

format

PISMO ARTYSTYCZNE

93

Biennale

Art

Gallery weekend

Survival

Basel

Berlin

Venezia

Wrocław

Cena 18,00 zł (w tym 8% VAT)

ISSN 0867-2555



9 770867 255004

Tematem przewodnim dziewięćdziesiątego trzeciego numeru „Formatu” są wielkie wydarzenia świata sztuki: Biennale w Wenecji, Art Basel, Gallery Weekend Berlin oraz lokalny, ale jakże istotny wrocławski festiwal Survival, o którym pisze Piotr Jakub Fereński, traktując go przede wszystkim jako punkt wyjścia dalszych rozważań. I chociaż te wydarzenia (poza weneckim) w chwili publikacji czasopisma będą już przeszłością, to zdecydowanie warto je podsumować. Cykliczne bowiem ich przeglądy dają nam obraz obszaru sztuki, który jest w bezustannym ruchu.

Polecam uwagę czytelników dział „Zjawiska”, w którym Anka Mituś publikuje wyniki ankiety przeprowadzonej wśród „kuratorów performujących”, których praktyki są osobnym zjawiskiem wartym pogłębionego omówienia. Z kolei Mika Drozdowska zdaje wnikliwą relację z tegorocznej konferencji Glass Art Society, która jest jednym z ważniejszych wydarzeń dla społeczności osób związanych z medium szkła na świecie. Beata Bartecka zgłębia zjawisko artystycznego aktywizmu, które co prawda często pojawia się w mediach, lecz jeszcze nie doczekano się solidnej analizy.

W tym wydaniu ciekawą rozmowę z Ewą Ciepielewską i Agnieszką Brzeżańską o praktyce artystycznej na wodzie przeprowadziła Emilia Orzechowska, co jest niejako kontynuacją tematu związków rzeki i sztuki, zapoczątkowanego w poprzednim numerze. Wreszcie na łamach „Formatu” gości Łukasz Rusznica, z którym o medium fotografii i jego metodzie działań kuratorskich oraz twórczych rozmawia Agata Ciastoń.

Ponadto w numerze znajdziecie omówienie twórczości takich artystów, jak Marina Abramović, Tomasz Domański czy Piotr C. Kowalski i wielu innych.

Zapraszam do czytania i oglądania nowego numeru, a nieustająco – do obserwowania „Formatu” w wersji internetowej, w której publikujemy na bieżąco (format.asp.wroc.pl).



W NUMERZE

TEMATY

- 6 KAMA WRÓBEL Rynek sztuki, zwrot ekologiczny i sztuka zaangażowana. O tegorocznym Art Basel
10 KAMA WRÓBEL Gallery Weekend Berlin. Od peryferii do jednego z ważniejszych wydarzeń w świecie sztuki
14 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA Wenecja jest mężczyzną. Relacja z Biennale Sztuki
22 PIOTR JAKUB FERENSKI InterFerencje. We Will Survive

ROZMOWY

- 30 EMILIA ORZECZOWSKA Rzeko! Bądź zdrowa! Rozmowa z Ewą Ciepielewską i Agnieszką Brzeżańską
36 AGATA CIASTOŃ Fotografia tylko z pozoru wydaje się medium, które jest łatwe do opanowania.
Rozmowa z Łukaszem Rusznicą

POSTAWY

- 44 JOANNA JANIAK KO
48 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA Wyróżnienie „Formatu” dla Oliwii Turowskiej w konkursie „Postawy”
50 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA Nadszedł nowy etap. „Konstelacje” Marka Kuliga
54 HANNA KOSTOŁOWSKA Historie opowiadane na nowo.
58 JAN KOZACZUK Biomorfizm i przemiana energetyczna w twórczości Marco Angeliniego
62 ANDRZEJ SAJ Artystyczny rzecznik sensibilizmu
67 PATRYCJA SIKORA Koniec antropocenu. O twórczości Tomasza Domańskiego

ZJAWISKA

- 74 ANKA MITUŚ Kiedy kuratorzy performują. Ankieta Anki Mituś
84 MIKA DROZDOWSKA Razem możemy osiągnąć to, co jest niemożliwe do osiągnięcia w pojedynkę.
Relacja z konferencji GAS 2024 w Berlinie
90 BEATA BARTECKA Co jest więcej warte: sztuka czy życie?
93 JUSTYNA TEODORCZYK Z empatią o empatii. Biżuteria znów przemówiła w Legnicy
95 PIOTR LISOWSKI Recyklingowa maszyna. *Generator V* Lecha Twardowskiego

DO ZOBACZENIA

- 102 JUSTYNA TEODORCZYK O niedyskretnym uroku „Bałkańskiego Baroku” – na podstawie jednej retrospektywy i kilku przekroczeń Mariny Abramović
106 PATRYCJA SIKORA Obraz jako atrakcyjna metoda poznania. O najnowszej wystawie Jakuba Jernajczyka w Muzeum Współczesnym Wrocław
110 MATEUSZ FLORCZAK Mail art: sztuka komunikacji
112 ZYTA MISZTAL VON BLECHINGER Transgresje/Transformacje – o projekcie polskich artystów we Włoszech

ARTYŚCI

- 120 AGATA KALINOWSKA Kalinowska poleca: Galeria Nicponiej
124 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA Pożegnanie z EXIT-em

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
Na okładce krój pisma Gepi
autorstwa Macieja Majchrzaka

Korekta

Marcin Grabski, mesem.pl

Druk

Print Profit Sp. z o.o.

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: 1300 egz.

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

cena 18,00 zł (w tym 8% VAT)



TEAMATY



6 • KAMA WRÓBEL

Rynek sztuki, zwrot ekologiczny i sztuka zaangażowana. O tegorocznym Art Basel

10 • KAMA WRÓBEL

Gallery Weekend Berlin. Od peryferii do jednego z ważniejszych wydarzeń w świecie sztuki

14 • ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Wenecja jest mężczyzną.
Relacja z Biennale Sztuki

22 • PIOTR JAKUB FERĘSKI

InterFerencje. We Will Survive

RYNEK SZTUKI, ZWROT EKOLOGICZNY I SZTUKA ZAANGAŻOWANA. O TEGOROCZNYM ART BASEL

KAMA WRÓBEL

Za nami kolejna już edycja ważnych, jeśli nie najważniejszych dla świata sztuki targów. Mowa tu oczywiście o Art Basel w Bazylei, które zostały założone przez miejscowych galerzystów Ernsta Beyelera, Trudla Brucknera i Balza Hilita w 1970 roku i z powodzeniem trwają do dziś. Art Basel to nieformalnie najistotniejsze święto rynku sztuki, w ramach którego są realizowane z ogromnym rozmachem prezentacje sztuki nowoczesnej i współczesnej w macierzystej Bazylei, jak również, od niedawna, w innych lokalizacjach, takich jak Miami Beach, Hongkong i Paryż. My jednak tym razem skupimy się wyłącznie na Bazylei, gdzie 16 czerwca zakończyła się kolejna edycja tego wyjątkowego wydarzenia.

Nie powinno nikogo dziwić, że podczas targów wielka i spokojna na co dzień Bazylea żyje tym, co dzieje się na terenie Messe. Do miasta zjeżdża masa turystów, a sama jego dynamika nabiera tempa. Na kilka dni pojawia się tu wspaniała reprezentacja artystów, kolekcjonerów, galerzystów, kuratorów i miłośników sztuki współczesnej z całego świata, aby oddać się sztuce. Oglądaniu, doświadczaniu i... oczywiście nabywaniu. Żeby jednak uświadomić sobie skalę tego wydarzenia, dobrze jest zapoznać się z pełnym programem, który już na pierwszy rzut oka mówi nam, że przedsięwzięcie to jest ogromne. Art Basel nie ogranicza się – jak to często bywa w wypadku targów – do jednej tylko lokalizacji wypełnionej stoiskami międzynarodowej reprezentacji najlepszych galerii sztuki, lecz obejmuje bogaty program imprez odbywających się w tym samym

czasie, który najczęściej jest tworzony we współpracy z lokalnymi instytucjami czy organizacjami pozarządowymi. Poszczególne sektory wystawiennicze i wydarzenia artystyczne zwracają naszą uwagę na najnowsze trendy w sztukach wizualnych, oferując nam masę inspiracji, refleksji, ale także możliwość nawiązania nowych relacji w gronie znakomitych międzynarodowych reprezentantów obszaru sztuki i przynależącego do niego rynku.

Główną przestrzenią targów jest wspomniane już Messe Basel, które mieści się w samym centrum miasta. Obiekt ten, zaprojektowany przez uznane biuro architektoniczne Herzog & de Meuron, składa się z kilku zlokalizowanych w niedalekiej odległości od siebie hal wystawienniczych. Tam również odbywają się docelowe targi, na których uznane galerie sztuki z całego świata prezentują to, co

chciałyby przedstawić nam – odbiorcom – jako warte uwagi i oczywiście kolekcjonerom jako godne nabycia. W tym roku Polska była reprezentowana przez Galerię Dawid Radziszewski, Fundację Galerii Foksal oraz Galerię Stereo (ta ostatnia pojawiła się w sekcji „Statements”). Co ciekawe, spora grupa galerii przyjechała tu z Berlina, zatem dla tych, którzy odwiedzają regularnie Gallery Weekend Berlin, zawartość obecnych w Bazylei stoisk zdecydowanie nie była zaskoczeniem. Może po prostu potwierdzeniem mechanizmów rynkowych i praw, które nimi rządzą.

Impreza podzielona jest na sektory. Główna część („Galleries”), to obszar, gdzie jest prezentowana oferta wszystkich galerii, jakie zostały zakwalifikowane do udziału w targach. Przeważnie nie ma tu zaskoczeń, ponieważ obecne na Art Basel galerie zazwyczaj przyjeżdżają tu co roku. Znacznie mniej jest debiutów. Zobaczmy więc prace autorstwa czołówki artystów sztuki współczesnej/najnowszej, ale także wschodzące gwiazdy i czarne konie rynku sztuki, które są prezentowane szczególnie w sekcji „Features”, w której mamy możliwość obejrzenia kuratorowanych miniwystaw złożonych z dzieł wybitnych artystów XX wieku. Jeśli zaś mamy ochotę doświadczyć czegoś świeższego niż Jean-Michel Basquiat, Joan Mitchell, David Hockney, Yayoi Kusama czy Egon Schiele i Giorgio de Chirico, powinniśmy swoje kroki skierować do sekcji „Statements”, w której są eksponowane indywidualne projekty wschodzących artystów, którzy mają szansę otrzymać prestiżową i otwierającą wiele drzwi nagrodę Baloise Art Prize. W ramach tej właśnie sekcji prace Barbary Wesołowskiej prezentowała warszawska Galeria Stereo. Nagroda trafiła jednak nie do Polki, a do Tiffany Sii i Ahmeda Umara, którzy dotarli dzięki temu do panteonu twórców wyróżnionych podczas Art Basel, w którym od 2003 roku Polskę samotnie reprezentuje Monika Sosnowska.

Dla mnie, z uwagi na skalę realizacji i tym samym różnorodność, najciekawsza była sekcja, a właściwie wystawa, „Unlimited”, gdzie znajdują się obiekty, projekty czy instalacje, które – najczęściej swoim rozmiarem – wykraczają poza wielkość klasycznego stoiska targowego. Zazwyczaj są to monumentalne instalacje i rzeźby, wielkoskalowe malarstwo, a także duże projekcje wideo i działania performatywne, które są eksponowane w hali o powierzchni 16 tysięcy metrów kwadratowych według wizji kuratora Giovanniego Carminiego. Co ciekawe, na potrzeby każdego dzieła jest dostosowywana infrastruktura hali, by następnie kurator w porozumieniu z galeriami mógł zaplanować ogólny układ wystawy. W tym roku w ramach sekcji „Unlimited” zaprezentowano siedemdziesiąt wielkoformatowych prac autorstwa wybitnych i wschodzących artystów, w tym



trzy działania na żywo. Chyba największe wrażenie zrobiła na mnie bardzo niepozorna, początkowo omijana przez wielu instalacja *site-specific* autorstwa Ryana Gandera *School of Languages* (Lisson Gallery), która momentami dosłownie ścisnęła za gardło. Proste środki przekazu i użyte narzędzia sprawiały, że artysta sprytnie demaskował naszą, ludzką naturę. W mało spektakularnej przestrzeni, która została zaaranżowana na minimalistyczne biuro, co jakiś czas można było zaobserwować grupki pochylnych ludzi wykonujących niezliczoną ilość zdjęć. Jak się okazało, zdjęcia i filmy do publikacji w mediach społecznościowych były robione ukrytej pod biurkiem samicy goryla, do złudzenia przypominającej żywe stworzenie. Złęcznionej, chowającej się, próbującej uciec od tych wszystkich oczu, wymierzonych w nią telefonów i niekończącej się fali gapiów. Gorylica Brenda – jak czytamy w opisie – miała za zadanie nauczyć się liczyć, a więc nabyć umiejętności, jakich może potrzebować w sprawnej służbie kapitalizmowi. To jednak nie ten wątek (i przynależące do niego warstwy interpretacyjne) poruszył mnie najbardziej. Był nim efekt, który budowali wszyscy widzowie Art Basel, którzy w pomieszczeniu tym wykonywali dokładnie ten sam

↑ Art Basel, fot. K. Wróbel

gest i mieli dokładnie te same intencje – tłocząc się w jednym miejscu, nie kryjąc euforii, nagrywali to biedne złąknione zwierzę, zapominając o przyzwoitości i odrobinie jakiegokolwiek empatii. Przy pierwszym kontakcie zrobiłam dokładnie to samo... Pod względem socjologicznym praca ta okazała się genialna i być może jej demaskatorska i skłaniająca do refleksji siła spowodowała, że to ona właśnie towarzyszy mi w myślach do dziś. Ale na uwagę zasługiwało również poruszające, trzymające w napięciu i dające wiele do myślenia wideo autorstwa artysty libańskiego pochodzenia Ali Cherri (Almine Rech Gallery) zatytułowane *The Watchman/Wake Up Soldiers, Open Your Eyes II* z 2024 roku. W realizacji tej, połączonej z dwiema rzeźbami, artysta rozpracowuje konstrukcję wojny, badając postać strażnika wojskowego. Obraz ten nakręcono na Cyprze, który od dziesięcioleci znajduje się w centrum napięć między społecznościami grecką i turecką i z wiadomych przyczyn niesie w sobie wydzźwięk uniwersalny. Oczywiście dobrze było zobaczyć także lubianą przeze mnie Bettinę Pousttchi (Buchmann Galerie), Alicję Kwade (303 Gallery, Pace Gallery), zaangażowaną społecznie instalację poświęconą rasizmowi Henry'ego Taylora, instalację Lizy Lou *Security Fence* (Thaddaeus Ropac) czy *The Wake and Resurrection of the Bicentennial Negro* z 1976 roku, autorstwa Faith Ringgold (Goodman Gallery), chociaż ta ostatnia nie zrobiła na mnie aż tak dużego wrażenia, jak się spodziewałam. Praca ta jest jednak warta uwagi i poznania, podobnie jak artystka, która ją stworzyła. Szczególnie polecam, szczególnie rzeźby i obiekty przestrzenne. Nie rozpisując się nadmiernie o jednej wystawie, dodam tylko, że zdecydowana większość zaprezentowanych tu realizacji była pojemna merytorycznie. To bardzo dobry znak, że nawet na tak komercyjnej imprezie, jak targi sztuki, jest miejsce na wyraziste postawy czy komentarz autorski wobec czasów, w których żyjemy. Na terenie Messe Basel są jeszcze dwie sekcje: „Edition”, poświęcona galeriom i wydawcom skoncentrowanym na technikach powielalnych, oraz „Kabinett”, będący najmłodszą częścią imprezy – tu koncepcja prezentacji jest zaplanowana jako rodzaj gabinetu osobliwości.

Innym typem działań jest szczególnie lubiana przez publiczność strefa „Parcours”, gdzie w przestrzeni publicznej Bazylei są prezentowane instalacje w typie *site-specific*, rzeźby, interwencje i performanse. Jest to część kuratorowana i jej założeniem jest głębsza refleksja na dziełem sztuki, które przez wymowę czy otoczenie daje możliwość złapania szerszej perspektywy, zapraszając także odwiedzających, aby w niespiesznym tempie, podążając za mapką, odkrywali bogate dziedzictwo kulturowe i architektoniczne miasta. Kuratorką sekcji

„Parcours” w 2024 roku była Stefanie Hessler, dyrektorka Swiss Institute w Nowym Jorku. W tym roku działania w ramach tej części targów zostały przeniesione bliżej Messeplatz, dzięki czemu – z uwagi na niewielki dystans – rzeczywiście można było zobaczyć więcej niż zazwyczaj. Według koncepcji kuratorki wystawa była zlokalizowana zarówno w pustych, jak i w działających sklepach, hotelach, restauracjach oraz w destylarni i innych na co dzień normalnie funkcjonujących przestrzeniach na Clarastrasse. W jednej z witryn można było oglądać pracę Joanny Piotrowskiej *Dreams are the facts from which we must proceed*, przygotowaną we współpracy z Galerią Dawid Radziszewski, która była także wymieniana w związku z pokazami filmowymi, w ramach których swoje wideo zaprezentowała Agnieszka Polska. Będąc przy działaniach w przestrzeni publicznej, nie sposób pominąć największej tegorocznej realizacji, będącej częścią Messeplatz Project, a więc tego elementu targów, gdy na placu przed halami wystawowymi jest prezentowana monumentalna instalacja. Tym razem była to imponująca praca uznanej i zaangażowanej społecznie artystki konceptualnej Agnes Denes. Warto dodać, że interpretacja interwencji „Wheatfield – A Confrontation” z 1982 roku, która pierwotnie była uprawiana na Dolnym Manhattanie na terenie wysypiska śmieci Battery Park Landfill, będzie rosła przez całe lato w Bazylei.

Można powiedzieć, że na tym koniec, bo są to wszystkie części Art Basel. Ale żeby nie było za łatwo, warto pamiętać, że w tym czasie w Bazylei dzieje się niezwykle dużo i bardzo interesująco. Oprócz oficjalnych targów mamy liczne wydarzenia poboczne, które zdecydowanie warto jest odwiedzić.

↓ Art Basel, fot. K. Wróbel



Nie będę pisała tu szerzej na temat poszczególnych inicjatyw, ale zachęcam do poczytania o każdej z nich, gdyż mają one naprawdę ciekawe profile i zrodziły się niejednokrotnie z ważnych oddolnych pobudek. Pierwszą z nich jest Liste Art Fair Basel. Mniejsze i skromniej zorganizowane targi sztuki, które odbywają się równoległe z Art Basel, również na obszarze Messe Basel. W tym roku udział wzięło dziewięćdziesiąt jeden galerii z trzydziestu pięciu krajów, w tym aż dwudziestu dwóch debiutantów. Polska była reprezentowana przez warszawskie galerie: Piktogram, wanda i Wschód. Przyznam, że dominująca tam estetyka i eksponowane prace nie były dla mnie przekonujące. Miałam wrażenie, że jest bardzo ubogo pod względem zarówno formalnym, wizualnym, jak i, niestety, merytorycznym. Ta edycja Liste Art Fair Basel, które *nomen omen* mają przepiękną oprawę wizualną, nie była niczym porównywalnym, a wręcz stanowiła pokaz mniej interesujących postaw i podobnie niezachęcających ofert galeryjnych. Są jeszcze June – międzynarodowe targi sztuki i platforma wystawiennicza, która odbywa się corocznie od 2019 roku i jest prowadzona przez grupę galerii. Założona jako alternatywa dla konwencjonalnych targów sztuki, impreza ta stawia na otwarty format i wyróżnia się wyselekcjonowaną międzypokoleniową grupą uczestników, wśród których zachęca się do dialogu i współpracy. Tutaj również kluczową rolę odgrywa nasza wrażliwość, bo znajdziemy tu wiele prac i dobrych, i niekoniecznie dobrych. Warto dodać, że wydarzenie to odbywa się w bliskim sąsiedztwie Art Basel, w charakterystycznym betonowym bunkrze, który został pięknie przekształcony w galerię przez nagrodzoną nagrodą Pritzкера firmę architektoniczną Herzog & de Meuron. Serca wielu przyjezdnych niewątpliwie skradła jednak inna, stosunkowo młoda inicjatywa, która powstała w 2022 roku z potrzeby kolektywu artystów, galerzystów i kuratorów. Mowa tu o Basel Social Club, które zaskoczyło lokalizacją i zupełnie nowym formatem – impreza w całości odbywała się bowiem na świeżym powietrzu, na polach uprawnych Bazylei, za dzielnicą mieszkalną Bruderholz. Przybyła publiczność miała więc okazję pospacerować po blisko pięćdziesięciu hektarach pól w Baselland i w takich okolicznościach przyrody oglądać usytuowane w różnych miejscach bardziej lub mniej udane interwencje artystyczne. Z pewnością najbardziej rozpoznawalne i widoczne były tapczanowe obiekty autorstwa Marcusa Müllera z cyklu *Seasons of Compensation*. Tematem obecnej edycji był zwrot ekologiczny. Polskę reprezentowała Gunia Nowik Gallery z dobrze dobranymi pracami Izy Tarasewicz oraz niekoniecznie udany ekspozycyjnie i merytorycznie warszawski Turnus z pracami

Piotra Kowalskiego, Ant Łakomsk, Tomka Toflskiego, Rudolfa Steinera, Wiktorii Kieniksman, Mani Łukaszeńskiej, Nadii Markiewicz, Pawła Zięby i X-Philes.

Bazylea w tym czasie kusi jeszcze całym naręczem inicjatyw i wystaw. W dostępnym czasie udało mi się odwiedzić zlokalizowaną na Messe Design Miami Basel, wyjątkową pod wieloma względami Fondation Beyeler i Kunstmuseum Basel, gdzie była prezentowana piękna i dobrze wyważona wystawa Dana Flavina *Dedications in Lights*, która niebezpiecznie może otworzyć kolejną część tej relacji, na co nie ma już miejsca. Postawię tu więc kropkę i po prostu zaproszę do Bazylei wszystkich tych, którym nie udało się tam jeszcze dotrzeć, bo naprawdę pod wieloma względami warto.

↓ Art Basel, fot. K. Wróbel



GALLERY WEEKEND BERLIN. OD PERYFERII DO JEDNEGO Z WAŻNIEJSZYCH WYDARZEŃ W ŚWIECIE SZTUKI

KAMA WRÓBEL

W kalendarzu światowych wydarzeń artystycznych jest grupa takich, na których wypada lub należy być. Jednym z nich jest odbywający się po sąsiedzku Gallery Weekend Berlin, podczas którego można zobaczyć przegląd tego, co obecnie dzieje się na niemieckiej – ale także światowej – scenie galerijnej. Nie inaczej było w tym roku, kiedy podczas jubileuszowej edycji imprezy w oficjalnym programie zaprezentowało się pięćdziesiąt pięć galerii.

Z pewnością więc można powiedzieć, że tegoroczna odsłona berlińskiego weekendu sztuki była jedną z ciekawszych – i to ciekawszych od lat. Głównie dlatego, że nareszcie można było zobaczyć zdecydowanie większą różnorodność sztuki, która nie koncentrowała się wyłącznie na zachowawczym malarstwie czy artystycznych *highlightach*. Ku uciesze publiczności, tym razem można było doświadczyć sporej grupy naprawdę interesujących instalacji artystycznych (także w typie *site-specific*), rzeźb i – co cieszyło naprawdę – wielkoskalowych obiektów.

Gallery Weekend Berlin to jedna z najstarszych i najważniejszych tego typu imprez w Niemczech i tak się złożyło, że w tym roku inicjatywa ta obchodziła swoje dwudziestolecie. Nietrudno więc zgadnąć, że koncepcja *art weeku* jest stosunkowo młodym, choć powszechnie przyjętym już tworem. Powstała w 2005 roku i od razu miała jeden ważny cel – powiększyć grupę odbiorców o kolekcjonerów z innych miast i krajów, co dość szybko okazało się strzałem w dziesiątkę, pokazując niemal od razu swój międzynarodowy potencjał. Wdrożony przez grupę właścicieli galerii sztuki model sprawdził się na tyle, że wydarzenie to szybko zyskało globalny zasięg, przyciągając publiczność, w tym kolekcjonerów z najdalszych zakątków świata, a więc

oczywiście z Chin, ze Stanów Zjednoczonych i z Rosji. Nie powinno zatem dziwić, że sukces Gallery Weekend Berlin stał się inspiracją dla pochodzących z innych krajów galerii, które stosunkowo szybko postanowiły zorganizować się na podobny wzór i wdrożyć sprawdzony w Berlinie model również u siebie. Z większym, lub mniejszym powodzeniem

↓ Gallery Weekend Berlin,
fot. K. Wróbel



imprezy tego typu odbywają się do dziś w całej Europie, także u nas. Na lokalnym podwórku jest to Warsaw Gallery Weekend, który niewątpliwie będąc najważniejszym branżowym wydarzeniem w Polsce, w dalszym ciągu jest w fazie rozwoju i profesjonalizacji. Ale, jak głosi przysłowie, „z pustego i Salomon nie naleje”, więc będąc na Warsaw Gallery Weekend, nie należy spodziewać się wystaw czy odkryć spektakularnych. Od lat nie ma tu bowiem wyjątkowych zachwyków czy szczególnie wyróżniających się postaw, które można by nazwać objawieniem roku. Niemniej jednak wydarzenie to należy odwiedzać nawet po to, by być na bieżąco z lokalną sceną artystyczną i móc zwiualizować sobie program wystaw w galeriach publicznych, jaki miał się będzie do kolejnej edycji Warsaw Gallery Weekend. Zostawmy to jednak na inną okazję, bo temat ten jest złożony i wymagałby oddzielnego omówienia, ocierającego się również o niepokojącą problematykę wpływu sektora prywatnego na instytucje publiczne. Ale o tym innym razem.

