiej w Polsce. Zanotowałam sobie wtedy, że „o wartości fotografii na rynku sztuki decydują nazwisko autora, jego pozycja oraz miejsce danej pracy w jego dorobku”. Jakie inne elementy – mam na myśli proces produkcji – mają wpływ na wartość fotografii?

Moim zdaniem, przede wszystkim jakość techniczna wykonania, wykorzystane materiały – podłoża o jakości archiwalnej i technika druku. Uważam, że wartość kolekcjonerską podnoszą także informacje dotyczące konkretnego egzemplarza, dlatego do wydruku często jest dołączany certyfikat autentyczności. Umieszczone są tam informacje dotyczące techniki druku, ale i daty wykonania fotografii, formatu, limitowanej edycji i nakładu. Wartość podnosi też oczywiście sygnatura fotografa, pieczętka autorska, hologram i tym podobne – wszystko, co wpływa na unikalność danego egzemplarza.

Jak wygląda twoja współpraca z artystami? Jak pracuje się z tymi, którzy są bardziej świadomi i wiedzą, czego chcą, a jak z tymi, którzy zwracają się do ciebie po raz pierwszy? Czy są jakieś różnice w ich podejściu do druku?

Nadrzędnym celem jest oczywiście zrealizowanie zlecenia, jednak środkiem do tego jest dialog. Nawet ci doświadczeni artyści czasem nie są pewni i nie wiedzą do końca, czego chcą. Razem przechodzimy przez proces krystalizacji myśli i często jest to po prostu eksperyment. Bywa różnie. Niektórzy twórcy są tak mocno przekonani o słuszności swoich definitywnych pomysłów, że dialogu nie ma – są zamknięci na sugestie innych rozwiązań. Chcą „moimi rękami zrealizować coś po swojemu”. Może to wynika z braku zaufania do specjalisty, a może z zamknięcia do samodzielności. Najczęściej jednak są to bardzo przyjemne realizacje, pełne wyzwania, burzy mózgow, niezwykle zadowalających rezultatów. Z niektórymi realizuję jeden projekt, z innymi współpracuję nieprzerwanie od wielu lat.

Według mnie dobry drukarz to nie tylko osoba znająca techniczne aspekty druku, ale także ktoś, kto potrafi uważnie słuchać i rozumieć intencje artysty. Ja na przykład lubię, kiedy papier podkreśla szczegółowość na moich fotografiach, wydaje mi się, że matowe wykończenie papieru to wydobywa. Lubię też, kiedy papier nie połykskuje, wtedy mam wrażenie, że nic nie przeszkadza w odbiorze tej fotografii. W jednym z moich projektów, *Koniec*, w którym tematem był wrak samochodu pokryty rdzą, chciałam szczególnie podkreślić świetlistość tej rdzy. Zaproponowałam mi papier matowy, który połykskuje, czyli z wykończeniem satynowym. Efekt był niesamowity!

Ty jako artystka najlepiej wiesz, czego potrzebujesz, a drukarz ma za zadanie wyczuć twoje intencje, pomóc... Zaufałaś swojej intuicji, co jest bardzo ważne w trakcie tego procesu, a ja odpowiedziałem na twoje potrzeby. Nie zawsze jestem w stanie przewidzieć rezultat, ale tak jak wcześniej ustaliliśmy – ważna jest komunikacja.

Jaka jest najtrudniejsza lub najbardziej ekstrawagancka praca drukarska, jaką kiedykolwiek wykonałeś?

(*po chwili zastanowienia*) Przychodzą mi do głowy trzy projekty, ale nie wiem, czy mogę określić je mianem najtrudniejszych lub ekstrawaganckich. Na pewno są to projekty, które przyniosły mi wiele satysfakcji zarówno podczas procesu tworzenia koncepcji, jak i jako gotowe prace. Pierwszy z nich to druki dla

Yuriya Bileya, z którym współpracuję już od pewnego czasu. W projekcie tym, *FREEDOM FOR ALL – The Value of These Words Also Depends on You* [2023], artysta wykorzystał archiwalne fotografie niemieckiego fotografa Rolfa Goetzego, które wydrukowaliśmy na archiwalnym papierze o matowej powłoce, a następnie artysta je spreparował, używając węgla. Czerń węgla nie zakryła całkowicie obrazu, pozostawiając bardzo delikatnie zarysowane szczegóły. Drugi projekt, który szczególnie pamiętam, to wydruki na wystawę fotografii Netty Laufer *Terytorium. Netta Laufer, Tom Swoboda* [2021, Muzeum Współczesne Wrocław, kuratorka: Agata Ciastoń]. Wykorzystaliśmy podłoże o metalicznej powłoce, którego wcześniej nie miałem okazji używać. Szczerze mówiąc, zawsze wydawało mi się dość tandetne. Fotografie artystki symulowały obrazy z kamery termowizyjnej, a wybrane przez nas podłoże w relacji do twórczości Netty podbiło to wrażenie i stworzyło niesamowity klimat „nierealności” obrazu. Trzecia realizacja to projekt Bartosza Hołoszkiewicza. Fotografie zostały wydrukowane na podłożu japońskim, w którego skład wchodziły morwa i konopia. Papier ten charakteryzuje się niską rozpiętością tonalną i barwną, a mimo swoich „wad” stworzył do tej pory dla mnie niewyjaśnioną głębię obrazu. Może opowiedz mi, co jest (albo było) dla ciebie najtrudniejsze w procesie drukowania własnych prac?

W trakcie mojej kariery zdarzało mi się doświadczać momentów niepewności. Czasem wątpiałam w swoje kwalifikacje, innym razem zastanawiałam się, czy jestem wystarczająco dobra w tym, co robię. Dziś stawiam sobie wysoko poprzeczkę w pracy zarówno zawodowej, jak i twórczej, ale w przeszłości zdarzało mi się przymykać oko na „nieprawidłowe wydruki”. Nieprawidłowe z mojej perspektywy: coś się w nich nie zgadzało, a to kontrast, a to kolor, wszystko wyglądało inaczej niż na monitorze mojego komputera. Nieświadoma przyczyny, w milczeniu obwiniałam drukarza o błąd, którego nawet nie potrafiłam wtedy zdefiniować. Dziś wiem więcej, mam skalibrowany monitor i dobrze radzę sobie z barwą w Photoshopie, umiem przygotować pliki do druku, tak aby zadbać o spójność kolorystyczną. Ta wiedza daje mi poczucie bezpieczeństwa, a to dodaje pewności siebie w kontakcie z drukarzem. A czy drukarzowi zdarza się popetniać błędy?

Wielu je popetnia, ale ja chcę mówić tylko za siebie. Uważam się za dobrego fachowca, choć oczywiście czasem zdarzają się błędy. Na pewno nie

lubię pracować pod presją czasu. Na przykład takie z pozoru proste przenoszenie dużych fragmentów wydruków bywa trudne, a w pośpiechu lub przy braku skupienia może dojść do zagięcia papieru, powstaje tak zwana wgniotka, nieodwracalna szkoda. Jeżeli to moja wina, muszę wydruk powtórzyć. Innym błędem, który się czasem zdarza, co prawda jest bardziej zależny od maszyny drukującej, ale wynikający z niedopatrzania, jest przybrudzenie podłoża w trakcie drukowania przez głowicę. To również dyskwalifikuje wydruk, który trafia do kosza.

Roman Kaczowski, specjalista polskiego rynku sztuki, którego obserwuję na Instagramie, podsumowując istotę kolekcjonowania sztuki, zwrócił uwagę na głębszy wymiar tego procesu, który nie tylko wzbogaca nasze życie emocjonalne, ale także umożliwia lepsze zrozumienie twórczości artysty. Patrząc na to z perspektywy naszej rozmowy, w której wydruk staje się kluczowym elementem prezentacji dzieła sztuki, jakim jest fotografia, te słowa nabierają szczególnego znaczenia.

Jako drukarz i entuzjasta sztuki mogę jedynie potwierdzić tę myśl. Współpraca z artystami, analiza ich dzieł, proces produkcji – to wszystko pozwala zrozumieć ich inspiracje, cele i przesłanie. Dlatego każdy projekt jest dla mnie wyzwaniem nie tylko technicznym, ale także emocjonalnym i intelektualnym.

Po wielu latach różnych doświadczeń w pracy zawodowej i twórczej stwierdzam, że dla mnie jako artystki porozumienie z drukarzem jest niezwykle istotne. Obok wsparcia w technicznych aspektach cenię sobie również naszą artystyczną interakcję, dialog i zrozumienie intencji. Wszystko, o czym dziś rozmawialiśmy, to dla mnie wartość dodana w całym tym artystyczno-technologicznym procesie. Dziękuję za rozmowę.

(po chwili zastanowienia) Przywołam z pamięci fotografię jednego z artystów, który pojawił się u mnie w pracowni. Przedstawiała ona fragment architektury miejskiej, gdzieś w japońskiej metropolii, oświetlone przez przebijające się między budynkami słońce rośliny doniczkowe. Fotograf wybrał ten moment, prawdopodobnie ze względu na silne emocje, które wywołały w nim obiekty, światło i barwy. Teraz chciał te emocje poczuć ponownie przez wydruk fotografii. Stałem więc w obliczu zadania, które polegało na pomocy w „zreprodukowaniu” tych emocji, przywołaniu ich za pomocą odpowiednio dobranego podłoża. Nie zamieniłbym tej pracy na żadną inną.

↓ Fotografie z prywatnej kolekcji, od lewej Bruce Davidson, David Goldblatt, wydawca: art Foto Edition / Steidl



→ Fotografie z prywatnej kolekcji, od lewej David Bailey, Robert Frank, wydawca: art Foto Edition / Steidl



POSTAWY

38 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Adam Kozicki. Wyróżnienie „Formatu”
w Biennale Bielska Jesień

40 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Daniel Mikulski. Wyróżnienie „Formatu”
w legnickich PROMOCJACH

42 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Wyróżnienie Formatu w Najlepszych Dyplomach
Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu

46 STACH SZABŁOWSKI

Olga Dmowska. *Wszystko, co widzę, jest Twoją
projekcją*

50 ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA

Mozaika na miarę naszych czasów. Tessery
Urszuli Smazy-Gralak

ADAM KOZICKI. WYRÓŻNIENIE „FORMATU” W BIENNALE BIELSKA JESIEŃ

Bez wątpienia Adam Kozicki jest jednym z ważniejszych młodych malarzy w Polsce. W ostatnich latach zrealizował kilka ważnych wystaw, wziął udział w głośnych zbiorowych pokazach, a jego głos wybrzmiał wyraźnie w działaniach ruchów społecznych obecnych na ulicach miast.

Pewnym usankcjonowaniem jego działalności są nagrody oraz wyróżnienia w konkursach artystycznych: w 2019 roku był finalistą dziewiętnastej edycji konkursu Artystyczna Podróż Hestii, w 2021 roku został laureatem trzeciej nagrody w czterdziestym piątym Biennale Malarstwa Bielska Jesień oraz Nagrody mBanku „m jak malarstwo” w trakcie wystawy UpComing, w 2023 roku otrzymał *ex aequo* Grand Prix czterdziestej szóstej edycji Biennale Malarstwa Bielska Jesień – został wyróżniony w tym konkursie przez redakcję „Formatu” oraz otrzymał *ex aequo* Grand Prix czternastej edycji Konkursu Gepperta.

Jego ostatnie wystawy indywidualne to głośna *Budzę się w miejscu, w którym żaden człowiek nie zdoła żyć* w 66P Subiektywnej Instytucji Kultury we Wrocławiu oraz *Nigdy nie będziesz szła sama* w Biurze Wystaw w Warszawie, obie zrealizowane w 2023 roku. W tym czasie wziął także udział w wystawie *Refugees welcome. Artystki i artyści na rzecz uchodźczyń i uchodźców*, która odbyła się w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie.

Śmiało można nazwać Adama Kozickiego artystą aktywistą, wyraźnie bowiem porusza się on po obszarach, w których sztuka jest istotnym elementem (wyrazem najczęściej) zaangażowania społecznego. Jednocześnie jest to malarstwo dojrzałe, bardzo konsekwentne i wyjątkowe pod względem formalnym, zawiera zatem w sobie cechy, które niekiedy wiążą się z wyobrażeniem

o szybkich reakcjach, działaniach w niesprzyjających warunkach, reprezentacją radykalnych poglądów czy używaniu języka publicystycznego, który wydaje się adekwatny do komentowania dynamicznej rzeczywistości. Okazuje się, że można robić to inaczej.

Wspomniane wystawy indywidualne Adama Kozickiego zostały poświęcone dwóm zagadnieniom, które w ostatnich latach mocno odcisnęły piętno na naszej rzeczywistości jako obywateli kraju i uczestników wydarzeń społecznych oraz uwydatniły zniuansowane postawy w wymiarze relacji z „władzą” oraz z „obcymi”. Wystawa *Nigdy nie będziesz szła sama* była rezultatem doświadczeń artysty jako osoby, która doznała traumy z powodu bezpodstawnego zatrzymania przez policję – są próbą przepracowania tych przeżyć. Gdy w 2020 roku ogromna część społeczeństwa wyszła na ulicę, by protestować przeciwko ówczesnej władzy, która zastrzyła, i tak już restrykcyjną na tle Europy, ustawę aborcyjną, represje ze strony obozu rządzącego – reprezentowanego najczęściej przez służby mundurowe – stały się zauważalne, dotkliwe i powszechne. Policja,

↓ Adam Kozicki, *Budzę się w miejscu, w którym żaden człowiek nie zdoła żyć*, widok wystawy, 66P Subiektywna Instytucja Kultury, 2023, fot. Czesław Chwiszczuk



która ogólnie nie cieszy się wielkim poważaniem w Polsce, ale przez ostatnie lata była traktowana przez społeczeństwo raczej neutralnie, znów stała się obiektem nienawiści, symbolem systemu i wrogiem społeczeństwa obywatelskiego. Jednak Adam Kozicki, mimo że osobiście doświadczył schwytania przez policję, odcięcia od swojej sieci wsparcia oraz bezprawnego traktowania, nie stworzył opowieści o „złych policjantach”, lecz sproblematyzował ich postępowanie, niejako pokazując także ich uwikłaną w system postawę. Nie uległ pokusie – a ma do tego pełne moralne prawo – by rozprawić się brutalnie z przedstawicielami władzy, ośmieszyć ich. Pokazał niejednoznaczność zachowań policjantów, gdy bycie tym złym za chwilę jest kontrowane bardziej empatycznymi postawami (choć zwykle trwają one krócej). Mamy zatem koszmarnie doświadczenie „zgarnięcia” artysty na dotek, próbę skłonienia go do podpisania zeznań, ale także odpalenie papierosa oraz dobre rady („musisz być twardy”), które mają pomóc mu przetrwać tę sytuację.

Piotr Puldzian Płucienniczak w tekście *Policja jest nieoczywista. „Nigdy nie będziesz szła sama” Adama Kozickiego w Biurze Wystaw w „Szumie”* pisał tak: „Obrazy Adama Kozickiego są polityczne, ale nie w ten przewidywalny sposób, w jaki obraz jest manifestem, wlepką z płonącym radiowozem. Są bardziej złożone technicznie niż »ACAB« na murze, a ich komunikat jest niejednoznaczny”. Fakt, antysystemowe napisy na budynkach to jednak już chyba przeszłość. Prace Kozickiego to całkiem spore płótna, malowanie tuszem akrylowym z aerografu, które są kadrami, wyciętymi z pamięci przeskalowanymi stop-klatkami, pracowicie malowanymi. Wyraźnie widać w nich echa komiksów, o czym świadczy „graficzność” i być może w pewien sposób przerysowanie elementów rzeczywistości (ale bez przekraczania granicy surrealizmu) oraz tytuły, które pełnią podobną funkcję jak komiksowe dymki.

Pokaz w 66p Subiektywnej Instytucji Kultury *Budzę się w miejscu, w którym żaden człowiek nie zdoła żyć* to dopełnienie obrazu medialnego – często preparowanego i manipulowanego – wydarzeń z pogranicza polsko-białoruskiego. Ale i komentarz do kwestii „granic” w ogóle, a więc tej wspomnianej, gdzie zaistniał problem nielegalnej migracji oraz *pushbacków*, a także polsko-ukraińskiej, przez którą nieustająco przebiega ruch ludzi w obie strony. Adam Kozicki pochylał się nad filozoficznym, humanistycznym oraz politycznym wymiarem linii dzielących narody i kraje, nad okolicznościami, które rzutują na swobodę (i jej brak) przemieszczania się, na decydowanie o czymś życiu (i czyjeś śmierci). Kadry koncentrują uwagę na elementach symbolicznych: zasiekach, płotach, papierach. Jednocześnie jednak



artysta nie uciekł od dosłownego opowiedzenia historii: przedstawił pozbawione cech indywidualnych figury ludzkie, które już przekroczyły granicę życia i śmierci. Wskrzesał tym samym skojarzenia ze sztuką powstającą po wojnie, opowiadającą o ludobójstwie, które wówczas się wydarzało.

Bezpośredniość i wyraźne określenie swojego stanowiska w tym cyklu obrazów wciąż idą w parze z zapożyczeniami formalnymi ze świata komiksu czy gamingu, gdzieś mającą w tle elementy wzorowane na estetyce grozy, która jest przecież silnie sprzężona ze światem graficzno-rysunkowym w wydaniu pop. Dobitność tematyczna nie jest więc tożsama z dosłownością wizualną w sensie odwzorowań fotograficznych czy dążenia do naturalistycznych przedstawień. Czyżby brak realizmu był jakąś formą radzenia sobie z bezlitosną rzeczywistością lub mechanizmem obronnym?

Może tak być, ale Adam Kozicki zdecydowanie jest mocno stąpającym po ziemi artystą, który świadomie i śmiało przetwarza rzeczywistość, w której przyszło mu żyć. Oprócz wybitnie reaktywnego na problemy społeczne malarstwa realizuje postartystyczne projekty, jak Biuro Pomysłów Artystycznych czy Studio tatuażu im. Leszka Balcerowicza, które są nieco prześmiewczym, ale i gorzkim komentarzem do zawodu artysty w kapitalistycznym, jeszcze nie całkiem okrzepłym ekonomicznie państwie.

Twórczość Adama Kozickiego mocno oddziałuje na dysonans poznawczy oglądającego. Wizualnie, na pierwszy rzut oka, jest obietnicą ucieczki w świat stworzony komiksową czy gamingową kreską, aby za moment dosłownie pociągnąć w dół i zmusić do czołgania się po ziemi, pozwalając poczuć, czego doświadczają bohaterowie przedstawień.

↑ Adam Kozicki, *Budzę się w miejscu, w którym żaden człowiek nie zdoła żyć*, widok wystawy, 66P Subiektywna Instytucja Kultury, 2023, fot. Czesław Chwiszczuk

DANIEL MIKULSKI. WYRÓŻNIENIE „FORMATU” W LEGNICKICH PROMOCJACH

Wyróżnienie Pisma Artystycznego „Format” w trzydziestym pierwszym Ogólnopolskim Przeglądzie Malarstwa Młodych PROMOCJE otrzymał Daniel Mikulski, absolwent wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Podczas wystawy konkursowej w Galerii Sztuki w Legnicy zaprezentował dwa płótna o niewielkich rozmiarach, za którymi stoi pokaźna i ważna narracja.

Daniel Mikulski studiował w pracowni profesor Anny Kramm, dyplom pod jej kierunkiem uzyskał w 2023 roku. Jest także laureatem nagrody Grand Prix w konkursie Postawy w 2022 roku.

Twórczość artysty jest oparta na kontraście wynikającym ze zderzenia intensywnej warstwy wizualnej, zawierającej konkretny przekaz, z dość delikatną, jak na malarstwo, postacią fizyczną prac. Są to często płótna nienaciągnięte na blety, kartony, papiery, wycinanki czy pozszywane patchworki. Prace są często obrzeżone koronką, niczym serwetki czy makatki z „dawnych czasów” lub babcinych domów. Mają więc w sobie jakąś potencjalną miękkość i ulotność. Zdają się realizowane subtelnie (co odkryjemy dopiero po dokładniejszym przyjrzeniu się im), jakby ich realizacji towarzyszyła doza niepewności.

Tematyka malarstwa Daniela Mikulskiego dotyka historii i przeżyć wynikających z faktu bycia osobą transpłciową. Ich narracja dotyczy różnych aspektów związanych z queerowością. Przekłada się to na cały wachlarz artykułowanych przez twórczość doznań, zarówno trudnych, jak i przyjemnych, w aspekcie osobistym czy społecznym. Jest to zatem lawirowanie między tym, czego można doświadczyć w dyskursie publicznym, w mediach i co jest często zniekształcone, a tym, co jest niewidoczne, bo

bardzo osobiste i rozgrywające się na poziomie emocji i ciała, ukrywane zatem zwykle przed światem zewnętrznym.

Co dzieje się w warstwie wizualnej? Dominująca jest w niej reinterpretacja estetyki szeroko pojętej sztuki ulicy, a więc pojawiają się takie pojęcia, jak wizualność lat osiemdziesiątych, komiksy, gry wideo, lego czy graffiti. Niezależnie od wybranego podłoża postaci i elementy kompozycji są zawsze tworzone wyraźną i komiksową kreską. Jej proveniencja wpływa na złagodzenie każdej historii, która rozgrywa się w obrębie prac. Każda postać obecna na obrazach, niezależnie od tego, czy bierze udział w pozytywnej, czy negatywnej opowieści, ma nieco humorystyczny rys: wielkie oczy i bajkowo przerysowaną twarz, co rozbraja ją już zawczasu.

Z obrazów Daniela Mikulskiego przebijają narracje związane z dążeniem do znalezienia poczucia spokoju i komfortu w funkcjonowaniu społecznym, co w transfobicznym i wciąż konserwatywnym polskim społeczeństwie jest procesem skomplikowanym i niekoniecznie łagodnym. Jednocześnie – nie tylko przez wspomniane zabiegi stylistyczne – nie są one rejestracją ciągłej walki czy poczucia niesprawiedliwości. Nie mają także aktywistycznego wydźwięku. Przeciwnie, przebijają z nich niekiedy poczucie prywatnego, niezależnego od czynników zewnętrznych, doświadczenia osobistej przyjemności, samoakceptacji, trudnej nawet do określenia pozytywnej energii, istniejącej mimo wszystko.

Początkiem tej opowieści z całą pewnością jest doświadczenie przemocy i braku akceptacji ze strony normatywnej większości, ale to, co widzimy, jest już jakby krokiem dalej, świadectwem świadomego

postępowania, a nawet wyrazistego definiowania na nowo swojego miejsca w społeczeństwie.

Być może są tam również spekulacje o tym, jak by to było, gdybyśmy otworzyli się na komunikację z drugim człowiekiem, dzielili się przemyśleniami, otwierali na przeżycia innych. To tak bardzo inne od doświadczeń właściwych naszej kulturze, w których rys wściekłości, walki, niezgody zwykle jest tym dominującym.

Owszem, przemoc także niekiedy pojawia się w pracach artysty: są uliczne bójkę, dresiarские przepychanki. Ale chyba więcej złości i frustracji wynikającej z drobnych przeciwności: potknięć, upadku z roweru, zgubionych kluczy czy skrzywionych min (*smiles in polish*). Ekspresja postaci jest podbijana kontrastowymi kolorami, śmiałą kreską. Zatem to, co może wydawać się na początku negatywne, jest przeformowywane na doświadczenie intensywności życia, próbę wyciągnięcia nauki i kroczenie do przodu, na przekór wszystkiemu. Oznacza to przyjęcie aktywnej postawy wynikającej z samoświadomości. Nic lepszego nie można zrobić.

Jakie wnioski można zatem wyciągnąć z zestawienia wyrazistej kompozycji z miękkim, „domowym” podłożem, które może poddawać się niszczycielskiemu działaniu czasu lub jest po prostu plastyczną materią podatną na odkształcenia? Czy ten antagonistyczny zabieg jest celowy, czy raczej jest świadectwem bardzo dużej wrażliwości i wystawiania się na potencjalne niebezpieczeństwo? Czy bije z niego niepewność i być może asekuracyjna postawa, że nie warto angażować czasu na przyszykowanie dużych blejtramów i stworzenie czegoś solidnego „na zawsze”?

Faktem jest, że subtelne skłanianie się ku miękkim materiałom czy łatwym do przeniesienia i lekkim łagodzi intensywną energię prac. Nie przygasza jej, ale wydobywa nieoczywiste jakości, wyraźnie zaznacza intymność historii, z którymi się konfrontujemy. One pochodzą z bardzo prywatnych przeżyć, niełatwych do przerobienia oraz wyrażenia, i są ich świadectwem, nie są „na pokaz”. Prowadzi to do konstatacji, że widz został dopuszczony do obserwowania bardzo osobistego procesu wizualnej werbalizacji tego, co niegdyś było głęboko ukryte. Toteż samo snucie narracji, a niekoniecznie jej finał, solidna malarska postać, wydaje się celem drogi artysty, przynajmniej na razie.



↑ Daniel Mikulski, *Nieoczywiste konsekwencje przemiany*, mia ART GALLERY, 2022, fot. Jerzy Wypych

↓ Daniel Mikulski, *Patchwork*, 2023, archiwum autora



WYRÓŻNIENIE „FORMATU” W NAJLEPSZYCH DYPLOMACH AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH WE WROCŁAWIU

W lutym 2024 roku została otwarta wystawa *Sztuka Przejścia '23 – Najlepsze Dyplomy Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu*, będąca jedną z ważniejszych prezentacji podsumowujących działalność dydaktyczną uczelni. W trakcie otwarcia wyłoniono laureatów nagród i wyróżnień regulaminowych. Wyróżnienie „Pisma Artystycznego Format” – w postaci publikacji niniejszego artykułu – otrzymały Iga Staszczak i Antonina Wolska, absolwentki kierunku sztuka i wzornictwo ceramiki. Nagrodzona praca dyplomowa Igi Staszczak składa się z części artystycznej – *Hedonizm w kryzysie. Konsumpcja, zabawa, pieniądze* – i z części projektowej *W komplecie. Nowe spojrzenie na ideę zestawu*, która jest pracą zespołową opracowaną przez obie wymienione absolwentki.

Prezentowana w przestrzeniach BWA Wrocław Główny realizacja *W komplecie. Nowe spojrzenie na ideę zestawu* to projekt biznesowo-artystyczny. Biznesowy, ponieważ autorki stworzyły markę „Zbiór”, która ma na celu działania komercyjne i część dyplomu stanowi planowe działania związane z uruchomieniem firmy, a więc określenie ryzyka, analizę rynku, stworzenie strategii marketingowej, opis oferty. Artystyczny, gdyż artystki przede wszystkim zajmują się tworzeniem określonych jakości z obszaru sztuki i dizajnu. Prezentacja koncepcji projektowej, którą należy zaliczać do działań w obszarze ceramiki oraz szkła, ale także działań interdyscyplinarnych, jest wizualną reprezentacją tego złożonego przedsięwzięcia.

Praca jest zbiorem naczyń ceramicznych i szklanych. Jego trzonem są skarby zdobyte na targowiskach staroci czy odnalezione w domowych zasobach. Projektantki doprojektowały i stworzyły

Ceramika użytkowa i aneks ze szkła użytkowego

Iga Staszczak, Antonina Wolska

W komplecie. Nowe spojrzenie na ideę zestawu

Elementy ceramiczne: porcelana barwiona w masie i szklawiona, odlewana lub toczona na kole garncarskim, naczynia porcelanowe vintage, kalki

promotorzy

prof. Mirosław Kociński

dr Renata Bonter-Jędrzejewska

dr hab. Beata Mak-Sobota

część artystyczna

Iga Staszczak

Hedonizm w kryzysie. Konsumpcja, zabawa, pieniądze

Cukiernica wytchnieniowa, 2023

porcelana szklawiona, stal, drewno, cukier, posrebrzane łyżki

Nie baw się jedzeniem, 2023

porcelana i kamionka barwione w masie i szklawione, drewno, dywan vintage

promotor

prof. Katarzyna Koczyńska-Kielan

→ Iga Staszczak, Antonina Wolska,
*W komplecie. Nowe spojrzenie
na ideę zestawu, fot. archiwum
autorek*



ich brakujące elementy, na przykład części od kompletów zastawy czy nóżki i podstawki kieliszków. W ten sposób powstał interesujący patchwork złożony zupełnie swobodnie i niejako wbrew klasycznej myśli projektowej. Podważono tu sposób myślenia o klasycznym zestawie, rozumianym jako jednolity, złożony z pasujących elementów i ekskluzywny zbiór. Ten sprzeciw względem ustalonej estetyki, porządkującej naszą wiedzę o historii dizajnu, a tym samym niejako względem niegdysiejszych hierarchii społecznych, jest próbą ratowania artefaktów przeszłości z uwzględnieniem wyzwań, jakie stoją przed współczesnym społeczeństwem, a więc walką z nierównościami, konsumpcjonizmem czy degradacją środowiska, przejawiającą się w wyrzucaniu zbędnych elementów i jednoczesnej nadprodukcji nowych.