Wracając do berlińskiej imprezy. Gallery Weekend Berlin jest inicjatywą powstałą w wyniku oddolnego działania grupy prywatnych galerii, które miały wyraźny wspólny cel – zwiabić do miasta poważnych kolekcjonerów. Pamiętajmy przy tym, że przez długi bardzo czas Berlin nie był istotnym ośrodkiem sztuki. Właściwie to w zachodnich krajach związkowych koncentrowało się życie środowiska i odbywały się najważniejsze wystawy i inicjatywy artystyczne. Tam gromadził się kapitał (również kolekcjonerski), organizowały się pierwsze prywatne muzea i tam powstały pierwsze, funkcjonujące do dziś targi sztuki Art Market Cologne, później przemianowane na Art Cologne, które zostały założone w 1967 roku przez Heina Stünkego i Rudolpha Zwirnera. Dlaczego tam? Po pierwsze, był to bardzo bogaty region. Po drugie, „[...] przez cały XX wiek duże miasta, takie jak Paryż, Londyn czy Nowy Jork, były już uznawane za główne ośrodki artystyczne, z dużą koncentracją galerii i dealerów, a także z kwitującym rynkiem. Mniejsze miasta w innych krajach europejskich nie miały wpływu na tak gęstą już sieć, chociaż miały wielu kolekcjonerów i podstawy budowania silnego rynku. Targi sztuki współczesnej nie pojawiły się więc w stolicach, ale raczej na peryferiach rynku sztuki, w miastach, które chciały się rozwijać i zwiększać widoczność swojego rynku”¹. Kiedy jednak w latach dziewięćdziesiątych pojawił się realny kryzys, a Berlin po zjednoczeniu zaczął podnosić się z kolan, kuszeni

niedrogimi lokalami i wzrastającą dynamiką miasta właściciele galerii, przedsiębiorcy i kolekcjonerzy zaczęli stopniowo przenosić się do stolicy Niemiec, by tam właśnie rozpocząć nowy etap prosperity. Nie powinno więc dziwić, że większość istotniejszych berlińskich galerii czy kolekcji ma swoje początki w Kolonii, Düsseldorfie i okolicach Nadrenii. Wyczuwając kolejną potrzebę zmian, w 2005 roku właściciele galerii postanowili wylansować lokalny rynek i przyciągnąć do Berlina międzynarodową publiczność. Nie spodziewali się wówczas, że stworzony przez nich nowoczesny format *gallery weekend* na długo stanie się uniwersalnym światowym modelem wydarzenia artystycznego ani że sama impreza przybierze formułę jednego z najważniejszych corocznych świąt sztuki w Europie. Udział w Gallery Weekend Berlin możliwy jest wyłącznie na zaproszenie kapituły organizacyjnej, w której w tym momencie zasiadają Jörn Bötnagel, Philomene Magers, Jochen Meyer, Bärbel Trautwein i Nadine Zeidle. Co ważne, tegoroczna edycja odbyła się pod nowym kierownictwem – stery po Maïke Cruse, która jest teraz dyrektorką szwajcarskich targów Art Basel, przejęta Antonia Ruder. Będąc w Berlinie, wyjątkowo udało mi się zobaczyć wystawy zrealizowane przez blisko czterdzieści galerii i niewątpliwie musiało upłynąć trochę czasu, żeby bodźce te choć nieco się utożyły. Po czasie więc wyłonił się obraz wystaw, galerii, ale także artystów godnych polecenia, których sylwetki postaram się tutaj nieco bardziej przybliżyć. Z pewnością na uwagę zasługuje całe Mercator Höfe przy Potsdamer StraÙe, gdzie zawsze znajdzie się jakaś dobra wystawa. Nie tylko dlatego, że w miejscu tym siedzibę ma sporo galerii, lecz również dlatego, że nie są to jakieś tam galerie. Znajduje się tu bardzo ważna trójka, która nie bez powodu uznawana jest za przedstawicieli najważniejszych graczy na rynku: Max Hetzler, Esther Schipper i Judin Galerie. W tym roku na publiczność czekała też miła niespodzianka – niewzględniony w programie głównym *pop up* PACE Galerie, która bardziej niż sztuką przyciągała do siebie odbywającą się tam huczną imprezą. Myślę, że podobnie jak rok temu, wystawa prezentowana w Ester Schipper wzbudziła powszechne zainteresowanie. Był to zbiór prac autorstwa różnych artystów, a najbardziej w pamięci zapadł mi przejmujący na wiele sposobów, pojemny merytorycznie i po prostu smutny obiekt *Zwei Wolfinnen* (2024) Juliusa von Bismarcka. Uwagę publiczności przykuwały również instagramowe, ale i piękne same w sobie,

1 Naomi Martin, *From Antiquity to Modernity, How Art Fairs Became A Cultural Mainstay*, <https://magazine.artland.com/from-antiquity-to-modernity-how-art-fairs-became-a-cultural-mainstay> [dostęp: 16 czerwca 2024 roku].

subtelne obiekty Ann Veronici Janssens. Nie tylko jednak Esther Shipper. Kto dotarł do HUA International, mógł uczestniczyć w psychodelicznym, immersyjnym pokazie z udziałem absolutnie przedziwnych, zapadających w pamięć rzeźb autorstwa Jenkinsa van Zyla. Nie zawiodła też, zlokalizowana poza obszarem stynnego Höfe, galeria KEWENIG, która już sama w sobie jest majstersztykiem wartym zobaczenia. Wyeksponowane tam prace dobre zostały przez właściciela galerii, Justusa Keweniga, który z wrodzonym wdziękiem oprowadzał publiczność po pomieszczeniach zabytkowej kamienicy. Na całość, która okazała się bardzo osobistą opowieścią o sile i tajemnicy mórz i oceanów, złożyły się obiekty autorstwa takich twórców, jak Ghada Amer, Cabrita, Jose Dávila, Elger Esser, Jannis Kounellis, Hendrik Krauwen, Martin Mlecko czy Peter Wüthrich. Co ciekawe, niepokojący marynistyczny obraz, który zbudowany został z gabarytowych obiektów i prac malarskich, wzbogacono o jedną bardzo niepozorną fotografię Christiana Boltanskiego, która jawiła mi się tu jako dopełniający całości klucz. Bez wątpienia czarnym koniem tegorocznej edycji Gallery Weekend Berlin była obszerna wystawa *territory* w Sprüth Magers, w tym szczególnie piękna instalacja wideo autorstwa Liu Yujia, w której spotkały się wątki etnograficzny i mitologiczne z tym, co polityczne, osobiste i duchowe, oraz olfaktoryczna wideoinstalacja *Nook of a Hazy Dream* Tan Jing, dzięki której podążamy za Lap Hungiem, fikcyjną postacią zmagającą się z poczuciem tożsamości po reemigracji z Tajlandii do Chin w 1956 roku, która odbywa się równoległe do życia zmarłego dziadka artystki. Zresztą cała ta wystawa była bardzo dobra i merytorycznie pojemna. Szczerze zachęcam do zerknięcia na stronę galerii i poczytania o ukrytych w niej wątkach.

Rynek nie byłby rynkiem, gdyby poszczególne (głównie te ważniejsze) imprezy nie miały na siebie wpływu. Dlatego osoby, którym udało się odwiedzić poprzednie Biennale w Wenecji czy tegoroczne Art Basel, mogły zauważyć pewną powtarzalność. I ma to oczywiście sens. Abstrahując już od kwestii czysto ekonomicznych i prestiżowych, to podczas takich pokazów, jak Gallery Weekend Berlin, publiczność ma szansę zobaczyć, jak dany twórca radzi sobie z niejednokrotnie mniejszą przestrzenią i budżetem, a w konsekwencji czy sztuka ta w takich warunkach się broni. Przykładem zeszłoroczne wystawy Kapwani Kiwangi w Tanja Wagner Galerie czy Sheili Hicks w Galerie Meyer Riegger. W tym roku interesującą pracę *in situ* można było zobaczyć w nieustająco ciekawej przestrzeni ChertLüdde – zaprezentowano tu robiącego w Wenecji wrażenie Gabriela Chaile z pracą *Los jóvenes olvidaron sus canciones o Tierra*

de Fuego oraz młodziutką debiutującą Sofię Salazar Rosales z ekspozycją *The desire to dance with someone who is not here*. Uważam, że była to jedna z ciekawszych lokacji na tegorocznej mapie zwiedzania. Ale uwagę przykuły też prace wschodzącej artystki Frii Orupabo, które można było oglądać w galerii Nordenhaake, minimalistyczne obiekty Iman Issy w Carlier | Gebauer, jak również w nieco ukrytej Galerie Barbara Thum prace artystki kubańskiego pochodzenia – Marii Magdaleny Campos Pons. W tym wypadku zaprezentowane zarówno wazy, jak i wideo miały ogromną, hipnotyczną wręcz moc. Nie można też pominąć polskiego akcentu i wystawy Dominika Lejmana, która prezentowana była w Galerie Persons Project. Były też rozczarowania. Konrad Fischer Galerie zapowiedziami medialnymi zrobił ogromny apetyt na prace Rachel Harrison, która to wystawa tym razem okazała się mniej spektakularna niż przy większych pokazach, czy Buchmann, który zapowiedziami także rozbudził potrzebę zobaczenia Bettiny Pousttchi w pełnej krasie. I choć nie zaprezentowano tu rewelacyjnych prac, to wystawa ta pozwoliła mi odkryć Pedra Cabrita Reisa. Do listy tegorocznych rozczarowań można także dopisać spóźnioną technologicznie wystawę Markusa Selga, *Twon Zone* w Galerie Guido W. Baudach czy kompletnie niezrozumiałą ekspozycję Morag Keil *Artificial Intelligence* w Galerie Isabella Bortolozzi.

Myślę, że pod względem estetycznym na uwagę zasłużyły prezentacje w galerii Marty Gnyp i zlokalizowanej na terenie byłego Berlina Wschodniego Captain Petzel. Tak więc, jak wspomniałam wcześniej, poziom wystaw był naprawdę dobry, a różnorodność sztuki ogromnie inspirująca. Dodam, że wisienką na torcie okazała się wystawa spoza programu – odbywająca się w tym czasie ekspozycja w znanym i lubianym C/O Berlin. Nie chodzi tu jednak o Valie Export, a o wzruszającą prezentację młodej artystki katalońskiego pochodzenia Lai Abril o dużo mówiącym tytule *Rape. The Institutional Failure*.

Na zakończenie: Czy warto jeździć na Gallery Weekend Berlin lub imprezy podobne? Oczywiście, że warto. Nie tylko dlatego, że dzięki nim udaje nam się być w miarę na bieżąco, ale także dlatego, że obserwujemy dynamikę rynku i nieustannie pojawiające się światowe tendencje. Co zatem przed nami? Oczywiście wrześnieowy Berlin i Praga, lecz również Warsaw Gallery Weekend i bardzo przeze mnie wyczekiwany Gallery Weekend w Rzymie. Może zatem tym razem wszyscy pojedźmy do Rzymu!



WENECA JEST MĘCZYZNĄ. RELACJA Z BIENNALE SZTUKI

ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Wenecja w moim wyobrażeniu ma różne oblicza, w zależności od czasu i okoliczności, w których akurat się w niej pojawia. To miejsce jest muzeum pod gołym niebem: z jednej strony stałe i niezmiennie, z drugiej zaś – wyjątkowo podatne na aurę czy pory roku, wraz z nimi zmienia się nastrój w niej panujący. Może być zdeptanym piekłem na ziemi, gdzie żar leje się z nieba, lub opuszczoną deszczową planetą, której chłód przenika do kości. Na starych zdjęciach widać też, że padał tam kiedyś śnieg. To musiał być magiczny widok.

Ale Wenecja, w której akurat odbywa się Biennale Sztuki, zawsze ma postać mężczyzny – zblazowanego dżentelmena z początku XX wieku (może być z Austro-Węgier, coś na kształt bohatera noweli Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji*), który popija espresso pod kolumnadą na placu Świętego Marka, czyta gazetę i przeciera okulary chustką wyciągniętą z eleganckiej marynarki. Uosabia on koncepcję przyglądania się z dystansu, bez zbytniego emocjonalnego zaangażowania w przedmiot obserwacji. Jednocześnie jego znakiem rozpoznawczym jest reputacja „kogoś, kogo stać, żeby konsumować piękne rzeczy”.

Taka wizja osoby uprzywilejowanej, będącej symbolem *ancien régime'u*, zawsze staje mi przed oczami, gdy myślę o konstrukcji Najważniejszej Wystawy Sztuki Współczesnej na świecie, złożonej między innymi z pawilonów narodowych rodem z dziewiętnastowiecznych wystaw światowych. I trudno jest mi pozbyć się wrażenia, że te państwa, które mają swoje pawilony w ogrodach weneckich (Giardini), są wciąż uprzywilejowane, ponieważ „są u siebie”, podczas gdy inne kraje muszą tułać się po mieście czy lagunie w wynajętych przestrzeniach. Żeby było

jasne – często obtędnym, których odkrywanie jest samo w sobie większą frajdą niż robienie rundy znaną drogą po Giardini. Ale faktem jest, że nie każdy bierze udział w tym wydarzeniu na równych zasadach.

Żeby było jasne – moja perspektywa, którą świadomie przyjmuję, także jest w pewien sposób tożsama z perspektywą wspomnianego dżentelmena – jestem Europejką, z kraju mocno rozwiniętego, uprzywilejowanego, oglądam dużo wystaw, zwiedzam, porównuję i mam wtłoczony do głowy podczas procesu edukacji kanon sztuki oparty na cywilizacji tacińskiej (kanon, rzecz jasna, który jest wciąż przedefiniowywany i rozsadzany, ale zakorzeniony głęboko). Przyjechałam do Wenecji między innymi po to, by zobaczyć wystawę, która jest bardzo ważna dla artworldu, bo od wielu dekad pokazuje to, na co warto zwrócić uwagę, inicjuje dyskusje i wyznacza trendy.

Wszędzie obcy

Piszę o oczywistościach nabierających specyficznego wymiaru w świetle problemów, których poruszanie tegoroczne biennale stawia sobie za cel. W 2024 roku sześćdziesiąta edycja została bowiem poświęcona artystom dotychczas marginalizowanym, reprezentującym tak zwane globalne Południe, czyli, najkrócej mówiąc, będącym spoza uprzywilejowanego Zachodu. Biennale odbywa się pod hasłem „Foreigners everywhere” (wszędzie obcy) i jest to prezentacja sztuki tych obszarów na Ziemi, które dla europa- i amerykańskich odbiorców sztuki nie są znane, przynajmniej szczegółowo. Hasło przewodnie tej edycji wystawy zostało zapożyczone z cyklu prac kolektywu Claire Fontaine,

który składa się z neonowych wariacji wyrażenia „Foreigners everywhere” w różnych językach i jest prezentowany w instagramowych przestrzeniach doków w Arsenalu. Jak pisze kurator, pochodzący z Brazylii Adriano Pedrosa, większość twórców prezentowana jest podczas tego wydarzenia po raz pierwszy.

Ale nie tylko o narodowość tu chodzi. Bycie cudzoziemcem czy – szerzej – obcym oczywiście koresponduje z miejscem, miastem o bogatej historii, które od zawsze stanowiło tygiel społeczny i było jednym z najważniejszych ośrodków handlowych, politycznych i kulturalnych na świecie. Utraciło następnie republikańską niezależność, najpierw na rzecz Napoleona, następnie Austro-Węgier, by w latach sześćdziesiątych XIX wieku stać się włoskim miastem. Cudzoziemców w Wenecji zawsze było dużo, głównie ze względu na handel, a obecnie na turystykę, która zresztą ma dewastacyjny wpływ na jego stan. I oglądając biennale, wyraźnie należy sobie powiedzieć, że do tego przyczynia się również i ta impreza (na zmianę z Biennale Architektury), generując ogromny ruch przez kilka długich miesięcy każdego roku.

Obcy to także osoby queerowe (których reprezentantem jest Pedrosa, co wyraźnie podkreśla w krótkim autoreferacie), uchodźcy, przedstawiciele outsider-art czy rdzenni mieszkańcy państw – wymieniam ich jednym tchem, gdyż dokładnie tak robi kurator w tekście wprowadzającym do wystawy – a zatem grupy marginalizowane, zarówno społecznie, jak i przez mainstreamowe wyobrażenie o sztuce, szczególnie w związku z reprezentacją narodów. Wciąż pokutuje bowiem wyobrażenie biennialowego artysty jako reprezentanta kraju czy wręcz jego emisariusza. A to przecież, jakże starodawne, wyobrażenie już od lat nie ma racji bytu. Twórcy aranżują pawilon, ale nie muszą być głosem państwa, które jest jego gospodarzem.

Liczy się forma

Nie wiem, czy za reprezentacyjny i symboliczny dla obecnej edycji Biennale Sztuki można uznać Pawilon Australijski i realizację Archiego Moore’a, ale został on nagrodzony Złotym Lwem, więc zacznę od niego. Artysta jest potomkiem rdzennych mieszkańców Australii, którzy *de facto* nigdy nie byli reprezentowani przez swój kraj. Aborygeni są ofiarami krzywd zadanych im przez państwo powstałe w wyniku kolonialnej działalności Wielkiej Brytanii, z pierwszych ludzi stali się obcymi. O złożoności tej historii w konceptualnej formie, nawiązującej z jednej strony do wywodu genealogicznego, z drugiej – do pomnika, opowiada minimalistyczna, niezwykle elegancka i po prostu przejmująca realizacja.

Czy jest to zapowiedź sptacania kolonizatorskiego długu zaciągniętego przez „uprzywilejowany Zachód”, poczynając od krzywd dokonywanych od momentu podboju nowych terenów, a na stworzeniu wykluczającego kanonu w sztuce kończąc? Być może tak jest. Ba, z pewnością takie są intencje kuratorskie, wybrzmiewają one wyraźnie w deklaracjach. Czy odbywa się to dynamicznie, dyskursywnie, aktywistycznie (czyli w sposób, do jakiego przywykliśmy, chociażby obserwując własne pole sztuki)? Niekoniecznie. Na Biennale Sztuki zdecydowanie dominuje kategoria atrakcyjności wizualnej i sądzę, że radykalne akcje w stylu ostatnich *documenta* raczej tutaj nie nastąpią. Jeżeli jest mowa o niedoli, krzywdach i historycznym uścisku, to widz najpierw musi skonfrontować się z dominującą wizualnością i dopiero po czasie okazuje się, czy jest coś dalej. To nie zarzut. Biennale poświęcone jest aktywności i obecności artystów reprezentujących między innymi kultury rdzenne, a w tym obszarze forma spełniająca określone zasady (gdyż wywodzi się z obszarów etniczności i rękodzieła) oraz twórczość oparta na ciągłym odnoszeniu się do schedy po przodkach zdają się warunkami, które muszą zaistnieć. Podkreślanie tożsamości, pochodzenia czy implementacja estetyki wynikającej z etniczności to cechy prac, z którymi widz będzie spotykał się na każdym kroku.

Jestem osobą, która łaknie formy, więc w zasadzie już od momentu wejścia na teren Giardini moje potrzeby zostały zaspokojone. Obrąłem kierunek odwrotny do wskazówek zegara, toteż moją pierwszą biennialową (i zarazem ostatnią, bo przed samym wyjściem wróciłem do tego miejsca) stał się Pawilon Szwajcarski, który całkowicie mnie urzekł. Guerreiro do Divino Amor (szwajcarski artysta mieszkający w Brazylii) zrealizował dzieło totalne, współczesny *Gesamtkunstwerk*. Jest to część sagi *Superfictional World Atlas*, rozwijanej od 2005 roku. Artysta sięga do kolektywnych wyobrażeń i przekazów na temat Szwajcarii jako idealnego miejsca do życia i zwiedzania, rodem z folderów reklamowych, ale przede wszystkim mającego swoje źródła w klasycznym, a zarazem zachodnim kręgu kulturowym. Zdekonstruował je i złożył na nowo w formie wielowątkowego kolażu, składającego się z odtworzonych w formie rzeźbiarsko-architektonicznej scenografii, zintegrowanej z pochłaniającym wideo, wyświetlanym pod kopułą „świątyni idealnej”. W drugiej części pawilonu ten surrealny teatr przechodzi w fantasmagoryczne wyobrażenia o rzymskiej cywilizacji, wyrażone w formie wieloelementowej kiczowatej instalacji, złożonej między innymi z hologramu, projekcji i wieloźródłowych dźwięków. Z pawilonu wyjdziemy całkowicie

przebudźcowani. Nie do pomyślenia podczas pobytu w spokojnej Szwajcarii.

Zdecydowanym miłośnikiem sześćdziesiątej edycji biennale od strony wizualnej jest Pawilon Amerykański, przygotowany przez Jeffreya Gibsona, artystę o rdzennym amerykańskim pochodzeniu (korzenie Choctaw-Cherokee). Budynek w stylu neopalladiańskim pulsuje feerią barw, zarówno w środku, jak i na zewnątrz, niejako kontestuje symbole amerykańskiej polityki i dominacji nad światem, a więc klasyczną architekturę, pomniki czy flagi. Nie ma tu nic z obrazoburstwa czy agresywnej dyskusji z elementami emblematycznymi dla medialnego wyobrażenia powagi Stanów Zjednoczonych, to raczej próba wytrącenia widzów z określonych przyzwyczajęń wizualnych. Nie ma białej bryły budynku, są psychodeliczne kolory. Nie ma poważnych pomników ojców założycieli, są tylko cokoty, na które każdy może się wspiąć. Nie ma flagi wciąganej przy dźwiękach hymnu *The Star-Spangled Banner*, są kolorowe sztandary niczym z parad równości. To na zewnątrz, a co w środku?

Równie bujne wnętrza, wypełnione malarstwem, rzeźbą i wideo, a w tle perfekcyjna, spajająca wszystko architektura wystawy, tworząca tło dla urzekających w warstwie wykonawczej realizacji. Prace przypominają o dziedzictwie kulturowym artysty, a jednocześnie są pozbawione uparcie odtworzonego naśladownictwa. To przeniesienie dawnych praktyk artystycznych, czy raczej rękodzielniczych, we współczesność, zintegrowanych z dorobkiem dwudziestowiecznych awangard. Gibson opowiada na nowo historię Stanów Zjednoczonych, poddaje refleksji takie pojęcia, jak „tożsamość” czy „poczucie przynależności”, następnie prowokuje do rozważań nad poczuciem sprawczości w okolicznościach dziejowych oraz nad zawłaszczaniem kulturowym. Stany Zjednoczone po raz pierwszy w historii są reprezentowane przez rdzennego mieszkańca kraju.

Nie do pominięcia w tym roku jest Pawilon Niemiecki, *de facto* rozciągnięty między Giardini a jedną z półdzikich wysp na lagunie weneckiej, La Certosę. To ogromne przedsięwzięcie kuratorskie (koncepcja autorstwa Çağrı Ilk, na co dzień dyrektorki Staatliche Kunsthalle w Baden-Baden), zatytułowane *Thresholds* (progi), jest odważne z różnych względów. W obrębie samego pawilonu, o imponującej bryle przebudowanej w czasach dojrzałego narodowego socjalizmu (1938), zestawiono realizacje dwójki twórców: reprezentującej w 2011 roku Pawilon Polski i pochodzącej z Izraela Yael Bartany oraz Ersana Mondtaga – reżysera, scenografa i choreografa. W tym wypadku przede wszystkim zrealizowanie spójnej i, co tu dużo mówić, oszałamiającej wizualnie wystawy jest ogromnym wyzwaniem.

Ponadto zaproszenie artystki z Izraela, w związku z nastrojami społecznymi spowodowanymi atakami na Strefę Gazy, jest dowodem na ogromną pewność siebie i niezłomną postawę (nie ma znaczenia, że Yael Bartana jest osobą krytykującą Izrael w kwestii polityki dyskryminacyjnej względem Palestyny, wszak w społecznym odbiorze często pomijane są niuanse, zgodnie z zasadą „najpierw strzelaj, potem pytaj”).

Thresholds to symboliczne określenie na miejsce przejściowe, miejsce niebytu, a więc będące wspólnotowym doświadczeniem osób emigrujących. Częstą motywacją emigracji jest ucieczka od przeszłości z nadzieją na lepszą przyszłość. To, co dzieje się w teraźniejszości, jest czymś niekonkretnym, niezdefiniowanym. Imponująca trzypiętrowa konstrukcja Mondtaga, do której się wchodzi, jest właśnie takim przejściowym czyścem, zainspirowanym historią jego rodziny. Dziadek twórcy był w latach sześćdziesiątych tureckim emigrantem, który przed niedostatkiem i życiem bez perspektyw wyjechał ze swojego kraju do Niemiec, gdzie zatrudnił się w fabryce Eternit. Po trzydziestu latach pracy ze szkodliwym azbestem, wkrótce po przejściu na emeryturę, zmarł na chorobę płuc wywołaną szkodliwymi warunkami pracy. Jego ziemia obiecana okazała się więc śmiertelną pułapką, zaś dopiero kolejne pokolenia miały doświadczyć bezpiecznego życia w dostatku. Zbudowany wewnątrz pawilonu dom to schronienie emigranta: jest zbiorem rzeczy, czasem praktycznych, czasem przypadkowych, które zabrał ze sobą z poprzedniego życia, niekomfortową przestrzeń, w której przyszło mu żyć, zaś wszystko pokryte jest warstwą śmiertelności. pytu.

Z kolei opowieść Yael Bartany to fantastyczna obietnica życia w kosmosie, której źródeł można szukać w szeroko pojętej estetyce *science fiction*, żydowskim mistycyzmie, a także – i jest to wyraźne nawiązanie do miejsca ekspozycji – w estetyce nazistowskiej, kojarzonej przede wszystkim z ujęciami postaci w kadrach z filmów Leni Riefenstahl. Bartana czaruje modelem statku kosmicznego, który ma nas zabrać w odległe galaktyki, odprawia rytuały pożegnalne, czerpiąc z przeszłości i przywołując duchy minionych pokoleń.

Z kolei ekspozycja na niemalże pustej La Certosie, gdzie każdy jest obcym i podróżnikiem, choćby na moment, zdaje się dostawną realizacją biennalewego hasła. Minimalistyczne, niezaburzające bez ruchu wyspy instalacje dźwiękowe autorstwa Nicole L’Huillier, Michaela Akstallera, Jana St. Wernera i Roberta Lippoka potęgują wrażenie zawieszenia w nicości (a przeszłością i przyszłością jest tłoczna Wenecja).



Skandale

Wiadomo, że nie ma porządnego wydarzenia artystycznego bez głośnego skandalu, czy są zatem takie na Biennale Sztuki w Wenecji w 2024 roku? Poniekąd historia z konkursem na Pawilon Polski mogłaby być uznana za skandaliczną w momencie, gdy zwycięzcą został Ignacy Czwartos (co akurat zbulwersowało znaczą część środowiska artystycznego), który planował wraz z kuratorem Piotrem Bernatowiczem zaprezentować serię prac malarskich (projekt pod tytułem *Polskie ćwiczenia z tragiczności świata. Między Niemcami a Rosją*) poświęconych polskim bohaterom (żołnierzom wyklętym), wrogom (jak Angela Merkel i Władimir Putin) czy, najogólniej mówiąc, historii Polski. Ponieważ przeprowadzenie konkursu zostało mocno oprotostowane przez środowisko, a także miało, zdaniem wielu, podejrzany przebieg, to po zmianie władzy oraz ministra kultury i dziedzictwa narodowego, w ramach szybkiego odkręcenia wszystkich złych decyzji z poprzednich lat w obszarze kultury, projekt Czwartosa został odwołany, ostatecznie zaś Pawilon Polski reprezentowany jest przez ukraiński kolektyw Open Group (Yuriy Biley, Pavlo Kovach i Anton Varga) pod kuratorską opieką Marty Czyż.

Projekt kolektywu *Powtarzajcie za mną II* jest zdecydowanie jednym z najmocniejszych punktów Biennale Sztuki. To bardzo przejmujący portret wojennych uchodźców ukraińskich, którzy opowiadają o wojnie, naśladując dźwięki spadających bomb czy strzelającej broni. Wskrzeszanie traumatycznych

dla ofiar wspomnień przekracza bezpieczną granicę, której nieuczestniczący w wojnie obserwatorzy zwykle nie przechodzą, publiczność bowiem zostaje zaproszona do udziału w makabrycznym karaokie. Nagle sami stajemy się częścią tego strasznego koncertu, nawet gdy głos więźnie w gardle i stoimy przed mikrofonem w ciszy.

Odnoszę wrażenie, że temat wojny w Ukrainie i rosyjskiej agresji jest pomijany w Wenecji (wyjątkiem są pawilony polski i ukraiński), chociaż bezsprzecznie mieści się on w tematyce Biennale Sztuki. Oczywiście ten parametr nie jest istotny w obliczu konieczności mówienia o wojnie bezustannie. Być może daleka, południowoamerykańska perspektywa Pedrosy nie jest aż tak pojemna, by objąć wszystko, a może samo biennale kieruje się określonymi, nie do końca czytelnymi dla wszystkich, establishmentowymi zasadami. O ile Pawilon Izraelski słusznie pozostał pusty, gdyż kuratorzy i artyści postanowili nie otwierać go, dopóki nie nastąpi porozumienie w sprawie Strefy Gazy, o tyle w Pawilonie Rosyjskim jest już ruch na całego. Co prawda Rosja nie bierze udziału w Biennale Sztuki, ale za to wspaniałomyślnie udostępniła swój pawilon Boliwii, z którą łączą ją interesy gospodarcze (niedawno Rosja wygrała przetarg na wydobycie i przetwórstwo litu, którego największe zasoby znajdują się właśnie w Boliwii).

Ale wróćmy do Ignacego Czwartosa, który w atmosferze skandalu wygrał konkurs i ponownie

↑ Biennale w Wenecji, Pawilon Polski, fot. M. Staszczak

w atmosferze skandalu go „przegrał”. Artysta wraz z kuratorem Bernatowiczem nie przyjęli, jakże wygodnej, postawy ofiary (i mówiąc szczerze, mogliby na tym zdobyć naprawdę duże poparcie), tylko wzięli sprawy w swoje ręce i – już zupełnie niezależnie od Biennale Sztuki – zorganizowali wystawę offową na tyłach Pawilonu Polskiego, ale poza granicami Giardini. Naprawdę doceniam ten ruch, bo koniec końców „Czwartos był w Wenecji”, mimo że nieujęty w programie towarzyszącym, ale kto by się tam przejmował (wystawa znakomitego Williama Kentridga też odbywa się w Wenecji i też nie ma logo Biennale Sztuki). Mam również spore wątpliwości, czy ruch ministra Sienkiewicza, który doprowadził do skasowania pierwotnego wyniku konkursu na Pawilon Polski, był do końca właściwy. O ile możemy mówić o znakomitej wystawie Open Group, o tyle należy się zastanowić, czy odplacanie pięknym za nadobne (a więc „polityczne” odwoływanie ważnych osób z określonych miejsc w instytucjach kultury) jest właściwym posunięciem. Pokuszę się nawet o refleksję, że malarstwo Czwartosa – przedstawiające, portretowe, historyzujące, relatywnie czytelne – mogłoby całkiem dobrze wpisać się we wszechobecną na biennale sztukę narracyjną, kolorową, outsiderską czy niekiedy nieprofesjonalną.

Czy cel został osiągnięty?

Formułując hasło przewodnie, a następnie wystawy kuratorskie w Pawilonie Centralnym w Giardini oraz w Arsenale, Adriano Pedrosa postawił przed sobą naprawdę trudne zadanie. Postanowił sięgnąć do historii sztuki – do tej jej części, która dla osób z kultury Zachodu jest nieznaną – i opowiedzieć o tym, że modernizm był zjawiskiem globalnym, rozlanym poza ośrodki europejskie i północnoamerykańskie. Część ekspozycji ma zatem charakter muzealny, sporo jest na niej dzieł artystów już nieżyjących (co zresztą zarzuca się Pedrosie, bo w końcu Biennale Sztuki ma mówić o tym, co „tu i teraz”, a niekoniecznie o tym, co było kiedyś). Jednocześnie ta opowieść o modernizmie nie jest próbą udowodnienia, że świat to globalna wioska, dla kuratora jest raczej okazją do celebracji etnicznych różnic i wydobywania ich ze sfery nieistnienia i braku reprezentacji w mainstreamie. I tu także wspomnę o głosach krytycznych względem „etniczności” tegorocznego pokazu, prymatu malarstwa i tkaniny, eksponowania klanowych układów między artystami czy w ogóle zagadnień związanych z trwaniem w jakimś kontinuum czasowym, a zatem kategorii, od których „nasz” świat często ucieka. Czy zatem nie jest to próba przykładania miary, którą stosujemy względem sztuki, którą znamy, do tej, którą mamy poznać, ale nie ujarzmić?

Adriano Pedrosa niejako pokusił się na siłowanie się z olbrzymem. Nie wyobrażam sobie, by jego wystawy mogły zdobyć bezsprzeczne uznanie, i zaryzykuję twierdzenie, że wielu obserwatorów sztuki współczesnej z Europy, ze Stanów Zjednoczonych czy po prostu z globalnej Północy ma aparat poznawczy mocno zorientowany na określone kategorie, zaś obcowanie i próba zrozumienia wielu aspektów sztuki globalnego Południa, dotychczas szeroko niereprezentowanej, wymaga po prostu ich porzucenia, a przynajmniej czasowego wyłączenia. Kto ma tyle siły?

Jako symboliczne podsumowanie powyższych rozważań przywołam realizację Evy Kot’átkovej w Pawilonie Czech i Słowacji. To instalacja, która jest jednocześnie obiektem oraz przestrzenią warsztatową, a opowiada o historii pierwszej żyrafy w Czechosłowacji, Lenki, która w latach pięćdziesiątych XX wieku została złapana w Kenii i trafiła do praskiego zoo. Przeżyła w niewoli tylko dwa lata, zaś po śmierci jej ciało trafiło do Muzeum Narodowego w Pradze i było eksponowane jako muzealny artefakt do 2000 roku. Historia Lenki jest symboliczną opowieścią o różnych formach postkolonialnych praktyk, mniej lub bardziej zawoalowanych, których schemat śmiało jest przenoszony na wszelkie obszary życia.

Nie mam pojęcia, czy za dziesięć lub dwadzieścia lat zabiegi kuratorskie Pedrosy będą miały wielkie znaczenie dla dziejów dekolonizacji na polu sztuki. Mam wątpliwości, czy w ogóle konserwatywna, ale jakże przyjemna, tradycja pojawiania się na Biennale Sztuki co dwa lata w poszukiwaniu sztuki ładnej i ważnej, jest urodzajnym podłożem dla takich działań. W Wenecji widoczne jest, kto ma więcej pieniędzy na zbudowanie ekspozycji, a kto mniej, wyraźny jest podział na tych bardziej i mniej uprzywilejowanych, zaś publiczność tłumnie odwieżdza (i wysyła w świat zdjęcia) te pawilony, które są atrakcyjne wizualnie. To wydarzenie jest jednym z największych kolonizatorów pola sztuki i przekreślenie ponadstuletniej tradycji nie jest proste.



↑ Biennale w Wenecji, Arsenat,
fot. M. Staszczak

↓ Biennale w Wenecji, Giardini,
fot. M. Staszczak





← Biennale w Wenecji,
Pawilon Stanów Zjednoczonych,
fot. M. Staszczak

↓ Biennale w Wenecji,
Pawilon Czech i Słowacji,
fot. M. Staszczak





↑ Biennale w Wenecji,
Pawilon Szwajcarii,
fot. M. Staszczak

← Biennale w Wenecji,
Pawilon Australii,
fot. M. Staszczak



INTERFERENCJE. WE WILL SURVIVE

PIOTR JAKUB FERĘŃSKI

Były minister w rządzie Prawa i Sprawiedliwości, a obecnie eurodeputowany Michał Dworczyk, w piśmie datowanym na 24 lipca 2024 roku – i umieszczonym na platformie X – zwrócił się do dyrektora kina Nowe Horyzonty o natychmiastowe odwołanie zaplanowanej na 26 lipca na wrocławskim Rynku emisji filmu Agnieszki Holland *Zielona granica*. Przekonywał, że nie powinna się ona odbyć nie tylko ze względu na szacunek dla polskiego munduru, który reżyserka stara się pohańbić, ale także dlatego, że jest to produkcja szkodliwa społecznie, prowadząca wyłącznie do pogłębiania się podziałów wśród Polaków. Wywołuje ona niepotrzebne animozje i napięcia. To obraz zniekształcony, zdegenerowany, nieuczciwy, szkalujący służby wojskowe i pograniczników. Apel był skierowany między innymi do wiadomości prezydenta stolicy Dolnego Śląska, Jacka Sutryka. Organizatorzy festiwalu Nowe Horyzonty nie wstrzymali pokazu, a plenerowe kino na placu Gołębim (zachodnia część Rynku) publiczność wypełniła po brzegi. Projekcję usiłowała zakłócić jeszcze grupa narodowców, ich krzyki na nic jednak się nie zdały.

Nie był to pierwszy tego typu apel. O tym, że działania artystyczne mogą prowadzić do animozji społecznych, stanowczo przestrzegał – także na platformie X – w czerwcu 2024 roku wspomniany już prezydent Jacek Sutryk. Chodziło wówczas o – będącą zapowiedzią 22. Przeglądu Sztuki Survival – prezentację powstałej w 2021 roku pracy Anny Grzymały *Zdejmij mundur, przeproś matkę 2*. Obraz przedstawia kłęczącego na podłodze młodego nagiego mężczyznę, który prawą dłońią zastania twarz. Przed nim, po prawej stronie płótna, stoi starsza kobieta ubrana w różową podomkę w mate

bordowe serduszka. Na znajdującym się za postaciami wielkim turkusowym tapczanie leży mundur polowy z emblematem, na którym można się dopatrzeć orła. Ptak, w przeciwieństwie do polskiego godła, głowę ma odwróconą w lewo. Dzieło Anny Grzymały w swojej nieco oniryczno-surrealistycznej poetyce wywołuje skojarzenia z malarstwem naiwnym Henriego Rousseau, ale odsyła także do obrazów przedstawiających powrót syna marnotrawnego i oczywiście do Piety. Wrocławianom może przychodzić na myśl na przykład *Pieta katyńska* w parku Juliusza Słowackiego, pomnik Matki Ojczyzny trzymającej w ramionach syna – jeńca z przestrzeloną głową. Ten ostatni motyw najbliższy jest tematowi przewodniemu tegorocznej edycji Przeglądu, brzmiącemu: „Frenezja i Niepodległość”. Kuratorzy skoncentrowali się na pytaniach dotyczących aktualności polskiej i europejskiej tradycji romantyzmu. Zapraszali artystów i publiczność do wspólnej refleksji nad tym, w jaki sposób romantyczne idee warunkują współczesne myślenie o otaczającej nas rzeczywistości społecznej i przyrodzie.

Reprodukcja pracy Anny Grzymały zawisa przy ulicy Szewskiej w jednej z witryn galerii ulicznej, która stanowi część działalności kuratorskiej organizatora Przeglądu Sztuki Survival, czyli wrocławskiej Fundacji Art Transparent. Podmiot ten od wielu lat realizuje rozmaite wydarzenia kulturalne, obejmujące nie tylko wystawy i festiwale, ale także programy społeczne i edukacyjne oraz interwencje artystyczne w przestrzeni publicznej. Trudno byłoby w niniejszym felietonie wymienić inicjatywy, z którymi w ostatnich dwóch dekadach wyszli twórcy i członkowie zespołu Art Transparent. Survival jest jednym z najważniejszych cyklicznych wydarzeń

artystycznych we Wrocławiu. Co roku odwiedzają go tysiące mieszkańców i osoby przyjezdne. Działalność Fundacji otwiera publiczność na współczesną sztukę i dyskusje na jej temat. Tym razem uliczna zapowiedź tegorocznego Przeglądu przyciągnęła narodowców. Choć hasło „Zdejmij mundur, prze-proś matkę” pojawiło się znacznie wcześniej (lata osiemdziesiąte XX wieku), zarazem szczególnie mocno zaznaczając swoją obecność w trakcie strajków kobiet – w związku z brutalnym zachowaniem organów bezpieczeństwa – to dla populistyczno-prawicowych dziennikarzy było jasne, że praca ma na celu „obrzydzenie służby” Polsce dzisiaj. Niejako na ich „wezwanie” gablotę, w której znajdowała się reprodukcja, zdewastowano za „obrazę polskiego munduru”. Artystce grożono gwałtem, organizatorom zaś – innymi formami przemocy fizycznej.

Krytyczni wobec Jacka Sutryka publicyści zarzucali mu, że sięgający nienawiści do ojczyzny, Survival jest dofinansowywany ze środków Urzędu Miejskiego Wrocławia, a sam prezydent objął całe wydanie patronatem honorowym. Odnosząc się do tych oskarżeń, Jacek Sutryk wydał na platformie X oświadczenie o następującej treści: „Nie ma mojej zgody na prezentacje w przestrzeni publicznej sztuki, która dzieli czy obraża. Galeria Szewska Pasja prowadzona jest przez Fundację Art Transparent i to ona odpowiada za prezentowane tam prace. Miasto nie jest również właścicielem ekspozytorów, na których wystawiane są prace. Nie podoba mi się, by w tym trudnym czasie niepokoju na granicy ktoś jednoznacznie krytykował ludzi, którzy bronią nas i naszych granic. Przeszłość publiczna należy do mieszkańców i ważne, by to, co się w niej pojawia owszem inspirowało do rozmów, ale nie do animozji. Moją opinię przekazałem Fundacji Art Transparent, odpowiedzialnej za treści prezentowane przy ulicy Szewskiej”. Słowa urzędującego prezydenta nie pozostały bez echa. Część członków Rady Miejskiej zwróciła się do Jacka Sutryka z apelem o uszanowanie autonomii kultury i sztuki. Podkreślali oni, że działania artystyczne ze swojej istoty często prowokują do dyskusji nad ważnymi dla każdej wspólnoty kwestiami społecznymi, etycznymi, politycznymi, ekonomicznymi. Wskazywali, że taka właśnie jest publiczna rola artystów w systemie demokratycznym, w ramach którego nie ma miejsca na jakiegokolwiek formy cenzury. Trudno nie zgodzić się z tym, że kontrola oraz próby weryfikacji i wptywania na kształt publicznie przekazywanych treści stanowią organicznie swobód obywatelskich w zakresie wyrażania postaw, przekonań, myśli, uczuć. Ingerowanie ze strony władz w obszar kultury było według radnych niedopuszczalne. Przekonywali, że demokracja stanowi nie tylko przestrzeń sporów

i konfliktów wartości, ale także nieustannych negocjacji sensów. Prace wizualne zawsze pozostają otwarte na różnorodność interpretacji. Zatem nawet przedstawiciele klasy politycznej (w tym aktywiści, którzy weszli w skład Rady Miejskiej) byli w pełni przeświadczeni o tym, że kultura musi pozostać sferą wolności twórczej i intelektualnej.

Zamieszanie wokół ekspozycji przy ulicy Szewskiej nie zaszkodziło w żaden sposób Survivalowi. Do zaaranżowanych tymczasowo obiektów wystawienniczych, znajdujących się na oddalonym od centrum miasta o kilka kilometrów osiedlu Brochów, od południa do późnego wieczora ustawiały się długie kolejki widzów. O niektórych porach dnia na wejście do willi czy wieży ciśnień trzeba było czekać nawet ponad półtorej godziny. Zarazem przestrzeń osiedla ożywiła się jak nigdy dotąd. Dla wielu mieszkańców Wrocławia była to pierwsza okazja do tego, by poznać przestrzeń i architekturę peryferyjnego „miasta ogrodu”. Ulokowana przy głównym placu Brochowa praca Justyny Pelc zatytułowana *Adeiheld* nawiązywała do postaci hrabiny Ponińskiej, która w 1874 roku, czyli niemal ćwierć wieku przed wydaniem *Miast ogrodów jutra* Ebenezera Howarda, opublikowała w Niemczech książkę *Die Großstädte in ihrer Wohnungsnot und die Grundlagen einer durchgreifenden Abhilfe* (Duże miasta w obliczu niedoborów mieszkaniowych i podstawy całościowych rozwiązań). Prezentowała w niej alternatywę dla przeludnionych śródmieści, czyli budowę podmiejskich „osiedli ogrodów” przeznaczonych dla przedstawicieli klasy robotniczej. Mimo prekursorskiej koncepcji urbanistycznej Adeiheld Poniński jest nadal słabo obecna w zbiorowej pamięci, historii i literaturze przedmiotu.

Wracając jednak jeszcze na ulicę Szewską, warto przypomnieć, że nie był to pierwszy atak na witryny Fundacji Art Transparent. W kwietniu pokazano w nich plakaty związane z wystawą *Iron Man*. Osoby kuratorskie zestawily w jej ramach artystów reprezentujących dwa różne pokolenia i dwa odmienne spojrzenia na ludzkie ciało – Pawła Jacha i Krystiana „Trutha” Czaplickiego. Ekspozytory z reprodukcjami obrazów autorstwa tego ostatniego oskarżono o propagowanie „LGBT, zbrodni oraz pedofilii”. Niemal natychmiast zostały one zdewastowane. Na szczęście szybko pojawiły się głosy potępiające ten akt wandalizmu. Przedstawiciele środowisk kultury i nauki wzywali do szerszej dyskusji na temat publicznej roli twórców, swobody wyrazu artystycznego oraz politycznych okoliczności działalności kulturalnej. Zwracano uwagę na ograniczanie wolności ekspresji, a także instrumentalizację pola kultury w ramach działalności politycznej prowadzonej na potrzeby wyborów samorządowych. Apelowano

również do mediów o nieeskalowanie napięć i sporów, do których przyczynia się publikowanie sformułowanych agresywnie ocen i komentarzy. Nagonka na Fundację Art Transparent była niewątpliwie elementem politycznej manipulacji. Chodziło o wzniecanie emocji wyborców i kierowanie ich w pożądane przez konkurencyjne ugrupowania strony.

Jak zauważyła jedna z przedstawicielek Fundacji, Magdalena Basak, „[...] cała sytuacja dotyczy nie tylko sztuki i sposobów jej oddziaływania na ludzi, ale też celów jej partykularnego wykorzystywania. Od kilku już lat takie działania zmierzają do tego, aby zastraszyć niezależnych dyrektorów galerii i artystów. Niestety zjawisko ciągle się nasila. Podobne sytuacje zdarzały się w galerii Szewska wcześniej, ale nie towarzyszyły im aż takie napięcia. Można je porównać z domalowywaniem wąsów na plakatach wyborczych. Nie było to dla nas zaskakujące. Na przykład w związku z wystawą towarzyszącą publikacji książki Ewy Pluty [Wrocławianki. Książka historyczno-artystyczna] zamazywano żeńskie końcówki słów na plakatach. Traktowaliśmy to jednak jak działanie w afekcie osoby, która akurat miała ze sobą marker. Sytuacja się jednak zmieniła i aktualnie ktoś po prostu postanawia wykorzystać sztukę do realizacji własnych celów. Podbija sobie zasięgi w świecie cyfrowych, mając świadomość, w jaki sposób działają algorytmy. Agresja i hejt są premiowane przez media społecznościowe i wyszukiwarki. Łatwiej kierować opinią publiczną za pomocą przekazu budzącego negatywne emocje niż przez dialog. To już stała praktyka w sieci wynikająca z populizmu. Technologie wykorzystywane są w celu zwracania ludzi nawzajem przeciwko sobie. Myślę o konsekwencjach sytuacji z jakimi mamy do czynienia, a przede wszystkim o przedstawicielach mniejszości, których one dotyczą. Oczywiście organizacje, takie jak nasza Fundacja, mogą odczuwać konsekwencje, choćby związane z finansowaniem, stoją przed nami jednak większe wyzwania. Jeśli funkcjonowanie mediów społecznościowych nie zostanie uregulowane prawnie, jeśli nie przestaniemy być anonimowi w Internecie, to będziemy mieć coraz większe problemy z demokracją”. Michał Bieniek, współtwórca Art Transparent, zwraca uwagę, że jako społeczeństwo preferujemy „[...] proste komunikaty, ograne symbole, okrągłe choć wyświechtane zdania. Wszystko, co wykracza poza znane i bezpieczne schematy, rodzi w nas poczucie dyskomfortu, które może inspirować do refleksji i rozmowy lub – co, niestety, częstsze – powodować agresję, sprzeciw, sytuowanie się w opozycji do prawdziwego lub wyobrażonego wroga. Ten ostatni model zachowania ma jeszcze jeden istotny wymiar: otóż nieustannie nakręcana i podtrzymywana wrogość daje wielu

z nas poczucie celu, a także przynależności do grupy. Jego skuteczność polega więc na tym, że zagłusza w jednostkach bolesne i doskwierające poczucie osamotnienia i niemocy”. Członka Fundacji, którego słowa tu przytaczam, nie dziwi fakt, że wiele sił politycznych, a także rozmaitych grup interesu, zarówno doskonale zdaje sobie sprawę z zasad działania tego psychologicznego mechanizmu, jak i wyspecjalizowało się w bardzo sprawnym i cynicznym zarządzaniu nim dla ukrywania własnych partykularnych interesów. Co innego stanowiło dla niego wstrząs. „W związku z wydarzeniami wokół wystaw w galerii Szewska, a potem wokół festiwalu Góry Literatury czy Nowych Horyzontów, zaskoczyła mnie skala tego cynizmu, a także niejednokrotnie brak refleksji i umiejętności adekwatnego reagowania po stronie lokalnych władz oraz środowiska kultury i sztuki. Porażające było, że wielu przedstawicieli środowiska przejmowało i powielalo narrację o tym, że prezentowanie (rzekomo) kontrowersyjnych treści jest częścią strategii marketingowej Art Transparent. Równie niepojęte były reakcje niektórych miejskich urzędników, interpretujących dzieła artystów i artystek jako z różnych powodów zagrażające interesom i wizerunkowi lokalnych władz, sugerując jednocześnie konieczność »przyjrzenia się« systemowi dotowania zarówno galerii Szewska, jak i samej Fundacji Art Transparent. Tym samym także i oni bezrefleksyjnie powielili narrację hejterów, oddając im właściwie rozgrywkę walkowerem”.