Ideą działania „Zbioru” jest wytwarzanie nowej jakości na bazie istniejących przedmiotów, które zostają poddane obróbce, uzupełnieniu czy zupełnie nowemu zestawieniu z elementami specjalnie z tej okazji zaprojektowanymi. Podstawą jest czerpanie z historii i wyszukiwanie vintage’owych smaczków, a następnie nadanie im nowego oblicza, powstałego na bazie nieprzesadnej ingerencji w pierwotny stan. Ten gest definiuje zakres dalszej pracy, której celem jest zrównoważone projektowanie. Artystki świadomie umiejscawiają siebie w świecie dizajnu, przed którym stoją wyzwania uwzględniające problemy obecnych społeczeństw i planety, którego celem nie jest zaś istnienie wyłącznie w kategoriach estetycznych.

Część artystyczna dyplomu – *Hedonizm w kryzysie. Konsumpcja, zabawa, pieniądze* – zrealizowana przez Ięgę Staszczak, składa się z dwóch prac:

Cukiernicy wytchnieniowej oraz *Nie baw się jedzeniem*. Pod względem technologicznym w obu wypadkach głównym budulcem instalacji jest ceramika, której towarzyszą takie materiały, jak stal, drewno, dywan, tyżki, cukier.

Obie prace bazują na koncepcji dziecięcych zabawek: wzorem dla *Cukiernicy wytchnieniowej* są młynki do przesypywania piasku (dlatego umowną przestrzenią jest piaskownica), a *Nie baw się jedzeniem* wyraźnie przypomina piramidkę stworzoną z plastikowych krążków nawlekanych na trzonek (toteż sytuacja rozgrywa się na dywanie). Stworzone elementy są rodzajem przerysowanych rekwizytów znanych z dzieciństwa, tym razem przeznaczonych dla dorosłych. Są trochę nieprawdziwymi zabawkami, co oczywiście jest paradoksem, ponieważ zabawki z definicji nie są prawdziwe. Ich funkcją wszak jest naśladowanie rzeczywistości. Jakże zatem jest przeznaczenie prezentowanych elementów? Powrót na chwilę do bezproblemowego dzieciństwa, a może uzmysłowienie, że świat dorosłych składa się z równie umownych rytuałów, które dając nam namiastkę zabawy i relaksu, prowadzą do niepoohamowanej konsumpcji?

Iga Staszczak snuje bardzo interesującą opowieść o finalnej bezcelowości zabiegów (zabawy), które organizując dzieciństwo, miały nas uczyć konkretnych rzeczy: motoryki, czynności użytecznych, rozumienia relacji międzyludzkich, poruszania się w społeczeństwie. I o ile ten etap miał rzeczywiście sens w procesie rozwijania się jako dziecko, o tyle jego konsekwencje wydają się zaprzeczeniem pierwotnego celu. Osiągając bowiem dorosłość, wciąż bawimy się zabawkami (reprezentowanymi przez wszelkie dobra), tyle że zjadają nam one

czas i pieniądze, stając się często nieetycznym obiektem pożądania.

To prowokuje pytania, co by się stało, gdyby tak porzucić wszelką ułudę dojrzałości i nie przestawać bawić się po dziecięcemu. Czy nasza dorosłość byłaby wówczas prawdziwa? Czy nie groziłoby to społeczeństwem złożonym z osobników niedojrzałych? I dalej: jeżeli społeczeństwo jest zorganizowane na dostępie do dóbr materialnych (zabawek dla dużych dzieci), gdyż *de facto* między innymi na dążeniu do ich posiadania polega dorosłość, to czy nie podcinamy sobie gałęzi, na której siedzimy? Wszak nagłe ograniczenie dostępu do dóbr (czyli kryzys) powoduje natychmiastową destabilizację w wielu obszarach. Czy właściwą drogą nie jest uwolnienie się od tych potrzeb?

Materiałem symbolizującym okoliczność kryzysu jest cukier – element niepozorny, ale nierozdzielnie związany z poczuciem tworzenia domu i bezpiecznej przestrzeni. W sytuacjach skoków cenowych zawsze staje się obiektem pożądania i oznaką luksusu. Nie jest czy nie powinien być podstawą diety, ale zdecydowanie zwiastuje hedonizm życia codziennego: słodycz, która jest zwieńczeniem ważnych okoliczności lub po prostu niedzielnego obiadu. W realizacjach Igi Staszczak pojawia się on w postaci podstawowej i już przetworzonej, czyli jako cukierniczy klejnot.

Siłą tych instalacji na poziomie wizualnym jest ich pozorna niewinność oraz wspomnienie świata znanego z dzieciństwa, w którym najważniejsza jest dobra zabawa, a zasady są proste. To także świat idealnych tortów, instagramowych wypieków o wyglądzie gwarantującym niezapomniane doznania smakowe. Fakt, że jest to reprezentacja przesuniętej, wyidealizowanej rzeczywistości, rodzi podskórny niepokój, podaje bowiem w wątpliwość idee, na których bazuje i w które głęboko wierzy społeczeństwo.

↓ Iga Staszczak, *Cukiernica wytchnieniowa*, 2023, fot. archiwum autorki





↑ Iga Staszczak, Antonina Wolska,
W komplecie. Nowe spojrzenie na ideę zestawu,
fot. archiwum autorek



OLGA DMOWSKA. WSZYSTKO, CO WIDZĘ, JEST TWOJĄ PROJEKCJĄ

Wystawa przedstawia twórczość Olgi Dmowskiej, artystki, która jest wyjątkowa nie tylko ze względu na wizualną siłę swoich prac, lecz również z uwagi na radykalizm projektu egzystencjalnego, który realizuje w ramach sztuki.

Wszystko, co widzę, jest Twoją projekcją to ekspozycja zbudowana z dwóch zespołów prac Olgi Dmowskiej. Na jeden składają się inscenizowane fotografie, przede wszystkim autoportrety, będące zapisami performatywnych działań i eksperymentów artystki z ciałem, wizerunkiem i tożsamością. Jednocześnie w ostatnich latach Olga Dmowska zajmuje się intensywnie malarstwem – to właśnie przede wszystkim z obrazów jest znana na scenie sztuki i to właśnie one, zwłaszcza prace najnowsze, stanowią główną część wystawy. Fotografie, z których większość nie była do tej pory pokazywana publicznie, rzucają jednak na malarstwo artystki światło, w którym wyraźniej rysuje się specyfika prowadzonego przez nią przedsięwzięcia, niemieszczącego się do końca ani w ramach konwencji artystycznych, ani tym bardziej w ramach sztuki pojętej jako praktyka wytwarzania artefaktów.

Istotę tego przedsięwzięcia można opisać jako pracę nad stawaniem się sobą. Realizacje artystyczne – zdjęcia i w jeszcze większym stopniu obrazy malarskie – są echem tego procesu, dając jednocześnie wgląd w jego przebieg.

Czy jednostka – weźmy za przykład Olę Dmowską – ma alternatywę dla bycia sobą? Oczywiście! Zamiast być sobą, mogłaby zostać „kims”. Kimś innym? W grę wchodzi tu raczej przyjęcie któregoś z ról proponowanych, a raczej narzucanych, przez społeczeństwo, rodzinę, religię czy kulturę. Zamiast sobą można zatem zostać ofiarą przemocy. Albo kobietą



↑ Praca Olgi Dmowskiej z wystawy *Wszystko, co widzę, jest Twoją projekcją*, Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, 2024, fot. Wiktor Piskorz

sukcesu spełniającą z nawiązką pokładane w niej oczekiwania. Albo artystką. Alternatywą dla bycia sobą jest tak naprawdę bycie wieloma innymi osobami naraz.

Bycie sobą zamiast kimś (innym) prowadzi do nieuniknionej polemiki z obowiązującymi wzorcami kulturowymi, a nawet z samą kulturą pojętą jako „źródło cierpień”. Na sztukę Olgi Dmowskiej można spojrzeć jak na przestrzeń tego sporu.

W obliczu obrazów Olgi Dmowskiej jako punkt odniesienia w pierwszej kolejności przychodzi na myśl tradycja *art brut*. Rozwijając swoją malarską praktykę, artystka nie miała jednak intencji prowadzenia dialogu z tą artystyczną formacją – ani zresztą z żadną inną. Z *art brut* łączy ją tyle, że podobnie jak tworzący pod tym szyldem artyści z lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, ona także w pewnym sensie pragnie – i potrzebuje – wymyślić malarstwo od nowa. Siatka historycznych odniesień nie ma zatem kluczowego znaczenia dla odczytania jej obrazów. Klucza do ich odbioru powinniśmy szukać przed – czy raczej poza – historią sztuki.

Podobnie jest z fotografiami Olgi Dmowskiej. Kojarzą się one z szeroko pojętą tradycją sztuki ciała, można dopatrzeć się w nich powidoków artystycznych dyskursów genderowych, feministycznych, queerowych, a nawet rytuałów i brutalistycznej poetyki wiedeńskich akcjonistów. Tropy te nie są zupełnie mylące w tym sensie, że ciało istotnie jest tu kluczowym medium, a praktyki performatywne – przebieranie, maskowanie, odgrywanie scen, *reenactment* – służą za narzędzia pracy z cielesnością. Seksualność, aluzje do przemocy i sadomasochistyczne wyobrażenia stanowią powracające motywy w tych inscenizacjach. Równie często przewijają się wątek uprzedmiotowienia ciała – występujące na fotografiach postaci sprowadzone są do statusu (żywej) lalki. Ma ona najczęściej, choć nie zawsze, twarz samej artystki. Oldze Dmowskiej zdarzało się angażować do swoich sesji inne osoby, ale znakomita większość prac fotograficznych to autoportrety.

Fotografie te można widzieć jako zapis procesu, w którym seksualność jest kluczem do wymiaru ciała, ciało zaś jest reprezentowane przez twarz, która nadaje mu tożsamość. Ta ostatnia może z kolei stanowić przedmiot manipulacji, transformacji, charakteryzacji, maskowania. Nie sposób jednak uciec od wrażenia, że transformacje wizerunku są jedynie ekspresją głębszej przemiany, a istotną część rozwijanej przez Olgę Dmowską narracji rozgrywa się poza kadrami zdjęć. Jaka jest natura tego nieprzedstawionego, choć zasugerowanego, wymiaru obrazów? Czy ma ona charakter fantazmatów? Jest egzorcyzmowaniem przeżytych sytuacji

przez ich odgrywanie? A może mnożenie wizerunków i ich plastyczne kształtowanie (które momentami przypomina znęcanie się nad wizerunkiem własnym) jest drogą, którą artystka stara się dotrzeć do samej siebie?

W życiu społecznym (relacjach rodzinnych, ekonomicznych, politycznych, seksualnych), jesteśmy kształtowani przez cudze spojrzenia, które zmieniają nas w przedmioty pożądania, przemocy, obiekty działania mechanizmów władzy i podległości. Spojrzenia te nakładają na nasze oblicza maski ról, które inni przeznaczają nam do odegrania, dokonując projekcji swoich oczekiwań, wyobrażeń, i potrzeb na ekran naszych twarzy. W tym świetle praktykę fotograficzną Olgi Dmowskiej można widzieć jako akt przejęcia kontroli nie tyle nad samym wizerunkiem, ile nad modelującym je spojrzeniem.

* *

Jeżeli fotografie Olgi Dmowskiej są zapisem pewnego procesu, to jej malarstwo stanowi jego kontynuację, ale także poszerzenie i przeniesienie w nowy etap.

Olga Dmowska jest absolwentką filozofii, nauk na Wydziale Sztuki Mediów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczęła tuż przed trzydziestką. Wydział ten wybrała ze względu na swoje zainteresowania fotografią i wideo, a jednak w latach studiów na Akademii zwróciła na siebie uwagę jako malarka – utalentowana, zarazem osobna w tym sensie, że pracująca poza jakąkolwiek ustaloną konwencją. Jej malarstwo, gwałtowne, ekspresyjne, oparte na zuchwałym, wręcz heretyckim sposobie zestawiania kolorów, było – i wciąż pozostaje – antytezą sztuki akademickiej. Obecna jest w nim energia sztuki prymitywnej, której nie należy jednak mylić z kategorią twórczości naiwnej. Odwołując się do tego rozróżnienia, można wrócić do przywołanego wcześniej pokrewieństwa między postawą Olgi Dmowskiej a filozofią twórców *art brut*. Formułowali oni swój malarski program – powrót do pierwotnego gestu, dopuszczenie do głosu intuicji, rezygnację z wypracowanych na gruncie tradycji sposobów obrazowania – w cieniu doświadczenia drugiej wojny światowej. W obliczu popełnionych zbrodni, barbarzyństw i okrucieństw europejska kultura – nie wyłączone malarstwo – jawiła się jako skompromitowana, zbankrutowana moralnie. Jeżeli tworzenie sztuki miało być kontynuowane, trzeba ją było zacząć od nowa – od miejsca, w którym twórczość zaczynają dzieci, a także osoby outsiderskie znajdujące się na marginesie społeczeństwa, (a więc i na obrzeżach pola dyscyplinującego działania jego norm, przekonań, wyobrażeń

i przesądów). *Art brut* była odpowiedzią na zbiorową traumę. Z kolei sztukę Olgi Dmowskiej początkowo osadzano w wymiarze jej traumy osobistej – przemocy, której doświadczała w dzieciństwie i wczesnej młodości. Sama artystka również mówiła o tych przeżyciach, między innymi w opublikowanym w magazynie „Szum” wywiadzie, którego udzieliła Joannie Ruszczyk¹.

Element biograficzny był także przywołany podczas prezentacji prac malarki w ramach projektu „Farba znaczy krew” w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w 2019 roku. Tytuł tej głośnej wystawy sugerował, że źródłem malarstwa jest ciało, jego „trzewia”, płyny, a zwłaszcza krew, której tętno wyznacza rytm życia w biologicznym, cielesnym wymiarze. To rozpoznanie szczególnie odnosiło się do sztuki kobiet, których twórczości był poświęcony projekt „Farba znaczy krew”. Olga Dmowska, jako malarka zdająca się „przelewać” swoje uczucia i doświadczenia bezpośrednio na płótno, wpisywała się idealnie w dyskurs tego przedsięwzięcia. Nie znaczy to jednak, że jej malarstwo w ramach tego dyskursu się zamyka. Widać to szczególnie w najnowszych pracach artystki. W obrazach malowanych w czasie studiów (Olga Dmowska obroniła licencjat na Akademii Sztuk Pięknych w 2016 roku, dyplom magisterski zrobiła cztery lata później), przedstawiała często sceny, które można było czytać jako swoiste ilustracje do opowieści utrzymanych w konwencji baśni, ukazanej wprawdzie w jaskrawych barwach, ale w swojej istocie mrocznej, nierzadko okrutnej. Tego rodzaju prace podsycaty pokusę czytania twórczości artystki z punktu widzenia traumy jako aktu przepracowywania przeszłości.

Kilka przykładów dzieł z tamtego okresu znalazło się także na wystawie *Wszystko, co widzę, jest Twoją projekcją*. Znamienne jednak, że już w 2022 roku, pokazując wybór prac w warszawskiej Wizytującej Galerii, artystka nazwała go *To mogłam być ja, to nie byłam ja. Istnieję tylko w czasie przyszłym*. Tytuł wystawy naprowadzał widza na ścieżkę wyjścia poza wąską biograficzną ścieżkę interpretacyjną, podpowiadał odbiór sztuki Olgi Dmowskiej nie tyle jako platformy rozliczania się z przeszłością, ile jako praktyki jej przekraczania w stronę przyszłości.

W pracach z ostatnich lat Olga Dmowska skupia się przede wszystkim na motywie twarzy. Kolor pozostaje nośnikiem emocji, wśród których istotne miejsce zajmują radość i poczucie wyzwolenia. Te przedstawienia, podobnie jak wcześniejsze obrazy artystki, a także jej fotografie, pozostają zakorzenione w wymiarze cielesności, przy czym korzenie te

sięgają samego procesu twórczego. Artystka maluje najczęściej na podłodze pracowni, na nienaciągniętych płótnach – każdy malarski gest zostawia na ich powierzchni nieekspresyjny ślad pędzla, szpachli, często również rąk autorki. Do kogo należą twarze, które wyłaniają się z tego performatywnego procesu? Są maskami, z którymi tak żywo się kojarzą? Czy może powinniśmy je postrzegać jako autoportrety? A może pojęcia wizerunku własnego i maski należy raczej w tym wypadku potraktować dialektycznie? W takim świetle twarz ukaże się jako fasada ciała, a ciało jako medium świadomości. W świadomości zaś kryje się głęboka istota jednostki w procesie stawania się sobą. Rozstrzygnięcie, czy proces ten opisujemy w kategoriach duchowych, psychologicznych, czy artystycznych, jest kwestią wyboru języka. Tymczasem doświadczenie, którego dotyczy Olga Dmowska, nie zamyka się w granicach pojęć, podobnie jak praktykowanie bycia sobą nie mieści się do końca w ramach zbudowanych przez kulturę, społeczne normy i wypracowane na ich bazie modele międzyludzkich relacji. Od punktu, w którym kończy się język i oparta na nim kultura, dyskurs kontynuuje obraz, który stara się uchwycić w swojej praktyce Olga Dmowska.

¹ Joanna Ruszczyk, *Szyba się roztapia. Rozmowa z Olgą Dmowską*, Szum, 26 lipca 2019 roku, <https://magazynszum.pl/szyba-sie-roztapia-rozmowa-z-olga-dmowska>.



↑ Widok wystawy *Wszystko, co widzę, jest Twoją projekcją*, Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, 2024, fot. Wiktor Piskorz

↓ Praca Olgi Dmowskiej z wystawy *Wszystko, co widzę, jest Twoją projekcją*, Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, 2024, fot. Wikort Piskorz



MOZAIKA NA MIARĘ NASZYCH CZASÓW. TESSERY URSZULI SMAZY-GRALAK

Wystawa projekt *Kod USG* Urszuli Smazy-Gralak, artystki związanej z Akademią Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, z zadziwiającą konsekwencją wpisuje się w jej autorski cykl *Do kwadratu*. Kwadrat to figura idealna, doskonała w swojej poczwórnej unii kątów prostych, bogata w osie symetrii, mistrzyni porządku. Ten podstawowy moduł kompozycyjny pojawił się na „Inianej” wystawie prezentowanej w auli wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych w 2014 roku (por. „Format” 2014, nr 69), a lata później regularny czworobok ujmował obszerny zestaw „fotografii z arcydziełem” ekspozycyjnych w ramach pokazu *Temat Kobieta* w galerii NEON. *Kod USG* dopina wystawienniczą triadę, wymyśloną, wykonaną i zaprojektowaną przez Urszulę Smazę-Gralak. Tym razem kwadrat pojawił się w nowej roli, stając się formatem miniaturowych zdjęć o pięciocentymetrowych bokach, drukowanych na bawełnianych pasach. Te z kolei, po przepleceniu, są porządkowane w pozornie przypadkowych układach, z pewnego dystansu zamieniając się w dekoracyjne kompozycje, natychmiast kojarzące się z przeskalowanymi kodami QR. Nie da się ich jeszcze odczytać, korzystając ze skanerów zainstalowanych w naszych telefonach, ale to pewnie tylko kwestia czasu. Na razie są kodami USG (inicjały artystki).

Na wystawę składa się trzydzieści jeden takich aranżacji o wymiarach 100 na 100 cm. Do stworzenia tej wielowarstwowej i wielowątkowej narracji wizualnej wrocławska projektantka wykorzystwała około sześciu tysięcy zdjęć wykonanych przez nią samą w ciągu dekady 2013–2023, której znaczna część zbiegła się z piastowaniem funkcji dziekańskiej na Wydziale Architektury Wnętrz, Wzornictwa i Scenografii.



⇅ Urszula Smaza-Gralak, *Kod USG*, widok wystawy, Galeria Geppart, 2023, archiwum artystki



Pozawieszane na ścianach Galerii Geppart w Piekarni Żywej Kultury we Wrocławiu realizacje Urszuli Smazy-Gralak, regularne w specyficznym ornamentacie utworzonym z kompozycji minifotografii, układają się w swoisty atlas świata. Europa, Afryka, Ameryka Południowa, Ameryka Północna, Azja. Każda z tych trzydziestu jeden prac jest poświęcona jednej wyprawie artystki, którą to wyprawę można by nazwać ekspedycją do źródeł antroposfery. Sztuki wizualne, sztuki projektowe, sztuka ulicy, targi, sklepy, bary, festyny, obrzędy, małe wioski i stolice artystyczne świata: Paryż, Mediolan, Londyn, Wenecja, najważniejsze imprezy branżowe i wystawowe: Expo 2015 w Mediolanie i Expo 2022 w Dubaju, Biennale Architektury (2018) i Biennale Sztuki (2019, 2022) w Wenecji, Quadriennale Scenografii w Pradze (2019) i Międzynarodowej Wystawie „Innovative Costume of the 21st Century: The Next Generation” w Moskwie (2019). To te ostatnie konfrontacje sztuk związanych z plastyką w teatrze oraz Paryż i Londyn stanowią niejako serce wystawy. Rdeń, wokół którego symbolicznie tka się sieć relacji, zależności, inspiracji, wzajemnych oddziaływań. We wszystkich mozaikowych aranżacjach pojawiają się dokonania ludzkości – te z dawnych czasów i te zupełnie współczesne, te materialne i te efemeryczne, jak choćby spektakl tanga na ulicach Buenos Aires. Architektura, dzieła z obszaru malarstwa i rzeźby, designerskie artefakty, ale i urywki rzeczywistości, migawki, portrety, wśród których jako modele i modelki dominują dzieci i kobiety.

Znajdziemy w tym oształamającym liczbą wyborze zdjęć także i naturę, ale wydaje się, że występuje ona przede wszystkim w roli potężnego źródła – może nawet całej rwącej rzeki – inspiracji. Mamy tu więc na pierwszym miejscu naturę jako twórczynię odpowiedzialną za urzekające urodą geologiczne formacje, które jawią się nam jako rzeźby w skali makro, za ekspresjonizm wodosпадów, za grafikę linii brzegowej, za koloryzm bezkresu mórz i oceanów, za bioróżnorodność, za to, że trwa, mimo nadaktywności gatunku ludzkiego.

Urszula Smaza-Gralak na poły medytacyjnie, na poły archiwistycznie wyplata zatem opowieść o świecie przefiltrowanym przez jej estetycznie uwrażliwione światło- i kształtoczute oko. Z podziwu godną wytrwałością buduje repozytorium zachwyków, fascynacji, zdziwień, to one wszak staną się pożywką dla jej aktywności twórczej. Symboliczny model stóp – lejtymotywu znanego także z jej wcześniejszych wystaw – przemierzają umowną siatkę kartograficzną zbudowaną na kwadracie.

Rejestracja ważnych wydarzeń – wizyty w studio projektowym Alessandra Mendiniego, udział w ekspozycji „POLISH DESIGN: Tomorrow Is Today”

podczas Salone del Mobile w Mediolanie, niezliczone pobyty w muzeach i galeriach. Ta autorska kronika wizualna z pewnego oddalenia zamienia się w bardzo dekoracyjne motywy, które przywodzą na myśl geometryczne ornamenty tkanin, starożytnie posadzki, nowożytnie ściany wykafelkowane w zdobne wzory. Ciągi skojarzeń prowadzą prosto do techniki mozaikowej *opus tessellatum*, która opiera się na użyciu dokładnie obrobionych, najczęściej w kształt kwadratu (właśnie!), rzadziej prostokąta, niewielkich rozmiarów kosteczek kamiennych, ceramicznych lub szklanych. Regularność kształtu i niewielki rozmiar umożliwiają ułożenie ich właściwie w każde pożądane wyobrażenie lub abstrakcyjny deseń. Pojedynczy element takiej mozaiki również określa się mianem „tesser”.

Małe kwadratowe obrazki Urszuli Smazy-Gralak są zatem tesseramii jej współczesnej mozaiki. Mozaiki, którą przy zastosowaniu rozmaitych obliczeń i matematycznych prawideł będzie można jeszcze wzbogacić o dowolny komentarz. Na razie umieszczone pod pracami autentyczne kody QR odsyłają nas do rzeczywistych miejsc, egzystujących w czeluściach Internetu.

Wystawa *Kod USG* jest więc zestawem oryginalnych albumów fotograficznych, kartoteką czułej archiwistki, propozycją nowej sztuki dekoracyjnej, która może być z łatwością indywidualizowana, a nawet spersonalizowana, postmodernistyczną grą z otaczającą nas ikonosferą, w której kody QR jako kapsułki wiedzy do natychmiastowego użycia (*quick response code*) zadowolony się na dobre. Skojarzenia odwiedzających wystawę z pewnością niejednego skłoniły do próby odczytania alfanumerycznie ukrytych treści. Ale przede wszystkim prezentacja ta, choć powstała zgoła odmiennie, jako bawełniana plecionka ze zdjęciami, jest jednak mozaiką złożoną z fascynacji artefaktami i ich twórcami, inspiracji sztuką i naturą, admiracji dla świata w każdym jego przejawie.

↓ Praca Urszuli Smazy-Gralak, archiwum artystki



ZJAWISKA

54 AGATA CIASTOŃ

Relacje i spotkanie. O rezydencjach artystycznych

57 KATARZYNA ROJ

Dżungla po której chodzisz. Kilka tropów

62 BEATA BARTECKA

Fotograficzny blog pod kępą trawy

66 ANKA MITUŚ

Osoba Odra

74 KAMA WRÓBEL

O tym, jak sztuczna inteligencja nie zabiła sztuki...

RELACJE I SPOTKANIE. O REZYDENCJACH ARTYSTYCZNYCH

Ze względu na obecną popularność rezydencji artystycznych może się wydawać, że mamy do czynienia z nowym zjawiskiem, które intensywny rozwój zawdzięcza globalizacji. Tymczasem tego typu programy mają długą historię, sięgającą głęboko w przeszłość. Korzeni inicjatywy przypominających rezydencje można szukać w tradycji europejskiej już XVI wieku, co ma związek z powstawaniem pierwszych akademii artystycznych. W 1563 roku książe Florencji Kosma I Medyceusz z pomocą toskańskiego malarza Giorgia Vasariego założył pionierską akademię sztuki Accademia delle Arti del Disegno. Była ona nie tylko pierwszą tego typu uczelnią, ale także pierwsza zaczęła propagować pogląd, że dla procesu twórczego istotne jest otoczenie, w którym się on odbywa. Medyceusze zresztą jeszcze przed powstaniem akademii otaczali opieką malarzy, zapewniając im komfortową przestrzeń, w której mogli skupić się na pracy. Sto lat później, w latach sześćdziesiątych XVII wieku, Ludwik XIV założył Akademię Francuską w Rzymie, rząd francuski zainicjował wówczas także Prix de Rome – stypendium zapewniające artystom wsparcie finansowe w czasie kształcenia na najlepszych uczelniach we Włoszech. Rzymska rezydencja istnieje do dziś jako Villa Medici – prestiżowe centrum pobytów i wymian.

Rezydencje artystyczne, jeszcze bardziej zbliżone do tych, jakie obecnie znamy, zaczęły się formować w XIX wieku. W tym czasie osoby pracujące artystycznie chętnie osiedlały się na wsi, gdzie jako oddolne inicjatywy powstawały kolonie, w których spotykano się latem, aby wspólnie pracować. Równoległe do tego zjawiska istniały formy wsparcia pochodzące od zamożnych miłośników sztuki. Oferowali oni zaciszne miejsca, gdzie zgodnie z ideą

romantycznego mecenatu można było mieszkać i tworzyć. Najbardziej znaną kolonią artystyczną połowy XIX wieku była ta ulokowana w podparyskiej wsi Barbizon. Zgromadzili się w niej młodzi, opozycyjni wobec akademizmu malarze, czerpiący inspiracje z obserwacji otaczającej ich przyrody i wiejskiego krajobrazu. W pierwszej dekadzie XX wieku w Europie działało już kilkadziesiąt kolonii artystycznych, jednym z takich miejsc była potożona w Karkonoszach Szklarska Poręba. Na ziemiach polskich miejscami, w których grupowali się ludzie sztuki i literatury, były podkrakowskie Bronowice, Zakopane oraz Kazimierz Dolny nad Wisłą. Szczególnym miejscem, stworzonym w 1889 roku, istniejącym do dzisiaj i pamiętającym wiele pokoleń osób artystycznych, jest kolonia potożona w Worpswede, małej wsi na skraju torfowiska niedaleko Bremy w Niemczech. Powstała ona z inicjatywy pięciu malarzy: Fritza Mackensena, Hansa am Endena, Otto Modersohna, Fritza Overbecka i Heinricha Vogeleera. Istotną rolę w tworzeniu programu ideowego Worpswede odegrał poeta Rainer Maria Rilke. W swojej monografii *Worpswede* zawarł portrety założycieli kolonii. Utwór stał się również rodzajem manifestu programowego. Był napisany w duchu neoromantycznego mistycyzmu, zgodnie z którym życie miało być formą sztuki, a twórczość – drogą do najwyższego poziomu uduchowienia.