Wszystko, co działo się wokół wystawy *Iron Man*, „Frenezji i Niepodległości”, jak i filmu *Zielona granica*, stanowi kolejną – dodajmy: najbardziej współczesną, angażującą bowiem jednocześnie media społecznościowe i ulicę – odstonę sporu o „powinności” i „niepowinności” sztuki. Sztuka to z jednej strony estetyzacja otaczającego nas świata (uwypukla jego piękno, brzydotę, wzniostłość, tragizm, groteskę, komizm), dająca zarazem możliwość ukazywania tego, co pojawia się w mitycznej i literackiej wyobraźni, z drugiej zaś – walka o przedstawianie prawdy, odświeżanie rzeczywistości, oddawanie głosu wszystkiemu, co zakłęte w milczeniu. To także opór wobec różnego rodzaju nadużyć, fałszu, nieuczciwości. Oczywiście przez wieki znaczna część sztuki europejskiej była zaprzęgnięta w służbę władzy świeckiej i religijnej. Istotną rolę odgrywały tu nie tylko cenzura, ale także mecenat (często oznaczający konieczność „sprzedawania duszy”). Nigdy nie brakowało dzieł legitymizujących panujący system polityczny i związaną z nim hierarchię społeczną. Niemniej malarstwo i rzeźba, przynajmniej od czasów renesansu – czerpiąc z odkrywanej czy rekonstruowanej przez siebie starożytności – stopniowo się emancypowały, wyzwalając się spod kurateli



Kościółu i tronu. Bynajmniej nie oznaczało to całkowitego odejścia od metafizyki i etyki. Sztuka po prostu zyskiwała moc krytyczną, rozwijała swój potencjał odmiennego widzenia i przekształcania rzeczywistości. Stawała się coraz bardziej niezależna, choć tę niezależność rozumiano nader różnie. Immanuel Kant, podkreślając bezinteresowność cechującą sztukę i jej odbiór, przekonywał, że działania twórcze są ukierunkowane na kontemplację, *vide* – nie mogą podlegać żadnej formie instrumentalizacji. Ale czy można ufać królewickiemu myślicielowi, czyli komuś, kto masturbację uważał za gorszą od samobójstwa? Otóż wymiar estetyczny dzieła nie znosi jego etycznej wymowy. Doznanie czy doświadczenie wartości estetycznych nie wchodzi w kolizję z odbiorem wartości etycznych, choć rację miał jeden z polskich socjologów kultury, mówiąc, że „w zachwycie estetycznym można dać światu umrzeć”.

Problem wydaje się jednak leżeć nieco gdzie indziej, mianowicie w pewnej kwestii spornej, którą na potrzeby niniejszego felietonu określe mianem „polityzacji sztuki”. Nie chodzi mi jednak o proste czynienie czegoś sprawą polityczną ani o „upolitycznienie sztuki” i „estetyzację polityki” w ujęciu Waltera Benjamina. Idzie jednak nie tyle o „politykę”, ile o „polityczność”. Polityka opiera się na zdobywaniu i utrzymywaniu władzy oraz na związanych z tymi działaniami zyskach – co można sprowadzić do partyjnych gier i przejmowania stanowisk. Z kolei polityczność i łącząca się z nią

polityzacja sztuki to wytwarzanie, rekonstruowanie, przekształcanie zbiorowej świadomości i tożsamości, zmienianie sposobu myślenia, postaw, wzorców zachowań. Polityczność oznacza zaangażowanie na rzecz modyfikacji zastanego i szerzenia nowego wspólnego zestawu idei i wartości w ramach szerokiej debaty społecznej. W Polsce równa się to z nieustającą konfrontacją wartości liberalnych i lewicowych z konserwatywnymi. No dobrze, ale wciąż ktoś może uparcie zadawać pytanie: jeśli sztuka wtrąca się do polityki, to dlaczego polityka nie ma wtrącać się do sztuki?

Otóż naczelną wartością przyświecającą działalności artystycznej jest twórcza niezależność łącząca się z kreatywnością, oryginalnością, nowatorstwem, przełamywaniem tabu, przekraczaniem zasad obowiązujących w ramach normatywnego i dyrektywnego porządku kultury. Nawiązując do słów francuskiego filozofa Jacques’a Derridy dotyczących funkcjonowania uniwersytetów, można powiedzieć, że podobnie jak nauka, także sztuka ze swojej istoty charakteryzuje się bezwarunkową wolnością. Co to oznacza? Że cały sens działań twórczych jest oparty na ideale wolności rozumianej zarówno jako swoboda myślenia i ekspresji artystycznej, jak i jako projekt czy zadanie polegające na społeczno-kulturowej i politycznej emancypacji. Od początków nowoczesności autonomia nauki i sztuki stanowiła swoistą gwarancję dążenia do wolności. Ale autonomiczność czegoś zawsze jest równoznaczna ze wskazaniem na heteronomie. Wzrost autonomii

↑ praca Anny Grzymały, 22. Przegląd Sztuki Survival, fot. T. Papuczys, archiwum Art Transparent

podmiotu/przedmiotu jest wprost proporcjonalnie zależny od liczby związków z jego otoczeniem. Do jednej z głównych heteronomii nauki i sztuki należy właśnie polityka. Gdy odwołuję się tu do wykładów Jacques'a Derridy, myślę oczywiście o „polityczności”. Wiadomo, choćby po przykładzie Wrocławia, że całkowicie bezwarunkowa wiedza i sztuka oczywiście nie istnieją. Tym bardziej jednak z zasady – zgodnie z powołaniem – artyści i badacze powinni pozostawać bastionem krytycznego namysłu i oporu. Musimy przeciwstawiać się wszelkim formom władzy chcącym zawłaszczyć sztukę w imię swoich partykularnych interesów. Chodzi o partie, o siły ekonomiczne, ale także o manipulujące opinią publiczną media, o wszelkie moce ograniczające wolność i demokrację. Tym, do czego powinniśmy dążyć, jest przywrócenie całkowitej autonomii poznania i sztuki, utrzymując w ten sposób prawo do mówienia „wszystkiego”. Dla francuskiego filozofa to nie tylko deklaracja, lecz również obietnica zaangażowania, rozumiana jako etyczne czy moralne zobowiązanie. „Musi efektywnie opierać wszelkim próbom zawłaszczenia (politycznego, prawnego, ekonomicznego etc.)” – przekonuje Jacques Derrida. Nie mam specjalnych wątpliwości co do zobowiązań etycznych sztuki, co do jej powinności i podjęcia walki z negatywnymi zjawiskami prowadzącymi do cierpienia, upokorzenia, dyshonoru i marginalizacji – ze względu na płeć, kolor skóry, orientację seksualną, pochodzenie etniczne, narodowość, sytuację ekonomiczną, wyznanie, światopogląd.

Oczywiście w wypadku munduru (w ujęciu Agnieszki Holland czy Anny Grzymały) istotne jest okazywanie solidarności, rozumianej jako poczucie wspólnotowości i współodpowiedzialności, niemniej równie istotny jest radykalny sprzeciw wobec łamania podstawowych praw człowieka i obywatela oraz nieprzestrzegania praworządności. W ten sposób sztuka wpisuje się w „kulturę protestu”. Należy pamiętać, że demokracja sama w sobie nie jest konsensualna, nieustannie ścierają się w jej ramach różne wizje, poglądy, rozwiązania. W tym cyklu wspominałem już o koncepcji Claude'a Leforta. Uważał on, że w przeciwieństwie do innych systemów politycznych, demokracja polega na tym, że zorganizowana jest wokół „pustej przestrzeni”. Oczywiście mamy zespół fundamentalnych wartości przysługujących człowiekowi, takich jak niezbywalna godność, wolność i równość, ale niemal wszystko musi być tu wciąż na nowo ustalane. Nie musimy się ze sobą zgadzać. Możemy proponować odmienne, alternatywne rozwiązania, co nie oznacza jednak wzajemnego zwalczania się (o przemoc nie wspominając). Musimy po prostu starać się rozumieć osoby wyznające inne racje. Dialog jest



niezbędny, nie prowadzi on jednak z konieczności do porozumienia. Jak podkreśla Chantal Mouffe, idealna arena polityczna powinna umożliwić artykulację wszystkich możliwych poglądów i postulatów, gdyż tylko w ten sposób da się urzeczywistnić ideał „radikalnej demokracji”. Gdy jest mowa o autonomii sztuki i utrzymaniu w ten sposób prawa do mówienia „wszystkiego”, oznacza to, że nie można nikomu odmawiać możliwości prezentowania alternatywnych wizji i rozwiązań. Choć treści zamieszczone w lipcu 2024 roku w ekspozytorach galerii ulicznej przy ulicy Szewskiej nie miały bezpośredniego związku z *Zieloną granicą*, to i tak zostały zmalowane w „geście protestu”. Cóż... może to nowa wrocławska agora? Oby w ruch szła co najwyżej farba. Jak podkreśla jedna z przytaczanych przeze mnie osób: „[...] jeśli galeria Szewska rzeczywiście miałyby być nową lokalną agorą, to dyskutować musimy w niej z większą uwagą i z mniejszą (lub żadną!) tolerancją na przemoc. Kolejne »afery« pokazały, że hejterski, populistyczny w charakterze mechanizm zastosowany wielokrotnie w tym samym miejscu i z podobną intencją traci na sile i obnaża własne nieczyste pobudki oraz cyniczne sposoby działania. Choć oczywiście nadal czyni wiele szkód. Oby choć dla części z nas była to lekcja z większej uważności”.

↑ Wystawa *Frenesja i Niepodległość*, ul. Szewska, Wrocław, fot. archiwum Art Transparent



↑ Wystawa *Iron Man*,
Mieszkanie Geppertów,
fot. M. Kujda,
archiwum Art Transparent

R
R
R
R

ROZMOWY

30 • EMILIA ORZECOWSKA

Rzeko! Bądź zdrowa! Rozmowa
z Ewą Ciepielewską i Agnieszką Brzeżańską

36 • AGATA CIASTOŃ

Fotografia tylko z pozoru wydaje się medium,
które jest łatwe do opanowania. Rozmowa
z Łukaszem Rusznicą

RZEKO! BĄDŹ ZDROWA! ROZMOWA Z EWĄ CIEPIELEWSKĄ I AGNIESZKĄ BRZEŻAŃSKĄ

EMILIA ORZECHOWSKA

Zacznijmy od początku – skąd wzięty pomysł na FLOW? Czy możecie opowiedzieć o źródle FLOW? Co spowodowało, że ponad osiem lat temu powołałyście tę wspaniałą wspólnotową inicjatywę, którą wciąż przepływa i meandruje, zataczając coraz większe kręgi artystyczne, zapraszając kolejne osoby do projektu?

EWĄ CIEPIELEWSKA Jestem z Dolnego Śląska i najbliższą mi rzeką była najpierw Odra, nad którą stoi budynek wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. A kąpałam się w niej wtedy tylko raz i było to raczej wariackie – tak była brudna i śmierdząca. W ogóle woda w kranach była w latach osiemdziesiątych we Wrocławiu okropna. Wisła pojawiła się w moim życiu kilka lat po tym, jak zamieszkałam w Krakowie. Kolega, drukarz i historyk Jarek Kałuża, zaprosił mnie w 2008 roku do przyłączenia się do wyprawy Wisłą do Gdańska, wzorem dawnych flisaków spławiających wiosną towary do gdańskich portów. Pierwszy raz zeszałam do małej drewnianej otwartej łódki w deszczu i błocie, w butach na obcasach, które wytrzymały do tej pory wszystkie warunki i nie wyglądało to atrakcyjnie. Ale magia rzeki była potężna i mimo niewygody na małej łódce, wtedy w trzynaście osób z bagażami, i w strugach deszczu wpałam w Wisłę po uszy. Tylko buty się rozkleiły. Odtąd co roku w kwietniu ruszaliśmy w czterotygodniowy flis, a rzeka płynnie weszła do mojej praktyki artystycznej. W 2011 roku, kiedy *Dama z łasiczką* Leonarda da Vinci podróżowała po świecie, ja zabrałam swoją wersję tego obrazu – wykonaną szablonem dla „Magazynu LUXUS” – w peregrynację wiślaną, co zostało dostrzeżone i opisane w książce *Trikster strategies*.

Z Agnieszką spotkałyśmy się w 2014 roku w Piktoqramie na wystawie *Psychopapier*, w której brałam udział. Powiedziała, że podoba jej się to, co robię, i umówiłyśmy się, że jeszcze się spotkamy. W 2015 roku, kiedy rzeka Wisła została gościem honorowym na Festiwalu Loary w Orleanie, popłynęłam tam nową łodzią, galarem SOLNY. Nazywało się to „Artystyczny flis rzekami i kanałami Europy z Krakowa do Orleanu”. Agnieszka była wtedy naszą pierwszą rezydentką. A od następnego roku zaczęłyśmy robić *FLOW/Przeptyw*. Z Gdańska pod prąd, jak to artyści, w górę rzeki.

AGNIESZKA BRZEŻAŃSKA Zapragnęłam zaprzyjaźnić się i pływać z Ewą, bo bardzo mi brakowało wspólnego spędzania czasu z innymi ludźmi w przyrodzie, a czułam znużenie płytkością spotkań towarzyskich w mieście. Urodziłam się i dorastałam nad morzem, nigdy jednak nie pragnęłam przygód morskich, to jeziora i rzeki były miejscami, w których spędzałam większość letnich miesięcy. Odkąd poszłam do liceum, jeździłam na wyprawy kajakowe z przyjaciółmi, a mój pierwszy plener malarski na rzece zorganizowałam w czasie studiów, zaprosiłam znajomych z wydziału malarstwa, pracując wtedy nad dyplomem o wodzie. Później jako młoda artystka dużo czasu spędziłam na zagranicznych rezydencjach, także je organizując, dzięki temu mniej więcej miałam wizję tego, jak chciałabym, żeby to wyglądało. W 2015 roku już nie interesowały mnie nowe wyjazdy na rezydencje. Byłam również znużona wernisażami i ogólnie tym, co zajmuje świat sztuki, nie pociągała mnie wizja sukcesu na rynku sztuki, a potrzebowałam przyrody i towarzystwa innych artystów, bo sztuka nie znudziła mi się wcale.



↑ FLOW/Przepływ, widok wystawy, fot. W. Piskorz

Jestem introwertykiem i najlepiej czuję się w gronie kilkorga osób, z którymi spędzam swobodnie czas, wtedy rozmowy toczą się naturalnie i potrafią sięgać głęboko, a wspólne przygody pozwalają się poznać inaczej niż przez słowa. Jest też coś pierwotnego w nomadycznym przemieszczaniu się grupy osób, a dzięki łodzi przemieszczamy się jakby domem.

Czy FLOW jest bardziej projektem artystycznym, wytchnieniowym, aktywnym, czy każdym po trochu? Jak zdefiniowałybyście FLOW?

E.C. Wszystkim po trochu oczywiście, bo to, co dzieje się tam, na rzece, jest zupełnie odmienne od tego, czym żyjemy tutaj, na stałym gruncie, pośród ludzi, w systemie, którego zasady mamy wpojone od dzieciństwa. My nawet nie wiemy, do momentu, kiedy się nie znajdziemy na łodzi, na rzece, jak bardzo jesteśmy w tych trybikach ucywilizowani. I kiedy wracamy do miasta – po prostu szok! FLOW to wyzwanie od tych protez, przymusów, udogodnień

i innych manipulacji. To redukcja fasady do zera. Jest „tu i teraz”, wystarczy być.

A.B. FLOW jest projektem artystycznym Agnieszki Brzeżańskiej i Ewy Ciepiewskiej. Nie ma potrzeby definiowania tego bardziej, po prostu spotykamy się we wspólnych okolicznościach i zapraszamy gości, dając się ponieść nurtowi życia. To, co się dzieje w czasie naszych podróży, jest także tym, czym jest dla każdego z rezydentów, a wspólnota i wielość tych doświadczeń jest naszym udziałem w wodach świadomości świata.

Pisząc tekst do naszej wystawy w Galerii EL, postawiłam hipotezę, że FLOW można także traktować jako „ćwiczenie z innej ekonomii” – ekonomii daru? A jak wy określilibyście tę „wymianę”, która co roku dokonuje się na rzece? Jakich obszarów ona dotyka?

A.B. W 2016 roku, przy okazji naszej pierwszej rezydencji, ktoś, niestety, nie pamiętam kto, w taki sposób właśnie określił FLOW. Takie były nasze

intencje, a dla mnie to również osobiście ważne wątki filozoficzne, na przykład Charlesa Eisensteina *sacred economics* czy *the more beautiful world our hearts know is possible*, które wtedy miałam na myśli. Jeśli chodzi o ekonomię, większość naszych rezydencji opierała się na funduszach ze sprzedaży naszych prac (dzięki fundacji Razem Pamoja) oraz na budżetach na produkcję wystaw. Kiedy jednak nie mamy już pieniędzy, to zdarza się, że prosimy rezydentów o składki na wyżywienie, paliwo i bardzo jest to miłe, że w razie potrzeby możemy liczyć na dary. Jesteśmy też cudownie obdarowywani przez przyjaciół po drodze: zaledwie wczoraj był obiad dla wszystkich rezydentów w barze Flisak w Malborku, zapas nabiału od lokalnego wytwórcy lub podarowana ryba przez mijanego na rzece rybaka. Zdecydowanie świat nas obdarza, od tego roku mamy nową łódź, dzięki projektowi Pawilonu Europejskiego Płynnych Przejawień, w którym bierzemy udział jako jedna z czterech europejskich rzek. A my staramy się odwdzięczać światu, jak umiemy, bo w takiej rzeczywistości chcemy żyć i kąpać się pod gotym niebem z innymi istotami.

E.C. Dla mnie to przede wszystkim dar od rzeki, od natury, która się sama sobą zajmuje i nami także, przynależymy do niej. Nie płacimy bobrom za spiętrzanie wody, drzewom za udzielanie cienia i tak dalej. Lubię słowa Gary'ego Snydera, że my jesteśmy po to, żeby zabawić naturę. Jest ekonomia daru, którą stosujemy, dzieleniem się potrzebnymi rzeczami, wiedzą, emocjami. Wspólnym przeżywaniem zjawisk przyrody, spotkań ze zwierzętami. Każda burza to wspaniały spektakl, w którym uczestniczymy, nie płacąc za bilety. Darmowe *katharsis*, gdy minie niebezpieczeństwo. Bezcenne.

Hasło, które towarzyszy FLOW, brzmi: „W Dzikiej Kocham się Wiśle!” i w tym kontekście chciałam zapytać o wasze stanowisko w kwestii „upodmiotowienia rzek, nadania im osobowości prawnej”. Czy możecie wytłumaczyć, co to tak naprawdę znaczy i dlaczego jest to tak istotny temat, który po katastrofie ekologicznej w ubiegłym roku na Odrze dość głośno jest ostatnio podnoszony.

E.C. W 2018 roku napisałyśmy z Agnieszką manifest FLOW, w którym zebrałyśmy najważniejsze prawa dotyczące zdrowego funkcjonowania sił natury w powiązaniu z działaniami człowieka. Oprócz naszych pragnień i obserwacji dzielimy się tam wiedzą zaczerpniętą od naukowców i ekspertów niezależnych od polityki. I raczej chodziło nam o sztukę, bo pouczać nie lubimy. Dzisiaj coraz częściej ta wiedza przenika do mediów publicznych i to jest bardzo dobry znak, ponieważ ludzie zaczynają łączyć skutki

z przyczynami, kiedy zaczyna im się palić grunt pod nogami. Rzekom nie można narzucić żadnych praw bez poniesienia konsekwencji, do rzeki trzeba się umiejętnie dostosować, żeby zostać hojnie obdarowanym. Skutki budowy progów na Wiśle – pierwszy powstał w latach 1949–1953 na Dłubni, aby spiętrzać wodę dla Nowej Huty, pięć następnych wzniesiono na Górnej Wiśle, a jeden we Włocławku – można dzisiaj bardzo dokładnie przeanalizować z oczywistą, niestety, nie dla wszystkich, konkluzją, że są one zarówno ekonomicznie, jak i przyrodniczo, klimatycznie czy żeglownie NIE-DO-RZECZNE! Rzeka zdrowa, samooczyszczająca się, biologicznie żywa, musi mieć swobodę przepływu na całej długości. Konsekwencją industrializacji Odry musiałaby być jej dalsza industrializacja, dbałość o wybudowane urządzenia i kontrola wszelkich ingerencji ze strony człowieka, co okazało się niewykonalne i doprowadziło do katastrofy. Nie potrzebujemy dzisiaj wielkogabarytowego transportu wodnego. Stopnie na Odrze i na Wiśle powinny być rozebrane, a rzekom – oddana swoboda przepływu. I to zapewniłoby nam klimatyczne bezpieczeństwo.

A.B. Woda rzeki łączy się ze wszystkimi wodami świata, z wodami tymi w nas i tymi w chmurach, i tymi w oceanach... Prawo jest przejawem tego, jak społeczeństwo ceni i jak definiuje byty, więc wyraża to, co jest w świadomości ludzkiej. Moją nadzieją jest rozwój świadomości i wyzwolenie wszystkich czujących bytów spod opresji tych, którzy uważają się za naszych właścicieli i bez naszej zgody decydują o nas i naszym świecie.

„Rzeka jest bytem żywym, dynamicznym i samoorganizującym się...” Czy takie też jest FLOW? Opowiedzcie o waszej artystycznej „ławicy”, w jaki sposób zapraszacie załogę na pokład? Co to są za osoby?

A.B. Na początku to była ciężka praca. W ciągu pierwszych lat spędziłam bardzo dużo czasu, zapraszając, a potem dzwoniąc, potwierdzając i rozwiewając obawy. Być może ze względu na prywatną i swobodną naturę tych zaproszeń odsetek „niedojazdów” sięga czasem 70%, a umówienie się na datę i godzinę wyruszenia nie gwarantuje, że namówiona osoba dotrze na FLOW. Kiedyś z jedenastu osób przyjechałyśmy tylko my i sternik, wszystkie zaproszone osoby odwołały swój przyjazd w dniu wyjazdu. Okazuje się, że artyści mają dużo różnych lęków. Czasem chodzi o lęk przed wodą i byciem w chaszczach, czasem o obawę przed kempingowaniem. Artyści często obawiają się, że będą kolektywizowani, jednak po przyjeździe okazuje się, że nic z tego nie jest straszne, warunki są wspaniałe, a sytuacja jest przyjazna, nawet dla najzagorzalszych introwertyków, i nikt nikogo do niczego nie zmusza.

E.C. Każda z nas „przyniosła” na FLOW część swojego towarzystwa. Ja na przykład wciągnęłam, nie bez oporów, moją Grupę Luxus, a także kilka innych, bliskich mi osób. Zasadą jest to, że każdy uczestnik FLOW, który już był na rezydencji, może zabrać ze sobą „swoją” osobę towarzyszącą i w ten sposób już nie musimy wszystkiego po raz enty tłumaczyć, a grono rozrasta się w geometrycznym niemal tempie.

A.B. Stale jednak entuzjastycznie zapraszam wciąż nowych artystów, których spotykam osobiście i których cenię za pracę twórczą, lubię jako ludzi (nawet jeśli ich nie znam, to czasem zaczepiam, jak poczuję, że chciałabym z tą osobą spędzić więcej czasu). Mamy już także duże grono powracających rezydentów, dlatego wspaniale jest znowu się spotykać na pokładzie galara, gdy pojawiają się ci, którzy też się stęsknili za nami i rzeką.

Czy możecie opowiedzieć, jak wygląda jeden (nie)zwykły dzień FLOW?

E.C. To proste. Po pierwsze, wcale się nie spieszymy, chyba że umówimy się inaczej. Rano jest kąpiel, później pijemy kawę, herbatę, jemy śniadanie i rozmawiamy na przykład o snach. Składamy namioty, pakujemy się na łódź i ruszamy w drogę. Pod prąd płynie się ciężko, na silniku, pokonujemy więc od dziesięciu do trzydziestu kilometrów, zależy, gdzie nam wypadnie postój, a wybieramy zawsze miejsca odludne. Zatrzymujemy się, żeby zrobić obiad, rozpalamy ognisko albo gotujemy na kuchence gazowej, mamy niezbędne utensylia kuchenne. Jeśli zostajemy na noc, każdy zajmuje się czym chce, albo ruszamy dalej i dopiero przed zachodem słońca cumujemy i urządzamy biwak. Kąpiel, ognisko, kąpiel, rozmowy przy ognisku. Czasem trzeba rozkładać namioty bardzo szybko, żeby przeczekać w nich burzę, ulewę albo atak komarów o zmierzchu, ale tych jest coraz mniej, to chyba objawy suszy.

Czy możecie podzielić się jakąś historią, której doświadczyliście na FLOW, która nigdzie indziej nie miałaby możliwości się wydarzyć?

E.C. Zawsze przychodzi mi na myśl ta historia z sumem. To najmocniejsza historia z Wisty, która połączyła mnie z rzeką nieodwołalnie. A w skrócie było tak: kupiliśmy od człowieka, zwanego Diabłem, suma. Był wielki i jeszcze żywy, ale o tym dowiedzieliśmy się, gdy go zobaczyliśmy. Żeby skrócić mu cierpienia, musieliśmy, tak nam się wydawało, zabić, aby go zjeść. Jedliśmy go trzy kolejne dni, a było nas trzynaście osób. Po kilku dniach doptynęliśmy do Czerwińska i tam dostaliśmy, z dobrego serca, kolejnego suma. Ten był młodzieńki. Wypuściliśmy go, gdy tylko darczyńca odptynął, i poczuliśmy wielką ulgę, bo jednak tamten sum leżał nam ciągle

↓ FLOW/Przeptyw, Rozszczelnienie, Magdalena Lazar, fot. W. Piskorz



↑ FLOW/Przeptyw, Shellphones, Justyna Górowska, fot. W. Piskorz

na sercu. I znów popłynęliśmy dalej w górę rzeki, a kiedy doptynęliśmy do przeprawy w Świerżach, powyżej progu w Kozienicach, na betonowym ślipie zobaczyliśmy namalowaną niebieską farbą rysunek suma i napis: „*Summa summarum* suma nie ma”.

FLOW to PRZEŁYW, a wy teraz w jakim kierunku zmierzacie? Jak myślicie o FLOW w przyszłości, to czy projektujecie kolejne jego odstony, a może rozglądacie się za jego kolejnymi DOPŁYWAMI? Czy FLOW już zawsze będzie związany z Wisłą?

E.C. W tym roku robiliśmy już FLOW na Narwi, a ponieważ było to na terenie Narwiańskiego Parku Narodowego, płynęliśmy na kajakach. Robiliśmy również FLOW na Narwi w 2020 roku, ale w jej dolnym odcinku. „Na Narwi w Narni” – mówiliśmy wtedy, było bajecznie.

A.B. A po Narwi planujemy w płynąć na Bug, jako kontynuację tego pleneru, w podobnym składzie artystów pracujących nad wystawą w Arsenale, na którą zapraszamy w lipcu 2025 roku. Ale często o tym myślę, od lat, podczas moich dalekich podróży snują plany na FLOW Borneo, FLOW w Kolumbii albo Peru, a może Okinawa. To są takie kapsuły intencji, we wszystkich tych miejscach mam nawiązane kontakty z lokalnymi artystami i pomysł, jak to zorganizować, czekam na dobry moment i myślę, że coś się uda!

Czego nauczyłyście się od rzeki? Co doświadczenie FLOW zmieniło w waszym życiu, praktyce artystycznej, w was samych?

E.C. Nigdy nie wchodzisz do tej samej wody, to się naprawdę czuje! A jednocześnie czujesz także, że nigdy ty nie jesteś tą samą osobą! Rzeka daje mi to cudowne poczucie cielesności, która nie ciąży, czy może to kwestia grawitacji? To niesamowite uczucie, gdy leży się w rzece, a ona płynie na ciebie, taka masa, taka siła! Jestem na rzece rok w rok od szesnastu lat i one: Wisła, Narew, Wda, Szkarpa-wa, Nogat – i dokąd tam jeszcze zawędruje nasza łódź – wyznaczają teraz moje kalendarium. Dostosowuję do rzeki moją praktykę artystyczną, tak jak przystosowane są do jej naturalnego charakteru drewniane płaskodenne łodzie, bez takiej łodzi nie mogłybyśmy robić FLOW na rzece. Kajaki są fajne, ale to jednak nie to samo.

A.B. Czytam wodę, steruję łodzią, jestem rzeką, a rzeka jest mną.

Jeśli miatybyście wyrazić w jednym zdaniu swoją wdzięczność dla płynącej rzeki, to jak by ono brzmiało?

A.B. Dziękuję.

E.C. Dziękuję, Rzeko! Bądź zdrowa!

Rozmowa odbyła się przy okazji wystawy *FLOW/Przeływ*, zorganizowanej od 4 lipca do 8 września 2024 roku w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu i będącej „wielodopływową i meandrującą” prezentacją prac sześćdziesięciu ośmiu osób artystycznych, które uczestniczyły w ciągu ostatnich ośmiu lat w rezydencjach artystycznych FLOW.

AGNIESZKA BRZEŻAŃSKA

Urodziła się w 1972 roku w Gdańsku. Studiowała na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku i w Warszawie (pracownia malarstwa profesora Stefana Gierowskiego) oraz na Tokyo National University of Fine Art and Music w ramach Stypendium Rządu Japońskiego. Jej twórczość obejmuje malarstwo, rysunek, fotografię, film, ceramikę i inne media. Agnieszka Brzeżańska sięga przy tym po różne rejestry wiedzy, od fizyki i filozofii po marginalizowane przez nowoczesną naukę systemy poznania, takie jak alchemia, parapsychologia, ezoteryka, wiedza tubylcza czy tradycje matriarchalne. Od 2016 roku wspólnie z Ewą Ciepalską organizuje *FLOW/Przeływ* – rezydencję artystyczną na Wiśle. Współpracuje z galerią BWA Warszawa oraz NANZUKA w Tokio.

EWA CIEPALEWSKA

Urodziła się w 1960 roku w Wałbrzychu. Jest absolwentką malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, które ukończyła pod kierunkiem profesora Konrada Jarodzkiego. W 1982 roku była jedną z założycielek Grupy Luxus – jednego z ważniejszych ugrupowań artystycznych lat osiemdziesiątych. W 1997 roku założyła stowarzyszenie Volans wspierające artystów młodego pokolenia. Od piętnastu lat pływa galarem SOLNY po Wiśle, podejmując działania mające na celu zachowanie rzeki w stanie naturalnym. W grudniu 2020 roku otrzymała Nagrodę im. Katarzyny Kobro za 2019 rok.



↑ *FLOW/Przeptyw, To be blue color,*
Ewa Ciepiewska, Kinga Burek,
Magda Kościsz, fot. W. Piskorz

↑↑ *FLOW/Przeptyw, widok wystawy,*
fot. W. Piskorz

FOTOGRAFIA TYLKO Z POZORU WYDAJE SIĘ MEDIUM, KTÓRE JEST ŁATWE DO OPANOWANIA. ROZMOWA Z ŁUKASZEM RUSZNICĄ

AGATA CIASTOŃ

Co się stało z galerią Miejsce przy Miejscu 14, którą prowadziłeś przez dekadę? Opowiedz o procesie przekształcania galerii w wydawnictwo, które nazwałeś Archiwum Słońca.

ŁUKASZ RUSZNICA: Prowadziłem je prawie dekadę i chyba nawet na pewnym etapie robiłem wszystko, żeby się to nie domknęło i nie można było powiedzieć: „prowadziłeś przez dekadę”. (śmiech) To wszystko przebiegało płynnie – zrobiliśmy ostatnią wystawę jako Miejsce przy Miejscu 14 i razem z tą wystawą zniknęła galeria, a zastąpiło ją wydawnictwo. I już. Dla mnie jest to organiczny proces. Naturalny i bardzo swobodny, dlatego trudno mi o tym mówić w kategoriach strategii czy planu rozpisanego na lata. Zwłaszcza że właściwie od początku działalności galerii pracowaliśmy również z książkami. Mam tutaj na myśli chociażby działania w ramach cyklu „Książka przy Miejscu”, czyli mikrorezydencji, podczas których osoby uczestniczące miały możliwość przez miesiąc skupić się na pracy nad własną książką. Była to z jednej strony sytuacja intymna między mną a zaproszoną osobą artystyczną, z drugiej – otwarta, ponieważ zakładała, że do galerii w każdej chwili może ktoś przyjść, żeby z nami porozmawiać, poobserwować nas przy pracy czy zaproponować coś od siebie. Takie otwarcie się na publiczność było ważnym elementem procesu, bo często w dialogu pojawiały się cenne komentarze i pomysły.

Wracając do zmiany, prowadzenie jednocześnie działalności wystawienniczej i wydawniczej – a należy podkreślić, że wydawanie książek to nie tylko praca twórcza, ale także druk, promocja, sprzedaż, wysyłka – generowało trudności organizacyjne, które również przyczyniły się do tego, że galeria

przekształciła się w wydawnictwo. Tak bardzo zwyczajnie, rozbiło się o zmęczenie i poczucie utraty sensu. (śmiech)

Nie chcę, żeby zabrzmiało to jak oskarżenie, ale czy przeobrażając galerię w wydawnictwo, myślałeś o swojej publiczności? Została ona, można wręcz powiedzieć, osierocona, ponieważ zniknęła ważna przestrzeń wystawiennicza, która zgromadziła wokół siebie wiernych odbiorców, kształtowała nasz (mówię tutaj również w swoim imieniu) sposób myślenia o fotografii. Cieszę się z tej ewolucji, którą przeszedłeś, ale jednocześnie czuję brak. Wydaje mi się, że mamy we Wrocławiu całkiem spore, dojrzałe i interesujące środowisko fotograficzne, a przy tym jest deficyt miejsc, gdzie można fotografię prezentować w formie wystaw.

Po pierwsze, chyba nie postrzegam swojego działania w kategoriach tworzenia ważnego miejsca. To pozwala mi nie wchodzić w żadne szantaże czy autoshantaże emocjonalne. Oczywiście pamiętam o potrzebach publiczności, o tym, co zyska na takiej przemianie. Trochę trudno mi uwierzyć w to, że to zniknięcie będzie odczuwalne, bo przecież cały czas działamy, można tu nadal przychodzić. Mamy interesujące wykłady i pomysły na to, jak prowokować spotkania wokół fotografii. Jesteśmy w trakcie budowania dwóch serii: „Krótkie wykłady o fotografii” i „Proste wykłady o pracy”. Być może ich koncepcja nie jest jeszcze dla publiczności jasna – do tej pory odbyło się ich zaledwie kilka, ale myślę, że z czasem różnice między tymi formatami będą się uwypuklać. Sądzę więc, że odbiorcy i odbiorczynie

niczego nie tracą, zyskują za to nową perspektywę i nową formę obcowania z fotografią.

Wracając do kwestii wrocławskiego środowiska, które, jak zasugerowałam, mogło poczuć się opuszczone przez zniknięcie Miejsca przy Miejscu 14, to gdy słucham tego, co mówisz, wydaje mi się, że przecież książka też może je budować, z tym, że jest ono dużo bardziej rozproszone, niebezpośrednio dostępne, nie tak łatwo uchwytne jak na wernisażu, kiedy widzi się pełną salę.

Nigdy nie czułem, że kogoś opuszczam, że coś zostawiam, odpuszczam – zmienia się forma prezentacji fotografii, ale sama fotografia pozostaje kluczowa. Książka też buduje wokół siebie środowisko, które w dodatku nie jest ograniczone do jednego miejsca czy wycinka czasu, ale jest rozproszone, przemieszcza się w sposób nieprzewidywalny czy wręcz chaotyczny – trwa, znika, znowu się pojawia. Książki przyczepiają się do kogoś, podróżują w czyjeś walizce, są dużo bardziej mobilne i trwałe niż wystawy. Książkę możesz kupić albo zobaczyć po raz pierwszy w tym roku, a rozwali cię za trzy lata, bo będziesz akurat w takim miejscu, sama ze sobą, ze swoimi emocjami, że jej potencjał z tobą zagra. Spotkałem niedawno osobę, która entuzjastycznie mówiła o mojej książce, i byłem przekonany, że chodzi o ostatnią, czyli *How to Look Natural in Photos*, którą zrobiliśmy z Beatą Bardecką. A okazało się, że miała na myśli *Subterranean River*, opublikowaną dobrych kilka lat temu, o której w pewnym sensie już zapomniałem i wydaje mi się dziś odległa. Tymczasem pojawia się ktoś i mi o niej opowiada jako o bardzo świeżym dla siebie doświadczeniu.

Książki mają zupełnie inne, pewnie dłuższe życie niż wystawy, ale o galerię i jej zniknięcie zapytałam również w wymiarze lokalności, poczucia misji tworzenia miejsca dla fotografii, ponieważ we Wrocławiu mamy pod tym względem niedosyt.

We Wrocławiu mamy przecież wiele różnych inicjatyw, które pracują z fotografią albo są nią zainteresowane, i niektóre są bardzo ciekawe, więc nie mam poczucia, że fotografia została opuszczona. Jest też mnóstwo osób zajmujących się fotografią i organizujących eventy fotograficzne – dla nich Miejsce przy Miejscu 14 mogło nie być ważne, być może nawet nie wiedziały, że istniało. Fotografia jako medium stanowi szerokie spektrum, na którym różne grupy zainteresowań mogą być od siebie odległe i nawet się wzajemnie nie widzieć. Sytuacji fotografii we Wrocławiu mamy wiele – tak wiele, jak interpretacji tego, czym fotografia jest.

A jak ty to czujesz jako widz, odbiorca? Czy we Wrocławiu brakuje miejsca dla fotografii, powiedzmy: dużej galerii fotograficznej z renomą, która koncentruje się tylko na tym medium?

Z jednej strony brakuje, z drugiej nie. Są przecież instytucje, jak BWA Wrocław, gdzie fotografia systematycznie się pojawia, i to często na naprawdę wysokim poziomie. Właściwie wszystkie fotograficzne wystawy, które tam widziałem, były świetne. Mamy Galerię FOTO-GEN, w której pod kierownictwem Pawła Bąkowskiego zaczęły pojawiać się ciekawe projekty i realizowany jest bardzo ambitny program, dzięki czemu miejsce to odzyskuje swoją dawną pozycję. Jeszcze zupełnie czymś innym jest oddolna inicjatywa Galeria u Agatki, generująca ruch i dająca szansę młodym osobom. Są też inne organizacje, których sposób postrzegania i prezentowania fotografii nie do końca mi odpowiada i nie jest czymś, co chciałbym promować, ale nawet one świadczą o ogromnej potrzebie rozmów i spotkań.

Jednocześnie myślę, że instytucja, która zajmowałaby się głównie fotografią czy – szerzej – *lens-based art*, na pewno świetnie zadziałałaby we Wrocławiu. Ważne byłoby, żeby prezentowała wysoki poziom wystaw i jednocześnie była przystępna, co jest przecież ważną cechą fotografii, i to dzięki niej fotografia wydaje się publiczności mniej hermetyczna niż inne sztuki wizualne. Taka instytucja we Wrocławiu nie powinna mieć charakteru muzealnego, a raczej powinna skupić się na wytapianiu aktualnych tendencji. Szukać niekoniecznie tylko tego, co młode i świeże, ale przede wszystkim tego, co zakotwiczone w teraźniejszości.

Największy problem, jaki widzę, to ta wrocławska skłonność do narzekania i paradoksalnego umniejszania wszystkiego, co z Wrocławiem związane. Od kampanii wyborczej ciągle słyszymy o upadku kultury we Wrocławiu, o potrzebie zmiany i przywrócenia miasta na kulturalną mapę Polski. To taka nasza lokalna narracja o wstawaniu z kolan, która, niestety, niesie ryzyko pompatyczności i zbędnego hałasu. To, co najciekawsze i najbardziej wartościowe, często rodzi się w ciszy, w codziennej praktyce, a nie festiwalowych zrywach. Instytucja musi mieć spokój i czas, żeby kreować wartości, nie jest ścianką do fotografowania się na Facebooka.

Świetnie było to widać w wypadku BWA, gdzie wieloletni proces budowania wizji instytucji, współpracy różnego rodzaju jednostek administracji został całkowicie przeoczony przez część środowiska. Dopiero krótki filmik na socjalach Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pozwolił jej zauważyć ten proces i wtedy wszyscy byli zachwyceni – ktoś z zewnątrz musi pokazać nam palcem,

że coś jest cenne, bo czasem sami nie możemy w to uwierzyć, nie jesteśmy w stanie zobaczyć wartości w tym, co dzieje się bardzo blisko nas.

Wracając do instytucji poświęconej fotografii – w jednym zdaniu – tak, zasługujemy na taką instytucję i Wrocław na nią zastępuje. (*śmiech*)

Sytuację wrocławską mamy już całkiem dobrze i, moim zdaniem, słusznie zdiagnozowaną, wróćmy w takim razie do książek. Opowiedz, czym różni się proces pracy nad własną książką i nad cudzą. Jak udaje ci się zmieniać pozycje – z artysty pracującego nad własnym projektem na kuratora/edytora książek innych osób?

Oba podejścia są bardzo podobne, bo punktem wyjścia zawsze jest jakiś istniejący zasób fotografii, z którym się pracuje. Czy ten zasób jest wygenerowany przeze mnie, czy przez służby specjalne, czy przez Monikę Orpik – na pewnym poziomie nie ma żadnego znaczenia. Największa różnica polega raczej na tym, że kiedy pracuję z inną osobą, to oboje musimy włożyć sporo pracy w komunikację, w klarowne wypowiedzanie swoich potrzeb. Kluczowa jest intencja, odpowiedzenie sobie na pytanie, o jaki efekt chodzi, jak książka ma oddziaływać, kiedy trafi w ręce odbiorców_czyń. A uzyskuje się to nie tylko przez zdjęcia czy narrację, czyli *stricte* fotograficzne elementy, ale przez projektowanie książki jako obiektu.

Dobrym przykładem jest *Yaga* Agaty Kalinowskiej. Zanim jeszcze zaczęliśmy rozmawiać o samych fotografiach, to z projektantką Agatą Bartkowiak już wiedzieliśmy, że skoro zdjęcia są trashowe, to książka musi swoją formą wprowadzać rodzaj zakłócenia, dwuznaczności, że powinna być elegancka. Stąd twarda oprawa, duża objętość, ciężar, uroczysty i trochę oficjalny kolor okładki.

Upraszczając – w pracy nad książką kluczowa jest intencja i wynikające z niej decyzje. Dla mnie bardzo istotne jest to, że wspólnie z atystą_tką wiemy, co chcemy osiągnąć i jak sprawić, żeby zdjęcia nie były nieme, żeby zaczęły ze sobą rozmawiać. Nie jest to wcale proste, zwłaszcza że fotografia tylko z pozoru wydaje się medium łatwym do opanowania.

Zastanawiam się wobec tego, czy kiedy pracujesz nad własną książką, nie odczuwasz potrzeby, żeby mieć osobę, którą ty jesteś dla innych, takiego kuratora książki?

Mam siebie. Wiem, że to może brzmieć strasznie arogancko, ale po prostu bardzo lubię pracować z sekwencją, układać zdjęcia i szukać w nich wizualnych powiązań. Przez większość procesu i tak przedzieram się sam, ale bardzo często wysyłam PDF-y z układem zdjęć albo różnymi rozwiązaniami do bliskich osób, licząc na ich opinię. Te informacje

pomagają mi złapać dystans, a to z kolei ratuje przed popełnieniem błędów. Przed przekonaniem, że wszystko już wiem.

Podobnie osoby artystyczne, z którymi pracuję. Wspieram je, ale koniec końców i tak muszą same podjąć decyzję co do tego, którą drogą idziemy i jakie propozycje wejdą do publikacji. To osoba autorska jest odpowiedzialna za końcową wersję książki.

Odstoniłeś już trochę proces pracy nad książką, myślę, że warto tę opowieść jeszcze pogłębić. Co jest w tym wszystkim najtrudniejsze? Jak wyglądają poszczególne etapy twojej pracy?

Mam bardzo prosty model. Na początku gromadzę jak najwięcej fotografii czy wizualnych materiałów, nad którymi będę pracować, a później zaczynam selekcjonować i odrzucać. Po tym procesie odrzucania zostają z rzeczami, które są dla mnie najbardziej ciekawe. Dobrze jest znać kierunek, w którym podążasz. Nie trzeba jednak tego wiedzieć bardzo dokładnie, szczególnie na początku. Wystarczy mieć mniej więcej zarysowane terytorium. Jeśli zbieram materiał zdjęciowy z konkretną intencją, to im więcej go mam, tym lepiej rozumiem, co chcę powiedzieć. Dla mnie robienie książek i fotografii to praktyka bycia sobą – w takim bardzo dosłownym, a nie metafizycznym sensie. Pozwala mi wchodzić w relacje z rzeczywistością, z innymi ludźmi, prowokuje pewne sytuacje. Pewnie wiesz, o czym mówię, bo też pracowałam nad książką.

Tak, ona sprawiła, że pojawiłam się w miejscach, do których inaczej bym nie dotarła, spotykałam nieznanne wcześniej osoby, zachowywałam się w nowy, jak dla mnie samej, sposób.

No tak! Jak robię zdjęcia albo układam sekwencje, coś się dzieje z moim ciałem, a w konsekwencji może i z psychiką. Jestem skupiony, chyba trochę nieobecny, trudno się wtedy ze mną rozmawia. Dużo rzeczy dzieje się gdzieś z tyłu głowy. To nie jest proces od ósmej do piętnastej, tego nie da się zatrzymać. Wszystko, co czytam, rozmowy, które prowadzę, filmy, które oglądam, są wypadkową tego, nad czym pracuję.

Widzę bardzo dużo związków między twoimi, wydawałoby się, odległymi książkami *Subterranean River* czy *How to Look Natural in Photos* a najnowszą – *All Empires Will Fall*. Może to moja obsesja, ale myślę, że dużo mówisz o śmierci, mroku, o końcach, czuję w nich wszystkich nadchodzącą apokalipsę. Co ty na to? Czy intencjonalnie budujesz te połączenia, myślisz o wielu książkach tworzących razem rodzaj większej opowieści?

→

Michał Sita,
Historia Polski vol. 2
projektantka:
Agata Bartkowiak

→

Tomek Tyndyk,
Rzeczy Osobiste 1. Ojciec
projektantka:
Ania Natęcka-Milach

→

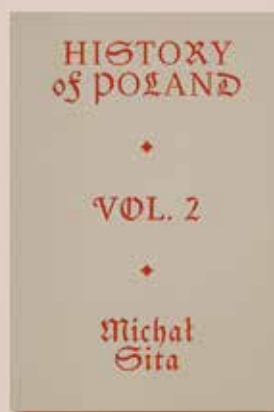
Beata Bartecka, Łukasz Rusznica,
How to Look Natural in Photos
projektantka:
Joanna Jopkiewicz

Nie. Wydaje mi się, że za każdym razem trzeba skupić się na tym, jaka jest dana książka, na czym opiera się jej wewnętrzna mechanika, a nie zastanawiać się, jak ona będzie funkcjonować w większym zbiorze. Te połączenia tworzą się naturalnie. Wynikają z moich obsesji czy perspektywy patrzenia na świat. Nie zastanawiam się, jak teraz mogę zrobić trik nawiązujący do czegoś, co zrobiłem ileś tam lat temu. Z kolei fakt, że dostrzegalne są cechy wspólne książek, nad którymi pracowałem, to także zasługa osób, które je projektowały. Dlatego dla mnie kluczowe jest, żeby współpracować z projektantami_tkami książek, czyli osobami, które rozumieją fizyczne aspekty książki jako obiektu – nie z projektantami graficznymi. (śmiech)

Właśnie, chciałabym, żeby to podkreślić, że praca nad książką fotograficzną nie rozgrywa się tylko na linii osoba artystyczna – kurator, ale na pewnym etapie dołącza osoba projektująca książkę, a także osoba przygotowująca zdjęcia do druku. Opowiedz, jaka jest rola projektanta_tki. Z kim do tej pory współpracowałeś i jak to wyglądało?

Tak, to jest ścisła współpraca kilku osób, a jej efektem jest zbudowanie doświadczenia, jakim będzie kontakt z książką. Składają się na nie takie aspekty, jak faktura, miękkość czy grubość papieru i jego zachowanie podczas przerzucania stron, wielkość książki, to, czy na przykład musisz mieć stół, żeby ją obejrzeć, czy wystarczy, że będziesz sobie siedziała w tramwaju, bo jest lekka i mieści się w torebce.

Mamy naprawdę duże szczęście, że Agata Bartkowiak i Joanna Jopkiewicz mieszkają we Wrocławiu! To artystki, które projektują książki dla muzeów, instytucji, wydawnictw, ale współpracują też z osobami artystycznymi. Potrafią niesamowicie podnieść jakość projektu, zrozumieć i rozwinąć pomysł na książkę. Równie istotną rolę pełni Krzysiek Krzysztofiak. Pracuję z nim począwszy od *Subterranean River* i uważam, że jeśli chodzi o przygotowanie książki do druku i nadzór nad drukiem, jest najlepszym specjalistą w Polsce. Ma niesamowite umiejętności i intuicję. W procesie druku trzeba się zatroszczyć o ogromną liczbę detali, które niby są dla wszystkich jasne, ale nie do końca. Chodzi o dobór rodzaju papieru, jego mocne strony i ograniczenia oraz to, jak je przekroczyć, ale także o porozumienie z drukarnią podczas delikatnego procesu, który łatwo naruszyć, a nie da się go przecież powtórzyć. Dla wielu osób w nieodwracalności i niepowtarzalności tkwi trudność doświadczenia pracy nad książką. A dla mnie to jest jednocześnie i straszne, i fascynujące. Jeśli popełnisz błąd, tę lekcję odrobisz przy kolejnej książce.