W 1966 roku rewolucyjny koncept rezydencji został stworzony w Wielkiej Brytanii przez grupę Artist Placement Group (APG), powstałej z inicjatywy Barbary Steveni i Johna Lathama. Jedną z kluczowych idei propagowanych przez APG było umożliwienie osobom artystycznym przebywania przez określony czas w instytucjach, firmach lub

organizacjach spoza świata sztuki. Miały one wtedy pracować nad projektami w ścisłej relacji z danym miejscem. Przez ten szczególny rodzaj rezydencji grupa APG przenosiła praktykę artystyczną do różnych sfer życia społecznego, ekonomicznego i politycznego. Dzięki temu mogły powstawać nowe związki oraz relacje z lokalnymi społecznościami, budować się odległe, często nieoczekiwane połączenia. Pomysł umieszczania osób artystycznych poza ich tradycyjnymi przestrzeniami (pracownie, akademie, galerie czy muzea) ewoluował w nowoczesną formę programów rezydencyjnych, w której akcent kładzie się na wymianę kulturową, tworzenie unikalnych interakcji oraz na sam proces bardziej niż na jego rezultaty.

Koniec lat osiemdziesiątych i lata dziewięćdziesiąte przyniosły nową falę licznych inicjatyw rezydencyjnych, które nie ograniczały się już do świata zachodniego. We wspomnianym okresie, po transformacji ustrojowej, programy te zaczęły być popularne również w Polsce. Jednym z przykładów jest Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, od ponad dwudziestu lat prowadzące projekty rezydencyjne skierowane do osób artystycznych z Polski i z zagranicy. Początek XXI wieku to ogromny wzrost różnorodności ofert rezydencji na całym świecie. Obecnie coraz częściej działają one jak katalizatory na lokalnej scenie sztuki, pozwalając na globalną łączność i wymianę. Ich znaczenie wzrosło, tym bardziej że przecież współcześnie proces twórczy łączy się w praktyce wielu osób z procesem badawczym, a wyjazdy rezydencyjne umożliwiają jego prowadzenie. W taki sposób od lat pracuje artystka wizualna Marta Bogdańska, mająca w swoim CV wiele rezydencji. Zapytałam, jak ukształtowały one jej praktykę, Oto, co odpowiedziała:

„Szczególnie dobrze wspominam moją rezydencję w NIDA Art Colony na Mierzei Kurońskiej w Litwie, myślę, że był to jeden z istotniejszych dla mnie wyjazdów. Trafiłam tam, nie mając jeszcze bardzo dużego doświadczenia, w 2012 roku. Pobyt stanowił spore wyzwanie i dużo zmienił w mojej praktyce. W rezydencji uczestniczyło jednocześnie dwanaście osób, pracowały z nami dwie kuratorki. Mnóstwo czasu spędzaliśmy razem, dyskutując o naszych pomysłach, ale też odpoczywając czy gotując. Wszystko to budowało mocne poczucie wspólnoty. Pamiętam, że zgłosiłam się z zupełnie innym pomysłem niż ten, który ostatecznie zrealizowałam. Bardzo wpłynęły na mnie wtedy wydarzenia w Bejrucie, gdzie mieszkałam kilka lat, z którego przyjechałam na rezydencję. Kilka dni po moim przyjeździe nastąpił tam ogromny wybuch, co mną wstrząsnęło i zdecydowałam się z tym uczuciem popracować,



↑ Yachi Shian-Yuan Yan podczas rezydencji *Czyje głosy są słyszane?*, Wrocławski Instytut Kultury, fot. Marta Sobala

poświęcić rezydencję temu wydarzeniu. Trzy miesiące spędzone w NIDA nauczyły mnie większej otwartości wobec własnych pomysłów. Tego, że nie należy ich cenzurować i odsiewać na początku, tylko z nimi zostawać i próbować je realizować, bo tylko w praktyce okazuje się, co działa. Zrozumiałam wtedy, że najważniejszy jest proces i wszystko, co dzieje się w jego trakcie”.

Na stronach transartists.org czy resartis.org właściwie codziennie pojawiają się nowe nabory. Jest wśród nich sporo ogłoszeń mających charakter komercyjny – często jedyny warunek uczestnictwa to wniesienie, zwykle niemałej, opłaty za pobyt. Tego typu rezydencje są organizowane przez osoby prywatne bądź przez instytucje, które wynajmują pokoje gościnne i oferują wsparcie w procesie twórczym. Z mojego zesztorocznego doświadczenia jako kuratorki w polsko-norweskim programie rezydencji „Czyje głosy są słyszane”, organizowanego przez Wrocławski Instytut Kultury, wynika jednak, że rezydencja jest złożonym procesem i dla obu stron bywa bardzo wymagający. Nie ogranicza się do zapewnienia zakwaterowania i luźnych rozmów o sztuce, zwłaszcza gdy cel programu i jego grupa odbiorcza zdefiniowane są tak, by wpasować się w niszę stworzoną przez nabory skierowane do osób aktywnych,

z wypracowaną praktyką i pozycją. Niestabilna sytuacja geopolityczna w ostatnich latach i pandemia COVID-19 zmusiły do przededefiniowania myślenia o rezydencjach, a także sposobach ich organizacji. Dziś akcent często kładzie się już nie na rezultat, ale na proces, nie narzucając konieczności zakończenia pobytu prezentacją powstałego w jej czasie dzieła. Pojawiły się rezydencje wytchnieniowe, dla osób dotkniętych kryzysem migracyjnym, kryzysem zdrowotnym czy zagrożonych wykluczeniem. Dzięki nim świat sztuki staje się odrobinę bardziej inkluzywny, pozwala na zatrzymanie się w zapętleniu ciągłego działania, produkowania i presji kreatywności. O tego typu rezydencjach opowiedziała mi Berenika Nikodemka, która w BWA Wrocław jest pełnomocniczką dyrektora do spraw współpracy, projektów i pozyskiwania funduszy:

„Obecnie rozwijamy program *Retreat Art Routes*, kierowany do osób twórczych aktywnych w polu kultury, sztuki i nauki. Organizujemy razem z partnerami z kraju i zagranicy rezydencje oparte na procesie, które mają pozwolić poświęcić czas nie tylko na pracę czy badania w ośrodku miejskim, ale także odpoczynek w pobliżu przyrody. Przygotowując go, czerpaliśmy z programu *Kultura Regeneracji*, stworzonego przez kuratorkę Katarzynę Roj. W jego ramach wprowadziła ona do BWA Wrocław ideę sanatorium – w przestrzeni galerii *Dizajn* powstała *Żyjnia*, miejski salon inspirowany dolnośląskimi uzdrowiskami, a także pojęcia, jak »rezyliencja«, rozumiana jako budowanie odporności, i »regeneracja«, postrzegana jako obustronna i dobroczynna relacja między człowiekiem i środowiskiem naturalnym. Punktem odniesienia były też dla nas szlaki handlowe, umożliwiające od starożytności nawiązywanie kontaktów i współpracy między przedstawicielami różnych kultur, oraz karawanseraje, miejsca postoju dla podróżnych i spotkań dla kupców. W ubiegłym roku z myślą o fotografkach poprowadziliśmy pierwszy szlak. Marta Szymanowska udała się do Estonii, Hana Yamamoto przyjechała do Polski, a Diana Tamane odwiedziła Japonię”.

W ostatnich latach wrocławskie instytucje coraz chętniej i coraz bardziej świadomie wprowadzają do swoich działań programy rezydencyjne. Wspomniany już Wrocławski Instytut Kultury każdego roku prowadzi ich kilka, podobnie BWA Wrocław, ostatnio również OP ENHEIM zainicjował program *W/E LAB Residency* (*west-east laboratory*), a Ośrodek Postaw Twórczych Zamek wspiera osoby artystyczne, organizując lokalnie mikrorezydencje. Wszystkie one starają się nie tylko odpowiadać na potrzeby wrocławskiego środowiska, ale także sięgać poza nie, tworząc okazje do spotkań, budując tak potrzebne nam w niestabilnych czasach trwałe relacje.



↑ Zespół BWA Wrocław wraz z gośćmi i gościniami na Wrocławskich Polach Irygacyjnych, fot. Jerzy Wypych

DŻUNGLA, PO KTÓREJ CHODZISZ. KILKA TROPÓW

Świat, który istnieje pod naszymi stopami, wytwarza zaskakującą różnorodność życia. Krajobraz ten, dla nas niewidzialny, opisała Małgorzata Piśszczek, projektantka dzikich ogrodów i przyrodniczka. Pomyślcie o tym świecie tak:

„Wyobrażeniem gleby w powiększeniu wydaje się obraz jaskini, w której panuje gęszcz korytarzy, nacieków, stalagmitów i stalaktytów. Nasiona roślin wyglądają jak rzeźby. Wszystko jest wilgotne, gdzieś gdzieś płynie woda, przestrzeń przerastają grube korzenie roślin ociekające słodką wydzieliną i rurkowate strzępki grzybów. Na nich huśtają się nicienie, zarzucając pętle ze swoich ciał na przepływające pierwotniaki, skąposzczety różnych rozmiarów przemieszczają i połykają kawałki skał, niesporczaki pływają w podziemnych jeziorkach, krety fedrują, powodując lokalne trzęsienia ziemi, a norniki i karczowniki galopują z tętentem przez największe korytarze. Można powiedzieć, że jest to alternatywna dżungla”.

Alternatywny świat, który rozgrywa się w niezrozumiałej dla nas skali. Dreptamy codziennie po tych tajemniczych krainach, najczęściej obojętni wobec stopnia ich skomplikowania. Ich świat jest tak potężny, że nie ma ludzkiego języka, który mógłby go opisać. Znamy bohaterów, lecz nie myślimy o nich w kategorii kultury, którą tworzą. Badamy upadłe imperia, spekulujemy o życiu poza naszą planetą, lecz wciąż niewiele wiemy o życiu i jego inteligencji, które mamy pod swoimi stopami. Oto kilka tropów, które nas mogą tam doprowadzić.

Ciemność

Na górze jesteśmy my, ze swoją infrastrukturą, którą dzielimy z innymi zwierzętami, grzybami, roślinami, organizmami. Razem tworzymy skomplikowaną sieć życia. Niewiele zostało miejsca, gdzie nie dominujemy, a rozwój środowiska zabudowanego przez nas nazywamy antropopresją. Jesteśmy gatunkiem, który rozwinął się dzięki światłu. Na początku było to Słońce, które stworzyło wraz z roślinami warunki naszego zaistnienia. Potem oswojony ogień, wreszcie technologia jego przechowywania: tuczywo, kaganki, lampy olejne, naftowe, a następnie żarówki. Swobodny dostęp do oświetlenia, na wyciągnięcie palca, o dowolnej porze dnia i nocy, jest komfortem, do którego jesteśmy przyzwyczajeni. Gdy spojrzeć na Ziemię z odpowiedniej odległości, to żarzy się najbardziej na obszarach Ameryki Północnej, Europy, Bliskiego Wschodu i Azji, tam, gdzie dominuje kapitalizm, wymagający ciągłej dostępności i produktywności. Nagły kontakt z ciemnością w związku z blackoutem, przerwą w dostawie energii elektrycznej na wybranym obszarze, ma swoją gwałtowną, społeczną reakcję – zamieszki i rozboje. Ludzie stronią od ciemności, pewnie dlatego to, co niezrozumiałe, inne, nazywają się ciemnym. Rzucić światło, być oświeconym – to z kolei wyrażenia, które afirmują zwycięstwo nad ciemnotą.

A świat w ziemi wypełnia ciemnica. Tylko do głębokości kilku pierwszych milimetrów dociera częściowo światło. Poniżej wszystko rozgrywa się w mroku. Jeśli jest dobrze – jest ciemno i wilgotno.

Dźwięki zdrowej ziemi

Żeby dostrzec kultury żyjące pod ziemią, trzeba użyć zaawansowanych technologii powiększenia

i odpowiednio wybarwić i rozświetlić przekaz, tak by ludzkiemu oku ujawnili się podziemni mieszkańcy. To będzie obraz – tylko i aż, który pozostawi wiele domysłów wobec relacji panujących w podziemnym świecie. Gdybyśmy chcieli z kolei usłyszeć tych bohaterów, nie wystarczy ludzkie uszy. Należy umieścić pod ziemią geofony oraz specjalne czujniki i wykorzystać znane nam wskaźniki akustyczne. Wiele organizmów podziemnych wydaje dźwięki podczas poruszania się i pożywiania: skoczogonki, roztocza, chrząszcze, larwy much, dżdżownice. Komunikacja między nimi nie jest jeszcze dla nas zrozumiała. Poza tym zachodzi często na poziomie chemicznym, w zależności na przykład od pór roku. Wiele organizmów wykorzystuje także glebę do porozumiewania się między sobą za pomocą delikatnych drgań, które potrafią wywołać. Na podziemny pejzaż dźwiękowy składają się również odgłosy, które lepiej niż światło przedostają się z powierzchni ziemi do zaciemnionego podziemia. Padający deszcz powoduje miarowe dudnienie, słychać też dźwięki wnikażącej do wewnątrz wody. Dochodzą do tego wszystkie odgłosy antropopresji: prace budowy, ruch samochodowy, przelatujące samoloty czy wszechobecne buczenie miasta. Dźwięki żywej ziemi dostarczą wam rozkoszy, jeżeli lubicie klimaty noir. Możecie tego wszystkiego wysłuchać jeszcze dziś, otwierając w Internecie mapę Sounding Soil. Projekt prowadzi wraz z Fundacją Biovision Marcus Maeder, artysta, badacz i kompozytor muzyki elektronicznej. Na mapie widzimy Szwajcarię i wiele punktów, które po dotknięciu rozwijają się i wtedy możemy wysłuchać krótkich nagrań zarejestrowanych w glebie na wybranym obszarze. Spróbujcie znaleźć na mapie Centrum Paula Klee w Bernie. Wokół niego jest łąka, której podziemia możecie teraz wysłuchać. Pamiętacie nicienie, pierwotniaki, skąposzczety i niesporczaki z tekstu Małgorzaty Piszek? Macie je teraz w ruchu, w pełnej biologicznej aktywności. Na nagraniu w dalekim tle słyszycie ptaki i przelatujący samolot, a na pierwszym planie przeciskanie, ocieranie, trawienie. Przedziwne warczenie i bulgotanie, szuranie i wydrapywanie. Pierdzenie. Gruchanie. Wydalanie.

Każdy z podsłuchanych przez Marcusa Maedera ekosystemów brzmi inaczej, lecz można wyłapać pewną zależność. Grunty orne, miejsca intensywnego rolnictwa, słychać najmniej. Tam życie biologiczne jest przzerwane, stłumione.

Kobierzyce

W historii współczesnego rolnictwa, opartego na wielohektarowych monokulturach i stosowaniu środków chemicznych, jest moment przelomowy. To 1909 rok, kiedy dwaj nacjonałści – Fritz Haber

i Carl Bosch – przedstawiają światu rezultat swojej współpracy: metodę bezpośredniej syntezy amoniaku z wodoru i azotu przy użyciu katalizatora i wysokiego ciśnienia. Umożliwiło to przemysłową produkcję tanich syntetycznych nawozów. „W dzisiejszych czasach ludzie po prostu myślą, że do wzrostu roślin potrzebna jest pewna ilość azotu, i wyobrażają sobie, że nie ma znaczenia, jak jest ona przygotowywana ani skąd pochodzi” – komentował kilkanaście lat później Rudolf Steiner.

Ten wizjoner i antropozof przybył do majątku Carla i Johanny von Keyserlingk w Koberwitz, dzisiejszych Kobierzycach, w 1924 roku, kilka miesięcy przed swoją śmiercią. Wygłosił tam osiem wykładów składających się na cykl „podstaw wiedzy duchowej dla powodzenia w rolnictwie”. W seminarium wzięło udział sto jedenaście osób obu płci, o różnych profesjach: zarządcy majątku, właściciele ziemscy, lekarze, duchowni, malarze, pisarze, sadownicy.

Polecono, by w jadalni i przedsionku neobarokowego pałacu ustawić sto trzydzieści krzesel, a biurko wykładowcy umieścić pośrodku, między pokojami. Seminarium zaplanowano na dziesięć dni. W sobotę 7 czerwca mistrz stanął przed zgromadzeniem. W pierwszym wykładzie Rudolf Steiner tylko dwukrotnie odniósł się do zagadnień gleby. Jednak już dzień później glebę uczynił głównym przedmiotem swoich rozważań. „Współczesne idee – głosił – nie mogą dostarczyć żadnych prawdziwych informacji na temat dokładnych relacji [zachodzących pomiędzy glebą ziemską a wszechświatem], ponieważ nie penetrują danej rzeczywistości”. Propozycja Steinera na uratowanie rolnictwa to inicjatywa nie tyle etyczna, ile wprost duchowa. Składa się na nią na przykład idea gospodarstwa rolnego jako organizmu reagującego na układ Księżyca i planet. Lub formuły życiodajnej sity powstałej ze zmieszania ziemi z określonymi składnikami: rogamami zwierząt, popiołem, wybranymi roślinami i kompostem. Wszystko po to, by zaangażować kosmos w wegetację roślin. Te zaś rozwijają się dzięki napięciu takich sił, jak grawitacja, magnetyzm i dość tajemnicze dla mnie siły kosmosu, dające roślinom impulsy do wzrostu ku niebu.

Można jednak posłuchać Rudolfa Steinera w ten sposób: intensywne rolnictwo niszczy życie w ziemi, które przecież odpowiada za urodzajność pól. Żywa ziemia jest gwarantem naszego istnienia. Gospodarstwo powinno być jak skomplikowany organizm, w obrębie którego są domknięte cykle przemiany materii. Dobrze prowadzone, niczego nie potrzebuje z zewnątrz. Zmienia się wraz z porami roku. Utrzymuje różnorodność biologiczną. Dziś oczywiście trudno sobie to wyobrazić. Nawet w Kobierzycach – w miejscu, które równo sto lat

temu zrodziło dla świata ideę rolnictwa biodynamicznego – największe znaczenie mają uprawy przemysłowe. W strategii rozwoju Kobierzyc do 2030 roku czytamy wyraźnie, że choć wiele gospodarstw prowadzi nadal produkcję wielokierunkową, bez wyraźnej specjalizacji, nie sprzyja to „unowocześnieniu produkcji”. To z kolei umożliwiłoby „obniżenie kosztów” i „zwiększyłoby konkurencyjność produkcji”. Tak brzmi język korporacyjnych upraw żywności utrzymujących przy życiu, w globalnej skali, jedną trzecią ludzkości.

Ale to nie ostatni paradoks tego miejsca. Niemal całą powierzchnię gminy Kobierzyce pokrywają utwory czwartorzędowe i ich urodzajne gleby. Występują tu wprawdzie gleby brunatne i pseudobielicowe, a w dolinach rzecznych niewielkie powierzchnie mad. Ale to najcenniejsze czarnoziemy zajmują największe obszary, obejmujące tereny płaskie. Niewiele wiadomo o życiu, które się w nich toczy, nikt go nie słucha ani nie stara się podejrzeć. Na powierzchni toczy się zwykłe ludzkie życie pierwszej strefy Wrocławskiego Obszaru Funkcjonalnego: handel, produkcja, magazyny. Niewiele zostało z idei głoszonych przez Rudolfa Steinera. W 1999 roku w Urzędzie Gminy Kobierzyce, który ma siedzibę w tym samym miejscu, gdzie wizjoner przemawiał do swojej publiczności, umieszczono tablicę upamiętniającą tamto wydarzenie.

Jest film, który polecam – to *Przypisy* do utworu *Mów do mnie* Moniki Koniecznej i Mariusza Sibili. Opowiada w pewnym sensie o tym, o czym piszę, lecz w zupełnie inny sposób. Możecie zobaczyć go na YouTube. Był częścią performatywnej baśni rozgrywającej się w dawnej przepompowni ścieków Port podczas przeglądu sztuki *Survival* pod nazwą *Wasteland*. Z tym miejscem łączy się kolejny trop.

Ludzki-nie-ludzki metabolizm

Podziały człowiek – natura nie zachodzą zawsze jednoznacznie. Weźmy za przykład Wrocławskie Pola Irygacyjne.

Przez ponad sto lat pełniły funkcję miejskiej oczyszczalni ścieków. Powstały w czasach, gdy ludzkie wydaliny traktowano z inną niż dziś wrażliwością. Ścieki tłoczono na pola przez wspomnianą przepompownię Port. Dostawszy się tam, przesiąkały w gruncie i podziemnymi drenami, już oczyszczone, odprowadzały się do Trzciany. A stamtąd prostym kanałem do Odry. W tym metabolizmie ważną rolę odgrywały pola uprawne zasilane miejskim nawozem. Uprawiano tu wierzby dla lokalnego wytwórstwa wiklinowego, szparagi, tabakę, tytoń, buraki cukrowe. Produkty powstałe na tym żyznym podłożu trafiały z powrotem do miasta, a tam do

brzuchów mieszkańców. Strawione wracały na pola.

Wiele zmieniło się po wojnie, gdy oczyszczalnia trafiła w ręce Polaków. Miasto zaczęło się rozrastać i powstały duże osiedla. Pola nie były w stanie strawić wszystkich nieczystości, które trafiały do ich organizmu. W latach osiemdziesiątych XX wieku zaczęły puchnąć i wtedy wydarzył się cud. Powstało wielkie cuchnące mokradło, zasilane wodą trafiającą tu wraz z miejskimi ściekami. Oczyszczalnia była miejscem ważnym dla ornitologów jeszcze przed obiema wojnami światowymi, a prowadzona była przez obsługę higienicznie, surowo, o czym świadczą stare zdjęcia i relacje miejskich urzędników. Bo antropogeniczne bagno nigdy nie było pomysłem jego projektanta, inżyniera Eduarda Wiebego. To wyrosło samo, siłą rozpędu miasta, i zostało zamieszkałe przez zwierzęta wodno-bagienne. W najbliższej, bo fizjologicznej relacji z człowiekiem, na jego odchodach. Kwaterami zarządzali ludzie, ścieki rozlewali tam, gdzie uważali za słuszne. Podobno było tak: gdy w którejś kwaterze zaczynały się łęgi, ścieki trafiały do innej. Tak rozwinął się ten unikalny biotop – na skutek dobrej komunikacji ornitologów z obsługą oczyszczalni.

Tereny podmokłe są najbardziej zagrożonymi siedliskami ze względu na działalność melioracyjną człowieka. Człowiek osusza te krajobrazy, aby móc je użytkować. Inaczej jest w wypadku tej starej, nieczynnej już oczyszczalni. W 2015 roku, po stu trzydziestu czterech latach pracy, pola przeszły na suchą emeryturę. Mokradło nagle przestało być zasilane wodą trafiającą tu wraz ze ściekami. Miejsce zostało zwrócone własnym, naturalnym siłom. Zaczął się okres adaptacji do nowych warunków życia. Poetka Ilona Witkowska opisała to tak:

↓ Serina Tarkhanian, *Soil Steams*,
fot. J. Eagar



„Oto moment, w którym spotykamy Wrocławskie Pola Rygacyjne. Przez dekady gromadziły zapasy: ziemia jadła ludzki nawóz niczym żarłoczna Larwa. Wysycona nim, wilgotna i pulchna, została porzucona przez miasto, ukryta, uboczna, w spoczynku. Teraz to Poczwarzka – odżywcza papka z bijącym sercem. Pierwotna funkcja rozpuściła się. Miejsce żywi się samo sobą. Jego układem nerwowym jest oplatająca je sieć kanałów. Ziemia karmi rośliny, rośliny karmią zwierzęta. Przestrzeń zamknięta jest w ostrońce torów. Płytki imaginalne – wizje i pomysły – pracują. Jeśli warunki zewnętrzne – w postaci ludzkiej władzy nad tym bytem – będą sprzyjające, Poczwarzka Pól ma szansę zacząć proces całkowitego przeobrażenia, intensywnej re-generacji i przekształcić się w Imago Pól: całkowicie nowe, piękne istnienie, formę ostateczną”.

Natura urbana

Najlepiej oddaje to niemieckie słowo *brache*, które oznacza nieuprawianą glebę, ziemię pozostawioną samą sobie. Spontaniczna sukcesja przyrodnicza wydarza się najczęściej wskutek zawirowań wojennych, pandemii, bankructw, nagłych decyzji i wypadków losowych. Miasta zmieniają się pod ich wpływem, a tam, gdzie z konieczności ustępuje człowiek, tworzą się miejsca dla żywych systemów.

Geograf Matthew Gandy w książce *Natura Urbana. Ecological Constellation in Urban Space* pisze, że gleby miejskie tworzą inny, niedostatecznie zbadany wymiar miejskiej przyrody. Badania przeprowadzone w Europie wskazują, że różnice w różnorodności biologicznej między miastami a na przykład lasami deszczowymi nie są tak duże, jak można by się spodziewać. W filmie pod tym samym tytułem Gandy przedstawia swoich bohaterów – miejsca sukcesji przyrodniczej Berlina, toczącej się przez dekady w miejscach opuszczonych przez człowieka, w powojennych bliznach miasta. Tworzą one nowe ekosystemy, o których wciąż nie wiadomo wiele. Naszą relację z tą spontaniczną siecią życia wyraża termin „ślepoty na rośliny” – nie dostrzegamy tej formy przyrody, która jest nieuformowana ręką człowieka. Tak zwana natura pierwsza, nieodkryta, nieorganizowana, to nie romantyczna puszca, lecz miejskie chaszczce i chwasty, nazywane nieużytkami (po angielsku *wasteland*). Być może niebawem zyskają prawo do reprezentacji w mieście. Spontaniczna przyroda, będąca w ścisłej relacji z odporną glebą, o ile nie zniknie z map w wyniku zagęszczania zabudowy, może zmienić wektory antropopresji.

Wspólnota przez wężanie

Nasza ślepotą na świat, którego korzenie sięgają podziemnej gwarnej ciemnicy, wymaga poruszenia innych zmysłów – zapachu i słuchu. Charakter tak zaistniałych relacji może mieć wartość uzdrawiającą, o czym przekonują artystki pracujące w medium zapachu i oddechu.

Pierwsza z nich to Monika Opieka, dzięki której rozwinęłam swoje olfaktoryczne umiejętności. Ma je każdy z nas, nie każdy jednak pamięta, że od ich treningu zależy nasza jakość życia na Ziemi. Weźmy na przykład wonność mokrej ziemi po deszczu. Zapach ten ewolucyjnie wprowadza nas w przyjemność, bo tam, gdzie deszcz, tam i nadzieja na pożywienie. Spadające na ziemię krople deszczu absorbują związki chemiczne wytworzone przez bakterie i sinice w glebie. A następnie, mieszając je z olejkami eterycznymi nagromadzonymi na drzewach i ziołach, roznoszą zapach w okolicy. Monika nie tylko tworzy zapachy, lecz również organizuje seanse, podczas których dzieli się swoją wiedzą o zapachach i doświadczeniem wężania. Geosmina (z greckiego „aromat gleby”) pachnie wilgotną ziemią, jest słodka i uwodząca. Możesz ją węchać w ziemi zaraz po lokalnych opadach lub szukać jej zachowanego aromatu, wkładając nos w mechowisko. Jest bardzo nietrwała. Może powstać także jej wersja stabilna, w chemicznym laboratorium, lecz ekspozycja na jej sztuczny wariant grozi bólem głowy i odruchem wymiotnym.

Glebę zamieszkują również inne kolonie bakterii, zwane *Mycobacterium vaccae*. W organizmie ludzkim podnoszą poziom cytokin – białek wydzielanych przez białe krwinki, które używane są przez różne części układu odpornościowego do wzajemnej komunikacji. Bakterie te stymulują również produkcję serotoniny, a ekspozycja ciała człowieka na jej działanie może wpływać korzystnie na jego stany depresyjne. Historyczna relacja człowieka z ziemią ma więc swoje medyczne uzasadnienie: kontakt z glebą wyzwała w nas poczucie szczęścia. Jest też podstawą naszego zdrowia. Nasze ludzko-nie-ludzkie ciała, złożone zarówno z nas, jak i z mikrobiomu bakterii, które są z nami stowarzyszone, pogarszają się wraz ze spadkiem jakości gleby. Odpowiadają za to zanieczyszczenia, intensywne rolnictwo, farmaceutyki i brak bezpośredniego kontaktu z żywą ziemią.

Soil Steams, projekt Seriny Tarkhanian, to gliniane naczynia do inhalacji ziemnym mikrobiomem. Trzeba usiąść na ziemi, pochylić się nad mgietką i za jej sprawą dokonać transferu bakterii do ludzkiego organizmu. W ten sposób artystka upomina się o zdrowie zarówno dla ludzi, jak i dla gleb przez niego zniszczonych. Wskazuje także ich historyczne obustronne zależności i nowe możliwe praktyki współistnienia.

WSZYSTKIE FOTOGRAFIE
Serina Tarkhanian, *Soil Steams*,
fot. J. Eagar



Dżungla, po której chodzisz. Kilka tropów

FOTOGRAFICZNY BLOG POD KĘPĄ TRAWY

Możliwe, że powstanie tego tekstu wynika z nostalgii. Uczucia, przed którym zawsze się wzbraniam, by nie utknąć w tym, co było. Jeśli jest jednak tutaj nostalgia, to także jako duma, że po prawie ćwierćwieczu widzę, jak ważny to był moment dla fragmentu polskiej fotografii i jak dużo dobrego z tego wyniknęło.

Bart Pogoda zaczął prowadzić stronę internetową ze zdjęciami i z wpisami z podróży już 1997 roku. A blog bartpogoda.net, z którym większość zaczęła kojarzyć jego twórczość, powstał w 2000 roku. – Moim marzeniem było zostać fotografem pracującym dla „National Geographic” albo reporterem jeżdżącym po świecie – opowiada mi Bart. – Teraz wydaje się to łatwe, ale wtedy nie miałem pojęcia, jak to zrobić. Trochę jeździłem autostopem po świecie, więc stwierdziłem, że „sam wydam” swoje opowieści i zdjęcia na stronie i blogu.

Z czasem jego kolejne podróże śledziło coraz więcej osób, a co mnie fascynuje, to fakt, że nigdy tego nie zaprzestał. „Nie wiem, czy nie mam najstarszego wciąż działającego bloga w Polsce” – pisze mi Bart na czacie Instagrama.

Dla Kuby Dąbrowskiego fotoblog kubadabrowski.blogspot.com początkowo, czyli w 2004 roku, był pewnego rodzaju usystematyzowaniem pracy nad kliszami zdjęć. Na studiach głównie myślało się projektem, większą skalą czy reportażem, który powstaje i jednocześnie ma jakiś etap końcowy. – Myślałem bardziej o blogu jako o otwartym szkicowniku, może nawet takim przygotowaniem do wystawy – opisuje Kuba. – Miałem taką zewnętrzną motywację, żeby raz na miesiąc wywołać kliszę, wybrać klatki, coś napisać. By pokazać też zdjęcia ludziom, których fotografowałem.

Podobne myślenie o blogu jako notatniku miała Karolina Zajączkowska, która trzy lata później również stworzyła swoją stronę ze zdjęciami na la-ban.blogspot.com. – Nigdy nie nazywałam go fotoblogiem, bo miał on charakter bardziej osobisty niż formaty fotobloga – pisze mi Karolina. – Blog nad pamiętnikiem miał tę przewagę, że budował wokół tego społeczność. Nagle twoje myśli, wcześniej ukryte i prywatne, mogły znaleźć podobne sobie myśli kogoś innego. Wzajemnie się inspirować i łączyć. Okazywało się, że szkoła czy podwórko cię nie determinują, tylko otwierają ci się możliwości do poznania osób z podobną jak ty zajawką, gdyż nie jesteście ograniczeni jakąś przestrzenią.

Istota Internetu od początku miała dla mnie właśnie tę właściwość, że nagle mogłam zobaczyć bliskie życie osób, które nie są wokół mnie. Czy to był fotoblog, czy to były zdjęcia na Flickr, czy po prostu teksty, w których ludzie dzielili się osobistymi historiami, przemyśleniami o książkach czy filmach. Zwykle to nie byli dziennikarze czy recenzenci, ale raczej przypominało to spotkanie – jak rozmowa ze znajomymi w knajpie. Szybko stworzyłam sobie bazę z RSS (bardzo wygodnymi znacznikami, które pokazywały nowe posty czy newsy z różnych stron), by śledzić moje ulubione blogi, fotoblogi, strony o szeroko pojętej kulturze.

W ciągu tych kilku pierwszych lat fotoblogi Barta Pogody i Kuby Dąbrowskiego zaczęły być niezwykle popularne. Pamiętam, że tutaj, we Wrocławiu, każdy, kto interesował się fotografią (dostyc specyficzną, złośliwie nazywaną „niewyraźną”), wspominał, że zagląda na te strony i podziwia, jak mocna siła, autentyczność i siła z nich bije. Mniej więcej w tym samym czasie Kuba Dąbrowski zrozumiał,

że ten szkicownik do wystawy czy innego projektu stał się rzeczą samą w sobie. – I jak to sobie uświadomiłem, nie było to miłe uczucie – wspomina. – Poczutem, że wystawa, która może potem powstać, nie jest już celem, ale raczej efektem tego bloga. Dlatego musiałem wiele rzeczy przemyśleć i przedefiniować.

Karolina Zajączkowska przypomina: – Chodziłam wtedy do Ośrodka Postaw Twórczych we Wrocławiu na zajęcia z fotografii. Duże wrażenie zrobiła na mnie postać Nan Goldin i perspektywa dokumentu osobistego. Lata 2007–2010 był okresem rozkwitu takich blogów różnych fotografów w Polsce, którzy dokumentowali swoje życie i każdy z tych dokumentów był naturalnie wyjątkowy, bo wynikający z ich prywatnych, małych historii.

Podobnie opowiada Agata Kalinowska (relativelyhuman.blogspot.com), która również zaczęła chodzić do Ośrodka Postaw Twórczych i poczuła, że weszła w istniejący system zależności, w którym każdy linkuje się na swoich blogach. To były historie o codzienności, często ze zdjęć na kliszach z małoobrazkowych „małpkowych” aparatów. – Te zdjęcia nie miały charakteru galeryjno-muzealnego – nagrywa mi się na Instagramie Agata. – One w świetny sposób ściągały ten ciężar powagi. Teraz możemy o tym nie pamiętać, ale wtedy wszyscy, którzy szli na kurs fotografii, to myśleli o tym jak o poważnym zawodzie, zwłaszcza o fotoreporterach czy fotografach magazynowych. Fotografowie byli takimi postkolonialnymi białymi uprzywilejowanymi ludźmi, którzy docierali do „orientalnych” miejsc. Blog stał się odkryciem i pewnym wyzwoleniem.

Sama pamiętam, że próbowałam się w fotografii, publikując na Flickr (konto istnieje dalej, ale straciłam do niego dostęp). Kupowałam przestarzałe klisze i uszkodzone aparaty, wspomniane małpki, a raz nawet sama zbudowałam taki w pudełku po zapałkach. Publikowanie zdjęć to był jakiś rodzaj pamiętnika o moim życiu w mieście, gdzie głównie interesowały mnie niebo, rośliny i zwierzęta, ale i oczywiście przyjaciele czy dziadkowie, którzy powoli odchodzili. Ostatecznie to porzuciłam, ale poczułam, że nie chcę usuwać fotografii z mojego życia, stąd wybrana potem droga kuratorska i sporadycznie wydawnicza.

Od siedemnastu lat bloga prowadzi Paweł Starzec, ostatnio pod adresem starzec.tumblr.com. – Wychowałem się na blogach – opowiada – i były absolutnie centralnym sposobem zdobywania wiedzy, jak fotografować. To jest coś, czego teraz mi brakuje we współczesnym pokazywaniu fotografii w Internecie. Oglądając blogi, oglądało się *de facto* dziennik z tego, jak te prace powstają.

Poznawało się inspiracje, proces. Były też miejscem na prace, które nie wyszły. Na ślepe uliczki. To widać w jego prowadzeniu, pojawią się pewne komentarze, czasami jakieś niepoważne rzeczy, które odstaniają jego sposób pracy i myślenia. To medium dla każdego dawało wolność, że nie trzeba było się spinać, jakby projektowało się doskonałe portfolio. Tworzę blog dla siebie, ale fakt, że ktoś to zobaczy, jest uzupełniającą wartością – podkreśla Paweł.

Karolina Zajączkowska zauważa, jak bardzo to różniło się od obecnego Instagrama. – Publikowanie postów fotograficznych przez dłuższy czas było trochę jak budowanie książki. Każdy post był narracyjny, zdjęcia wynikały z siebie nawzajem i mogłam obserwować swój rozwój czy po prostu pamiętać, co się wydarzyło. Można było publikować więcej zdjęć niż dwa, trzy, jak to jest obecnie na Instagramie, i na pewno więcej czasu można było poświęcić na ich analizę. Zatrzymać się w nich na chwilę.

Według mnie ten moment końca pierwszej dekady XXI wieku stał się bardzo konstytuującym okresem w polskim środowisku fotograficznym. Pojawiło się wielu młodych fotografów, którzy niekoniecznie wychodzili z klasycznych pracowni polskich akademii sztuk pięknych, a częściej z czeskiej szkoły fotograficznej w Opawie. We Wrocławiu też mieliśmy swoje miejsce, wspomniany Ośrodek Postaw Twórczych. Na scenie pojawili się również twórcy bez artystycznego wykształcenia, którzy próbowali zbudować swój fotograficzny język.

Sama próbowałam jako kuratorka coś z tym zrobić. W 2009 roku w ramach projektu *Interzone* w galerii Studio BWA Wrocław oddałam różnym kuratorom i artystom po jednym tygodniu na całkowicie dowolne działania. Ostatnie dni, zatytułowane *Ballada o celnym strzale*, w całości była poświęcona fotografii, a oprócz pokazywania różnych zdjęć osób związanych ze środowiskiem skupionym wokół Ośrodka Postaw Twórczych odbyły się wykłady i autorskie prezentacje między innymi Łukasza Rusznicy, Agaty Kalinowskiej, Macieja Drobiny, Filipa Zawady czy zaproszonego z Warszawy Adama Mazura. Wtedy miałam poczucie, że chociaż jest w tym silny wrocławski sznyt, to każdy z nas mówił o podobnych inspiracjach (wspomniana Nan Goldin, ale także Dash Snow, Wolfgang Tillmans, Larry Clark, Corinne Day, Ryan McGinley czy właśnie autorzy znani z polskich fotoblogów, w tym oczywiście Kuby Dąbrowskiego czy Barta Pogody). W 2013 roku Anna Mituś i Łukasz Rusznica przygotowali wystawę *Skóra*, mocno skupionej na fotografii, w której mówili o estetyce zaproszonych artystów „nowy brutalizm”, czyli „intuicyjnie tworzący obraz rekreujący

moment fizycznej obecności autora i fotografowanego obiektu”¹.

Nie można pominąć wątku budowania społeczności i socjalizowania się. Internet po prostu to wszystko utatwił. – Dzięki temu, że publikowaliśmy zdjęcia w sieci – wspomina Karolina Zajączkowska – łatwiej się nam było wzajemnie odnaleźć i często przyjaźnić poza Internetem, do dziś.

Jako dygresję można dodać, że Bart Pogoda bardzo szybko wyłączył komentarze, podobnie Kuba Dąbrowski. – Ludzie zauważyli, że są anonimowi w sieci i zaczęło się przewalać zupełnie bezsensowne trollowanie – pisze mi Bart.

Często styl na fotoblogach był bardzo spontaniczny, intymny w niezaplanowany sposób czy po prostu imprezowy. Kuba Dąbrowski wspominał, że dawał zdjęcia na bloga, bo chciał pokazać swoim znajomym, jak ich sfotografował, podobnie o tym mówi Agata Kalinowska: – Dla mnie fotoblog był też historią pewnej grupy przyjaciół i jakbym dalej korzystała z tych wspomnień. Przez te wszystkie lata stworzyłam gigantyczny materiał archiwalny z mojego życia. Ale już wtedy czułam, że chcę to robić, chcę dokumentować zmiany, chociażby w twarzach moich przyjaciół.

Gdy słucham nagrania Agaty, najmocniej czuję zdanie, w którym mówi, że ekscytowało ją to, że złapie w kadrze coś, o czym nie wie, co się zmieni. – Wiesz, fotografowałam kumpelę Ankę z podbitym okiem, bo pijana bawiła się w karate z Pawłem. A teraz są razem i mają dziecko. Ja na to bym nie wpadła, że tak będzie!

O mijającym czasie i blogu jako archiwum wspomina Paweł Starzec. – Kiedyś Michał Łuczak powiedział mi, że chyba nie jestem jeszcze w takim wieku, by móc pracować ze swoimi archiwami. Trochę mnie to zabolalo – śmieje się Paweł, który jest prawie o dekadę młodszy od Michała. – A ja lubię pracować ze swoimi archiwami. Takie codzienne zdjęcia, snapshoty, nawet foty bez wielkiej podbudowy zyskują bardzo mocno w kontekście mijającego czasu. Dlatego blog wydaje mi się łatwym medium do budowania zamkniętych i odnoszących się do siebie całości.

Prowadzenie fotobloga stało się także sposobem na uczestniczenie w wielu projektach, nie tylko artystycznych. Kuba Dąbrowski pracował komercyjnie, publikował na blogu i tworzył małe książki fotograficzne. – Jedno było wentylem dla

drugiego – dopowiada. – One na siebie zarówno estetycznie, jak i warsztatowo wptywały. I wiem teraz, że dzięki mojemu fotoblogowi wydarzyło się też moja polska kariera jako fotografa lajfstajlowego czy modowego.

Karolina Zajączkowska również to podkreśla: – Z biegiem lat wykiłkował aspekt komercyjny czy artystyczny, pojawiało się zainteresowanie profesjonalistów z branży, a wiele publikacji czy wystaw na pewno wydarzyło się dzięki zdjęciom na moim fotoblogu.

Dla Agaty Kalinowskiej ważny był jeszcze jeden wątek, który był konsekwencją prowadzenia bloga: świadome lub mniej świadome autokreowanie rzeczywistości na swój temat. – Sama też się autokreowałam, chociaż rzadko kierowałam aparat na swoją twarz. Miałam wtedy kompleksy jako osoba nieheteronormatywna i chciałam pokazać, że moje życie jest bardzo interesujące i ma inne barwy. – Najzabawniejsze dla mnie jest to, że w pewnym momencie każdy we Wrocławiu (oczywiście w pewnej bańce środowiskowej) marzył, by znaleźć się na jej zdjęciach. Był to jakiś rodzaj prestiżu, uwznioślenia, a nawet wykreowania się. – Teraz myślę, że może mój blog stał się pewną uniwersalną historią o dojrzewaniu, szaleństwie i szukaniu siebie.

Pamiętnikowe wpisy tekstowe pojawiły się od początku na blogu Barta Pogody, mogliśmy dokładnie śledzić, gdzie się znajduje, co robił i co widział. Niekiedy ujawniały się w bardzo refleksyjnej, prawie poetyckiej formie: „Mamy mniejsze zło i dobro. Smutne to, co?” (wpis z listopada 2001 roku). Z czasem tego tekstu było coraz mniej. Zawsze zaś wyróżnikiem blogu Agaty Kalinowskiej były długie opowieści na pograniczu autobiografii i fikcji, niekiedy nawet bez fotografii. Bywa, że Paweł Starzec również pisze na blogu, zwykle w formie fotograficzno-literackiego reportażu.

Pandemia dla Karoliny Zajączkowskiej była tym, co sprawiło, że przestała prowadzić bloga. – Wiązało się to z jakąś autocenzurą, dużo mniej fotografowałam, a część ze zdjęć, moim zdaniem, nie nadawała się wtedy do publikacji, była zbyt intymna. Miałam zwrot od ekshibicjonizmu. Wycofałam się do prywatności, a Internet zaczął mnie męczyć. – Dodatkowo Karolina czuła, że Instagram, jest taki jak inne media, że nie ma tam miejsca na mikrohistorie, zwykłe życie, szczerść, tak charakterystyczne dla fotobloga. – W reakcjach i ciągłym pozostawianiu



↑ fot. Paweł Starzec

¹ Wystawa w 2013 roku była pokazywana w Maison de la Photographie w Lille, następnie, w nowej odstonie, w 2015 roku w galerii Awangarda BWA Wrocław. Zaprosili różnych twórców (fotografów, filmowców, twórców multimedialnych), byli to: Kaśka Bogacz, Arnau Vidal Cascalló, Lena Dobrowolska, VJ Emiko (Emilia Gumańska), Justyna Fedec, Marta Gniewkowska, Kamil Graliński, Agata Kalinowska, KurkotKollektiv (Monika Kotecka, Karolina Poryzała), Teo Ormond-Skeaping, Łukasz Rusznica, Kama Sokolnicka, Krzysztof Solarewicz, Karolina Zajączkowska, Filip Zawada.

w kontakcie jest też coś uzależniającego – dopowiada – ale i fałszywego przez swoją powierzchowność.

Agata również porzuciła prowadzenie bloga, poczuła, że ta formuła się wyczerpała, zaczęła mieć także problem z własną prywatnością. Był taki moment, że czuła, że robiła te zdjęcia trochę na siłę. – Zaczęłam mieć także problem, że walę ludziom flesztę w twarz – dobitnie mówi Agata. – Przystałam to robić, bo gdzieś poczułam, że to jest pewien rodzaj przemocy wobec czyjeś prywatności.

Dla Kuby Dąbrowskiego prowadzenie bloga również straciło na znaczeniu. Podkreśla, że dla niego fotografia ma bardzo coś z czasów, w których powstaje. Wiele lat temu zdecydował się na najprostsze wtedy dostępne narzędzie. – Teraz blog nie jest już najłatwiejszą możliwą rzeczą – wyjaśnia mi Kuba. – To trochę jakby teraz wydawać muzykę na płytach CD. To stawianie sobie sztucznych przeszkód po to, by pracować w bardzo konkretnej formie. Dodatkowo większość rzeczy oglądamy na telefonach, gdzie ekran jest pionowy. To jest bardzo duża zmiana. Nie oglądasz też zdjęć w zestawach, a bardziej jak pojedyncze obrazki.

Ta pionowość, tak charakterystyczna dla wizualności przez telefony, dla Agaty ma jednak ciekawe znaczenie. Dzięki blogowi nauczyła się łączyć pionowe zdjęcia w pary, by oba w tym zestawie miały taką samą szerokość jak poziome. To była lekcja edycji rozumianej jako łączenie fotografii w struktury czy narracje oraz opowiadanie większej historii. To widać, gdy prześledzi się historię jej postów i zobaczy, jak rośnie jej świadomość fotograficzna. Wykorzystała to potem w tworzeniu swojej książki fotograficznej *Yaga* – dzięki sporej pomocy kuratora i edytora Łukasza Rusznicy, który *notabene* prowadził kiedyś pamiętnikowo-literacki blog pod pseudonimem.

– Blog jest dla mnie taki domkiem – nagrywa mi się Paweł Starzec – gdzie mam większą kontrolę nad tym, jak pokazuję swoje rzeczy. – Przez rok Paweł nie prowadził bloga, ale powrócił w wyniku refleksji nad swoją relacją z Instagramem. – Nie muszę się wpasowywać w to, jak zmienił się przez ostatnie lata. Dalej mogę myśleć w kategoriach czegoś swojego i być w dużej mierze niezależnym od algorytmów. Nie muszę wpasowywać się w format czy też unikać słowa seks, bo dostanę shadowbana.

Rzeczywiście, w pewnym momencie publikowanie na Instagramie było niczym czytanie instrukcji pilotowania samolotu bojowego. Co robić, czego nie robić, kiedy publikować i ile, jakie opisy, jakich słów unikać, jakie dawać hashtagi. To wszystko stało się bardzo restrykcyjne, a jednocześnie ciągle się powtarzało, jak ważne jest, by być obecnym i rozwijać swoją widoczność w tym social medium. – Była

w tym jakaś niesamowita obietnica – ironicznie opowiada Paweł – że ludzie dostają superzlecenia dzięki świetnie prowadzonemu profilowi. Nie wiem, czy u mnie kiedykolwiek się to wydarzyło. Nie chcę skazywać swojej praktyki fotograficznej na kapryśność tego medium.

W pewnym sensie podobne myślenie o zachowywaniu swoich zdjęć ma Bart Pogoda. – Pracuję jako fotograf i filmowiec realizujący małe formy dla mediów społecznościowych czy reklamy w mediach – pisze. – Mimo Instagrama i innych możliwości postowania swojej pracy zawsze wrzucam coś na bloga. Może kiedyś Instagram padnie czy zmieni formę, a mój blog jest czymś stałym.

Karolina Zajączkowska zdradza pewną myśl: – Ostatnio zatęskniłam za blogiem. Może właśnie z tego powodu, że daje mi motywację, żeby dalej robić zdjęcia. Nie treści czy kontent.

– Mama opowiadała mi w dzieciństwie, że kiedyś wrywało się kępę trawy i pod nią układało się z płatków, szkiełek i innych elementów jakąś kompozycję – kończy opowiadać Paweł Starzec. – Przykrywało się to kawałkiem szyby i chowało się z powrotem pod trawą, by kiedyś, komu się ufało, można było to pokazać. Nazywało się Tajemnica. Trochę tak myślę o blogu, że mam to dla siebie, ale każdy może zajrzeć pod tę kępę trawy.

↓ fot. Paweł Starzec



OSOBA ODRA

Chwilę myślałam, jak zacząć ten tekst. Może w duchu hydrokrytycznej filozofii Astridy Neimannis, która coraz silniej inspiruje współczesne nurty sztuki i działań identyfikowane również z obszarem określanym jako postartystyczny? Czy ludzie jako wypełnione wodą superorganizmy, będące na co dzień domem dla milionów innych zwierząt, bakterii i pierwotniaków, różnią się od rzek, mórz albo lasów? Dlaczego chronią nas inne prawa? Czy zdajemy sobie sprawę ze skali – uwzględniających wodę – wzajemnych egzystencjalnych zależności? Jak znaleźć formę dla poczucia znaczenia tych relacji i kruchości wobec otaczających człowieka ekosystemów? Uchylić język, zmienić skalę obserwacji?

Może przywołać inną, równie wpływową próbę zmiany intelektualnej perspektywy wobec zobojętnienia na zjawiska takie jak ocieplenie klimatu czy topnienie lodowców, jaką jest konfrontacja ze skalą tak zwanych hiperobektów? Koncepcja Timothy’ego Mortona tropi rozmaite „przerzuty” i „nacieki” na porządkach narracyjnych, komunikacyjnych, prawnych i materialnych. Codziennie serwisy informacyjne przynoszą wszak kolejne doniesienia potwierdzające konfrontację swojskiego świata z czymś spoza znanych porządków. To obiekty niewidzialne, lecz wpływowe, funkcjonujące poza skalą ludzkiego życia: od kapitalizmu i przenikającej wszystkie ściany totalnej inwigilacji przez radioaktywne promieniowanie po mikroplastik. Niewidzialne do chwili katastrofy. Katastrofa to symptom, który wkraczając w indywidualne ludzkie doświadczenie, na moment ujawnia ich wszechobecne długie trwanie, oblepiające język i modyfikujące go.

W lipcu 2022 roku Polską i Niemcami wstrząsnęła wiadomość o masowej śmierci ryb i bentosu (organizmów przydennych) oraz zwierząt żyjących nad rzeką. W obawie przed zagrożeniem epidemicznym tylko w dolnym biegu Odry wyłowiono ponad tysiąc ton martwych rzecznych organizmów. Wielotygodniowe śledztwo wykazało, że przyczyną są toksyny wytwarzane przez złotą algę, organizm, który nie mógłby żyć i namnażać się w Odrze, gdyby nie szokująco wysokie jej zasolenie, dorównujące warunkom morskiej wody przybrzeżnej. O zagrożeniu wiadomo było już wcześniej, jednak alarmujące głosy nie przebijały się do opinii publicznej aż do momentu powstania bezpośredniego zagrożenia dla zdrowia i życia ludzi. Przyczyną katastrofy było wynikające z upałów obniżenie poziomu wód, nasilone skutkami rutynowych zrzutów ścieków przemysłowych, głównie kopalnianych. Jak wykazują najnowsze dane, stan ten miejscami wciąż utrzymuje się w wielu dopływach rzeki takich jak Kanał Gliwicki. Niewiele byłoby być może o skali klęski wiadomo, gdyby nie liczne inicjatywy obywatelskie, które błyskawicznie zmanifestowały swoje zaangażowanie. Liczni obserwatorzy społeczni zajęli się liczeniem martwych zwierząt. Ekolodzy, wędkarze, artyści, naukowcy i zwykli społecznicy zaangażowali się w akcję ratowania rzeki.

Dwudziestego sierpnia 2022 roku spotkały się osoby zainteresowane pomysłem zmiany polskiego prawa tak, by możliwe stało się powołanie legalnej reprezentacji dla rzeki jako żyjącego podmiotu natury. W ten sposób w ciągu kilku miesięcy, również dzięki niewielkiemu finansowemu wsparciu Akcji Demokracja, Plemię Odry skupione wokół Roberta Rienta, inicjatora ruchu, oraz Agaty Miros,

Dobrostawy Grzybkowskiej-Lewickiej i wielu innych osób działających na rzecz nadania rzece Odrze statusu osoby prawnej nabrało rozmachu, ogłosiło manifest, stworzyło portal informacyjny nagłaśniający inicjatywy grupy i zorganizowało akcję podpisywania petycji na rzecz uznania rzeki i jej praw wobec ludzi. Aktywistów zainspirowały dziesiątki zakończonych sukcesem działań w innych rejonach świata, które zapewniły zagrożonym, często wcześniej chronionym ekosystemom nowy model ochrony. Włączyły one w obszar legalnych gwarancji podmioty reprezentujące prawa złożonych organizmów przyrodniczych – takich jak rzeki.

Uznanie praw osób nieludzkich nie jest nowością w zachodnich systemach prawnych. Poza parkami narodowymi rozstrzygnięcia tego typu już zapadały w odniesieniu do nieludzkich zwierząt, choć, o dziwo, jeśli chodzi o uznanie za osoby prawne wyprzedziły je (i to o stulecia) korporacje, rozmaite stowarzyszenia, a nawet statki. Porównanie z prawem korporacyjnym jest tu jak najbardziej na miejscu, gdyż podmiotowość ekosystemów naturalnych jest podobna do podmiotowości organizmów gospodarczych jeśli chodzi o ustalenie interesu i ocenę ewentualnej szkody bez odwoływania się do osoby człowieka. Mimo to wydarzeniem było uznanie w systemie prawnym Nowej Zelandii (Aotearoa) w 2017 roku rzeki Whanganui za osobę prawną. To zresztą chyba jak dotąd najbardziej znany światowy przykład takiego rozwiązania prawnego. W systemach prawnych Indii i Kolumbii sądy podjęły próby uznania Gangesu i Jamuny w Indiach, rzeki Atrato oraz całego ekosystemu Amazonki za osoby prawne¹.

Poza Europą często inicjatywy te są powiązane z uznawaniem kulturowych więzi rdzennych społeczności z resztą natury, będące pochodną szacunku wobec ich systemów wierzeń. Bynajmniej jednak precedensy nie ograniczają się do takich sytuacji. Geograficznie i politycznie najbliższą inicjatywą tego typu była niedawno uznana za osobę prawną laguna Mar Menor w Hiszpanii. W 2022 roku senat hiszpański zatwierdził ustawę uznającą słonowodną lagunę Mar Menor na wybrzeżu Morza Śródziemnego za podmiot prawny, w imieniu którego obywatele mogą występować bez ponoszenia osobistych konsekwencji². Bezpośrednim czynnikiem, który doprowadził do wprowadzenia tego rozwiązania, był kryzys ekologiczny z 2019 i 2021 roku oraz masowe wymieranie żyjących w Mar Menor zwierząt

w związku z niedotlenieniem akwenu, który był skutkiem nadmiernego wpływu rolnictwa oraz bierności władz w zakresie zapobiegania takim zjawiskom. Zaangażowanie obywateli, które przeważało szalę, przyjęło formę performansu: 70 tysięcy osób utworzyło siedemdziesięciotrzykilometrowy łańcuch otaczający lagunę, by zobrazować determinację i zaangażowanie ludzkich podmiotów w ochronę tego fragmentu natury.