Jakie będą kolejne przygotowywane przez ciebie książki? Jakie są plany wydawnicze Archiwum Słońca, co będzie się działo u ciebie przez najbliższe miesiące?

Jesteśmy na razie jednoosobowym domem wydawniczym, który funkcjonuje jako część Ośrodka Postaw Twórczych Zamek i mam dzięki temu wsparcie administracyjne (nieoceniona Joanna Kot). Mówiąc o wydawnictwie, używam liczby mnogiej, jakby działał ze mną większy zespół, tymczasem w zasadzie sam planuję premiery, pakuję książki, sprzątam tazienkę, chodzę na pocztę, organizuję wydarzenia. Dlatego praktykuję my spokojny, powolny proces. W lipcu odbyła się premiera pierwszej książki powstałej już w Archiwum Słońca – *Historii Polski* vol. 2 Michała Sity. Po wielu miesiącach starań udało się uruchomić nasz sklep. Tymczasem pracuję nad nadchodzącymi dwiema publikacjami: *Wet Paint* duetu Studio Prokopiou oraz książki *All Empires Will Fall*, która jest finansowana przez moją firmę 1+1=3. Archiwum Słońca jest partnerem tej publikacji. To moja książka, więc chcę mieć transparentną sytuację, zwłaszcza w kwestii jej finansowania. Tak jak nigdy nie miałem wystawy własnych fotografii w galerii Miejsce przy Miejscu 14, tak moja książka nie będzie wydana ani finansowana przez Archiwum Słońca.

Teraz klarują się również plany na przyszły rok. Prawdopodobnie wydamy kolejne trzy pozycje. To bardzo ekscytujący moment.

Podjęmiesz wiele ciekawych współprac z artystkami-kobietami. Myślę, że przełamujesz w ten sposób, chyba jeszcze nadal sporą, przewagę mężczyzn, działających w obszarze fotografii. Widać to dobrze na przykładzie *Polski*, również w ujęciu historycznym, mówi się bowiem o „tuzach polskiej fotografii”, a w środowisku akademickim związanym z tym medium długo kobiety były nieobecne.

Historia fotografii i środowisko akademickie to nie są obszary, które jakoś mocno wpływają na moją praktykę. A funkcjonując wewnątrz środowiska fotograficznego, widzę, jak dużo jest w nim kobiet. Lubię pracować z osobami mającymi konkretną perspektywę na to, co i jak robią, a jednocześnie są otwarte na współpracę, na taki system pracy, który metaforycznie nazwałbym... ping-pongiem – na wymianę pomysłów i perspektyw. Często zdarza się, że są to kobiety, ale – tak jak w wypadku osób, które współtworzą ze mną Archiwum Słońca – są przede wszystkim wybitnymi twórczyniami. W mojej pracy artystycznej spotkałem osoby związane z procesem twórczym, dla mnie bardzo ważne, które mocno na mnie wpłynęły, i to właśnie kobiety: Katarzyna Roj,

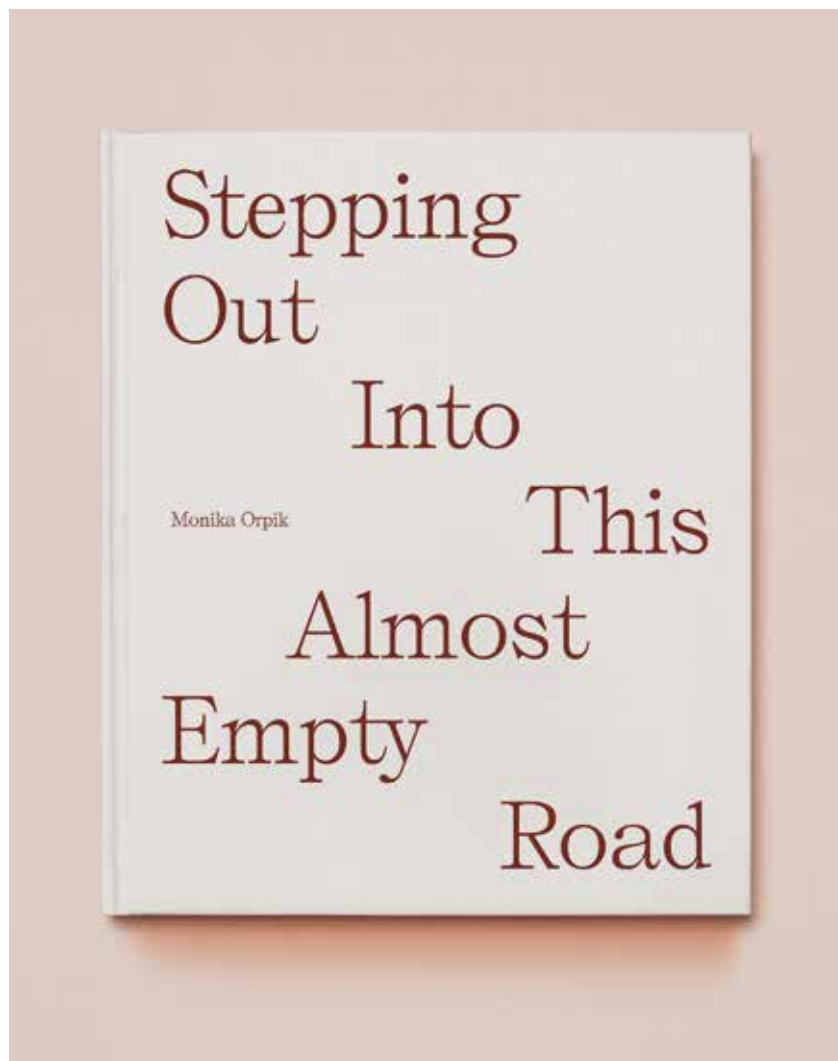
Anka Herbut, Lena Dobrowolska, Kamila Bondar, Agnieszka Olszewska, Beata Bartecka czy Agnieszka Wolny-Hamkało. Oczywiście chłopaki też znajdują się w tej grupie, ale rzeczywiście jest tam sporo dziewczyn.

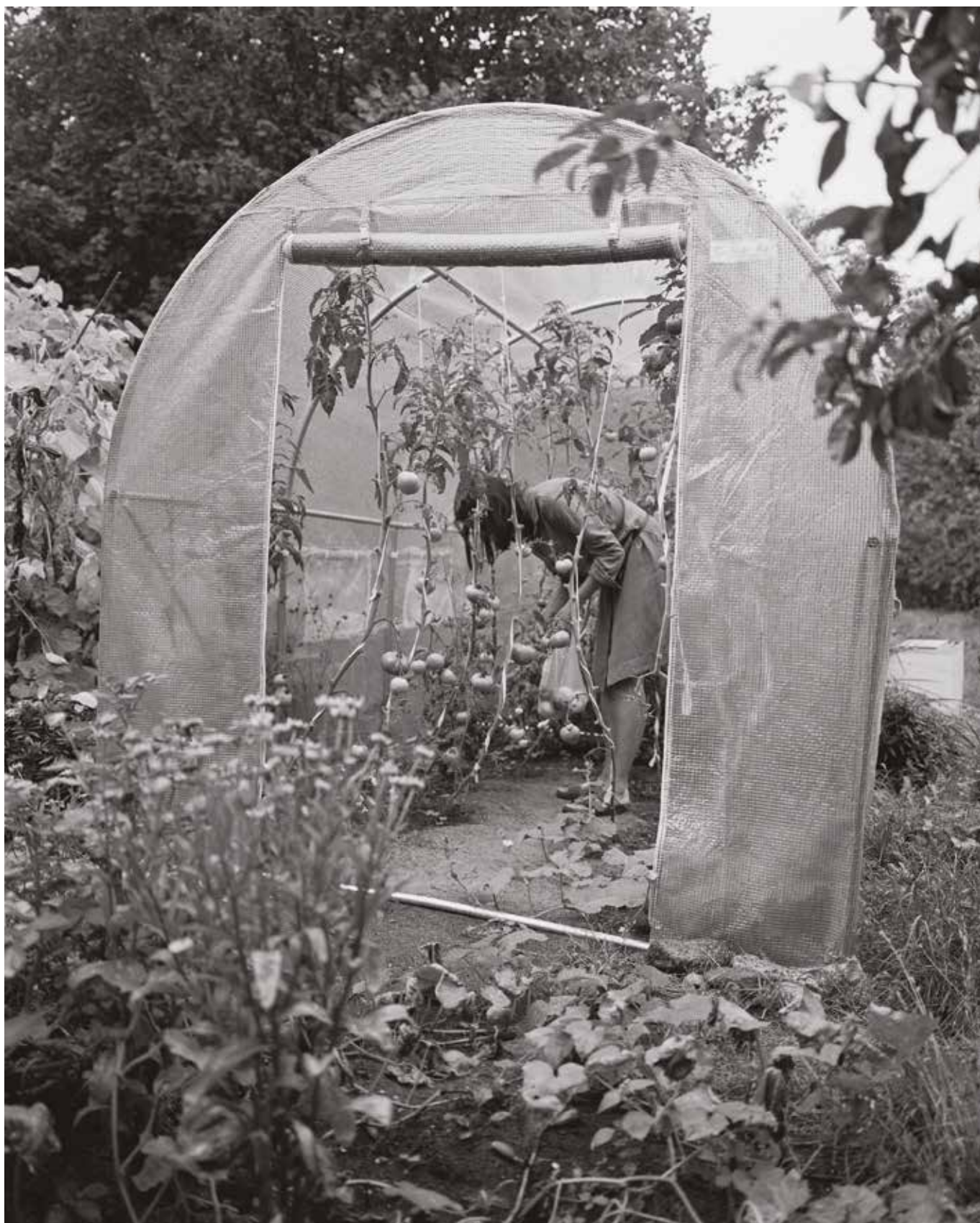
Być może Archiwum Słońca faktycznie jest rodzajem zmywy przeciwko fotograficznej kulturze „brosów” – z mojej perspektywy mało interesującej, bo wtórnej i zbyt pewnej siebie. Czasem mam poczucie, że w fotografii funkcjonuje taki chłopacki klub, w ramach którego dziewczyny są modelkami na warsztatach fotografii buduarowej, a wystawy podkreślają ego podrywaczy. (*śmiech*) Swoją drogą, między dziewczynami też funkcjonuje podobny mechanizm, tylko jest bardziej horyzontalny. (*śmiech*)

Interesuje mnie pewien rodzaj odwagi i wrażliwości: poważny stosunek do pracy i nie do końca poważny stosunek do samego siebie, a to często połączone jest z byciem czarnym koniem, tajną siłą. (*śmiech*) Takie właśnie ma być Archiwum Słońca, ma robić swoje i rozwalać system.

→
Fotografia Moniki Orpik z serii
*Stepping Out Into This
Almost Empty Road*

↓ Monika Orpik,
*Stepping Out Into This
Almost Empty Road*
projektantka:
Agata Bartkowiak





Fotografia tylko z pozoru wydaje się medium, które jest łatwe do opanowania. Rozmowa z Łukaszem Rusznią

P
P
P
P

POSTAWY

44 • JOANNA JANIAK

KO

48 • ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Wyróżnienie „Formatu” dla Oliwii Turowskiej
w konkursie „Postawy”

50 • ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Nadszedł nowy etap. „Konstelacje” Marka
Kuliga

54 • HANNA KOSTOŁOWSKA

Historie opowiadane na nowo

58 • JAN KOZACZUK

Biomorfizm i przemiana energetyczna
w twórczości Marco Angeliniego

62 • ANDRZEJ SAJ

Artystyczny rzecznik sensibilizmu

67 • PATRYCJA SIKORA

Koniec antropocenu. O twórczości Tomasza
Domańskiego

JOANNA JANIAK

O swoim malowaniu Piotr C. Kowalski mówił w 1994 roku: „Korzystam z otoczenia, to, co tam znajduję, anektuję w obręb obrazu. Jestem cały otoczony farbami, po tych farbach czasami chodzę, one są rozrzucone po całej powierzchni pracowni, a w danej chwili, jak chcę położyć jakiś kolor, a go nie znajduję pod ręką, to go specjalnie nie szukam, tak jak niektórzy, że jak ma być czerwień, to tylko ta, a nie inna. Jeżeli tego koloru nie mam pod ręką, to biorę inny. Jeżeli zamiast czerwieni położę żółć, a wiadomo, że potem też coś trzeba będzie w konsekwencji obok położyć – i to jest uzależnione od tego, co już jest na obrazie – to, to i tak będzie. To nie musi być ten czy inny kolor. Nie, ja nie mam czasu na szukanie. A jeżeli nie mam pędzli pod ręką, to maluję rękoma. Pędzle trzeba często myć. Strata czasu. Biorę to, co mam pod ręką. Czasem są jakieś kije. Różnymi drogami przecież można dojść do zwycięstwa. Tak jak w szachach. Ja nie wiem, kiedy będzie finał, kiedy nastąpi rozstrzygnięcie. W przypadku obrazów malowanych w plenerze, pierwszy dzień, kiedy jeszcze blejtram nie stoi w określonym miejscu, to ja już od tego dnia maluję. Kończę, kiedy moja energia ulegnie wyczerpaniu. Energia jest obliczona na okres dwudziestu dni, trzydziestu – albo dłużej lub krócej – i wtedy wiem, że ten obraz już się we mnie kończy i im bliżej końca, tym silniej narasta we mnie konieczność tego końca. [...] Generalnie ten i inne obrazy swój żywot malarski zakończyły w miejscu, gdzie je realizowałem. Koniec”¹.



1 Zapis rozmowy Joanny Janiak, Jarostawa Łukasika i Jerzego Ludwińskiego w pracowni Piotra C. Kowalskiego 5 stycznia 1994 roku.

↑ *Ostrów Lednicki – północ, 1989*, fot. archiwum artysty

Jerzy Ludwiński nazywał jego malarstwo totalnym, mówił: „[...] twoje obrazy są superiluzyjne i superkonkretne [...]. Impresjoniści, postimpresjoniści malowali w plenerze. Ty natomiast owszem, też malujesz w plenerze. Ale nie to jest ważne. Ty »żyjesz« w plenerze. To znaczy »jesteś plenerem«, częścią pleneru, utożsamiasz się z plenerem. Dla ciebie plener to rodzaj uczucia, oddychania, wszystkiego”².

Gdy prawie czterdzieści lat temu prosiłam Piotra o namalowanie dużego obrazu – parawanu, którym chciałam podzielić przestrzeń naszego poddasza, nie przypuszczałam, że poliptyk złożony z pięciu modułów o wymiarach 205 centymetrów na 60 centymetrów będzie towarzyszył Piotrowi w różnych wariantach do dzisiaj, a ja do dziś robię z nich domowy design.

Piotr nie teoretyzuje na temat sztuki, nie utrwala zadania krytykom, nie naprowadza, jest za to opowiadaczem historii dziejących się wokół powstawania jego obrazów. Z tych opowieści wyłania się artysta behawioralny. Myśli nieszablonowo, ma upodobanie do przypadkowości, nieporządku, dowolności i anarchii – czując, że właśnie z chaosu może wytonić się sens. Działania te napędzane są jego bezkompromisowym indywidualizmem i niespożytą energią. A jednak jego aktywność oglądana z perspektywy kilkudziesięciu lat układa się w projekt zadziwiająco racjonalny.

Autotematyzm zawsze był dla niego istotnym impulsem do malowania. W ramach modernistycznej autonomii obrazu ze swobodą korzystał z klimatu otwartości sztuki, ze wszystkich możliwości, które otworzyły sztukę na eksperymenty, jeszcze w minionym wieku. W latach osiemdziesiątych wyzwalał się ze szkolnego koloryzmu. Studiował w pracowniach kapistów – profesorów Eustachego Wasilkowskiego, Józefa Fliegera, Stanisława Teisseyre’a w poznańskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Odbył długą drogę, dołączył do rodzącego się wtedy nowego malarstwa, będącego odświeżającą reakcją na akademickie, sztywne normy w sztuce, nie tylko formalnego postimpresjonizmu, ale także zimnego konceptualizmu³. Szedł własną drogą i nie szukał wsparcia w pojawiających się wówczas grupach *bad boysów*⁴.

Jego praca z obrazem miała różne etapy. Koncentrując się na warsztacie malarskim, najpierw dokonywał **dekonstrukcji obrazu**, stawiając sobie pytanie o jego istotę. Z czasem zaczął malować



bez palety albo czynił ją równorzędnym obrazem. Refleksja nad gestem malarskim do dzisiaj potrafi go intrygować. Ścieżki z obrazu awansowały do rangi obrazu, gdy pod sztalugą kładł blejtram, który „malował się” spadającymi kroplami farb, a oba obrazy traktował komplementarnie. Kolejne obrazy powstawały **bez pędzli**. Zrezygnował z nich, rzucając i wyciskając farby bezpośrednio z tuby na obraz. W końcu jego obrazy zaczęły powstawać **bez artysty**. Zrezygnował ze swojego udziału, ograniczając się do przygotowania okoliczności umożliwiających realizację prac. W ten sposób powstawały między innymi *Obrazy przechodnie*, gdy przechodzący po jego płótnach leżących na ulicy, nie zdając sobie sprawy, że właśnie współuczestniczą w powstawaniu obrazu, zostawali ich współautorami. Angażował również zwierzęta: bobry, konie, krowy, gęsi i pomniejszych stworzenia.

Rezygnując z ekskluzywności sztuki, **oddawał „swoje” obrazy do malowania innym**, stawiając na inkluzywność, rozszerzając pojęcie sztuki do obszaru szeroko rozumianej kreatywności, która

↑ Rowney '81, fot. archiwum artysty

2 *Ibidem*.

3 Grzegorz Dziamski, *Ekspresja malarska lat 80.*, [w:] *Symposium „O wolności i demokracji w sztuce polskiej lat 80.”*, Galeria Arsenał, Poznań 2008.

4 *Ibidem*. Chodzi o samoorganizujące się męskie grupy artystyczne „Koło Klipsa”, „Gruppa”, „Neue Bieriemienność” i inne bardziej efemeryczne zespoły aktywne w latach osiemdziesiątych.

w różnych obszarach życia społecznego jawiła się innym uczestnikom kultury jako sztuka. Sam pozostawał w tle jako inspirator tych przedsięwzięć, niemniej przyznawał sobie patent na strategię artystyczną. Powstające w tym duchu *Obrazy pisane*, wyjątkowo, mają podtekst publicystyczny. „*Malarstwo pisane* Piotra C. Kowalskiego wykorzystuje przestrzeń miasta, w którym ustawia szereg białych płócien i zachęca do gestu malarskiego, pisanego lub ekspresyjnego, wyrażania wolnych słów, niesformatowanych myśli, tym samym powstaje cykl obrazów zapisanych surowym wielogłosem ulicy – staje się niejako artystycznym manifestem przeciw wojnie” – pisała Sławka Chorążyczewska⁵.

Łukasz Musielak zauważył niedawno trafnie, że: „Kowalski powtarza awangardowe strategie poza związanymi z nimi teoriami, tezami, dyskursami, sprowadza je do bazowych relacji, co wydobywa ich zwyczajność, naturalność i banalność. Awangarda traktowała tak sztukę tradycyjną, on traktuje tak awangardę”⁶. Nie przekonał go jednak konceptualny charakter działań artysty. A przecież wiele jego pomysłów ma właśnie charakter pokonceptualny. Grzegorz Dziamski widział miękkie przejście między konceptualizmem a malarstwem lat osiemdziesiątych, z którego korzystał Piotr C. Kowalski, a jego zainteresowanie na przykład śladem odczytywał jako konceptualizowanie ekspresji właśnie⁷.

Inną stroną twórczości Piotra C. Kowalskiego jest stosunek do materii, która pojawia się na jego obrazach – pozbawiony hierarchizacji, uświadamia nam, jak ważne jest dla nas podejście do materii i co mówi o naszych kulturowych wyborach. „Samemu katalogowaniu sposobów, w jakie powstają obrazy Piotra C. Kowalskiego, dziś będące już, jak je sam opisuje, obrazami, które »malują się same«, można by poświęcić obszerną rozprawę”⁸. I właśnie taki trop wybrała Sylwia Kościelniak, kuratorka wystawy *Piotr C. Kowalski, Artysta (nie)konsekwentny* w Muzeum Współczesnym Wrocław (22 lutego – 27 maja 2024 roku), aby dać temu wyraz w obszernie

skatalogowanych sposobach tworzenia obrazów, w zreczenie skomponowanej ekspozycji. Komentując *Obrazy owocowe*, Piotr Policht stawia nawet tezę, że „gest wduszania w czyste płótno zerwanych nielegalnie jagód otworzył przed rodzimym malarstwem nowe horyzonty”⁹.

Zuzanna Wagner, interpretując sztukę Piotra C. Kowalskiego, skupiła się na jego ostatnich pracach – *Obrazach wodnych* powstających z osadów materialnych i organicznych bytujących w stawie, sytuując je w obszarze działań posthumanistycznych i proekologicznej idei *sustainable art*¹⁰. Piotr Policht poszedł nawet dalej, mówiąc o ich wydźwięku antyhumanistycznym¹¹, co może wynikać ze zwrotu posthumanistycznego, zwłaszcza Ostatniego Pokolenia – grupy aktywistów ekologicznych stosujących formy nieposłuszeństwa obywatelskiego na rzecz walki ze zmianami klimatycznymi.

Ale Piotr C. Kowalski za bardzo lubi ludzi, lubi zapraszać ich do swojej sztuki, lubi ich intrygować, zabawiać, daleki jest również od intencji ich eliminacji. Jego temperament potrzebuje stałej konfrontacji z nimi, ich obecności, współdziałania widza, aby dzielić się swoją bezpośrednią zmysłową wizją sztuki, którą chce zaskakiwać¹².

↓ karteczki z próbkami śladów pisaków ze sklepów plastycznych, Muzeum Współczesne Wrocław 2024, fot. archiwum artysty



5 Sławka Chorążyczewska, *Dialogiczny wymiar sztuki*: [w:] *Konwersacje 1*, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań 2024.

6 Por. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/11264-jak-otworzyc-butelke-wina-duzym-kuchennym-nozem.html> [dostęp: 24 maja 2024 roku].

7 Grzegorz Dziamski, *Ekspresja malarska lat 80...*

8 Por. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/11264-jak-otworzyc-butelke-wina-duzym-kuchennym-nozem.html> [dostęp: 24 maja 2024 roku].

9 Piotr Policht, *Dotknąć trawy*, [w:] PIOTR.C.KO., Wydawnictwo Pośnania, Poznań 2024.

10 Zuzanna Wagner, *Posthumanistyczna wrażliwość artysty i tajemnicze życie Nienawiszca*, [w:] *ibidem*.

11 Piotr Policht, *Dotknąć trawy...*

12 Działania Piotra C. Kowalskiego wpisują się w klimat „postsztuki”, o której Jerzy Ludwiński mówił już w latach siedemdziesiątych, przewidując, że „postsztuka ma niewątpliwie o wiele większe możliwości, niż działalność tradycyjnie uznaną za artystyczną” (<https://makinguse.artmuseum.pl/slownik-epoka-postartystyczna/>).



← *Blokery z Rataj*, 1990,
fot. archiwum artysty

↓ *Postacie malowane na palecie*,
Galeria Wielka 19, Poznań 1981,
fot. archiwum artysty



WYRÓŻNIENIE „FORMATU” DLA OLIIWII TUROWSKIEJ W KONKURSIE „POSTAWY”

ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

W dziesiątej edycji konkursu „Postawy”, organizowanego wspólnie przez Akademię Sztuk Pięknych oraz mia Art Gallery, który odbył się w maju 2024 roku, wyróżnienie Pisma Artystycznego „Format” otrzymała Oliwia Turowska, studentka (obecnie już piątego roku) malarstwa na wrocławskiej uczelni.

Konkurs przeznaczony jest dla studentów malarstwa i wstęp do niego wiedzie przez nominację profesora. Celem wydarzenia nie jest zaprezentowanie „najładniejszej pracy”, a wyłonienie najbardziej obiecujących i dojrzałych osobowości artystycznych. O ile jurorzy mają dość karkotomne zadanie oceny postaw (na które wszak składa się wiele elementów) i wyróżnienia tych najbardziej obiecujących w trakcie jednego posiedzenia, o tyle niekiedy zdarza się zwrócić uwagę widzów na naprawdę interesujące osobowości. Kapituła dysponuje, oprócz pracy lub zestawu prac prezentowanych na wystawie, kompletnym portfolio oraz *artist statement* uczestników. Do takich osób w tegorocznej edycji konkursu należy, poza laureatami – Filipem Kopciem (Grand Prix), Katarzyną Witek (druga nagroda) oraz Tomaszem Kwiatkowskim (trzecia nagroda) – wyróżniona przez redakcję „Formatu” Oliwia Turowska. Od razu pozwolę sobie na konstatację, że konkurs w ten sposób spełnił jedno z zadań, które przyświeca takim imprezom w ogóle: nie fakt samej nagrody czy wyróżnienia jest istotny, ale tak zwane piętno konkursu, czyli swoista informacja zwrotna dla osoby nagrodzonej, że w artystycznej zabawie w ciepło-zimno jest, póki co, ciepło.

Oliwia Turowska wzięła udział w konkursie malarstwowym i zaprezentowała na nim obiekt stworzony z papierowej kalki, przestrzenny a zarazem przez swoją nietrwałość efemeryczny. Jednocześnie jest

malarką, która od klasycznego malarstwa odchodzi i wcale tego nie ukrywa. W rozmowie odważnie przyznaje, że obrazy na płótnie stały się w pewnym momencie dla niej nieco obce, blokujące. W pierwszej chwili brzmi to dość odważnie, żeby nie powiedzieć: ryzykowne, ale gdy poznamy jej historię opowiedzianą przez prace, wówczas wszystko robi się jasne.

Miękkość, przezroczystość, tymczasowość – to chyba najpojemniejsze pojęcia opisujące realizacje Oliwii Turowskiej. Odejście od obrazu i jego konkretnej, wyznaczonej przez wyraźne granice postaci przebiegało stopniowo, jak to zwykle zresztą bywa. Prostokątne ramy się rozmywały, płaski obraz powoli ustępował obiektom o nieregularnych kształtach, które z wolna wychodziły przestrzeń. Kolor został, ale jest pochodną techniki. Jak kalka, to pastelowa, przepuszczająca światło. Jak poduszka, to jest tam dużo bieli. Jeżeli włókna o „sierściowatej” postaci, to kolory „zwierzęce”. Zamiast farb – rysunek (wykonany niekoniecznie ołówkiem), który powstaje za pomocą dłuta, gniecienia czy po prostu wyodrębnienia użytego materiału z otaczającej go przestrzeni.

W ogóle otoczenie w wypadku realizacji Oliwii Turowskiej jest bardzo istotne – artystka dużo eksperymentuje w trakcie tworzenia dokumentacji prac, testuje różne środowiska które albo podbijają charakterystykę użytego materiału w dziele, albo – przeciwnie – kontrastują z nim, walcząc o uwagę. Dlatego oglądanie jej obiektów w przestrzeni galerijnej to tylko część całego procesu. Jego dopełnieniem są filmy i zdjęcia.

↓ Praca Oliwii Turowskiej,
fot. archiwum artystki



Sama artystka podkreśla, jak bardzo istotna jest dla niej możliwość dalszej pracy z istniejącą realizacją, sprawdzanie, w jaki sposób się zachowa na takim czy innym tle, jak będzie reagować na nowe okoliczności. Jest w tym dużo śmiałości, gdyż delikatne papierowe realizacje (jak ta konkursowa, pokazywana w mia Art Gallery) są narażone na uszkodzenia czy poważne zniszczenie. Oliwia Turowska podkreśla jednak, że jest to wpisane w jej twórczość. Klasyczne obrazy „istnieją na zawsze”, ich postać i istnienie są niepodważalne i między innymi od tego artystka chce odejść, a tym samym pozwolić sobie na tymczasowość, niepewność, zmienność. Jest w tym jakaś wyjątkowa we współczesnym świecie zgoda na przemijanie i zmiany, podczas gdy w większości ludzie chcą gromadzić czy zagwarantować sobie jakąś stałość. Artystka potrafi odpuścić materialność i przede wszystkim skupić się na wartościach oraz jakościach, po których być może nie pozostanie żaden namacalny artefakt. Doskonale zresztą obrazuje to anegdota opowiadająca o artystce, która swoją zwiewną papierową rzeźbę przyniosła niezabezpieczoną do galerii, idąc z nią po ulicy z pełną akceptacją, że coś może się po drodze przydarzyć i może ona ulec uszkodzeniu. Zwykle zabezpieczanie, pakowanie i przygotowanie prac artystycznych do transportu jest mocno angażującym, a niekiedy problematycznym zagadnieniem. Dla Oliwii Turowskiej jest to kolejna okoliczność, w której jej praca się znajduje i działa.

Oliwię Turowską w tworzeniu wyraźnie interesuje wyłącznie to, co odpowiada jej wewnętrznej potrzebie. Sama manifestuje: „Nudzi mnie wielka sztuka”. Brzmi to w pierwszej chwili butnie, zaczepnie, ale doskonale odzwierciedla jej naturalną potrzebę działania, które ma na celu dać upust emocjom i ułatwić przerobienie różnych okoliczności w życiu prywatnym. To sztuka wynikająca z potrzeby mówienia o sobie, ale dla siebie – coś jak prowadzenie zapisków uwalniających myśli, a niekoniecznie dialogowanie z widzem czy zalotne zabieganie o jego uwagę. Wyraźna jest chęć do eksperymentowania, dziecięca wręcz ciekawość skierowana ku temu, co może wyniknąć z procesu realizacji i zupełna otwartość na nieoczekiwane. Żadnego wyrachowania czy strachu przed tym, że to, co powstanie, może ulec zniszczeniu.

Przyznam, że bardzo urzeka mnie takie zupełnie pozbawione egocentryzmu myślenie o swojej twórczości, wszak jest to postawa zupełnie nieoczywista czy wręcz stojąca często w sprzeczności z naturą artysty, dla którego – nawet nieświadomym – powodem tworzenia bywa chęć „pozostawienia czegoś po sobie”. Sformułowanie brzmi jednakowo poważnie i banalnie. Oliwia Turowska zdaje się



zupełnie ignorować te rozważania, robi tak, jak jej dyktuje instynkt. Po rozmowie z nią miałam wrażenie, że mimo młodego wieku artystka przeszła już (być może pierwszy, ale zarazem nie jedyny) przetom w swojej krótkiej twórczości i – wciąż będąc studentką Akademii, której *highlightem* jest malarstwo – z pełnym przekonaniem i w zupełnej zgodzie ze swoimi przekonaniem nabyła, poznała i w pewien sposób odrzuciła nauki, które pobiera od kilku lat. To jednak już mocno wychodzi poza młodzińczy bunt i kontestację, a wygląda na świadome i instynktowne działanie, pozbawione kalkulacji czy rozumowej oceny „jak robić lepiej”.

↑ Praca Oliwii Turowskiej, fot. archiwum artystki

↓ Praca Oliwii Turowskiej, fot. archiwum artystki



NADSZEDŁ NOWY ETAP. „KONSTELACJE” MARKA KULIGA

ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Minęło już dziesięć lat, odkąd podjęłam próbę opisanego kierunku działań Marka Kuliga, kiedy tematem wyraźnie go zajmującym była „archeologia wspomnień”¹. Jego ówczesne realizacje, przestrzenne kolaże, były między innymi rezultatem świadomego – w warstwie zarówno formalnej, jak i ideowej – ale przede wszystkim intuicyjnego korzystania z dorobku minionych epok. Wyraźne były nawiązania do malarstwa iluzjonistycznego (*trompe l’oeil*), realizowane jednak przede wszystkim przez budowanie określonego nastroju wizualnego, swobodnie, nie zaś w wyniku wpisywania się w konwencje. Artysta prowadził własne badania archeologiczne, zachwycając się i formą, i ideą dorobku kulturowego dawnych wieków, które następnie cytował, jednocześnie rozwijając własny wyjątkowy język. Wtedy był to także zapis przesuwania punktu ciężkości z malarstwa na rzeźbę (ale bez definitywnego wkraczania tylko na jeden obszar), co jest ważnym wątkiem u Marka Kuliga, chociaż celem tej refleksji nie jest próba zakwalifikowania go jako wyłącznie malarza czy rzeźbiarza. Wątek tych dwóch obszarów sztuki ma znaczenie, gdy przyglądamy się źródłom, z których czerpie artysta, a także temu, w jaki sposób organizuje to, co dzieje się w obrębie jego prac, nie ma zaś zupełnie znaczenia w odniesieniu do jego osoby, nie definiuje go jako artysty malarza czy artysty rzeźbiarza.

Marek Kulig należy do twórców, dla których jedynym kalendarzem, według którego działają, jest ten wewnętrzny. Tempo jego działań zdaje się zupełnie niezależne od czynników zewnętrznych – ewentualnych wystaw czy plenerów, artysta zaś pozwala



↑ Marek Kulig, *CONSTELLATIO*, 2023,
fot. archiwum artysty

1 <https://marekkulig.pl/pl/biografia/>

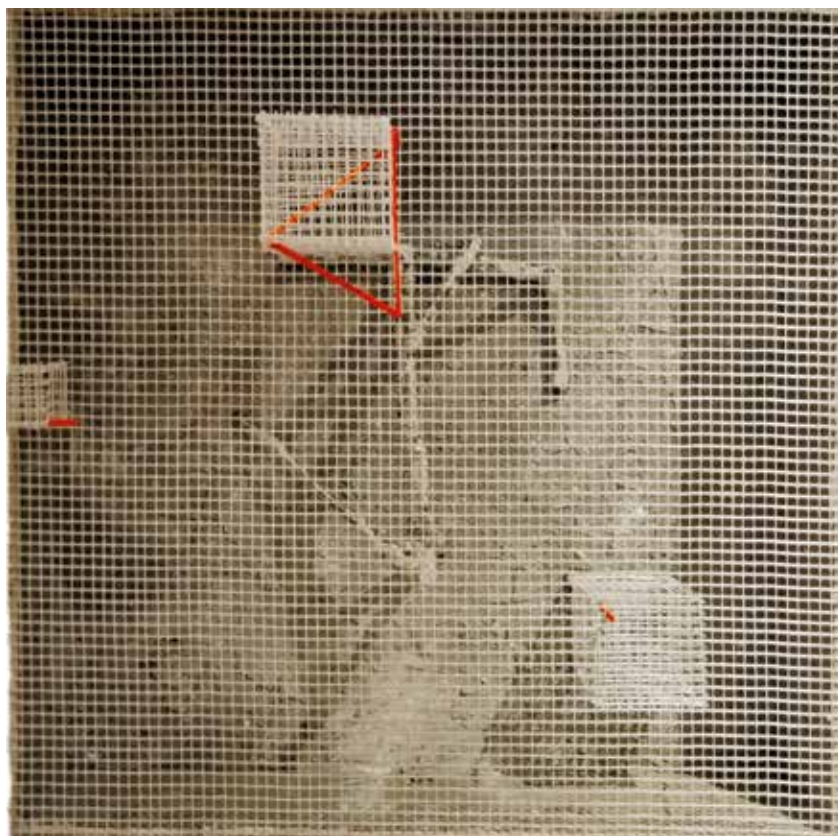
sobie na luksus tworzenia zgodnie z własnymi potrzebami i wewnętrzną intensywnością.

Nowy etap w twórczości Marka Kuliga, trwający mniej więcej od 2021 roku, który roboczo został nazwany mianem „konstelacji”, wyłaniał się powoli i jest oczywiste, że jego źródeł należy poszukiwać jeszcze w pracach wcześniejszych, przede wszystkim w podziałach przestrzeni. Ich struktura opierała się często na pewnym rytmie czy module (oczywiście niepowielanym w identyczny sposób), który coraz bardziej wychodził w przestrzeń, aż sam w sobie zaczął pełnić funkcję zamkniętego pola, w obrębie którego rozgrywała się pewna kompozycja. Jego granice były wyznaczane przez układ elementów, który przywołał na myśl zamknięte pudełko czy klatkę. W nowych pracach elementy te się otworzyły, a w miarę symetryczny i zdyscyplinowany układ pionów i poziomów uległ przesunięciu, czasem otwarciu czy częściowej dekompozycji. Sam motyw krzyżujących się linii pozostał, ale nie jest już elementem zamykającym przestrzeń pracy – stał się jej punktem głównym, który ściąga na siebie całą uwagę.

To porzucenie próby domknięcia całej struktury dzieła na poczet eksplorowania pojedynczych układów – konstelacji wyraźnie odpowiada chęci skupienia się artysty na tym, co się dzieje „wewnątrz”. Bo chociaż wcześniej penetrował on pojęcie pamięci (także obszaru „wewnętrznego”), to środkiem, za pomocą którego o tym opowiadał, było najpierw zbudowanie świata zewnętrznego – namacalnego archiwum, systemu porządkującego wspomnienia – a więc nadawał mu wyodrębnioną formę.

Kolejnym krokiem, czyli tym, co dzieje się w pracach artysty teraz, jest próba dotarcia do istoty ducha, czucia i myślenia. Marek Kulig wyraźnie próbuje dogrzebać się do sedna myśli i emocji, tego, co konstytuuje ludzką energię (różnie rozumianą) i nią rozporządza. Konstelacja jest zatem pierwotnym układem, z którego pochodzą pierwsze impulsy – symboliczną ośią istnienia.

Lubię widzieć twórczość Marka Kuliga jako poszukiwania w obrębie historii, psychologii, alchemii. Sam artysta zresztą często podkreśla w rozmowach swoje zainteresowanie tymi obszarami. Ale mówią także o tym klasyczne dla historii sztuki i będące niewyczerpanym punktem odniesienia relacje pionów, poziomów i diagonalni. Marek Kulig – jako malarz, który zaczął w pewnym momencie działać w obszarze rzeźby – wciąż wraca do tych rozważań. Jego konstelacje są organizmami, których forma wynika z geometrii, będącej wszak zbiorem nieskończonych układów osi X i Y oraz napięć, które generują. Wszystko, co zobaczymy u Marka Kuliga, wyraźnie mówi o człowieku: struktury pochodzące



↑ Marek Kulig, AURA-CONSTELLATIO, 2024, fot. archiwum artysty

ze świata matematyki są środkiem, nie zatrzymują widza w obszarze nauki, od razu kierują go ku abstrakcji i ku emocjom.

Ta geometryczność może mieć również za zadanie próbę uporządkowania rozważań artysty. Geometria niesie ze sobą obietnicę dyscypliny, rozumianej jako możliwość okiełznania przestrzeni. Abstrakcja jest obszarem, w którym wyrażanie, jak i odbieranie jest oparte w dużej mierze na emocjach i zmysłach, trzeba pozwolić sobie w pewnym momencie na ich dopuszczenie, a nie wyłącznie poruszać się w sferze racjonalnej. Być może artysta stara się tym rozważaniem nadać rytm, pozostawić coś, o co będzie można stabilnie się oprzeć.

Wreszcie geometryzacja pociąga za sobą nową jakość w realizacjach Marka Kuliga, a mianowicie minimalizowanie środków wyrazu. Jego prace zawsze były wyważone, przemyślane pod względem kolorystycznym, stonowane. Ale wyraźnie w etapie archeologicznym dużo się na nich działo, elementy były budowane z wielu warstw, faktur i materiałów. Powłoki niejako odpowiadały nawarstwieniom pamięciowym, o których była mowa. Teraz prace uległy wyraźnej redukcji, zarówno pod względem materii, z której są zbudowane, jak i – niejako w konsekwencji – zostały zradykalizowane kolorystycznie.

Również gest był zawsze istotny w twórczości Marka Kuliga. Wcześniej składał się on z wielu elementów, teraz zaś wyraźnie idzie w stronę prostego zapisu – sygnału. Ascetycznego, przekazującego sedno informacji. Wybrane jego elementy są niekiedy podkreślane wyrazistą strukturą „cementową” (znak rozpoznawczy artysty), a czasem zupełnie zastąpione siatką, która sama w sobie stanowi trójwymiarową konstrukcję.

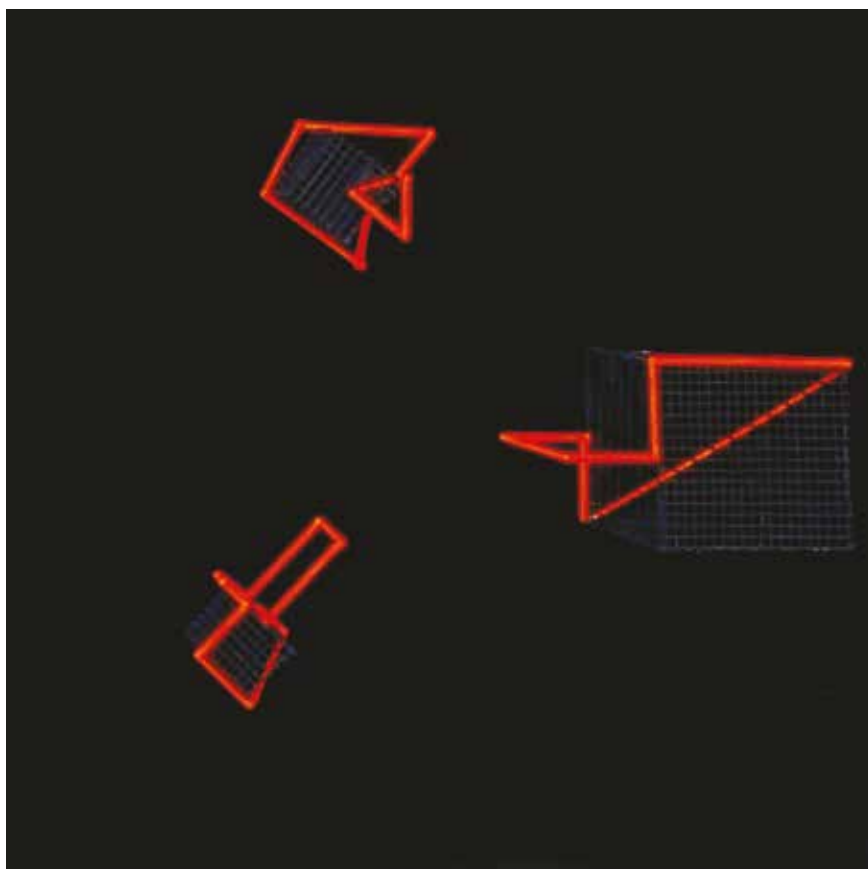
Z kolei kolorystyka prac traci niuansę, a w zamian zyskuje graniczną wyrazistość. Choć Marek Kulig sięgał już do aksamitnej czerni we wcześniejszych realizacjach, to chyba nigdy nie grała ona pierwszych skrzypiec. Teraz jest nasycona do granic możliwości, niekiedy skrywa równie czarne elementy, których trzeba się doszukiwać. Czasem są one wydobywane fluorescencyjną farbą z otchłani. A niekiedy tło jest po prostu białe, tak jak w tryptyku *CONSTELLATIO* (2023), na którym rozgrywają się napięcia między elementami minimalistycznej kompozycji.

Dążenie ku redukcji i kondensowaniu treści, a co za tym idzie – elementów przedstawienia, widzę także jako wyraz słuchania siebie i swoich potrzeb. Samoświadomość jest ściśle sprzężona z wiekiem i nabieraniem doświadczenia, chociaż, rzecz jasna, nie zawsze i nie u każdego jest ona zauważalna. Marek Kulig wyraźnie wytuskał w swoim procesie

twórczym określone elementy, które są mu potrzebne do tego, by wypowiedź wyglądała dokładnie tak, jak sobie tego życzy, ani mniej, ani więcej. Minimalizacja jest więc tu dowodem dojrzałości i dążenia ku esencji. Jest także ewolucją wspomnianego gestu twórcy, który jeszcze intensywniej wybrzmiewa, gra bowiem najważniejszą rolę w przekazie.

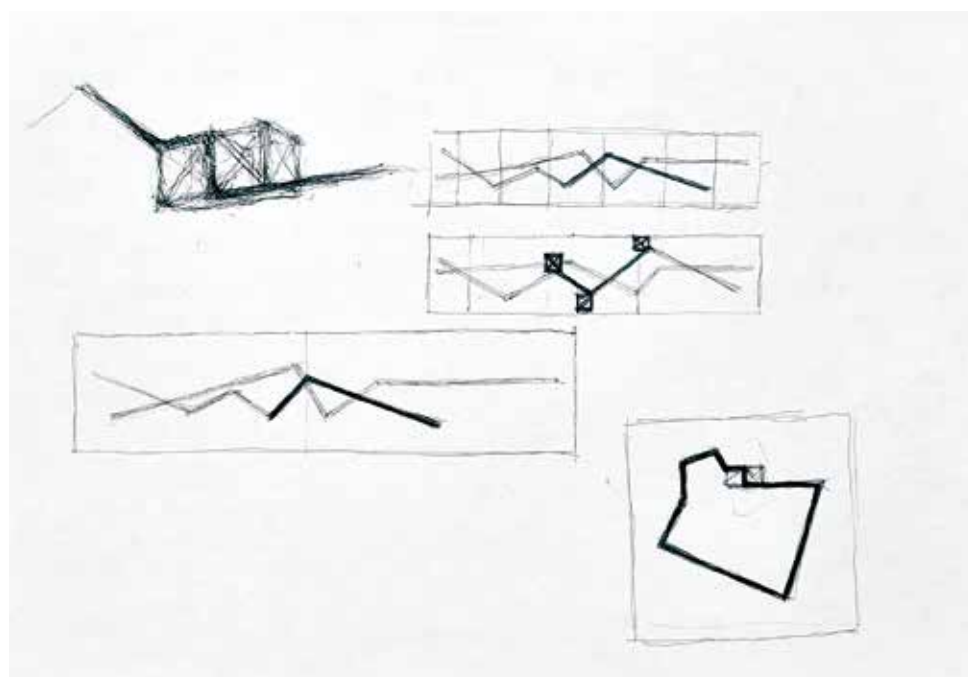
↓ Marek Kulig,
CONSTELLATIO-TERMINUS,
2021, fot. archiwum artysty





← Marek Kulig,
AURA-CONSTELLATIO,
2024, fot. archiwum artysty

↓ Marek Kulig, szkic,
fot. archiwum artysty



HISTORIE OPOWIADANE NA NOWO

Tak więc żyli w wymykającej się rzeczywistości, którą chwilowo mogli schwytać za pomocą obrazów, ale która musiała wymknąć się bezpowrotnie wraz z zapominaniem ich znaczenia.

Gabriel Garcia Marquez, *Sto lat samotności*

HANNA KOSTOŁOWSKA

Özlem Altın w swojej twórczości nie podporządkowuje się konkretnemu medium, w znacznej mierze bazuje jednak na obszernym archiwum własnych oraz znalezionych fotografii, a także obrazów zaczerpniętych z kolekcji muzealnych, z książek, czasopism czy Internetu. Składają się one na kolaże i fotomontaże, formujące niekiedy wielowymiarowe instalacje. Niemiecko-turecka artystka, nagrodzona w 2024 roku berlińską nagrodą Hannah Höch Förderpreis, stworzyła w Berlinische Galerie instalację *site-specific* zatytułowaną *Prisma*, stanowiącą rodzaj cielesnego archiwum rozlokowanego w obrębie jednej sali. Wielowarstwowe kompozycje ukazują urywki historii układające się w rozbudowane cykle, niosą komunikaty we własnym sensorycznym języku. Różne fragmenty ciała i otoczenia spotykają się na poszczególnych realizacjach łączących wewnętrznego i zewnętrznego świat, splatają się w wizualny diagram. Na ich bazie stworzone zostały zarówno płaskie kolaże, jak i przestrzenne instalacje wypełniające salę ekspozycyjną.

Wchodzący na wystawę widzowie natrafiają natychmiast na opadające z sufitu pomarańczowo-czerwone przezroczyste folie, zatytułowane *Akasha* (2024), które przypominają membrany wraz z naniesionymi drukiem atramentowym zdjęciami. Artystka pracuje bowiem również z przezroczystymi powierzchniami i nakłada fotografie na elastyczne materiały, którym nadaje przestrzenny charakter. Ta przestrzeń między motywami tworzy jednocześnie

napięcie i uzyskuje wizualne przedłużenie przez prześwitującą przez nią pozostałą część ekspozycji.

W swoich realizacjach Özlem Altın zawłaszcza urywki cudzych światów, by następnie zintegrować je z własnymi kompozycjami. Osobliwe fotokolaże intrygują jednak brakiem zakotwiczenia i jasnych narracji. A w przedstawieniach tych niestrudzenie dominuje ciało „jako środek do rozpowszechniania wiedzy, doświadczenia, komunikacji i wymiany”¹ – jak wyjaśnia autorka. Fragmenty ciała rozciągają się, kurczą się lub się rozluźniają. Tworzą dekoracyjne układy, przekazują niejasne komunikaty przez nieartykułowane gesty. Stanowią intymne świadectwo zarówno zmagania artystki z medium fotograficznym, jak i pewnych prób pobudzenia go do ruchu.

Pracę *Naked Eye* (2023) zdominowały powiększone oczy wypełnione kolorowymi zdjęciami krajobrazu – w kontraście do ukazanych w obrębie realizacji niewspółmiernie małych pozostałych części ciała. Spoglądają przenikliwie na widza przez szklistą powłokę uzyskaną za pomocą farby olejnej i tuszu. Enigmatyczne i ciemne, przystońięte nieco rżęsami, niczym okno otwierają się na świat lub jak zwierciadło odbijają jego kontury światła i cienia. Sama artystka opisuje swoją pracę jako „portal”, który pośredniczy między tym, co wewnątrz, i tym, co na zewnątrz, jako miejsce „transferu, komunikacji, rezonansu i refleksji”², które zaprasza widzów do środka, do nieokreślonej głębi. Poddaje próbie nasze zmysły i zdolność widzenia, przekładając percepcję

1 *La Biennale di Venezia 2022*, <https://www.labiennale.org/en/art/2022/milk-dreams/%C3%B6zlem-alt%C4%B1n> [dostęp: 9 sierpnia 2024 roku].