Inicjatywa Plemię Odry również powołała własny performans, który pokazał skalę osobistego zaangażowania setek osób w sprawy rzeki. Był nim Marsz dla Odry, a więc fizyczny, indywidualny wydatek energetyczny i czasowy konkretnych ciał. Przylegający do koryta rzeki, unaoczniający przez swoją trasę (937,2 kilometra) jej przebieg i zaświadczaający w licznych dokumentacjach o dojmującej skali klęski, którą również dla mieszkańców nadbrzeżnych terenów, jest śmierć całych odcinków drugiej co do długości polskiej rzeki. Marsz dla Odry trwał czterdzieści cztery dni. Wyruszył 20 kwietnia 2023 roku z miejscowości Luboměř pod Strážnou – to w Górach Oderskich. Przemierzył trasę od źródeł rzeki w Czechach aż do jej ujścia w Bałtyku. W terenach nadgranicznych rzeka ma swój najbardziej dziki odcinek. Wiem to z relacji jednego z artystów zaangażowanych w akcję Osoba Odra. Michał Zygmunt, twórca Odra Sound Design, sam siebie określa jako „kustosza dźwięków Odry i jej oddanego towarzysza”. Mieszka i tworzy nad Odrą, gdzie powstała jego płyta *Dźwiękowy Szlak Odry*. „Idea szlaku jest wyznaczenie dźwiękowych miejsc charakterystycznych dla Nadodrza. Ustawienie w nich dźwiękołapek, drewnianych soczewek wzmacniających wrażenia akustyczne, umożliwiło bezpośrednio i bezinwazyjne ich nastuchy” – opowiada. Nagrania podążają wzdłuż koryta rzeki, odkrywając niczym wykopaliska albo dowody kryminalistyczne momenty jej zawłaszczenia, fizycznego ograniczenia jej możliwości i naturalnego potencjału. W nagraniach są fragmenty, gdy polifonia wodnych plusków i ptasich krzyków przenika się harmonijnie z dźwiękami ludzkich maszyn, silników jednostek pływających, portowych urządzeń, budowli hydroinżynierskich, takich jak śluzy czy jazy. Ich proporcje jednak w pewnym momencie przypominają, że – jak wspomina autor: „Walka o przyszłość będzie toczyła się o wodę, a nie o transport”.

Podobne refleksje rodzą się podczas kontemplacji pracy Pawła Kulczyńskiego, artysty dźwiękowego,

1 Por. Jerzy Bieluk, *Rzeka jako osoba prawna*, http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10.17951_si_2020_29_2_11-23/c/10517-7724.pdf [dostęp: 5 marca 2024 roku].

2 Za: <https://ecojurisprudence.org/initiatives/proposed-law-for-recognition-of-legal-personality-to-the-laguna-del-mar-menor-and-its-basin/> [dostęp: 5 marca 2024 roku].

który stworzył wodną instalację-słuchowisko poza inicjatywą Plemię Odry, jednak gdyby nie oddalenie geograficzne, równie dobrze mógłby znaleźć się w tym gronie. Jego instalacja, zaprezentowana podczas wrocławskiego przeglądu sztuki Survival, zdobyła nagrodę publiczności. Ponad trzy tysiące odwiedzających wystawę osób (to absolutny rekord tego pop-upowego pokazu) oddało swój głos na pracę artysty *Nikt wcześniej nie przyglądał Ci się równie intensywnie jak ja*. Jak pisze artysta: „Dwunastokanałowa, samoewoluująca kompozycja elektroakustyczna, w której uwzględnione jest zmienne przewodnictwo elektryczne wody zgromadzonej w wiszących wibrujących słojach-głośnikach, w zależności od stopnia jej zasolenia (zanieczyszczenia) oraz ilości materii organicznej – kwitnących glonów. Woda pobrana jest z różnych lokalizacji w obrębie Wrocławia, z kanałów, zatoczek, akwenów zimowalnia barek, odnóg systemu rzecznej Odry w obrębie Wrocławia”³. Kompozycja jest tym bogatsza, im lepsze jest przewodnictwo elektryczne ośrodka, czyli pobranych w różnych miejscach próbek wody. Im więcej w wodzie pochodzących ze słonych zanieczyszczeń jonów, tym lepiej wybrzmiewa kompozycja Pawła Kulczyńskiego w przestrzeni wystawy.

Kiedy piszę te słowa, właśnie zakończyła się ostatnia z pięćdziesięciu transmisji publikowanych w ramach cyklu *Przeptywów* na platformie Osoba Odra, założonej przez osoby skupione w inicjatywie Plemię Odry⁴. Eksplorująca stowiańską duchowość animacja Agnieszki Waszczeniuk *Natura rzeki* zamknęła to, co organizatorzy określili jako „maraton opowieści” wspierających ideę uznania rzeki Odry za osobę prawną. Zaproszenie do udziału w tym wielomiesięcznym przedsięwzięciu przyjęły liczne osoby publiczne, między innymi Olga Tokarczuk, Jan Mencwel, Małgosia Lebda, Natalia Grosiak, Edwin Bendyk, Natalia Przybysz, Ula Zajączkowska czy Natalia de Barbaro. Głównie artystki i artyści, w tym poetki, wokalistki i pisarki, ale także filozofowie, przyrodnicy i politolodzy, wszyscy, którzy włączyli się w nurt wsparcia tego pomysłu, poważnie myślą o wpływie głosu poszczególnych osób, w tym osób, które zajmują się sztuką, na to, jak pojmujemy rzeczywistość i to, co dzięki spowodowanej w ten sposób zmianie myślenia jest możliwe. Poważnie myślą też o złożoności i wielorakich zależnościach, które łączą ludzkie superorganizmy z nieludzkimi oraz z nieorganicznym środowiskiem, które jest wspólnym domem jednych i drugich. Używając

właściwych sobie narzędzi: statystyki, nauki, poezji, psychologii, politycznej perswazji, filmowej animacji, muzyki, pejzaży dźwiękowych, przekonywali do korzyści wynikających z przebudowania intelektualnej architektury określającej relacje ludzkiego świata z resztą natury.

Dlaczego twórcy postulatu Osoba Odra zdecydowali się na inny model działania niż znany w polskim systemie prawnym tryb ochrony środowiska, którym jest powołanie ustawą parku narodowego? To, niestety, ścieżka dostępna jedynie dla obszarów naturalnych lub renaturalizowanych, rzeka zaś to obszar o zmiennym otoczeniu, często bardzo mocno zurbanizowanym lub zmienionym w trybie użytkowym. Akcja proponowana przez Plemię Odry jest działaniem typowo artystycznym. Nie ma w nim aktywistycznej pewności co do spodziewanych rezultatów. To raczej próba oddziaływania na mentalne oprzyrządowanie obywateli nadrzecznych regionów (czy są inne?). W cyklu *Przeptywów* publikowanych równolegle na platformie YouTube i na stronie inicjatywy raczej pojawiają się materiały artystyczne (wiersze, animacje, kompozycje i rejestracje dźwiękowe, utwory muzyczne) ujawniające głębokie emocjonalne i egzystencjalne więzi, które scalają mieszkańców Nadodrza z ich rzeką. Jednocześnie rozmowy z prawnikami i naukowcami pozwalają zdać sobie sprawę z filozoficznych źródeł prawa, jego zmienności i międzynarodowych precedensów, ukazujących zdolność stanów prawnych do odzwierciedlania nowych podmiotów i relacji w umowie społecznej.

Historycznie od wieków Odra była traktowana jako droga wodna. W kulturze i gospodarce postrzegana jedynie jako trakt komunikacyjny, zasób wodny i akwen rybacki, ewentualnie jako militarna granica topograficzna. Dziś wręcz może być uważana za nośnik broni biologicznej przenoszącej wydzielaną przez złote algi neurotoksynę. Tam, gdzie woda rozlewa się dziko, są podejmowane starania o objęcie jej ochroną przyrodniczą. Choćby w sprzymierzonym z Plemieniem Odry ruchem powołania w obszarze Dolnej Odry i ogłoszenia odrzańskiego Międzyrzecza parkiem narodowym. Tamtejsze naturalne rozlewiska i łąki dzięki latom zaniedbania otworzyły wrota procesom wtórnej sukcesji. Dzięki nim już dziś funkcjonuje tam Park Krajobrazowy Dolnej Odry. Naturalne warunki ochroniły rozlane po łąkowych obszarach wody przed naturalną kłeską, działając niczym naturalny filtr. Niemniej

3 Za: <https://pawelkulczynski.com/installations/item/969-nobody-has-ever-looked-at-you-as-intensely-as-i-have-2023?fbclid=IwAR19pkCbMPWOShbcsy8QAeAeH33BLMI6m-sulXDajwQ-ZwH98wRKWniUMSA> [dostęp: 5 marca 2024 roku].

4 Bez obaw, ci którzy nie śledzili, mogą wciąż odstuchać wszystkie audycje na stronie osobaodra.pl.

katastrofa ekologiczna z 2022 roku przyczyniła się do zawiązania się również na tym obszarze inicjatywy rozszerzenia jego ochrony. Grupa badaczy, naukowców, artystów, aktywistów i entuzjastów – Ewa Drewniak, Łukasz Ławicki, Dominik Marchowski, Ryszard Matecki, Piotr Piznał, Piotr Rosiński, Agnieszka Szlauer-Łukaszewska, Michał Zygmunt – członków inicjatywy Stwórzmy Park Narodowy Doliny Dolnej Odry, opowiada się za koniecznością powstania na Międzyodrze nowego parku narodowego, pierwszego w Polsce po dwudziestu dwóch latach. Sprzyja im dyrektywa Unii Europejskiej, zgodnie z którą polityka dążyć powinna na terenie „każdego z państw członkowskich do objęcia do 2030 r. skuteczną odbudową co najmniej 20% unijnych obszarów lądowych i morskich”⁵.

W 2022 roku na ścieżkę prawną wkroczyła również inicjatywa powołania parku narodowego na nadodrzańskich wrocławskich polach irygacyjnych. Poniemiecką oczyszczalnię mechaniczno-biologiczną, która swoje działania zakończyła dopiero w 2015 roku, dostrzegli lokalni przyrodniczy i aktywiści. Obejmujący 1100 ha obszar położony w dolinie Odry, zasilany częściowo wodami Trzciany i Mokrzyicy, ale przede wszystkim przepompowywaną do sieci kanałów i polderów wodą odrzańską w ciągu stu trzydziestu lat funkcjonowania oczyszczalni wrocławskich ścieków zmienił się w rozbudowany ekosystem. Nawadniany i pozbawiony zabudowy teren rozwinął znaczną bioróżnorodność, której jednak zagraża pustynnienie związane z zatrzymaniem sztucznego nawadniania tych terenów oraz sukcesja inwazyjnych gatunków rozsiewanych wzdłuż arterii komunikacyjnych. Jak czytamy na stronach portalu Zielony Wrocław: „[...] dwuletnia inwentaryzacja prowadzona przez naukowców z Uniwersytetu Wrocławskiego pokazała, że występuje tam bardzo dużo gatunków zwierząt i roślin. To ponad 400 gatunków roślin i 180 gatunków zwierząt oraz około 70 zbiorowisk roślinnych”⁶. Organizacje przyrodnicze od lat postulują utworzenie na tych terenach obszaru chronionego, który ocaliłby zarówno bytujące tam gatunki zwierząt, jak i całe ekosystemy cennych z punktu widzenia wodnej retencji mokradła, trzcinowisk i łąk⁷.

Również ta inicjatywa nie byłaby tak widoczna w przestrzeni publicznej, gdyby nie objęcie jej uwagą galerii Dizajn BWA Wrocław, której kuratorka

Katarzyna Roj w 2021 roku zrealizowała nie tylko wystawę *Pole Regeneracji. Wrocławskie Pola Irygacyjne*, ale także uczyniła z zainteresowania tym przedsięwzięciem długoterminowy projekt, często omawiany w związku ze „zwrotem ekologicznym” w sztuce. Wzmocnił on w polu symbolicznym argumenty wielu środowisk badawczych i aktywistycznych, które od kilku lat daremnie alarmowały w związku z przesuszeniem obszaru dawnych pól irygacyjnych, co spowodowało nie tylko zatrzymanie biologicznych procesów regeneracyjnych, lecz również zagrożenie uwalnianiem metali ciężkich do istniejących okolicznych terenów chronionych. W 2020 roku praca doktorska Aleksandry Gierko z Katedry Architektury Użyteczności Publicznej, dotycząca rekultywacji terenów podmokłych w Polsce i w Niemczech, między innymi zagospodarowania dawnych nadodrzańskich pól irygacyjnych, została nagrodzona przez Ministerstwo Rozwoju, otwierając drogę do zachowania tych rozległych nadodrzańskich polderów jako stale nawadnianych rekreacyjnych terenów zielonych. Utworzenie na tych terenach rezerwatu okresowo chroniącego bytujące tam i zatrzymujące się sezonowo gatunki to zaledwie początek. Ochrona istniejącego na tym obszarze ruderalnego ekosystemu regeneracyjnego to, jak pokazuje dyskurs budowany wokół projektu galerii Dizajn⁸, uwodzicielski i emocjonalny artywizm Plemienia Odry związany z nadaniem rzece osobowości prawnej, to także kwestia przebudowania całego gmachu pojęć i perspektyw. To właśnie zadanie dla obszarów sztuki, która swoje instytucje sytuuje poza galeriami.

O geniuszu artysty dawno już nikt nie słyszał. I dobrze. Sztuka istnieje w języku coraz skromniej, coraz realniej, język bowiem, w tym również język sztuki, to żywa, dynamiczna struktura. Jej kształt zmienia się w zależności od tego, jak jest używana. Sztuka zaś (w odróżnieniu od rynku sztuki) to być może jedyny system, którego język nie jest podporządkowany logice zysku. Ukorzeniają się w niej nowe sposoby myślenia, wyobrażania i opowiadania sobie świata. Nawet jeśli Odra została trochę w tyle za Wisłą, w imieniu której od dawna głośno wypowiadają się inicjatywy Cecylii Malik, Agnieszki Brzeżańskiej, Ewy Ciepiewskiej, kolektywu Zakole



↑ Marsz dla Odry zorganizowany przez inicjatywę Plemię Odry wiosną 2023 roku, fot. Dobrostawa Grzybkowska-Lewicka

5 Por. <https://www.consilium.europa.eu/pl/policies/green-deal/> [dostęp: 5 marca 2024 roku].

6 Por. <https://www.wroclaw.pl/zielony-wroclaw/pola-irygacyjne-osobowice-rezerwatem-zielone-pluca-wroclawia> [dostęp: 5 marca 2024 roku].

7 Por. <https://pwr.edu.pl/uczelnia/aktualnosci/pola-irygacyjne-atrakcja-wroclawia-11477.html> [dostęp: 5 marca 2024 roku].

8 Por. <https://formy.xyz/artikul/w-polu-regeneracji/> [dostęp: 5 marca 2024 roku].

i innych, to w sztuce nie ma miejsca na wyścigi, a czasem nawet można liczyć na prawdziwe przepływy i siostrzeństwo.

Rozmowa z Plemieniem Odry

Zmiana myślenia o podmiotowości i suwerenności, rozpostarcia tych pojęć na byty poza- i ponadludzkie, to zmiana języka i prawa, która jest niezbędna do uwolnienia zdolności do zaistnienia zmiany w ogóle. To wciąż niepopularny pogląd, jednak uznanie zależności ludzkiego bytu od większych i innych niż ludzkie struktur (obiektów) i konieczności budowy nowego typu relacji z nimi od pewnego czasu wydaje się główną troską wielu osób w polu filozofii i sztuki. Czy interesowaliście się tymi debatami, co was zainspirowało do tego, co robicie?

AGATA MIROS: Dla mnie osobiście nie jest to „pogląd”. To absolutnie naturalny, podstawowy stan rzeczy. Nigdy nie miałam przekonania czy poczucia przeciwnego. Dopiero teraz, jako aktywistka, widzę i zadziwia mnie to codziennie od nowa, że zależność, ale głównie przynależność ludzkiego bytu do świata ponadludzkiego, nasze organiczne współistnienie, jest „poglądem niepopularnym”. Trudno mi to zrozumieć.

ROBERT RIENT: Od czasu katastrofy w 2022 roku współtworzymy tę debatę, wniosliśmy do niej nowy w Polsce głos. Mówimy wprost o tym, że rzeka jest osobą. Nie chcemy uczynić z rzeki człowieka, nie chcemy nadać jej ludzkich praw, nie chcemy rzeki prywatyzować, nie chcemy na rzece zarabiać. Nasz cel jest bardzo prosty: uznanie rzeki za osobę w świadomości i osobę prawną. Dla mnie bezpośrednio inspiracją była wizyta w Nowej Zelandii i spotkanie z rzeką Whanganui. W 2017 roku po raz pierwszy uznano w prawie rzekę za osobę. Obecnie czterysta dziewięć miejsc w trzydziestu dziewięciu krajach rozpoznaje części natury jako podmioty prawa. Jesteśmy jedną z tych inicjatyw. W Polsce tysiące korporacji i spółek mają osobowość prawną, bez wątplenia więc zasługuje na otrzymanie osobowości prawnej, tak samo lub bardziej od korporacji.

DOBROŚŁAWA GRZYBKOWSKA-LEWICKA: Ta zależność międzygatunkowa po prostu jest, odbywa się bez naszego intelektualnego zaangażowania. Żywa obecność tej myśli w świecie idei pokazuje dosadnie, że oto nadszedł najwyższy czas na jej globalne zauważenie i uznanie. Pora przyjąć postawę pełną pokory, zakasać rękawy i zabrać się za pokazywanie sieci wzajemnych połączeń. Mam wrażenie, że jeśli nabierze się pewnego typu świadomości i obudzi wrażliwość, nie sposób już

myśleć i działać inaczej. W tym tkwi nasza przyzłość jako gatunku.

Wiele osób artystycznych was żarliwie wspiera (na przykład Siostry Rzeki). Zapraszacie (choćby do Przepływów) wiele opiniotwórczych głosów z obszaru sztuki i kultury: Olga Tokarczuk, Jan Mencwel, poetki Małgosia Lebda czy Magdalena Kicińska, muzykolodzy i instrumentalści Arkadiusz Kuś czy Dom Krzyżańska, fascynujące są też związki waszego ruchu z szamanizmem i astrologią. Jakie postawy i praktyki was pociągają i inspirują? Które chcecie włączać w krąg waszego działania?

AGATA MIROS: Mnie inspirują po prostu praktyki pozytywne, to znaczy takie, które nie działają na niczyją (żadnych istot i istnień) szkodę. A jeśli dodatkowo są one twórcze, stwórcze, transformujące, inspirują mnie tym bardziej. Sztuka, ruch, muzyka, sposób mówienia, pisanie, bycie... to są po prostu środki wyrazu. Niech każdy wyraża się tak, jak najbardziej lubi i najlepiej umie. Nie ma dla mnie znaczenia, czy zawiera się to w katalogu „duchowość”, „astrologia”, „sztuka”, „nauka” czy „sport”. To zresztą bardzo częsty zarzut kierowany w naszą stronę. Pewna część odbiorców naszych treści pisze, że coś jest, ich zdaniem, „merytoryczne” i to jest OK, a coś innego zupełnie „infantylne” czy „naiwne”, żeby przytoczyć najdelikatniejsze ze słów krytyki. Wciąż mało jest zrozumienia dla pewnych poziomów wyrazu czy po prostu istnienia, takich jak duchowość. Mnie zastanawia ten opór – można przecież jakiejś postawy nie lubić, nie praktykować, nie rozumieć. Ale jasne jest jednocześnie, że wszystkie one prowadzą do WSPÓLNEGO celu, jakim jest ochrona Odry. Zdarza się, że „wyznawca” nauki, który chce Odrę chronić, zjadadle dyskredytuje działania poety, któremu chodzi o dokładnie to samo. Szkoda. Dla mnie moc tkwi w połączeniu narracji, dziedzin, odmiennych zdolności i różnych wrażliwości.

ROBERT RIENT: Do udziału w *Przepływach dla Odry* w pierwszej kolejności zaprosiłem osoby uczące się w prowadzonej przeze mnie Szkole Szamanizmu. To grupa prawie czterdziestu osób, każda z nich ma obowiązek odbyć sto sześćdziesiąt godzin praktyk na rzecz dzikiej natury. I ponad połowa tej grupy zdecydowała się działać na rzecz rzeki Odry i podjętej przeze mnie inicjatywy. I jestem pod ogromnym wrażeniem, *Przepływy* osób ze Szkoły Szamanizmu są doprecyzowane, przemyślane, często to rezultat wielu godzin intensywnej pracy. Poza tym zaprosiłem do *Przepływów* dwadzieścia osób ze świata literatury, sztuki, aktywizmu, mediów, nauki, prawa, które poznałem,

pracując jako dziennikarz, lub te, które podziwiam, szanuję. Postawa, która mnie pociąga i inspirowa, to szacunek do żywych istot. Ten szacunek oznacza możliwość otwierania i zamykania drzwi. To powitanie, rozpoznawanie i pożegnanie. Szacunek nie oznacza zgody na wszystkie relacje, ale jest rozpoznaniem, że żyjemy w świecie ludzkich i pozaludzkich istnień, które zasługują na życie, tak jak rzeka. Ona jest wodą, odżywia, karmi, rodzi. W tym sensie przypomina wody płodowe.

DOBROŚŁAWA GRZYBKOWSKA-LEWICKA: Aby pojąć zasadność traktowania przyrody podmiotowo, wystarczy trochę w niej poprzebywać. I stworzyć się na taki koncept: każdy byt przyrody jest naturą, człowiek też. Każdy byt, ludzki czy pozaludzki, zasługuje na szacunek. Taka właśnie postawa nas pociąga. Cieszy za to niezmiernie i jest znakiem czasów, że artyści, twórcy, naukowcy, praktycy szamanizmu dzielą podobne uwrażliwienie i doświadczenia, które przekazują przez swoją optykę, za pomocą wypracowanych i właściwych sobie narzędzi. W zakresie tych działań nikt nie jest wykluczony.

Czym różni się polski system prawny od porządku prawnego Aotearoa (Nowej Zelandii), gdzie uznano w 2017 roku rzekę Whanganui za osobę prawną. Również w systemach prawnych Indii i Kolumbii sądy podjęły próby uznania rzek (Gangesu i Jamuny w Indiach, rzeki Atrato oraz całego ekosystemu Amazonki za osoby prawne. Jaka jest argumentacja, która w polskim systemie prawnym to uniemożliwia? Co, zdaniem prawników, z którymi konsultujecie wasze postulaty, musi się zmienić?

AGATA MIROS: W polskim systemie prawnym uznanie podmiotowości części przyrody uniemożliwia po prostu sam system prawny. To sprawa na tyle prosta, że system prawny można zmienić. Pytanie: na jakiej podstawie? Rdzenne ludy Nowej Zelandii, Ameryk, Afryki czy Azji pamiętają jeszcze i wciąż kultywują ten rodzaj połączenia z naturą, który czuliśmy i rozumieliśmy wszyscy przez tysiąclecia. My też mieliśmy święte gaje, uzdrawiające źródła, siostry rzeki, sokolich przyjaciół, gwiazdne przewodniczki i drzewnych strażników. Ale to u nas, w Europie, te naturalne więzi zostały zerwane w sposób najbardziej brutalny i skuteczny (choć, jak się okazuje, niedefinitywny). Być może, w przeciwieństwie do Nowej Zelandii czy Kolumbii, nie tutaj leżą nasza siła i potencjał zmiany prawa. Być może jest nim nasza bogata tradycja prawotwórstwa właśnie, sięgająca starożytnej Grecji. Jedną z cech systemu prawnego jest to, że możemy, a wręcz powinniśmy, dopasowywać go do zmieniającej się rzeczywistości.

Aktualizować. A może powinniśmy oprzeć się na prostym fakcie, że 97% polskich rzek jest w złym stanie, a druga pod względem długości z naszych rzek stanęła na granicy śmierci? Suche fakty. Może wystarczy zatem zdrowy rozsądek i reakcja na te alarmujące dane? Moim zdaniem, i tutaj narracja powinna płynąć wszystkimi dopływami, bo każdy z nich wnosi coś do głównego nurtu zmian, których bardzo potrzebujemy. W systemie prawnym i w świadomości.

ROBERT RIENT: Odpowiedzi zajęłyby wiele godzin, najlepiej z pewnością zapytać bezpośrednio prawników. Zdaniem doktora Stanisława Kordasiewicza musi się zmienić świadomość. Zdaniem profesora Jerzego Bieluka trzeba wprowadzić konkretną ustawę – jej treść jest dostępna na naszej stronie osobaodra.pl. Również na tej stronie dostępne są rozmowy z prawnikami i innymi ekspertami – bardzo zachęcam do odsłuchania tych rozmów, otwierają oczy i pomagają poszerzyć świadomość.

DOBROŚŁAWA GRZYBKOWSKA-LEWICKA:

Na szczęście zmiany zachodzą na poziomie światowego prawodawstwa wraz z rozwojem ruchu na rzecz praw natury – Rights of Nature. Obecnie polski system prawny nie pozwala na przyznanie rzecze statusu osoby prawnej, takiego, jakie mają korporacje czy spółki. Pierwsza woda w Europie – słonowodna laguna Mar Menor w Hiszpanii – już od września 2022 roku cieszy się takim statusem. W Polsce, jak wspominał Robert, profesor Jerzy Bieluk widzi zmianę przez wprowadzenie konkretnej ustawy. Na naszej stronie można przeczytać o prawnych rozwiązaniach na świecie, można także zapoznać się w projektem ustawy, w której Odra jest uznana za osobę. Zmiana świadomości wyprzedza zmianę prawa, prawo podąża za świadomością – tędy prowadzi droga.

Jak ze swojego doświadczenia czujecie, co jest w naszej rzeczywistości geopolitycznej największą przeszkodą dla nowego prawa?

AGATA MIROS: Rozumiem, że pytanie nawiązuje do tego, jakie są różnice między polskim systemem prawnym a systemami państw, które uznały już osobowość prawną elementów przyrody. Plemię Odry współpracuje z prawnikami i to oni potrafiliby odpowiedzieć na to pytanie. Nie znam różnicy między porządkami prawnymi Polski i Nowej Zelandii, ale jasne jest dla mnie, że w każdym z tych krajów uznanie osobowości prawnej części przyrody odbyło się w pewnym sensie rewolucyjnie. To nie tak, że systemy prawne Kolumbii czy Kanady diametralnie różnią się od naszego. Że, w przeciwieństwie do naszego, są one gotowe na przyjęcie takich zapisów

naturalnie i prosto. Wszędzie odbyło się to dzięki staraniom odważnych i walecznych ludzi wizjonerów. Uznanie osobowości prawnej rzeki czy zatoki to zwykle przyjęcie pojedynczego aktu prawnego dotyczącego tylko wybranego elementu przyrody. Nie zmienia to systemu prawnego od podstaw – całościowo i radykalnie, tak by uznanie osobowości prawnej kolejnych rzek, lasów, mokradł, jezior czy łąk wynikało już naturalnie z samego prawa. Wszędzie na świecie są to dopiero pierwsze nieśmięte kroki. Na razie obserwujemy raczej rozhermetyzowywanie skostniałego systemu otwierające szparę, w której legnie się nowe prawo dotyczące bardzo konkretnej części przyrody, na przykład rzeki – jednej i tylko tej. Po czym system z powrotem się uszczelnia. Ale ziarno zostało zasiane i teraz kiełkować i pączkować może już od wewnątrz. Moim zdaniem, nie zależy to od samego systemu prawnego, ale od wizji, odwagi i determinacji grupy ludzi, która chce dokonać zmiany.

Jakie zmiany mentalności i wyobraźni są niezbędne?

AGATA MIROS: Na poziomie najbardziej podstawowym. Musimy uświadomić lub przypomnieć sobie, że przyroda to my. Jesteśmy jej częścią i jesteśmy od niej zależni. Ziemia nie jest nam poddana i czynienie jej taką prowadzi wprost tam, gdzie właśnie jesteśmy: na skraj katastrofy. Trzeba nam powrotu do życia w harmonii i równowadze ze światem naturalnym – wodami, lasami, ekosystemami, powietrzem... I szacunku dla wszystkich istot nieludzkich. Ich życia w naszym wspólnym świecie. Naszym zdaniem, konieczna jest przede wszystkim zmiana narracji. To, jak mówimy o rzece czy drzewie, wpływa na to, jak o nich myślimy. „Czym są” zmienia się w „Kim są”. Zmiana narracji to zmiana świadomości – tym zajmujemy się intensywnie od siedemnastu miesięcy. Film, rozmowy z ekspertami, Marsz dla Odry, kampania *Przepływy dla Odry* – to nasze największe projekty, które służą zmianie sposobu mówienia o żywym świecie, a zatem zmianie uczucia, postrzegania, rozumienia i naszego w nim i z nim istnienia. Gdy zrozumiemy, że rzeki to my, zmiana prawa będzie już tylko formalnością. A poza samą „jakością” w tej chwili potrzebne są też zmiany „ilościowe”. Nasz profil na Facebooku śledzi około 3,4 tysiąca osób. Pod petycją o uznanie osobowości prawnej Odry mamy nieco ponad 14,2 tysiąca podpisów. Niezależnie od

tego, czy są to głosy ludzi, którzy czują osobistą więź z rzeką, rozumieją organiczną przynależność człowieka do świata przyrody i konieczność uznania jej podmiotowości, czy tych, których te kwestie nie zajmują, ale latem chcieliby wykąpać się z Odry, jest nas wciąż dramatycznie mało. Jak to jest, że trzydzieści osiem milionów ludzi przyzwala na to, by jedna z najważniejszych rzek w ich kraju, ale i każda inna, zaczynając od górskich strumyków, była martwym, brudnym, śmierdzącym ściekiem? A jeśli się z tym nie godzimy, to dlaczego nic z tym nie robimy? Nawet jeżeli nasze zaangażowanie mogłoby ograniczyć się do jednego gestu, choćby złożenia podpisu? To jest pytanie nie tylko o świadomość czy wyobraźnię, która z jakiegoś powodu jest przerażająco nikła (czy wiesz, że woda, bez której umrzesz w ciągu trzech dni, pochodzi z rzeki?), ale także o odpowiedzialność. Jakiś rodzaj cywilnej odwagi, najprostszego odruchu. To pytanie również o to, dlaczego dziecko może zamarznąć na trawniku, bo nikt nie udzielił mu pomocy...

Wracając do zmiany prawa: będzie ona możliwa z chwilą, gdy poprą nas setki tysięcy osób. Wystarczy jedna setka. Chodzi o głos słyszalny na tyle, by wybrzmiał odpowiednio mocno, chociażby w parlamencie. Nie potrzeba tu niczego więcej niż woli nas – ludzi, społeczeństwa. Z woli społeczeństwa prawo można zmienić i nie jest to trudne.

A co jest w naszej rzeczywistości geopolitycznej największą przeszkodą dla nowego prawa?

AGATA MIROS: Największą trudnością, choć nie przeszkodą, jest dla nas dotarcie z pomysłem uznania osobowości prawnej Odry do odpowiednio szerokiej grupy ludzi. Zgodnie z sondażem IBRiS dla „Rzeczpospolitej” sprzed dziewięciu miesięcy 83% pytanych chciało zaprzestania zrzucania do Odry niebezpiecznych substancji⁹. Polacy rozumieją, że rzeki trzeba chronić. Znają stare metody, które nie przynoszą rezultatu. Nasz pomysł jest bardzo nowoczesny – proponujemy nie tylko najbardziej kompletną ochronę dla rzeki, ale także całkowitą zmianę myślenia o przyrodzie. Odejdźcie od antropocentryzmu, uznanie podmiotowości natury. Jest to podejście na tyle „rewolucyjne”, że potrzeba czasu na dotarcie z nim do ludzi. Problem w tym, że rzeki umierają, planeta płonie, każdego roku z powierzchni Ziemi znika ponad dwadzieścia tysięcy gatunków zwierząt. Czasu jest coraz mniej...

⁹ Por.: <https://www.rp.pl/ekologia/art38377381-sondaz-polacy-chca-natychmiastowego-ratowania-odry-wsrod-wyborcow-pis-co-drugi>; <https://weekend.gazeta.pl/weekend/7152121,19039440,zobacz-zanim-znikna-co-roku-z-powierzchni-ziemi-znika-ponad.html#:~:text=Szacowane%20tempo%20wymierania%20gatunk%C3%B3w%20zwierz%C4%85t,uda%20nam%20si%C4%99%20nawet%20zobaczy%C4%87> [dostęp: 5 marca 2024 roku].



↑ fot. S. Barański

Akcja Kolektywu Siostry Rzeki i Fundacji Greenming z okazji Światowego Dnia Rzek: „Przestrzeń rzekom, ludziom bezpieczeństwo, Lubiąż–Chobienia, 2021 rok. Kolekcja spódnic celebrujących wezbranie, zaprojektowanych przez Cecylię Malik we współpracy z Maruną Upcycled i twórczym udziałem Kolektywu Siostry Rzeki. Spódnice poświęcone Odrze opowiadają, że rzeki

potrzebują miejsca, gdzie mogą rozlać swoje wody w czasie wezbrań i wtedy są bezpieczne dla ludzi. W miejscowości Tarchalice i Domaszków WWF i samorząd gminy Wołów zrealizowali wspaniały projekt oddania Odrze przestrzeni przez odsunięcie wałów od rzeki. W miejscu usuniętych wałów odrodziły się łąki odrzańskie.

↓ fot. P. Dziurdzia



O TYM, JAK SZTUCZNA INTELIGENCJA NIE ZABIŁA SZTUKI...

*AI will produce as good an idea as I can produce.
It's only limited by my level of creativity, by my level of taste.*

— Phillip Toledanov

Czy tekstem tym wkładam kij w mrowisko? Czy potrzebne jest kolejne stanowisko w dyskusji, która od pewnego już czasu wybrzmiewa niemalże na wszystkich polach naszego życia? I w końcu: czy sztuczna inteligencja, jak chce wielu, jest w stanie unicestwić sztukę w jej tradycyjnym rozumieniu?

Niewątpliwie problematyka związana ze sztuczną inteligencją jest jednym z bardziej aktualnych tematów w dyskursie społecznym. Także kontrowersyjnych, wywołujących ostre polemiki, które nierazko wynikają z krytycznego nastawienia dyskutantów lub ich niepełnej wiedzy, opartej na zastyszanych lub powierzchownych sądach. A przecież, jak wiele już razy w historii ludzkości, stanęliśmy przed nowym, przydatnym na wielu płaszczyznach narzędziem, którego użycie zależy wyłącznie od nas i przede wszystkim naszej, ludzkiej, intencji. Czy zatem postawione na początku pytanie jest prawidłowe? Czy to sztuczna inteligencja doprowadzi do kresu sztuki w jej tradycyjnym rozumieniu, czy człowiek? Bez obaw. Żadne z nich. A przynajmniej nie w najbliższym czasie. Przede wszystkim dlatego, że w większości z nas w dalszym ciągu istnieje żywa potrzeba obcowania z realnym obiektem czy rzeczywistym dziełem, co zapewne wynika z czasów, w których żyjemy. Było to bardzo widoczne podczas światowych dyskusji związanych z NFT. Jesteśmy przyzwyczajeni do tego rodzaju sztuki, a także – co w tym zakresie wydaje się ważne – niektórzy z nas pamiętają jeszcze analogowe techniki, przez co zwiększone jest nasze przywiązanie lub nasz sentyment do kreacji niecyfrowych. Można więc powiedzieć, że jesteśmy stanem przejściowym, rodzajem łącznika z nowym, postcyfrowym światem, który (możliwe, że) zdominowany będzie przez

przystawowe „ekrany” lub metawersa. Zanim to jednak nastąpi, z pewnością upłynie jeszcze wiele lat. Dlaczego? Bo każda wprowadzana nowość, także ta rozumiana w kategorii estetycznej, ma swój okres karencji. Musi poczekać na odpowiedni moment, w którym możliwe będzie jej globalnie zaistnienie, a więc czas, kiedy człowiek – jego percepcja, świadomość i okres, w którym żyje – będzie dysponował odpowiednimi narzędziami (również rozwojowymi), by te nowe techniki i technologie zrozumieć, a przede wszystkim zaakceptować. Doskonale proces ten obrazują produkty technologiczne, jak chociażby *Oculus* (2016), *Sensorama* (1962), hełmy (*Headsight*, 1961) czy gogle do VR (*HTC Vive*, 2016), z których pierwsze pojawiły się już w latach sześćdziesiątych XX wieku, a ich powolne adoptowanie się z większym lub mniejszym powodzeniem zauważalne jest właśnie teraz, czyli blisko sześćdziesiąt lat później. Wydaje się więc, że narzędzia już mamy. Pojawia się jednak pytanie, co z potrzebą?

Wróćmy do sztuki. Rola sztucznej inteligencji w tworzeniu cyfrowych dzieł nadal pozostaje tematem kontrowersyjnym. Wraz z rozwojem technologii sztucznej inteligencji jej wykorzystanie w kreowaniu sztuki wywołało wiele pytań dotyczących podstawowych aspektów twórczości – oryginalności, autorstwa i praw z nim związanych, wartości, plagiatu czy w końcu samej natury sztuki. Można posilić się nawet o stwierdzenie, że zjawisko to otworzyło furtkę wielu dyscyplinom naukowym do ponownego przyjrzenia się od lat funkcjonującym zasadom i zaktualizowania nieadekwatnego już stanu wiedzy czy reguł, którym nowa sztuka cyfrowa się po prostu wymyka. A tych jest sporo i póki luki te nie zostaną odpowiednio opracowane, środowiska twórcze niejako na własną





↑ OxCollection, Dvorak Dreams, Refik Anadol, Rudolfinum, wrzesień 2023 roku, Wikimedia Commons

rękę będą podejmowały próby zadbania o swój interes, na przykład dzięki programowi Glaze. Jednym ze szczególnie uderzających przykładów tego typu działań jest umożliwienie między innymi przez programy Nightshade czy Nightfall AI zjawisko „zatrutowania danych” (*data poisoning*), w którym artyści celowo sabotują algorytmy sztucznej inteligencji, aby zakwestionować etykę i implikacje sztuki generowanej przez sztuczną inteligencję. Napięcie to podkreśla trwającą walkę między tradycyjnymi procesami artystycznymi a rozwijającą się dziedziną sztucznej inteligencji, podnosząc kluczowe pytania o przyszłość sztuki w erze technologii i ich obopólne relacje.

Spójrzmy na to jednak z innej strony. Od strony narzędzia. Przyjrzyjmy się całemu temu zagadnieniu z nieco szerszej perspektywy, zahaczając o lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku, a więc o czas, w którym rodziła się sztuka ruchomego obrazu, a chwilę później – sztuka komputerowa i okołokomputerowa. Jak pamiętamy, żadna z nich nie była witana przez krytyków i tradycjonalistów z entuzjazmem, podczas gdy dziś wszystkie te nurty są nieodzowną częścią różnorodnego świata sztuki. Kiedy przypomnimy sobie rewolucję, jaką zapoczątkowało pod koniec pierwszego trzydziestolecia XIX wieku wynalezienie dagerotypii (a od 1839 roku także fotografii Williama Talbota), a przy okazji ogrom kontrowersji, jaki temu wynalazkowi towarzyszył, to z pewnością znajdziemy kilka analogii, a przynajmniej powtarzający się schemat, w którym to, co nowe, z biegiem czasu staje się tym, co powszechne i akceptowalne, a przy odrobinie szczęścia – nawet klasyczne. Oczywiście są także takie formy, które albo zanikły, albo pozostały w głębokich niszach, ciesząc oko wyjątkowo specjalistów lub określone grupy odbiorców. Z ciekawością przyglądaliśmy się temu, czy model wideo pionowego, realizowanego telefonem w pierwszej dekadzie XXI wieku, przyjmie się jako prezentacja sztuki, albo czy bardziej zaawansowane tak zwane nowe media wejdą do powszechnego jej kanonu. I nie mówię tu o atrakcyjnych dla percepcji pracach interaktywnych, ale o takich, jak: *browser art*, *digital painting*, *ASCII-Art*, *net art* czy *code art*, nie wspominając już nawet o robotycznych działaniach Stelarcza czy Neila Harnissona, wchodzących w obszar transhumanizmu i cyborgizacji. Jak wiemy, nie weszły. Pozostały na obrzeżach sztuki trudno definiowalnej, w sferze ciekawostek oglądanych podczas poświęconych sztuce technologicznej festiwali, jak *Ars Electronica* w Linzu, *Transmediale* w Berlinie czy, na naszym podwórku, podczas *Biennale WRO*.

Co takiego ma zatem w sobie sztuczna inteligencja, że sięga po nią coraz większa grupa twórców? Dlaczego to właśnie teraz możliwe stało się, by technologia ta weszła do mainstreamu? Dlatego, że sztuczna inteligencja szturmuje wszystkie dziedziny życia i obszary, w których człowiek się wyraża, i z coraz większą pewnością wkracza do życia codziennego, przez co staje się globalnie oswojana, stopniowo akceptowalna i potrzebna.

Pamiętajmy także, że prace nad sztuczną inteligencją w wymiarze sztuki trwają od lat. Za pioniera tego nurtu uważa się Harolda Cohena, którego retrospektywa odbywa się właśnie w *Whitney Museum*. Ten nieżyjący już artysta brytyjskiego pochodzenia o polsko-żydowskich korzeniach jest twórcą najwcześniejszego programu sztucznej inteligencji do tworzenia sztuki – *AARON*. Jak czytamy w tekście informacyjnym z *Whitney*: „[...] Tytuł nawiązuje do biblijnej postaci namaszczonej na mówcę dla swojego brata Mojżesza i kwestionuje sposób, w jaki twórczość artystyczna jest często gloryfikowana jako forma komunikacji z boskością. Cohen rozumiał swoją pracę z *AARON* jako współpracę i poświęcił swoje życie odkrywaniu potencjału sztucznej inteligencji w tłumaczeniu wiedzy i procesu artysty na kod”¹. Polecam poczytać zarówno o samym artyście, jak i o jego dokonaniach, bo sylwetka ta jest bardzo nietuzinkowa. Kto jeszcze? Pomijając liczne przykłady, które na każdym kroku atakują nas na Instagramie czy TikToku i innych mediach społecznościowych, istnieje grupa artystów, którzy odnaleźli się w tej dziedzinie sztuki. Są to: Jake Elwes, Mario Klingemann, Alexander Reben, Scott Eaton, Sofia Crespo, Stephanie Dinkins czy Ross Goodwin i Sougwen Chung. Większość z nich zaimplementowała możliwości, jakie oferuje technologia sztucznej inteligencji, do swojej codziennej pracy, wykorzystując ją do badań i eksperymentów. Poszerzając w ten sposób swoją praktykę artystyczną, tworzą realizacje, które do tej pory nie do końca były dla nich osiągalne. Jest to w pewnym sensie potwierdzenie proroczych słów Franka Poppera, który dawno już wskazywał na nieprzerwaną drogę rozwoju sztuki, twierdząc, że współczesna sztuka cyfrowa jest niczym innym, jak udoskonaleniem sztuki technologicznej z końca XX wieku, z tą zmianą, że obecnie istotną rolę odgrywają: wielopoziomowe badanie rzeczywistości i wirtualności, humanizacja technologii, nacisk na interaktywność oraz jej multisensoryczną naturę². Co zresztą się zgadza.

1 Wstęp zapowiadający wystawę *Harold Cohen: AARON w Whitney Museum*, <https://whitney.org/exhibitions/harold-cohen-aaron> [dostęp: 24 lutego 2024 roku].

2 Por. Frank Popper, *From Technological To Virtual Art*, Massachusetts 2006.

Z ciekawością więc obserwuję rozwój sceny, która mimo takiej niechęci ze strony różnych środowisk, na przekór wszystkiemu, zaczyna bez skrępowania rozpychać się w salach wystawienniczych najważniejszych galerii czy muzeów świata. Prace wykonane przy użyciu sztucznej inteligencji osiągnęły spory poziom uznania, co, zdaje się, przypieczętowało w 2022 roku nowojorskie Museum of Modern Art, otwierając wystawę Refika Anadola. Od tego momentu Anadol systematycznie pokazywany jest w galeriach sztuki na całym świecie, ośmielając jednocześnie innych twórców pracujących w środowisku sztuki generatywnej, uchodząc przy tym za pioniera i najbardziej kojarzonego artystę tego nurtu. Nic w tym dziwnego – twórczość Anadola, ale także działania innych artystów czy powstających obecnie konceptów kreatywnych, jak nasze holloss.app, jest atrakcyjna wizualnie, pozwala oszukiwać naszą percepcję i tym samym przekraczać narzucone nam przez fizykę ramy. Podobnie jak, opatrzone już nieco, immersyjne instalacje, mappingi, wielkoskalowe projekcje czy hologramy, które dziś częściej niż w muzeach i galeriach pojawiają się w działaniach realizowanych przez branżę reklamową i eventową. A to jawi się z kolei jako kolejne zagrożenie dla sztuki generowanej przy użyciu sztucznej inteligencji, bo wraz z jej popularnością wypłynąć może znany nam doskonale problem elitarności i masowości, a w konsekwencji pytanie naturę i rolę sztuki. W jednej z wiadomości do The WashingtonPost.com Anadol pisał, że „tworzenie dzieła sztuki jest procesem wymagającym drobiazgowych dostosowań i głębokiego zrozumienia, w jaki sposób technologia może poszerzyć granice naszych interakcji ze sztuką”³. Opinię tę podziela niemal każdy, kto rozpoczął na poważnie przygodę ze sztuczną inteligencją, podkreślając też fakt, że jest to wyłącznie narzędzie. Również to, że rezultat końcowy zależy nie od maszyny, ale od determinacji twórcy, który metodą prób i błędów dochodzi do satysfakcjonującego go efektu. I jest to proces. Nierzadko długi i żmudny. Warto dodać, że na to wszystko składa się także poczucie estetyki, doświadczenie (również to pozacyfrowe), stawianie pytań, koncepcja oraz to, czy jesteśmy świadomi, co za pomocą tej naszej sztuki chcemy osiągnąć i przekazać. Trochę w myśl zasady, że każdy może zrobić zdjęcie, ale nie każde zdjęcie rozpatrywane będzie w kategorii dzieła sztuki.

Oto po raz kolejny stajemy się więc uczestnikami szeroko zakrojonego sporu między tradycjo-

nalistami, a piewcami postępu i eksperymentu technologicznego. Tym bardziej jest to fascynujące, że możemy obserwować z bliska i doświadczać, jak sztuka transformuje się na naszych oczach, wymuszając przy tym redefinicję przynależących do niej obszarów, w tym także... naszej percepcji i naszych przyzwyczajzeń.

* *

W Polsce mniej znany, za granicą coraz bardziej popularny nurt sztuki określany hipersentymentalizmem ma według prognoz w tym roku nasilić się jeszcze bardziej. Termin ten, ukuty przez Kate Brown z Artnet, można zdefiniować bardziej jako wrażliwość niż formalny styl. Obejmuje on przedstawianie intymnych, emocjonalnych scen portretujących często własny krąg społeczny lub społeczność artysty. W erze zdominowanej przez cyfrowe interakcje i media społecznościowe hipersentymentalizm może być postrzegany jako kontrapunkt, który podkreśla osobiste, intymne połączenia i prawdziwe relacje. Ponieważ ludzie coraz częściej poszukują autentyczności i ważnych interakcji w cyfrowo nasyconym świecie, ta forma sztuki nadal silnie rezonuje, co widać także na naszej lokalnej scenie. Ale to temat na kolejną opowieść.

↓ Papież Franciszek w kurtce puchowej, obraz wygenerowany przez sztuczną inteligencję, Wikimedia Commons



³ Yan Wu, *AI is outrageous – and wonderful. It's also prompting a new art form*, The WashingtonPost, <https://www.washingtonpost.com/opinions/interactive/2024/ai-image-generation-art-innovation-issue/> [dostęp: 1 marca 2024 roku].

DO ZOBACZENIA

80 ZYTA MISZTAL VON BLECHINGER

Kulturalne wojaże po Lombardii. Projekt CDA

84 HANNA KOSTOŁOWSKA

Opowiem wam o umarłej klasie – o wystawie Władysława Hasióra i Daniela Rycharskiego w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie

90 PIOTR JAKUB FERĘŃSKI

Interferencje. Sztuka wspinania

KULTURALNE WOJAŻE PO LOMBARDII. PROJEKT CDA

Wizytą w Mediolanie rozpoczynamy cykl felietonów stanowiących rodzaj przewodnika z rekomendacjami nietypowych miejsc, które warto poznać i odwiedzić. Przybywamy do serca miasta. Po drodze mijamy luksus pałaców włoskiej arystokracji. Zaledwie parę kroków od Parco Sempione¹ i niedaleko Pinacoteca di Brera znajdujemy Casa degli Artisti. Stajemy przed budynkiem, który wyraźnie odróżnia się od pobliskich kamienic. Można pokusić się o stwierdzenie, że architektura budowli stanowi przykład nurtu racjonalistycznego. Ten dostojny gmach ma trzy piętra, na których mieści się aż jedenaście przestronnych i doskonale wyposażonych pracowni artystycznych. Na parterze wita nas ogólnodostępna przestrzeń wystawiennicza i świetnie zaopatrzone bistro. Z okien i tarasów rozciąga się widok na miasto, patio i zadbane obszary zieleni pełniący funkcję pleneru.

Chcąc zrozumieć ducha tego miejsca, warto znać jego burzliwą historię. Ta rozpoczyna się w 1909 roku, kiedy rodzeństwo pasjonatów sztuki powołuje do życia Dom Artystów, w pełni finansując jego działalność. Pod koniec lat trzydziestych XX wieku budynek przechodzi z rąk prywatnych na własność gminy, która chcąc rewitalizować obszar miejski, zamierza wyburzyć obiekt. Wojna przerywa ten plan. Po jej zakończeniu Dom Artysty wznowia działalność. Nabiera ona nowego impetu pod koniec lat siedemdziesiątych. Obiektem kierują wówczas międzynarodowe sławy: Luciano Fabro², Hidetoshi Nagasawa³ oraz krytyk i historyk sztuki Jole De Sanna. Lata 2007–2015 to czas przestoju, gdy funkcjonowanie staje pod znakiem zapytania przez problemy z konstrukcją budynku. Na szczęście, dzięki zabiegom władz miasta, znajduje się inwestor, który przeprowadza prace remontowe,

1 Parco Sempione – park zaprojektowany na wzór angielskich ogrodów, obejmujący rozległe (47 ha) obszary zielone. Na jego terenie oprócz Castello Sforzesco znajdują się między innymi: Łuk Pokoju, Palazzo dell'Arte de La Triennale – centrum propagujące rozwój sztuki współczesnej i architektury we Włoszech, Civic Aquarium z trzydziestoma sześcioma zbiornikami mieszczącymi ponad sto gatunków ryb, Arena Civica – imponujący amfiteatr wybudowany pod rządami Napoleona, w którym obecnie odbywają się koncerty i zawody.

2 Artysta konceptualny, rzeźbiarz, jeden z przedstawicieli Arte Povera, uczestniczący w najważniejszych wystawach grupy od 1967 roku. Jego prace, wystawiane na różnych edycjach Biennale w Wenecji (1972, 1980, 1984, 1986, 1993, 1997) i *documenta* w Kassel (1972, 1982, 1992), były przedmiotem ważnych retrospektyw w Muzeum Sztuki Współczesnej Castello di Rivoli (1989), Fundacji Joan Miró w Barcelonie (1990), Muzeum Sztuki Współczesnej w San Francisco (1992), Centre Georges Pompidou w Paryżu (1996) i Tate Gallery w Londynie (1997).

3 Japoński rzeźbiarz, oryginalny i wszechstronny artysta. Wystawiał na całym świecie, uczestniczył w kilku edycjach Biennale w Wenecji oraz *documenta* w Kassel (między innymi w 1992 roku). Współpracował z Enrico Castellanim, Mariem Nigro i Antoniem Trotta. Natura i pamięć zbiorowa, szacunek dla materiałów (od papieru po drewno, od kamienia po metal), refleksja nad złożonymi relacjami między Wschodem a Zachodem, stanowią główne punkty odniesienia jego poetyki. Tworzył rzeźby obiekty. Oprócz poszukiwania równowagi strukturalnej, kwestionującej prawa statyki i dynamiki, w jego pracach znajdziemy ciągłe odniesienia do podróży (instalacje, których centralnym motywem jest tódź).

poważnie ingerując w elewacje zewnętrzne oraz gruntownie przebudowując wnętrza. Cegły i oryginalna konstrukcja żelbetowa zostają odślonięte, co sprawia, że miejsce zyskuje swój niepowtarzalny klimat. Mija kolejna dekada i Casa degli Artisti staje się strefą integracji kultury z biznesem i ze sferą publiczną. To centrum sztuki wizualnej, performatywnej, dźwiękowej i cyfrowej jest dziś interdyscyplinarną międzynarodową przestrzenią otwartą na świat. Można tu zwiedzać wystawy, słuchać koncertów, uczestniczyć w spektaklach, dyskusjach i warsztatach. Dom twórczości i refleksji, w którym wraz z artystami mieszkają: kino, muzyka, fotografia, literatura i myśl. Grupę roboczą tworzą artyści, architekci, właściciele galerii, ludzie kultury posiadający szczegółową wiedzę. Od początku w przedsięwzięciu uczestniczą znane na całym świecie osobistości, które dzielą się swoim profesjonalizmem, aby projekty realizowane w ramach działalności tego miejsca miały zawsze najwyższą jakość.

Nasza wizyta zbiega się w czasie z zakończeniem wystawy zbiorowej pod kuratelą Franceski Alfano Miglietti. Intrygujący jest już sam tytuł, który można tłumaczyć jako *Widzialne/niewidzialne. Techniki zachwyty*. Zanim jednak zobaczymy wystawę, rozmawiamy z artystami, których przypadkiem spotkaliśmy w bistro. Nicola di Caprio⁴ zaprasza nas do swojej pracowni na piętrze, gdzie czeka już spora grupa ludzi. Są między innymi Leila Mirzakhani, Alessandro di Giampietro, Paola Alborghetti, Yari Miele i Eckehard Fuchs. Nicola przedpremierowo prezentuje GIF i opowiada o swoim pobycie. Po tej dawce informacji łatwiej nam interpretować prace. Znając poczucie humoru artysty, jego popową,

wręcz dadaistyczną manierę, odczytujemy kulturowe odniesienia do samej sztuki, polityki czy filozofii i świetnie się bawimy, podziwiając kolor, rytm, formalną konstrukcję oraz graficzny „smaczek” utworu. Nicola przygotowuje się do zakończenia projektu, planując wielki happening z udziałem zespołu grającego muzykę eksperymentalną. Podczas wydarzenia publiczność będzie mogła zobaczyć projekcję wszystkich klipów oraz zapoznać się z materiałami, które pomogą zrozumieć intencję artysty i proces twórczy.

Opuszczając pracownię, dostrzegamy instalacje stanowiące część wystawy. Woliera z drewna i siatki drucianej, kostka brukowa ułożona w napis⁵, świetlisty namiot mogą być obserwowane z okien pomieszczeń rezydencji. To celowy zabieg. Dystans wpływa na to, jak i co widzimy, wymaga wyobraźni i szczególnej uwagi. Wystawy sztuki niosą ze sobą intelektualny przekaz. Kluczem do ich zrozumienia jest ciekawość widza, jego zaangażowanie, wiedza i otwartość. Ta wystawa jest wymagająca, pokazuje: omen, wspomnienia, miłość, czas, dyskomfort, odrzucenie, ucieczkę, stratę, czy oczekiwanie. Wszystkie „te rzeczy”, których nie można zobaczyć, ale które można dostrzec, przyciągnąć do siebie, poczuć, przeżyć lub zniszczyć. Sztuka kocha metaforę. Francesca Alfano Miglietti⁶ w tekście kuratorskim pisze: „Sztuka rodzi się ze świadomości braku, pustki, przestrzeni do wypełnienia. Jej koncepcja jest tożsama z poezją”. Dajemy się ponieść tej wizji. Kładziemy się na wielkim łożu⁷ i obserwujemy sny. Patrzymy na turkusowe morze i czujemy się jak mała papierowa łódka targana przez fale⁸. Usitujemy patrzeć przez zaparowane okulary⁹, dostrzec wiatr,

4 Artysta wizualny, muzyk i grafik, który w ciągu ostatnich siedmiu lat stworzył około 2,2 tysiąca GIF-ów, prezentowanych jako „ruchome obrazy” na wystawach sztuki, festiwalach muzycznych lub w różnych przejawach działalności kulturalnej. Wystawiał w galeriach, muzeach i alternatywnych przestrzeniach w Mediolanie, Turynie, Rzymie, Parmie, Wenecji, Neapolu, Nowym Jorku, Paryżu, Madrycie, Londynie, Toronto, Stambule i Wiedniu. Za swój klip otrzymał nagrodę Best Animated GIF na szesnastym festiwalu Pasinetti Prize w Wenecji w 2019 roku.

5 *Kiedy wróbel jest głodny, zjada poezję*, Cesare Fullone, instalacja z chleba i kamieni brukowych.

6 Francesca Alfano Miglietti, znana również pod pseudonimem FAM, teoretyczka i krytyczka sztuki, wykładowczyni teorii i metodologii współczesności na Akademii Sztuk Pięknych Brera. Jej badania koncentrują się na tematyce transformacji współczesności, takich jak zanieczyszczenie języków, ciało i jego modyfikacje, relacja między widzialnym i niewidzialnym jako granica nowej współczesnej poetyki. Jest pomysłodawczynią i dyrektorką magazynu „VIRUS Mutations”. Od 2010 roku kuratorka festiwalu filmowego ARTE E CINEMA BRERA w Palazzo del Cinema Anteo w Mediolanie, członkini komitetu naukowego Fabio Mauri.

7 *Le belle au bois dormant* (2023), instalacja multimedialna i interaktywna autorstwa Giuliany Cuneaz: łożko z baldachimem, na którym odbywa się „senna projekcja”, będąca wynikiem współpracy widza ze sztuczną inteligencją. Uczestnicy na tablicy programują swoje sny za pomocą stów, inteligentny algorytm przetwarza je w obrazy.

8 *DUEMILAVENTRITRE* (2023) Cesare Fullone, instalacja wideo wraz z głosem (utwór operowy) oraz tódeczki papierowe złożone w technice origami.

9 *Atlantyda* (2020), Marco Paganini, instalacja z systemem szklanych kanałów oraz kolby wraz z płytą, która podgrzewa wodę, generując parę.

zauważyć ciepło, doceniać siłę słowa¹⁰. Koncepcja wystawy opiera się na aluzjach i jest zaproszeniem do wyjścia poza fizyczność i „towarowość” obiektów, pozory i stereotypy. W jednym z pomieszczeń znajdujemy totemy ceramiczne autorstwa Antonia Marrasa¹¹ – ikony włoskiej mody, postaci kojarzonej z marką Kenzo. Co robi taka persona w Domu Artysty? Właśnie odkrywamy istotę zamysłu, który zakłada kolektywną współpracę między nowicjuszami, grupą o ugruntowanej pozycji oraz mentorami. Doskonała idea. W jednej przestrzeni, będącej terytorium eksperymentów, spotykają się, ścierają się i się uzupełniają wiedza i doświadczenia z różnych dziedzin oraz świeżość i młodzieńczy entuzjazm. Rezydentura tej grupy rozpoczęła się we wrześniu w pracowniach Casa degli Artisti. Wspólna wystawa jest jej zwieńczeniem. Sześcioro młodych twórców (wybranych przez komisję w otwartym konkursie, w którym wzięło udział ponad dwustu artystów) oraz trzech międzynarodowych tutorów: Cesare Fullone, Giuliana Cuneaz i Antonio Marras, wspólnie z kuratorką Francescą Alfano Miglietti „próbują nadać kształt temu, co niewidzialne”.

Tak właśnie działa grawitacja tego miejsca – otwartego, twórczego, pulsującego życiem i pełnego zachwyty nad tym, co zwyczajne i co wyjątkowe.

Polecamy zapamiętać adres:
Mediolan, Garibaldi 89/A.

Tekst powstał dzięki współpracy z Casa degli Artisti, wykorzystano dokumentację dostępną na stronie internetowej casadegliartisti.net oraz materiały prasowe z wydarzeń: „Niekótre rzeczy nigdy nie zostają odnalezione” z udziałem Nicola di Caprio i „Widzialne/Niewidzialne. Techniki zachwyty” z udziałem: Florentin Aisslinger, Giuliany Cuneaz, Cesarego Fullone, Lan Gao, Olmo Gasperiniego, Antonia Marrasa, Marco Paganiniego, Daria Caos Pruonto, Alessia Rosato.



↑ Totem (2023) Antonio Marras, wystawa *Widzialne/Niewidzialne. Techniki zachwyty*, Casa degli Artisti, styczeń 2024

¹⁰ *Poezja widzialna* (2023), Lan Gao, olej na płótnie, ekran LED, kamera wideo.

¹¹ Artysta, który obala modowe stereotypy. Jest znany z eksperymentów, umiejętności „wyczuwania” różnorodnej rzeczywistości. Jego prace to wypowiedzi o tożsamości, wygnaniu i wielokulturowości świata. Łączy modę ze sztuką, z muzyką, tańcem, teatrem i kinem. Oprócz swoich modowych kreacji artysta tworzy dzieła obejmujące malarstwo i fotografię. Godne uwagi są jego instalacje: *Archivio Provvisorio* Biennale w Wenecji (2011) oraz antologia *Nulla dies sine linea* Triennale di Milano (2016).



↑ Antonio Marras, fragment instalacji camera chiara (czyste pomieszczenie), wystawa *Widzialne/ Niewidzialne. Techniki zachwyty*, Casa degli Artisti, styczeń 2024

↓ Widok na ekspozycję, w centrum instalacja *Atlantyda* (2020), Marco Paganini, Casa degli Artisti, styczeń 2024



OPOWIEM WAM O UMARŁEJ KLASIE – O WYSTAWIE WŁADYSŁAWA HASIORA I DANIELA RYCHARSKIEGO W PAŃSTWOWEJ GALERII SZTUKI W SOPOCIE

Sopocka prezentacja *mogę wam opowiedzieć o sobie o was* jest wystawą dwugłosem, łączącą prace dwóch wyrazistych artystów: Władysława Hasiora i Daniela Rycharskiego, działających niezależnie od siebie i w różnych przestrzeniach czasowych, w pewnym splocie nienachalnych powiązań i wspólnych wątków. Według zamysłu kuratorki Julity Dębowskiej współistnienie prac tych twórców na terenie ekspozycji miało uformować się w spójną instalację, w której obecne są zarówno dialog, jak i autonomia wizji artystycznych.

Wystawa koncentruje się wokół specyfiki wiejskiej rzeczywistości i dotykających ją przemian, której prostota, surowość i zarazem sugestywny dramatyzm skłoniły twórców do wykorzystania esencjonalnego medium rzeźby, asambłażu oraz instalacji. Projekt ten, już kilka lat temu zainicjowany przez Eulalię Domanowską, wpisuje się niechybnie w powszechną modę na ludowość, pojawia się w momencie, kiedy dużo mówi się o chłopskich korzeniach, czego świadectwem są chociażby prace Adama Leszczyńskiego, Michała Rauszera, Kacpra Pobtockiego, Kamila Janickiego czy też „malarska” ekranizacja *Chłopów* (2023). Wystawa odzwierciedla pewnego rodzaju zmaganie się tradycji z nowoczesnością i modernizacją, stanowi komentarz na temat stopniowego umierania klasy chłopskiej.

Mniej wnikliwi widzowie mogą nie wytańczyć na pierwszy rzut oka przynależności prac do konkretnego autora, gdyż sama ekspozycja jest potraktowana integralnie, bez wyraźnych podziałów. I nie chodzi tu o zabawę w wytańczywanie różnic czy doszukiwanie się podobieństw. Wystawa demonstrowuje odrębność dwóch twórczych wizji i ich

jednoczesne współistnienie. Zamysł ten przypomina strategię Władysława Hasiora w realizacji swoich asambłaży, w których poszczególne obiekty, pierwotnie niezależne, tworzą integralną, wieloznaczeniową całość. Połączone stają się osobnymi światami.

Ta fuzja dwóch odrębnych artystycznych rzeczywistości rozgrywa się chociażby w zestawieniu *Dwugłowego orła* (2023) Daniela Rycharskiego z *Chlebem polskim* (1968) i *Krucyfiksem* (1950) Władysława Hasiora. Surrealizujące obiekty tego drugiego odwołują się do polskiej prowincjonalności i magicznego myślenia chłopskiej społeczności w iście teatralnym stylu: z przebitego nożem chleba wydobywa się czerwona farba imitująca krew. Jego montaż łączył zwyczajność estetyczną ze wzniósłością i sprawami większej wagi.

Ze zbitkami „przedmiotów znalezionych” Władysława Hasiora oresponduje praca Daniela Rycharskiego wykonana specjalnie na wystawę *W środku jesteśmy baśnią*, zorganizowaną w 2023 roku w opuszczonym gospodarstwie w Kurówku. Tytuł celowo odnosi się do książki Wiesława Myślińskiego, w której nie brakuje rozpraw o kresie kultury chłopskiej. Artysta odwołuje się do zmian na polskiej wsi oraz do sukcesywnego zanikania małych i średnich gospodarstw. Część zaprezentowanych prac pojawia się również na sopockiej wystawie. Wykonany z kłosów zboża *Dwugłowy orzeł* z dwiema głowami zwróconymi w przeciwnych kierunkach uwypukla narastający podział w polskim społeczeństwie. Wraz z pracami Władysława Hasiora eksponuje charakterystyczny dla polskiej kultury dramatyzm obleczony w jarmarczność.

„Chytrze bydlą z pany kmiecie”¹

Wersem tym rozpoczyna się staropolska (i błędnie zatytułowana) *Satyra na leniwych chłopów* z XV wieku, w rzeczywistości opisująca strategię oporu chłopów wobec swoich panów feudalnych i wyzysku, którego nieustannie doświadczali. Ten „cichy” bunt miał celowo spowolnić i pogorszyć ich pracę. Nie-trafiony tytuł tak naprawdę dowodzi niezrozumienia kultury chłopskiej. Zainteresowanie ludem wiąże się z zapotrzebowaniem na wzmocnienie politycznych postulatów klas uprzywilejowanych, a sztuka ludowa – termin stworzony na przełomie XIX i XX wieku – stała się zwyczajnie elementem propagandy. Zjawisko to zaczęto badać i archiwizować, ale także kodyfikować regionalne przejawy, dostosowując je do własnych potrzeb. Instrumentalizacja wsi spowodowała jej wizerunek do zjawiska kulturowego wypelnionego barwnym folklorem i żwawą muzyką. Kultura ludowa miała stanowić źródło duchowego odrodzenia, a chłopstwo było idealizowane zgodnie ze strategią władz nastawionych na manipulację.

Władysław Hasiór był szczególnie zainteresowany tym, jak mieszkańcy wsi biorą odpowiedzialność za estetyczny kształt swojego otoczenia. Dostrzegał i dokumentował tę aktywność, gdyż według niego wypytywała ona z potrzeby serca. „Sztuka plebejska”, jak ją nazywał, była świadectwem nieskrępowanej biedą wyobraźni. Takim bezpośrednim odwołaniem do barwnej i swobodnej sztuki ludowej jest *Ogród zimowy 2* (2023) Daniela Rycharskiego, stanowiący serię kolorowych metalowych kwiatów wykonanych z części pozostałych po zużytych maszynach rolniczych. Narzędzia, które tracą swoją funkcję związaną z uprawą roli, stają się w efekcie metaforą przemian rozgrywających się na współczesnej wsi.

Niewielkie wydzielone pomieszczenie na terenie ekspozycji przemieniło się w kapliczkę w intencji mamony, podobnie jak w piosence Grzegorza Ciechowskiego napisanej dla pieniędzy. Zawieszony na ścianie asamblaż Władysława Hasióra w formie ołtarzyka, zatytułowany *Mamona* (1980), z oprawionymi, uroczyscie oświetlonymi od dołu banknotami, zdaje się odwoływać do spieniężonej chłopskości. Daniel Rycharski zaś wynosi na piedestał trzy *Koryta* (2022), które nazwał „cepelią z chlewu”. Ściany wewnętrzne wyścielają tysiącami iskrzących złotych monet pozyskanych z mennicy, przypominając tym samym kuriozalne naczynie liturgiczne. Tuż obok lśni *Złoty cielec* (2022) powstały w wyniku odlewu jałówki (skanowanej 3D), należącej do lokalnego

rolnika spod Sierpca, oraz przetopionych posążków i metalowych ozdób przedstawiających Jana Pawła II. Postać papieża jest mocno zakorzeniona w tradycji polskiej, przyczyniła się do upolitycznienia wiary i stała się czymś w rodzaju starotestamentowego złotego cielca, któremu Polacy oddają cześć. Praca snuje rozważania nad istotą wiejskiej religijności i jej przemian, a także rolę tradycyjnej rodziny jako głównego czynnika determinującego funkcjonowanie tej społeczności. Całe wsie były niegdyś spowite gęstą siecią relacji rodzinnych, które z czasem zaczęły się rozluźniać. Według Davida Levine'a „[...] rodzina plebejska nie była po prostu przedmiotem zmian, ale wprost przeciwnie: jej demograficzne zachowania podejmowane w odpowiedzi na oddziaływanie różnorodnych presji ekonomicznych stworzyły nowe warunki, które dogłębnie zmieniły historię”². Stanowiła przyczynę do tworzenia przyszłości nie tylko swojej, ale także całego społeczeństwa.

Władysław Hasiór i jego totemy

Władysław Hasiór wychował się „w chałupie” koto Nowego Sącza i przez całe życie podkreślał swoje chłopskie korzenie. Jego odważna, wyłamująca się poza obowiązujące tendencje sztuka czerpała z prowincjonalności Polski i kultury ludowej. Swoją twórczość, opartą na archetypicznym myśleniu, w dużej mierze rozwijał w technice asamblażu. Zwyczajność w tych strukturach plastycznych nabiera nowych znaczeń, a eksperymenty z formą i treścią igrają ze schematami oraz zyskują nowe symbole. Takie zabiegi widać w wyrazistych pracach wyeksponowanych na wystawie, takich jak *Wdowa* (1957), zawieszona na suficie *Wypędzenie z rajy* (1984) czy zabawne *Epitafium prezydenta* (1990). W *Czarnym krajobrazie* (1947) tytułowy pejzaż został zamknięty w nieco upiornym dziecięcym wózku wypelnionym ziemią z wbitymi do niej zapalonymi świecami. W brutalnym *Wyszywaniu charakteru* (1976) pod igłę maszyny do szycia trafia gumowa laleczka jako forma protestu moralnego: „[...] artysta z podziwu godnym uporem wydobywa z mroków naszej pamięci dowody winy, rekonstruuje wstydlive maskowane sytuacje. [...] O człowieku mówią przedmioty, które wytwarza, którymi się posługuje i otacza, o społeczeństwie świadczą schematy, którymi się porozumiewa”³.

Z czasem asamblaże zaczęły przekształcać się w sztandary, w których artysta upatrywał „zdezyn-fekowanie wiary, jaką nosimy w sobie, w sztandary,

1 Zob. http://www.staropolska.pl/sredniowiecze/poezja_swiecka/satyra_na_leniwych.html [dostęp: 1 marca 2024 roku].

2 Izabella Bukraba-Rylska, *Socjologia polskiej wsi*, Warszawa 2008, s. 136.

3 Anna Micińska, *Władysław Hasiór*, Warszawa 1983, s. 91.

które nie zawsze spełniają obietnice złotem na nich wysypte”⁴. Procesyjne chorągwie silnie anektują przestrzeń, a widzów czynią uczestnikami ludowego festynu. Wystawione w przestrzeni galerii *Sztandar Prelegenta Wiejskiego* (1975), *Sztandar Jasełkowy* (1982), *Sztandar Antykryzysowy* (1975) i *Sztandar Ofiarny* (1981) demonstrują całą paletę kolorów, kształtów i faktur, łącząc patos z przewrotnością.

Rzeźba wyrwana z ziemi z 1968 roku jest jednym z charakterystycznych obiektów Władysława Hasiora wyrzeźbionych w ziemi, do których wykonania zainspirowały go puste człekokształtne wnęki na cmentarzu w Aix-Provence. Świadomość procesu „ekshumacji” w akcje twórczym oraz surowa, chropowata powierzchnia obiektu niosąca ślady podłoża wzmagają drastyczność wyobrażeń i interpretacji. „[...] I oto zaczyna Hasior wyrwać ziemi nowe swoje przeistoczenie. Zakrepty w niej, rozpięty na żelaznych kościcach beton jest wyzwaniem rzeźbiarza, który w swej wulkanicznej rozrzutności znowu załęknął do ascetycznego, jednoznacznego wyrazu”⁵.

Las krzyży

Na wystawie roi się od krzyży w najróżniejszych konfiguracjach estetycznych i znaczeniowych. Wypełniają ekspozycję galerii, nadając jej kształt barwnego cmentarzyska. Cmentarz bowiem jest w kulturze ludowej miejscem centralnym, kształtuje i umacnia tożsamość wspólnotową. Dlatego zamysł kuratorski instalacji oglądanej w całości z jednej strony uwydatnia istotę kultury chłopskiej, a z drugiej – nieuchronnie przywodzi na myśl jej proces umierania.

W 2016 roku w południowej Polsce para nastolatków powiesiła się na gałęzi drzewa z powodu homofobicznych szykan i prześladowań. Motyw ten stał się tematem przewodnim filmu *Wszystkie nasze strachy* (2021) w reżyserii Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta, w którym w postać Daniela Rycharskiego wcielił się Dawid Ogródnik. Film odzwierciedla prawdziwe zdarzenia: ścięcie tego drzewa przez artystę i zbudowanie z niego krzyża, który docelowo miał być elementem drogi krzyżowej. Ostatecznie twórca w 2017 roku odbył osobistą wędrówkę w celu okupienia win. Z rzeźbą na plecach odwiedził ważne dla niego miejsca w Warszawie, by ostatecznie dotrzeć do Pałacu Prezydenckiego i postawić go przy krzyżu upamiętniającym katastrofę smoleńską. Krzyż Daniela Rycharskiego miał wyznaczać kolejną tragedię narodową, jaką upatrywał w homofobii w Polsce.

Artysta w swoich realizacjach konsekwentnie nawiązuje do bezdomności duchowej osób LGBT, które wyrzucone poza wspólnotę Kościoła, nie mogą budować rodzin, „ptasich gniazd”, o których pisał Wiesław Myśliwski w powieści *Kamień na kamieniu* (1984). Do tej bezdomności duchowej nawiązują cztery *Gniazda* z 2022 roku, w których zostały osadzone krzyże oraz tęcze piórka. Prace te odwołują się również do zaniku gatunków synantropijnych ptaków. Znacząco harmonizują na zasadzie masowej procesji ze *Sztandarami* Władysława Hasiora.

Twórca podhalański od lat sześćdziesiątych aż do swojej śmierci konsekwentnie gromadził notatniki fotograficzne, będące rejestracją rzeczywistości komunistycznej Polski, jej plebejskości i prowincjonalności. Spośród około dwudziestu tysięcy przeźroczy wybrał do osobnego cyklu zdjęcia drzew uchwyconych w różnych fazach rozkładu i zniszczenia. Daniel Rycharski pracą *Dramat drzew* podejmuje z nim dialog. Trzy monumentalne krzyże dźwigające korony drzew – niczym roztrzaskana Golgota – stanowią dobitną metaforę upadku świata chłopskiego po 2000 roku. Sam motyw drzewa-krzyża podejmuje Mircea Eliade, twierdząc, że krzyż jest drzewem, które sięga swoimi korzeniami do piekła, jego szczyt sytuuje się przy tronie Boga, a gałęzie (ramiona) obejmują świat⁶. Ukrzyżowane i zdewastowane pnie w swojej teatralnej, dramatycznej wymowie odnoszą się do kondycji ludzkiej oraz upadającej instytucji Kościoła.

Badania Daniela Rycharskiego nad duchowością i wiejskimi legendami zaowocowały wymowną pracą *Łóżko* (2016). Według wierzeń w Smorzewie, miejscowości położonej obok Kurówka, znajdował się tam kościół, który pod wpływem grzechów mieszkańców zapadł się, a na jego miejscu powstało bagno. Pewne jest, że znajdowała się tam kaplica, a obok niej na wzgórzu cmentarzysko z XI–XII wieku. Łóżko z wbitym pośrodku krzyżem, należące ówczesnie do nieżyjącej już mieszkanki Kurówka, stało się pomnikiem samotności i wykluczenia. To zarazem opowieść o religii osadzonej w niewłaściwym miejscu, która wkracza z impetem do życia prywatnego. Stąd też lastrykowy, nieatrakcyjny materiał krzyża. Historia zapadniętego kościoła stanowi kolejne odwołanie do kryzysu samej instytucji i jej inwazyjnego wpływu na życie społeczeństwa chłopskiego.

Szczególną uwagę zwraca osobista praca *Kropla drąży skałę* (2019), w której z przymocowanej do ściany kropielnicy kościelnej kapią krople wprost na marmurową głowę – autoportret artysty. Drastyczna

⁴ *Ibidem*, s. 77.

⁵ *Ibidem*, s. 28.

⁶ Mircea Eliade, *Traktat o historii religii*, Łódź 1993, s. 284.

bezradność i odwołanie do chińskiej tortury wodnej mają dobitnie zobrazować relację osób LGBT z Kościołem. Daniel Rycharski określa siebie jako bezreligijnego chrześcijanina, oddzielając tym samym duchowość od przemocowej instytucji. Tę trudną relację poddaje dalszej dyskusji wyświetlane obok nagranie jego performansu *Walentynki / Środa popielcowa* (2018). Sfilmowane zostało w dniu szczególnym, w którym nakładaty się dwa całkowicie odmienne święta: walentynki i Środa Popielcowa – święto miłości i dzień pokuty. Artysta demonstracyjnie pali na nagraniu fragmenty zabrane z darkroomu oraz konfesjonał, a uzyskanym z nich popiołem smaruje kromki chleba, które zjada na tle szarego wiejskiego krajobrazu. Podział na środowisko prawicowe i lewicowe zostaje symbolicznie zniszczony i dostojnie skonsumowany.

Matka Boża powierniczka

Figura Matki Bożej jest mocno zakorzeniona w kulturze wiejskiej – zaprzęgnięta w codzienność, staje się zawsze dostępną towarzyszką niedoli. Dla Daniela Rycharskiego, jak sam przyznał, była początkowo ikoną polskiej popkultury, „zdziecinniałym katolicyzmem” pojawiającym się w każdej przydrożnej kapliczce. Jednak, powołując się na *Biblię ludową* (2013) Magdaleny Zowczak, zauważył znaczące różnice między wiarą ludową a powszechnie przyjętym katolicyzmem. Chłopi wątki zaczerpnięte z Pisma Świętego przekładali na własną, przepętnoną symbolami rzeczywistość, tworząc uniwersalną opowieść o swoim życiu przesiąkniętym mitologiczno-symbolicznymi personifikacjami zjawisk i zmian w otaczającej rzeczywistości⁷. Matka Boża uzyskała w tej społeczności miano bohaterki narodowej, powierniczki i pocieszycielki. Wyobraźnia religijna była tak naprawdę jedyną przestrzenią wolności, jaką mieli, była „panaceum na wszystkie niedostatki”⁸. I to właśnie ona stawała się w tym świecie sojuszniczką.

Władysław Hasiór w *Sztandarze Antykrzysowym* zamieścił wizerunek Matki Bożej jako powierniczki w stanach beznadziei. Z kolei Daniel Rycharski do stworzenia znajdującej się tuż obok *Bocznej furtki* (2023) wykorzystał wystużoną furtkę, w którą wmontował barwny witraż przedstawiający Matkę Bożą Częstochowską. Stała się w rezultacie tajnym, „nieoficjalnym” wejściem do nieba, alternatywą wobec głównej bramy do raju strzeżonej przez Świętego Piotra, bocznymi drzwiczkami, do których może

się udać każdy potrzebujący. Praca ta jest czytelnym zmaterializowaniem orędownictwa Maryi, głęboko zakorzenionym w polskiej kulturze ludowej. Tutaj wyciąga rękę ku osobom wykluczonym, także ku tym należącym do środowiska LGBT.

Daniel Rycharski w swoich działaniach wykorzystuje elementy pozyskane bezpośrednio od osób z tego środowiska. Oplatająca ścianę ekspozycji praca *Siec* (2023) została związana z różańców należących do wierzących osób homoseksualnych. Z pozoru krytyczna, odwołująca się do przysłowiowych pułapek zastawianych przez kleryków, jest tak naprawdę nawiązaniem do opowieści ludowej o Matce Bożej, która u progu końca świata ma zarzucić sieć na piekło, by ocalić zatrzymane na niej dusze. Motyw różanego wieńca zostaje również wykorzystany w dwóch realizacjach zatytułowanych *Różaniec* (2018–2019): jeden różaniec został wykonany z tabletek antydepresyjnych, drugi – z krwi pozyskanej od osób homoseksualnych zmieszanej ze szlachetną żywicą epoksydową. Tuż za nimi przebity gwoździami *Chrystus upadający pod krzyżem* (2020) wieńczy bolesne świadectwo kondycji ludzkiej.

Podszepty materii

Dla Władysława Hasióra materia była o tyle istotna, o ile podejmowane przez niego kształtowanie formy współgrało z aktualną wizją. Pisał: „Używam materiałów, które znaczą, podszeptują. Każdy przedmiot ma swój sens, a złożone dają aforyzm”⁹. „Antyestetyzm” w wykorzystywanych przez niego tworzywach, takich jak drewno, metal, plastik czy tkanina, przyciągał aurą grozy i uszczypliwej ironii. W obrzędowym akcie tworzył rzeczywistość namacalną, surową, która zyskiwała symboliczno-magiczne warstwy znaczeniowe. Realizował w ten sposób „swoistą, polskoprowincjonalną odmianę pop-artu zmieszanego z *arte povera*”¹⁰.

Daniel Rycharski w materii upatruje nośnik prawdy i pamięci, doszukuje się opowieści o wydarzeniach, których była świadkiem. Materia stanowi również dla niego rodzaj protestu, manifestuje tematy trudne i drażliwe. Artysta skrzętnie dba o to, by jej wykorzystanie również było prawdziwe, gdyż



↑ Władysław Hasiór – Daniel Rycharski, „mogę wam opowiedzieć o sobie o was”, widok wystawy, fot. Hanna Kostotowska

7 Leonard J. Pełka, *Polska demonologia ludowa*, Warszawa 1987, s. 9.

8 Wiesław Myśliwski, *W środku jesteśmy baśnią*, Kraków 2022, s. 38.

9 Cytat dołączony do opisu prac na wystawie.

10 Anda Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005, s. 119.

teatralna imitacja, którą stosował Władysław Hasiór, nie jest dla niego zadowalającym środkiem przekazu. *Korona* (2023) została zatem wykonana z drutu i obleczonej nią siwych włosów otrzymanych od wiejskiej społeczności. Te realne składniki wskazują na fundament wiejskiej społeczności, jaką jest rodzina, w której rolę cenionych mędrców odgrywały osoby starsze. Realizacja ta przybrała celowo kształt korony dożynkowej – w formie dziękczynnej oddaje hołd osobom sędziwym.

Chłop potęgą jest i basta

Stanisław Wyspiański gloryfikował tym stwierdzeniem klasę chłopską, mając na względzie jej trudny los i ciężką pracę na rzecz wyższych warstw społecznych. Na sopockiej wystawie przeplatają się dwa światy: rzeczywistość Władysława Hasióra dotycząca sytuacji wsi po drugiej wojnie światowej oraz realia Daniela Rycharskiego, skupionego na procesach zachodzących po wejściu Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku, który jednocześnie przejmując pałeczkę i opowiada ciąg dalszy tej historii. A przekroczenie 2000 roku było przetomowe dla rolnictwa, gdyż wtedy właśnie polska wieś została podłączona pod mechanizm globalnego kapitalizmu kształtujący całą sferę ekonomiczną oraz kulturę wsi. Proces ten był nieuchronny wobec awansu społecznego i cywilizacyjnego. W ramach zjawiska tak zwanej sztuki ludowej chłopska prostota podlegała estetyzacji, jej wyroby stały się towarem rynkowym, a dramatyczność – sentymentalną rozrywką. Obaj artyści opowiadają o umartej klasie, odnosząc się do pracy Tadeusza Kantora, przy czym to umieranie można rozumieć jako ciąg zmian, które ją kształtują i będą w dalszym ciągu modyfikować. Rolnicy wciąż będą pracować, jednak ich otoczenie będzie się dalej kurczyć, a klasa chłopska w tradycyjnym rozumieniu – zanikać.

Recepcja ludowości i operowanie jej elementami w wypadku tych dwóch twórców są prowadzone odmiennie. Władysław Hasiór posługiwał się językiem mitu, zarówno pogańskiego, jak i chrześcijańskiego, który stał się dla niego językiem uniwersalnym. Balansował między moralizatorstwem a satyrą. Podchodził do sztuki intuicyjnie, z zaciekawieniem dokumentował polską wieś, utrwalając zarówno jej patetyczność, tragizm, jak i jaskrawą groteskowość. Daniel Rycharski rozumie swoją działalność jako projekt badawczy i z antropologicznego punktu widzenia wskazuje właściwości oraz przemiany zachodzące na wsi. Sztuka staje się dla niego narzędziem naukowym oraz instrumentem propagowania treści zaangażowanych społecznie. Władysław Hasiór

mimo późniejszych oskarżeń o współpracę z komunistami i takti artyści reżimowego (szczególnie w związku z *Organami* z 1966 roku, postawionymi na przetęczy Snozka na Podhalu) wymykał się politycznym propagandom, gdyż sztuka była dla niego najwyższą wartością, a przywileje otrzymane od władz stanowiły jedynie środek do realizacji własnych wizji.

Wiara i duchowość na wsi pozwalały sprawnie poruszać się w mikrokosmosie wiejskim. Zapewniały szacunek wobec przyrody i lokalnych tradycji. Wszelkie praktyki o charakterze magiczno-religijnym zajmują poczesne miejsce w tradycyjnej kulturze obyczajowej ludu, ustanawiając zarazem cały system wartości i kontroli społecznej regulującej stosunki międzyludzkie. Władysław Hasiór i Daniel Rycharski w swoich pracach ukazują rozdzielenie wiejskiej społeczności, jej podział na realny świat zjawisk materialnych i duchowy wymiar wyobrażeń. Asamblaż zdaje się tego doskonałym urzeczywistnieniem: połączeniem realnych przedmiotów w duchowo-symbolicznej symbiozie.

„Mądrość kultury chłopskiej ujawnia się nade wszystko w wielkim zbiorowym eposie, jaki ta kultura stworzyła. To epos o wiekach poniżenia i cierpienia, o wiekach rozpacz i wiekach nadziei. Niestety, to epos domniemany, w najlepszym razie zachowany w nielicznych szczątkach”¹¹. Śmierć klasy była nieuchronna wobec wszelkich przemian społeczno-politycznych oraz cywilizacyjnych. Przeobrażenia te zacierają pamięć i wyobrażnię – fundamentalne składniki ludowości gwarantujące jej przetrwanie – a na ich miejscu są stawiane zdobycze cywilizacji.

Władysław Hasiór i Daniel Rycharski przez własne realizacje zapamiętują i wyobrażają sobie na nowo prawdziwą chłopską rzeczywistość. Mimo odrębnych wizji wspólnie rezonują. Daniel Rycharski staje się kontynuatorem recepcji ludowości w sztuce współczesnej po Władysławie Hasiórze, którego bogata spuścizna zostaje w Sopocie odświeżona. Pamięć i ciągłość, ustanawiające miejsce człowieka na ziemi, zostały tutaj istotnie zachowane.

↓ Władysław Hasiór – Daniel Rycharski, „mogę wam opowiedzieć o sobie o was”, widok wystawy, fot. Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie



11 Wiesław Myśliwski, *W środku jesteśmy baśniq...*, s. 32.



↑ *Władysław Hasiór – Daniel Rycharski, „mogę wam opowiedzieć o sobie o was”, widok wystawy, fot. Hanna Kostołowska*

INTERFERENCJE SZTUKA WSPINANIA

Z Danielą Tagowską, którą miałem okazję poznać podczas wernisażu jej wystawy w styczniu 2024 roku we wrocławskiej Galerii Entropia, łączy mnie kilka wspólnych obszarów zainteresowań, z tą, rzecz jasna, różnicą, że ona jest przede wszystkim artystką, ja zaś – badaczem kultury i krytykiem sztuki. Od niemal dwóch dekad, korzystając z różnych mediów i technik (rysunek, malarstwo, wideo, instalacje, sztuczna inteligencja), Daniela eksploruje kulturowe obrazy gimnastyczek i sportsmenek. Wykorzystuje do tego archiwalia czy znaleziska w postaci filmów, fotografii, jak i artefaktów sportowych. Nawiązuje do mitów, zgłębia archetypy oraz symbole związane z płcią, ciałem, opresją i wysiłkiem współzawodnictwa. Zmaganiom, grom, zawodom, igrzyskom Daniela Tagowska przygląda się z punktu widzenia starożytności (Grecji i Cesarstwa Rzymskiego) i dwudziestowiecznego – w tym zwłaszcza nazistowskiego – kultu tężyzny fizycznej, ale także zagadnień współczesności. W pracach odnosi się do działalności Leni Riefenstahl, szczególnie do *Olimpii* (zob. „Format” 2023, nr 90, s. 144). Tu nasze zainteresowania kulturą wizualną niewątpliwie się zbiegają. Sam wiele uwagi poświęciłem niemieckiej reżyserce, co swoje odzwierciedlenie znalazło między innymi w artykule *Selekcje i castingi w czasach nazizmu. Kilka kadrów z historii Romów i Sinti* („Prace Kulturoznawcze” 2020, t. 24, nr 2). Ukazywałem w nim nie tylko to, w jaki sposób estetyzowała ona rasistowską, „higieniczną” i „cielesną” politykę hitlerowców, ale także to, jak więźniowie obozów koncentracyjnych, w ramach przymusowych robót, byli wykorzystywani przez Riefenstahl na planach filmowych. W niniejszych *Interferencjach* do tematu wojny i związanej z nią przemocy nie będę

sięgał, w dalszej części powrócę jednak do tematyki kinematograficznej.

Daniela Tagowska jest artystką intermedialną oraz kuratorką przedsięwzięć i wydarzeń artystycznych. Ukończyła malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Zrealizowała kilkanaście wystaw indywidualnych i kilkadziesiąt zbiorowych. Nie tylko tworzy, ale także pisze o sztuce. W 2021 roku obroniła pracę doktorską *Gymnocide*, dotyczącą mitologizacji sportu. Jej najnowszy projekt, którego rezultaty zostały zaprezentowane w Entropii, łączy się z postacią najbardziej znanej polskiej himalaistki. *Ucieczka w góry. Sen o Wandzie Rutkiewicz* to z jednej strony próba przypomnienia sylwetki sportsmenki, z drugiej – głęboka refleksja nad ciałem, siłą woli i siłą fizyczną, znaczeniem płci w sporcie wyczynowym, nad rywalizacją, nad egzystencjalnymi wyborami, losem, w końcu nad przygodnością oraz kruchością ludzkiego życia. W niewielkiej, ale potrafiącej pomieścić i „unieść” każdą sztukę galerii Alicji i Mariusza Jodków można było zapoznać się z rodzinną historią Wandy, jej osiągnięciami, a także spekulacjami na temat tego, co mogło się wydarzyć w masywie Kanczendzongi.

Sam jestem synem himalaisty, Wanda Rutkiewicz była mi bliska, zawdzięczam jej wiele – dostownie (nie w przenośni) od pierwszego dnia życia. Gdy nie wróciła z gór, w moim domu zostało po niej kilka cennych dla mnie przedmiotów, w tym plecak, z którym podróżowałem po całym świecie.

Daniela opisuje losy rodziców i rodzeństwa himalaistki. Mieszkali oni przy ulicy Karola Dickensa, sąsiadującej bezpośrednio z parkiem Szczytnickim. Starszy brat zginął w 1948 roku od odłamków



↑ Plecak Wandy Rutkiewicz, kolekcja prywatna, fot. Piotr Jakub Feręński

niewypału. Artystka przypomina ścieżkę edukacyjną Wandy, czyli II Liceum Ogólnokształcące (naprzeciw którego siedzibę miał w późniejszym okresie klub wysokogórski) i Politechnikę Wrocławską, pierwsze wyprawy w Tatry, Alpy, Hindukusz, dalej zdobycie Mont Everestu, spotkanie z Janem Pawłem II (tego samego dnia, 16 października 1978 roku, wspięli się: ona na wierzchołek ziemi, on na tron Piotrowy), w końcu ostatnią ekspedycję. W wypadku sztuki równie ważne, co sama pamięć, są oczywiście media, w których jest ona deponowana. Daniela Tagowska pokazała kilkanaście obiektów. Obok malarskiego wyobrażenia himalaistki jako buddyjskiej mniszki, wykonanego techniką oleju na płótnie, można było zobaczyć portret Wandy wygenerowany przez sztuczną inteligencję. Oczywiście dochodzi tu do złożonej gry ontologicznej. Trudno przecież powiedzieć, że na przedstawieniu jest widoczna bohaterka wystawy. Zarazem jednak sztuczna inteligencja korzysta z jej istniejących podobizn. Widzimy podobieństwo, niejako rozpoznajemy postać (*gestalt* – jako postrzeganie pewnej całości?), jednocześnie przecież wiedząc, że nie jest to ona. Można jednak również przyjąć, że praca zaangażowanej przez artystkę sztucznej inteligencji nie różni się niczym specjalnym od pracy portrecisty malującego ze zdjęć lub kogoś, kto wykonuje portret pamięciowy poszukiwanej osoby. Do innych obiektów należały panorama Himalajów wykonana drukiem żywicznym UV na płycie fornirowanej, szklany – *à rebours* kojarzący się z soplem lodu – czekan „wybity” w ścianę galerii, a na samym jej środku instalacja składająca się wystającego z kawałka „skały” metalowego pręta, z którego w kierunku rogów pomieszczenia wypuszczono liny. W Entropii można było także zobaczyć koszulkę i kombinezon Wandy, zdjęcie ze szczytu K2 oraz jeden z programów telewizyjnych z jej udziałem. Ekspozycja Danieli Tagowskiej i wydarzenia towarzyszące spotkały się z wielkim zainteresowaniem wrocławian i nie tylko, choć oczywiście przedsięwzięć artystycznych i kulturalnych skupiających się na życiu himalaistki w stolicy Dolnego Śląska już wcześniej nie brakowało. Ósmego grudnia 2018 roku w ramach akcji „Kobiety na mury” odstonięto przy placu Legionów mural zaprojektowany przez Martę Frej i zrealizowany przez artystki z grupy Red Sheels. Przedstawia on Wandę podczas wspinaczki w wysokich górach i jest zaopatrzony w wiele znaczący napis „Kobiety wiedzą, co robią”. Można tu również wymienić *Symfonię alpejską* – „thriller spirytystyczno-pantomimiczny inspirowany postacią Wandy Rutkiewicz z muzyką Ryszarda Straussa” w reżyserii Cezarego Tomaszewskiego. Spektakl wrocławskiego Teatru Pantomimy miał premierę

2 czerwca 2023 roku. Jak można przeczytać w jego opisie, jest to „fantazmatyczna historia zaginionego ciała Wandy Rutkiewicz, które nawiedza i wzywa ze spót mimów w momencie, kiedy odmowa dyskusji, ucieczka i zniknięcie wydają się już jedyną słuszną drogą. Jest wyprawą w poszukiwaniu cielesno-politycznego uzdrowienia, wiodącą przez górskie hale, zamieszkałe przez białych, puszystych Yeti, przypominających papieży i zjawy”.

Wspomniałem, że wrócę do kinematografii. Otóż przy okazji warto powiedzieć nieco więcej o najnowszym dokumencie poświęconym Wandzie Rutkiewicz. Podczas dwudziestej pierwszej edycji Millennium Docs Against Gravity odbył się premierowy pokaz *Ostatniej wyprawy* w reżyserii podróżniczki i artystki Elizy Kubarskiej (koprodukowany przez Dolnośląskie Centrum Filmowe). Dokument oczywiście również mierzy się z historią pierwszej zdobywczyni K2 oraz pierwszej Europejki i Polki – trzeciej kobiety w ogóle – która wspięła się na Czomolungmę, uznawaną za najwyższy szczyt kuli ziemskiej. Dopowiem od razu, że wskazywanie Mont Everest jako dachu globu wynika z przyjęcia wskaźnika pomiaru wysokości od powierzchni morza. W istocie najwyższym punktem na Ziemi, mierząc od jej środka, jest położony w Ekwadorze wulkan Chimborazo. Wspominam o tym fakcie w ramach czegoś, co określa się mianem „sprawiedliwości epistemicznej”, starając się choć nieco niwelować europocentryczny, górujący ponad wszystkimi innymi perspektywami ogląd świata. Otóż najwyższy punkt niekoniecznie musi być tam, gdzie go wskazywali Brytyjczycy (to oni ze względu na kolonialne posiadłości eksplorowali Himalaje).

Film Elizy Kubarskiej jest dobry przede wszystkim pod względem wizualnym, co obejmuje zarówno sceny nakręcone przez reżyserkę na potrzeby produkcji, jak i przeplecione z nimi materiały archiwalne. Całość estetyką dalece wykracza poza zestandaryzowany format dzisiejszych – rozpowszechnianych przez stacje telewizyjne i serwisy VOD – dokumentów. Poetyka obrazu, jego ciepło oraz miękkość pracy kamery powodują, że film ogląda się nie tyle z napięciem, ile ze skupieniem i spokojem. Dzieło właściwie nim emanuje. Dominuje nastrój refleksyjny, z momentami bliskimi stylowi Wernera Herzoga – na przykład wtedy, gdy artystka zestawia scenę operową i panoramę gór. Kadry Elizy Kubarskiej harmonijnie dopełniają się wzajemnie z archiwaliami. Na te ostatnie składają się urywki taśm zarejestrowanych na ręcznych kamerach podczas himalajskich ekspedycji, ale i zapisy domowych imprez. Są również liczne fragmenty programów realizowanych w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych przez TVP.

Redaktor Dariusz Szpakowski, relacjonując sukces polskiej wyprawy na Annapurnę, podkreśla, że obraz można pokazać „dzięki uprzejmości Wandy Rutkiewicz, której kamera towarzyszyła ekspedycji”. Bohaterka dokumentu miała dostęp do sprzętu i studiów montażowych, przede wszystkim jednak miała świadomość znaczenia pracy kamery. Włączyła ją namiętnie. Chętnie też występowała przed obiektywem, pokazując zarówno zaplecze wypraw, jak i swoje prywatne, codzienne życie – o ile tylko można powiedzieć, że je posiadała. W pokazywaniu własnej postaci nie stroniła nawet od sytuacji intymnych (jak choćby podczas przebierania się w mieszkaniu na Wilanowie). Jeśli idzie o góry, zachowało się stosunkowo dużo materiałów wizualnych, na których Wanda rozmawia przez radiotelefon z atakującymi szczyt kolegami lub na przykład prezentuje „strój himalaisty”.

Wydaje się, że Wanda Rutkiewicz samą siebie widziała w roli reżyserki dokumentalistki. Wiele czasu spędzała w studiu telewizyjnym, pracując z montażystami. W połączeniu z refleksjami notowanymi w zeszytach i na maszynie wyłania się obraz artystki, choć także osoby starannie kreującej swój wizerunek (nie tyle nawet dla sławy, ile dla zdobywania funduszy na kolejne wyprawy). Co przy tym istotne, prowadziła zapiski i rejestrowała obrazy oraz dźwięki nie tylko w celach dokumentacyjnych, ale także na potrzeby słuchowisk radiowych, które w teorii mediów – w przeciwieństwie do programów telewizyjnych – często były uznawane za działanie o charakterze twórczym czy artystycznym (na przykład Rudolf Arnheim). W jej namyśle nie brak obserwacji antropologicznych dotyczących między innymi odmienności społeczno-kulturowych, to znaczy warunków bytowych i sposobów życia (Nepal, Pakistan, Indie były tu szczególnie ważne, niemniej alpinistka podróżowała po różnych krajach), którym jednocześnie towarzyszą pytania o znaczenie szczęścia. W dokumencie Elizy Kubarskiej Wanda przechodzi płynnie do kwestii związanych z własną egzystencją, przygodnością losu, sensem życia i jego celami, do zasadności podejmowania wspinaczki i jej użyteczności społecznej. Zastanawia się nad stosunkami panującymi między ludźmi wspinającymi się w wysokich górach, nad znaczeniem decyzji kierowników i współtowarzyszy wypraw, relacjami z partnerami i partnerkami podczas ataków szczytowych, indywidualnymi eskapadami.

W nieco augustiańskim duchu bohaterka filmu przyznaje, że żyje w czasie przeszłym lub przyszłym, nie zaś teraźniejszym. Nie zadowala się tym, co posiada, docenia jedynie wartość tego, co może za chwilę przepaść. Najwyższą wartość ma to, co jest przed nią, to, do czego dąży czy zmierza. „Życie

smaakuje najlepiej wtedy, gdy można je stracić” – wyznaje. Wolność stawia najwyżej, człowiek na swojej drodze ma wybór, życie nie może być kierowane przymusem. Przy czym to, czego się poszukuje na tej drodze, nigdy nie zostaje do końca określone. W jednej ze scen, w której Eliza Kubarska rozmawia w buddyjskim klasztorze z mniszką, jest mowa o uwolnieniu się od obsesji gór warunkującej całe życie wspinaczy. To obsesja i rodzaj silnego uzależnienia. Chodzi o ambicje związane ze sportową rywalizacją, o wyniszczający wyścig. Czy da się z niego wycofać? Zorientować się, że nie jest on tym, na czym powinno człowiekowi zależeć? Czy można zejść z drogi prowadzącej na szczyt i pójść ścieżką duchową? Czy w ogóle istnieje powrót z gór?

Wanda Rutkiewicz, odpowiadając na pytanie o to, czym jest ekspedycja, nie idealizuje ludzi ani sportu, podkreśla zaś piękno i wzniosłość natury. Pojawia się przy tym również temat komercjalizacji alpinizmu. Najważniejszą kwestią jest jednak równość wobec mężczyzn, współzawodnictwo z nimi, rywalizacja w środowisku na wskroś męzkim – jak twierdzi w filmie Reinhold Messner, pierwszy zdobywca wszystkich ośmiotysięczników. W dokumencie pojawia się wątek związany ze sporem dotyczącym tego, czy polska himalaistka zdobyła Annapurnę. Choć od jej śmierci upłynęły trzy dekady, a powołana specjalnie komisja Polskiego Związku Alpinizmu szybko uznała, że Wanda weszła na szczyt, to kłótnie o to trwają do dziś. W *Ostatniej wyprawie* pojawia się sugestia, że chodzi o zazdrość i męski szowinizm. Niedawno w jednym z wywiadów wspinacz Wojciech Kurtyka – prywatnie syn Henryka Worcella – przedstawiając rozmaite oskarżenia wobec polskiego alpinizmu, przypomniał sprawę Annapurny. Krzysztof Wielicki miał prywatnie powiedzieć Wandzie Rutkiewicz: „Komisja uznała, że weszłaś, ale ja ci, Wanda, nie wierzę”. Dziennikarz „Gazety Wyborczej” Radostaw Leniarski, odnosząc się do słów Wojciecha Kurtyki, słusznie zadawał pytanie o to, dlaczego alpinista milczał wtedy, kiedy mógł Wandzie o swoich wątpliwościach powiedzieć prosto w oczy, „a nie teraz, gdy nie może się [ona już] bronić?”. Co ciekawe, podobnie jak Reinhold Messner, także Jerzy Kukuczka i Krzysztof Wielicki według *Księgi rekordów Guinnessa* nie zdobyli Korony Himalajów i Karakorum, gdyż w 2023 roku przyjęto nową lokalizację szczytu Annapurny...

Wanda Rutkiewicz z ekranu przekonuje nas, że alpinizm uczy przegrywać lepiej, niż robią to wszelkie inne formy życia. Wanda miała ambitny plan wejścia na osiem ośmiotysięczników w ciągu jednego roku. Swoje przedsięwzięcie nazwała „Karawana do marzeń”. Karawana zatrzymała się na trzecim najwyższym szczycie Himalajów i Karakorum, czyli



↑ Widok wystawy *Ucieczka w góry. Sen o Wandzie Rutkiewicz* Danieli Tagowskiej w Galerii Entropia, fot. Katerina Kouzmitcheva, dzięki uprzejmości Galerii Entropia

Kanczondzongie, na której według lokalnych wierzeń człowiek stawać nie powinien. Reżyserka podąża za magnetyzującą odbiorców książek, wystaw, filmów i przedstawień teatralnych hipotezą, mówiącą, że Wanda zeszała na drugą stronę Kanczondzongi – tej świętej góry, w której jest ukryta dolina nieśmiertelności czy Szambala będąca duchowym centrum ziemi – do jednego z tybetańskich klasztorów. Eliza Kubarska nie jest w tym nachalna, ale przesłanie słów alpinistki o przemianie Buddy wędrującego w medytującego jest wyjątkowo czytelne.

Wracając do wystawy Daniela Tagowskiej, mam wielką nadzieję, że będzie ona kontynuowała działania artystyczne obejmujące tematykę alpinizmu czy himalaizmu. A tematów, do których można się odnieść, nie brakuje. Mimo utowarowienia sportu nie widać znacznych zmian w warunkach życia, dostępie do edukacji Sierpów – sytuacja jest pokłosiem wciąż dostrzegalnych stosunków kolonialnych. Ogromnie wzrosła śmiertelność wśród Sierpów uczestniczących w komercyjnych ekspedycjach (stanowiących ważne źródło ich dochodów).

Jest to wykorzystywanie taniej siły roboczej w ramach przemysłu turystycznego. Zmianianie wspinaczki wysokogórskiej w towar czy przemiana sportu wyczynowego w turystykę prowadzą do tego, że coraz trudniej stwierdzić, kim jest himalaista. Ze wszystkim tym wiążą się klęski żywiołowe, takie jak powódzie, a przede wszystkim wstrząsy tektoniczne. W 2015 roku Nepal nawiedziło trzęsienie ziemi o sile 7,8 stopnia w skali Richtera. Jego epicentrum znajdowało się w dystrykcie Lamjung, 77 kilometrów od Katmandu i 75 kilometrów od Pokhary – na głębokości 18 kilometrów. Łącznie odnotowano dziewiętnaście wstrząsów wtórnych. Najbardziej ucierpiała stolica, czyli Katmandu, ale kataklizmem został dotknięty cały kraj. Zginęło wielu jego mieszkańców, straty materialne były ogromne. Wskutek zejścia lawiny na Czomolungmie w jednej ze znajdujących się pod górą baz zginęło dziewiętnaście osób. Ostatnie większe trzęsienie ziemi wystąpiło 3 listopada 2023 roku, pochłonęło kolejne ofiary i spowodowało duże zniszczenia materialne. To tematy okotosportowe, bardziej społeczne czy ekonomiczne, niemniej nie sposób o nich nie mówić w związku ze wspinaczką w Himalajach. Podobnie jest w wypadku wielu innych dyscyplin – trzeba je ujmować/kadrować w szerszej perspektywie.

Sztuka co najmniej od czasów starożytnej Grecji była zainteresowana dążeniem do doskonałości, kultem tężyzny i siły fizycznej, ostatecznie jednak ukazywanie ciała bardziej niż z rywalizacją sportową związane zostało z walką, bitwami, wojnami. Przedstawienia gimnastyczek należą do rzadkości, dominują obrazy toczących boje herosów, atletów

oraz brutalne akty przemocy. Z wyjątkiem krótkich okresów, jak ten w XX wieku, kiedy Leni Riefenstahl estetyzowała politykę, a Aleksandr Rodczenko (absolutnie ich tu nie porównuję) polityzował estetykę, sport nie należał do naczelných tematów sztuk wizualnych, co nie znaczy, że nie brakowało – zwłaszcza w materii filmowej – arcydzieł (nie chodzi tylko o tak głośne obrazy, jak *Krzyk kamienia* Wernera Herzoga, ale także krótkometrażowe dokumenty, jak *Dwubój klasyczny* znakomitego polskiego reżysera i operatora Bogdana Dziworskiego). Wystawa Daniela Tagowskiej i film Elizy Kubarskiej pokazują, że o ptci i ciele w aspekcie współzawodnictwa należy ciągle myśleć na nowo.

↓ Widok wystawy *Ucieczka w góry. Sen o Wandzie Rutkiewicz* Daniela Tagowskiej w Galerii Entropia, fot. Katerina Kouzmitcheva, dzięki uprzejmości Galerii Entropia



ARTYŚCI

format

96

Paweł Bąkowski opowiada o pracach
Rosa Khavro

format

PAWEŁ BĄKOWSKI OPOWIADA O PRACACH ROSA KHAVRO

Od kiedy zajmuję się fotografią – najpierw jako student, następnie jako producent i kurator – szlachetne techniki fotograficzne nigdy specjalnie mnie nie interesowały. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że bez nich nie byłoby tego medium, a moja niechęć jest związana z pewnego rodzaju powtarzalnością tematów i sposobów obrazowania, do których techniki te przyłgnęły. Wytworzyły się one na gruncie fotografii piktorialnej i w różnych wariantach przetrwały do dzisiaj. Może mój brak entuzjazmu dotyczy także paradoksu, jaki zauważyłem – używanie starych technik jawi mi się nader romantycznie, a przez to nieautentycznie. Niosą one bowiem niebezpieczeństwo bycia uwiedzionym magią ujawniającego się powoli obrazu i samym wizualnym efektem, jaki oferują. Tymczasem wymagają nie tylko wiedzy, precyzji i konkretnych umiejętności, ale także krytycznego patrzenia na tę potężną spuściznę, świadomego czerpania z niej. Wejście w rolę współczesnego dandysa z pieczołowitością rozstawiającego statyw ze swoim wielkoformatowym aparatem i fotografującego rwący potok może okazać się ścieżką pełną wtórnych obrazów. Wyjątek stanowiły dla mnie zawsze prace, warsztat i postawa Sally Mann. I dłonie, dłonie Sally Mann, z których można wyczytać poświęcenie i całkowite oddanie się skomplikowanym procedurom, jakich wymagają historyczne techniki. Jej postawa, tak odmienna od wyżej wspomnianej, nie pozwalała mi całkowicie zignorować twórców lubujących się w tych technikach. Widzę w niej autentyczność, konsekwencję i dogłębne zrozumienie medium.

W połowie zeszłego roku niezapowiedzianie pojawił się w galerii Foto-Gen, którą prowadzi, Ros Khavro. Nie znałem go wcześniej, a jak się później

okazało, nie znał go prawie nikt. Bardzo pewnie, ale z lekką nonszalancją zaczął o sobie opowiadać, pokazując mi swoje ambrotypy, kolodiony, odbitki żelatynowo-srebrne, a także samodzielnie wykonane kolekcjonerskie książki fotograficzne oraz ciężkie, grubo ciosane rzeźby z opalanego drewna. Natychmiast zdałem sobie sprawę, że mam do czynienia z artystą szczerze oddanym temu, co robi, fizycznie wręcz stopionym, z technikami, których używa. Ciężka fizyczna praca z odczynnikami i dłutem, podobnie jak u wspomnianej Sally Mann, pozostawiła ślad na jego dłoniach. Na nasze drugie spotkanie, poświęcone przeglądowi pełnego dorobku Rosa Khavro i poznaniu jego warsztatu, zostałem zaproszony do jego mieszkania na wrocławskim Kleczkowie. Zobaczyłem w nim odbitki próbne, gotowe prace posegregowane w pudełkach, oprawione w ramy i przygotowane do wysyłki do osób kolekcjonujących fotografie na całym świecie. Zaimponowało mi bardzo skrzętne i profesjonalne podejście do pracy oraz śmiałe wychodzenie poza utarte tematy fotograficzne, tak eksploatowane przy używaniu techniki szlachetnych, a wszystko to razem utwierdziło mnie w przekonaniu o podjęciu współpracy z Rosem Khavro nad jego indywidualną wystawą w galerii. Przygotowując się do wyjścia, zakładając kurtkę, dostrzegłem przeszkloną szafkę z albumami fotograficznymi, a na jej szczycie album *What Remains* autorstwa Sally Mann.

Pierwsza indywidualna wystawa Rosa Khavro trwa do 9 czerwca 2024 roku.

NA STRONACH 98-109
fotografie Rosa Khavro,
dzięki uprzejmości galerii Foto-Gen



















PÓŁKA

for
mat

112

Do czytania

for
mat



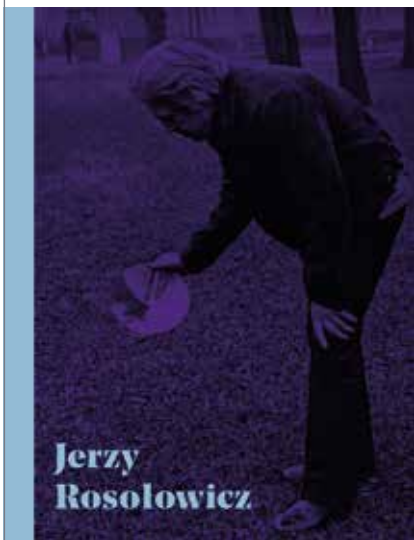
kinoMANUAL „Salon zimowy” – katalog wystawy

kinoMANUAL, założone przez Agę Jarżąb i Maćka Bączyka, to mała niezależna manufaktura produkcji audiowizualnej z Wrocławia, nastawiona na eksperymentowanie z ruchomym obrazem i dźwiękiem.

Wydawcy:

Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu



Jerzy Rosołowicz. Monografia

Monografia pod redakcją Mariki Kuźmicz pierwsza porządkuje całą twórczość tego ważnego i jedyne w swoim rodzaju artysty, zawiera również wiele opracowań bibliograficznych.

Wydawca: Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu – Instytucja Kultury Samorządu Województwa Dolnośląskiego



Andrzej Saj, Stanisław Ryszard Kortyka

Dwudziesty pierwszy tom z serii „Wrocławskie Środowisko Artystyczne”, poświęcony twórczości jednego z najistotniejszych przedstawicieli współczesnego polskiego malarstwa.

Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu



Agata Ciastoń, Na środkowym pasie latem trawa była wysoka

Podsumowanie projektu badawczego na temat autostrady A4, jej historii i symboliki. „Zacząłem myśleć o A4 jako o zjawisku kulturowym, które może rzucić interesujące światło na nasze postrzeganie samych siebie i na punkt historii, w którym teraz jesteśmy [...]”.

Wydawnictwo Warstwy