2 Maren Lübcke-Tidow, *Shards of the Real*, [w:] Özlem Altın *PRISMA. Hannah-Höch-Förderpreis 2024*, 6.–14.10.2024, Berlin 2024, s. 47 [katalog wystawy].

i wizualne doświadczanie obrazów nad ich dogłębnym zrozumieniem. Kwestionuje teorię widzenia, ten docieklivy, wyostrozony na niuanse mechanizm. Oko w dziele Özlem Altin niczym przystona dawkuje ilość światła i widzialności. Pozwala nam ujrzeć rzeczywistość tylko przez narzucony filtr, rzeczywistość pozbawioną czasu i lokalizacji, będącą zbiorem poszatkowanych wizerunków i wyobrażeń. Barwne tęczęwki okalają czarne, nieprzeniknione źrenice. „Ktoś powiedział kiedyś, że źrenice są pustką, czarnymi dziurami, dwiema jaskiniami bezkresnej nicości. »Kiedy coś znika, to zwykle właśnie tam – w czarnych dziurach naszych oczu«³ – pisała w swojej letargicznej powieści amerykańska pisarka Ottessa Moshfegh.

Uprawiany przez artystkę kolaż fotograficzny zatrzymuje refleksy codzienności utrzymane w poetyckiej, sennej aurze – w ten sposób pozbawia je realności. Obrazy zostają rozdrobnione i skłębione w czterech ramach, niczym nowe konstelacje, mapy pamięci. Panele te generują kolejne warstwowe historie wykonane w precyzyjnej technice: początkowo artystka komponuje kolaże, które następnie drukuje na zagruntowanym płótnie i nakłada na nie farbę olejną i tusz. Zabiegi te jeszcze bardziej zacierają proveniencję i oryginalne konteksty. Jak w melancholijnych *Grief* (2023) czy *Times Landscape* (2024), pozbawionych czasowości w swojej onirycznej formule. Zgrupowane fragmenty zdjęć zostają uzupełnione malarskim gestem i zyskują w ten sposób własne przestrzeń i tożsamość. Opowiadają nową historię.

Kolaż *Incarnation* (2024) zdaje się nawiązywać do wcześniejszej pracy *Translucent shield (calling)* (2022), pokazanej w weneckim Arsenale w ramach Biennale di Venezia w 2022 roku. Także tutaj czarno-białe fotografie wydrukowane na białym płótnie odnoszą się do fenomenu narodzin i macierzyństwa, w obszarze zarówno ludzkim, jak i zwierzęcym, i nierozdzielnie powiązaną z nimi bezwzględnością cielesnością oraz przemocą, w którą są uwikłane poszczególne etapy istnienia. Pokrycie realizacji przezroczystym białym tuszem daje efekt prześwieślonej fotografii. Motywy zdają się zniknąć i pojawiać na nowo, czasem się podwajają, na przykład w *Wheel of Union* (2019) czy w wiszącym transparentnym kolażu *Akasha*. Dłonie jakby wiotwały, łączyły się, dotykały, chwytaly. Rozczłonkowane ciało pozbawia prace punktu ciężkości, a sama

multiplikacja motywów wprowadza pewien chaos, mętlik znaczeniowy.

Tym, co spaja wizualny świat artystki, jest ciało w jego najróżniejszych ujęciach i odstępach. I nie chodzi tu tylko o postacie ludzkie – pojawiają się zwierzęta, takie jak węże i czaple, które nabierają symbolicznego, wręcz rytualnego wydźwięku, czy chimery – syreny. Artystka w swojej twórczości czerpie również z przesyconego mistycyzmem egipskiej i hellenistycznej ceramiki, odnoszącej się do codziennych zwyczajów, a także do cyklu życia i śmierci. Autorka wyjaśnia, że w swojej technice zamalowywania obrazu doszukuje się silniejszego zespolenia poszczególnych elementów i w konsekwencji zintensyfikowania ich wymowy i fizycznej drastyczności. Poszczególne kończyny zdają się wirować w nieokreślonej przestrzeni, do głosu dochodzi język ciała, ciche gesty, subtelnie ujęte ruchy. Wyłaniające się dłonie jakby sięgają po coś, trzymają gałązkę lub czoło czy gładzą nabrzmiały od ciąży brzuch. Z pozoru pozbawione spójności układy formują sieć powiązań i symboli, taktylne zależności pozbawione czasu i miejsca. Tworzą pewne napięcie między tym, co znane, i tym, co tajemnicze. Artystka przyznaje, że przesuwając punkt ciężkości na to, co do niej przemawia, a niekoniecznie jest rozpoznawalne. Tym samym wzywa widza do tworzenia własnych narracji, nadawania nowych znaczeń. Historie wymagają dopowiedzeń osobistych interpretacji przez sam akt patrzenia⁴.

Federica Buetti zauważyła, że Özlem Altin kontynuuje długą tradycję praktykujących kobiet, czarownic i uzdrowicielek – mądrych, kreatywnych i wywrotowych kobiet, które uczyniły swoje marginalizowane życie twórczym przedsięwzięciem, przekształcając utratę i poczucie wyobcowania w język artystyczny. W tym kontekście nawiązała do twórczości brazylijskiej pisarki Clarice Lispector, która sięgała po słowa, by następnie wykraczać poza ich znaczeniowe ramy. Zacierała rozgraniczenia między duchowością i materialnością, a w swoich filozoficzno-poetyckich medytacjach doświadczała świadomości siebie i jednocześnie wyobcowania⁵. W praktyce Özlem Altin wyłania się osobliwa relacja między światem a samą sobą, wywołująca osobliwe poczucie obcości. W pracach tych, opartych na estetyce fragmentaryczności, ewokuje doświadczenie alienacji.

3 Ottessa Moshfegh, *Mój rok relaksu i odpoczynku*, przet. Łukasz Buchalski, Warszawa 2023, s. 176.

4 Maren Lübcke-Tidow, *Shards of the Real...*, s. 49.

5 Federica Buetti, „An Ear of Grain Cut in Silence”: *Rituals, Initiations, Dances, and Ruptures in the Work of Özlem Altin*, [w:] *Özlem Altin PRISMA...*, s. 85 [katalog wystawy].

Artystkę reprezentuje jej archiwum, skrzętnie gromadzone elementy własnych i zbiorowych wspomnień. Jest to zarazem próba ich uporządkowania i scalenia. Pozyskiwane przedmioty stają się poniekąd pretekstami do przekazywania treści wykraczających poza materialność, do poszukiwania „relacji międzyprzedmiotowych [...] wymacywania momentów minionych, odtwarzania jakichś wspomnień, aranżowania marzeń”⁶ – jak Maria Anna Potocka opisała obsesyjną pogoń za przedmiotami Roberta Kuśmirowskiego. Özlem Altın nie odwołuje się do oczywistego wymiaru fotografii, lecz do jej niejasnych meandrów, do ożywiania przez wtórne wykorzystanie wizerunków. Kolaże za pośrednictwem gromadzenia obrazów przekazują własną historię oraz przywołują przeszłość w sposób płynny i niejasny. Archiwum fotograficzne staje się dla artystki polem negocjacji i rewizji. Jego elementy wprowadza do prowizorycznego układu, próbując przywołać duchy i symbole przeszłości⁷.

W przedstawieniach intryguje z jednej strony dynamika zestawień i potąceń pobudzana dzięki powtarzalności, z drugiej – pewien bezruch postaci i motywów uwiecznionych na wizualnych panelach. Zawieszone w przestrzeni wystawienniczej kolaże, mimo swojej fizycznej odrębności, uzupełniają się, prowadzą ze sobą dialog. Zdają się w ten sposób być na przekór w ciągłym ruchu jako nośniki śladów poprzedniego życia, myśli, wyobrażeń. Jakby fragmenty nieobecności stały się ponownie obecne. Fotografia zawsze pośredniczy między światem i naszą jego interpretacją, przechowuje magię obecną w ludziach i przedmiotach, zapamiętuje atmosferę wydarzeń.

Części ciała, gesty i różnorodne motywy zaczerpnięte z realiów tworzą poniekąd abstrakcyjne układy, niekiedy prześwietlone, tracą swoją wyrazistość. Przedstawione prace nie mają linearności, określonych sekwencji. Ich abstrakcyjna forma stanowi zapis strumienia świadomości, monologu wewnętrznego artystki wraz z jej skojarzeniami i przeżyciami. Dzieła Özlem Altın są zarazem nasycone duchowością, enigmatycznymi komunikatami ukrytymi pod piętrzącymi się warstwami. Czasem zyskują ironiczny charakter, ponieważ kuriozalne zestawienia – chociażby połączenie rąk i węża – tracą swoje racjonalne ugruntowanie. Tworzą osobliwe misterium wypełnione symbolami i totemami. Sam proces twórczy zdaje się rytualną pracą nad materią papieru, która została poddana bezwzględnemu

cięciu, rozrywaniu, zszywaniu, zamalowywaniu. Umieszczone w czterech ramach kolaże zyskują charakter obrazu portalu prowadzącego do osobnego świata. Jak w sennym letargu sięgają do podświadomości i cieni czających się między fałdami rzeczywistości.



↑ Özlem Altın, widok wystawy, fot. H. Kostołowska

6 Maria Anna Potocka, *Musią to mieć, Musiā tego dotknąć. To musiāto być jego*, [w:] Robert Kuśmirowski. *Masyw kolekcjonerski*, red. Maria Anna Potocka, Kraków 2009, s. 137 [katalog wystawy].

7 Maren Lübbke-Tidow, *Shards of the Real...*, s. 51.



↑ Özlem Altın, widok wystawy,
fot. H. Kostotowska

BIOMORFIZM I PRZEMIANA ENERGETYCZNA W TWÓRCZOŚCI MARCO ANGELINIEGO

JAN KOZACZUK

Mniej więcej siedemnaście lat temu Marco Angelini, artysta sztuk wizualnych urodzony w Rzymie, po raz pierwszy przyjechał do Warszawy, aby poznać polską kulturę, którą wcześniej się zafascynował. W tym samym czasie odwiedziłem wystawę poświęconą polskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych XX wieku w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski. Jako polski aktor jestem od lat związany pasją do sztuk wizualnych. Myślę, że to miejsce nadało nam kierunek i rytm początkom naszej zawodowej relacji, która w przyszłości zaowocowała współpracą w sztuce nowoczesnej. Czy to przeznaczenie, bo obaj urodziliśmy się tego samego dnia, miesiąca i roku, czy zwykły przypadek? Jedno jest pewne – nasza współpraca artystyczna w Polsce i na świecie zbliża się do celebrowania kolejnej dekady.

W czerwcu i lipcu 2024 roku Marco Angelini prezentował trzydzieści pięć malarskich dzieł w Polsce. Były to abstrakcje organiczne, biomorficzne i geometryczne wyeksponowane na indywidualnej wystawie *Sublimazione* w Galerii Test Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie, którą objąłem kuratorską opieką – i był to mój niewątpliwie świetny debiut. Wyznaję, że dotychczas brałem udział w przygotowaniach kuratorskich, ale moja rola ograniczała się jedynie do działań związanych z organizacją, biurem prasowym, interpretacjami aktorskimi w sztukach wideo artysty oraz prostych lub złożonych, ale niezbędnych czynności związanych z realizacją przedsięwzięcia. Tym razem było jednak inaczej. Anna Hlebowicz, kuratorka programowa Galerii Test, zaproponowała mi, żebym został kuratorem sztuki. Było to dla mnie niezwykle ważne wyzwanie, poczułem się powołany do wykonania tego trudnego i odpowiedzialnego zadania.

Postawiłem sobie warunek napisania tekstu kuratorskiego, który nie jest wymogiem systemowym do podjęcia się pełnienia tej funkcji. Mój tekst kuratorski *Sublimacja. Przemiana Pamięci, Bólu i Światła* został z entuzjazmem przyjęty przez zespół Galerii Test oraz Mazowiecki Instytut Kultury w Warszawie, zyskując uznanie zarówno artysty, kuratorów, jak i szerokiego grona odbiorców sztuki.

Wernisaż odbył się w środę 12 czerwca, z udziałem licznych gości, przyjaciół, zwolenników stylu i formy Marco Angeliniego, w tym dyrektora Włoskiego Instytutu Kultury w Warszawie Fabia Troisiego, który opowiedział o wieloletnich związkach artysty z polską sztuką: „[Marco] Angelini to jedyny współcześnie żyjący artysta w Warszawie i w Rzymie, który skutecznie od lat mistrzowsko łączy w malarstwie kulturę włoską z polską. Wykazuje się charakterystycznymi środkami wyrazu, umiejętnie operuje znakami i symbolami w artystycznej narracji”. Do tego służą mu ramifikacje – zapożyczenie z języka włoskiego słowa *ramificazione*, co oznacza rozgałęzienie będące wynikiem połączenia farb o różnej gęstości, dzięki czemu pogłębia się przekaz i stymuluje odbiorcę. Nazwa „ramifikacje” pojawiła się dzięki współpracy Marco Angeliniego z Raffaele Gavarro, pisarzem i profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Rzymie, podczas luźnych rozmów w trakcie realizacji wystawy *Sztuka i Energia. Poszukiwanie zbawienia jako powinność* w Galerii Włoskiego Instytutu Kultury w Santiago w Chile, której Raffaele Gavarro był kuratorem. Marco Angelini integralnie eksploruje w swojej twórczości tematy związane z pamięcią, technologią i energią, używając do tego różnych przedmiotów codziennego użytku, tkanin, taśm, paneli fotowoltaicznych i klejących substancji,

którym nadaje nowe znaczenia. Sublimacja obiektów wzmacnia u odbiorcy percepcję wyjątkowych wszechświatów Marco Angeliniego.

Z wykształcenia socjolog, Marco Angelini korzysta w tworzeniu malarskich wyobrażeń z elementów psychologii, terapii i metod świadomego rozwoju osobistego. Raffaele Gavarro napisał: „Jego obrazy są w rzeczywistości rejestracją analogu, w którym jesteśmy i kim jesteśmy, z tymi równie fizycznymi elementami, które wywodzą się z nauki i pokrewnej technologii, które nadają kształt ewolucji cyfrowej. Malarstwo i ogniwa fotowoltaiczne łączą się na płótnie, budując wizualną i wymowną strukturę, która jest jedyną w swoim rodzaju. Przykładem tego są obrazy zatytułowane *Patmos* czy *Natura i tecnologia* z 2021 roku, wykonane w technice mieszanej. Przede wszystkim wymagają one od nas, od naszego spojrzenia, ciągłości między jednym a drugim, deklarując konieczność nowej harmonii między naturą i technologią”. Marco Angelini czerpie dużo z mitologii greckiej i rzymskiej, którą współcześnie w opowiadanych historiach. Przykłady jego prac, takie jak *Proces ewolucyjny* (2021) lub *Technologia może być wybawieniem* (2021), wykonane głównie w technice mieszanej na płótnie z użyciem paneli fotowoltaicznych i innych tworzyw, ukazują tę inspirację.

„Teoria trzynastu obrazów, która rozwija się na naszych oczach, definiuje mentalną podróż podyktowaną logiką równie przekonującą, co zniewalającą. Geometryczne kształty obejmują i regulują panele fotowoltaiczne, znajdując z jednej strony »podstawę mitologiczną« w malarstwie abstrakcyjnym XX wieku, co czyni technologię spójną częścią narracji. Najbardziej interesujące i ważne jest to, że formalizacja i korzenie, jakie odnajduje w historii oraz w naszej teraźniejszości, nieuchronnie pchają ku przyszłości na podwójnej płaszczyźnie wyobraźni i etyki. Jeśli pierwsza płaszczyzna, wyobraźniowa, jest instynktownie osiągalna przez zwykłe założenie o pierwotnej i nieuniknionej roli sztuki, to druga, etyczna, zasługuje na głębszą refleksję, która pomoże nam przyjąć rolę sztuki dzisiejszej, aby jutro się urzeczywistniać natychmiast i nieprzerwanie. W związku z tym możemy z całą pewnością powiedzieć, że to sposób, w jaki sztuka odgrywa decydującą rolę w naszym życiu” – napisał Raffaele Gavarro.

Fascynacja światłem, którą Marco Angelini operuje w najnowszej serii lightboxów na wystawie *Sublimazione*, pokazuje nieograniczone możliwości malarskich rozwiązań. Zdjęcia rentgenowskie są zapisem fragmentu ciała, zatrzymanym kadrem chwili, badaniem i poznaniem stanu zdrowia człowieka, ale pozbawione światła, są czarną kwadratową niemą

plamą. Czerń kliszy wywołuje w umyśle i ciele różne stany emocjonalne – niepokój, oczekiwanie, nadzieję – dopiero światło wydobywa z niej potrzebną treść do zinterpretowania obrazu.

Marco Angelini stosuje jaskrawe farby akrylowe, przez co poszerza percepcję i płynnie przekracza granice, wysublimowując ważną rolę energii. Nie chce pouczać, ograniczać ani przerażać, lecz raczej daje swobodę w postrzeganiu obrazu, co ułatwia odbiorcy utożsamienie się z przekazem. Wydobywa z niewidocznego to, co jest ukryte w pragnieniach, dążeniach i celu człowieka. Jego sztuka, osadzona w harmonii i równowadze ciekawych połączeń wyrazistych kolorów, wymaga koncentracji i odrzucenia nadmiaru informacji. W swojej artystycznej świadomej pracy wykorzystuje intelekt, który objawia i uzdrowia, stając się lustrem dla duszy widza. Zachęca do zabawy i bliższego przyjrzenia się sobie przez alternatywne zmysły. Wielowarstwowe i wielowymiarowe formy pobudzają i zachwycają, stymulując umysł. Spojrzenie skierowane do wnętrza zachęca do refleksji i zastanowienia się, w jakim miejscu życia się odnajdujemy i co z tego wynika dla nas i dla innych. Pojawiająca się często na powierzchni obrazu forma zarodka, malarskiego embrionu, daje początek czemuś nowemu, odrodzeniu się i jest impulsem do wyjścia z mroku. Można to zauważyć na obrazach *Odwilż* czy *Magma* z 2021 roku, wykonanych w technice mieszanej lightboxów. Pamięć, ból, światło są środkami, dzięki którym tworzy się ludzka mapa życia. Cykl obrazów z żyłkami o regularnej liniowej formie i znaczących kolorach, z wyraźnie widocznym rozciągniętym na ich powierzchni klejem, wywołuje nie ból, ale ulgę, która pojawia się po nim. Widzimy to na cyklu obrazów z 2021 roku, takich jak *Ludus Matematico*, *Dryf kontynentów* i *Kompleksowa obsługa*.

„Możemy więc powiedzieć, że pierwszym oczywistym aspektem obecnym w pracach Marco Angeliniego jest właśnie pojęcie »poza«, związane z przekraczaniem ograniczeń, przymusów, wspólnych zasad. Nie ma wytyczonych granic, są jedynie delikatne próby »powstrzymania«, w których dominuje »pulsujący« kolor ze swoimi plamami, będący charakterystycznym elementem jego twórczości” – zauważyła Maria Laura Perilli. Podążając za filozofią Kartezjusza, że myślenie jest niezależne od bólu,



↑ Marco Angelini, *Tensione etica*, 2021, fot. Federico Morlupi

Marco Angelini uruchamia świadomy proces badania siebie i otoczenia. Pomaga w tym znajomość zasad Gestalt (słowo oznaczające kształt, odnoszące się do teorii postrzegania wewnątrz i na zewnątrz siebie, forma psychoterapii, kierunek w psychologii i swoista filozofia życia) jako metody percepcji mózgu, która organizuje informacje zmysłowe umysłu. Widać to w tytułach obrazów z 2020 roku, takich jak *Wspólny los*, *Figura-tło*, *Bliskość* i *Postrzegana struktura jest zawsze najprostsza*, wykonanych w technice mieszanej.

Cykl obrazów z 2017 roku – *Nieskończoność*, *Wyspy szczęśliwe*, *Elizjum* – oraz prace *Wszczęświat* i *Porządek* z 2016 roku to świat ludzkich pragnień i poszukiwań szczęścia wewnętrznego i na zewnątrz siebie, które wymyka się spod kontroli duszy. Szczególnie *Porządek*, pierwotnie zapożyczone słowo *cosmos* z języka greckiego, obecnie oznacza w językach europejskich wszechświat.

Obraz *System człowieka* z 2018 roku to dyskusja na temat obecnie ważnej roli wspólnoty w egzystencji ludzkiej. Kształt i forma, z fragmentami odciętych końców krawatów o różnych kolorach, z akcentem na męskie w kolorze niebieskim i żeńskie w różowym, pokazują więź między kobietą a mężczyzną, rodzaj spotkania, doskonałej relacji opartej na wymianie, uważności i zaufaniu. Koto, geometryczna figura wyznaczająca okręgiem granice wyłączonego obszaru, jest symbolem zgromadzeń radnych, obrad sejmików w dawnej Polsce, tańca słowiańskiego, w którym tancerze i tancerki trzymają się za ręce w kręgu. To znak kojarzący się ze stowarzyszeniem osób o wspólnych dążeniach lub zainteresowaniach. Oznacza także pewien rodzaj zabawy dziecięcej, w której uczestnicy ustawieni w kręgu trzymają się za ręce. Jego plastyczna forma pobudza do refleksji nad aktualnymi zagadnieniami związanymi z relacją między naturą a człowiekiem we wszechświecie.

Na scenie artystycznej w Polsce Marco Angelini świetnie odnajduje się jako artysta, współpracując z galeriami dynamicznie i konsekwentnie. Ceni sobie polskie malarstwo abstrakcyjne, szczególnie dzieła Jana Tarasina i Andrzeja Klimczaka-Dobrzyńskiego, a bliska jest mu także polska awangarda w sztuce. Wielokrotnie brał udział w spotkaniach, festiwalach i innych prestiżowych wydarzeniach artystycznych z polskimi kuratorami.

W 2011 roku, dzięki dyrektorce Paoli Ciccoelli z Włoskiego Instytutu Kultury w Warszawie, miał możliwość uczestniczenia w pawilonie Arsenałe podczas Biennale w Wenecji, prezentując obraz *Polonia* (reprodukcja jest opublikowana we włoskim katalogu *Lo Stato dell'Arte*, którego kuratorem był Vittorio Sgarbi, obraz zaś wzbogacił zbiór prywatnej

kolekcji w Warszawie). Inspiracją do utworzenia serii takich prac była myśl wypowiedziana przez polskiego artystę Ryszarda Jerzego Zielińskiego: „Chcę poprzez obrazy dogadać się z ludźmi”, przeczytana przez Marco Angeliniego w czasopiśmie. Obraz, który powstał pod jej wpływem, wyróżnia się charakterystycznym stylem artysty i nawiązuje do malarstwa Lucia Fontany.

Wspomniana seria prac obrazuje to zdanie przez wyselekcjonowaną interpretację różnych znaków, które służą do nietypowego graficznego zapisu liter wykorzystywanych w różnych alfabetych na świecie. Sztuka Marco Angeliniego pomaga zrozumieć ponadczasowe słowa wypowiedziane przez Epikteta: „Abyśmy traktowali umysł z taką samą troską, jaką otaczamy ciało”. Każdy może się w niej przejrzeć i dostrzec to, co obecne w ludzkiej intuicji, ale niewidoczne z powodu rozproszenia umysłu i braku uważności. Stąd sztuka Marco Angeliniego jest ponadczasowa, wykraczająca poza granice współczesnego intelektu i stymulująca świadomego człowieka emocjonalnie.

A co sądzi artysta Marco Angelini o swoich doświadczeniach zdobytych w sztuce nowoczesnej, zakotwiczonej w piszącej się polsko-włoskiej historii?

„Z mojego doświadczenia artystycznego jasno wynika, że jestem mocno związany z Polską.

W 2007 roku zorganizowaliśmy wraz z Janem Kozacukiem moją pierwszą indywidualną wystawę w Warszawie, w galerii na Pradze, która wówczas była jeszcze w środowisku sztuk wizualnych nieznaną artystycznie przestrzenią. Od tego czasu nadal współpracuję z polskimi galeriami i instytucjami kultury oraz z różnymi kuratorami: wystawiałem moje prace w Zamościu w BWA w 2008 roku, brałem udział w edycji targów sztuki w Pałacu Królewskim w Warszawie w 2010 roku, w 2013 roku w publicznej Galerii XX1 miałem wystawę indywidualną, której kuratorem był Ryszard Ługowski. Na Festiwalu inSPIRACJE w 2016 roku, w Muzeum Narodowym w Szczecinie (organizator: Galeria Domu Kultury »13 Muz«), którego kuratorką była Lena Wicherkiewicz, z przyjemnością uczestniczyłem w pokazach z polskimi artystami, takimi jak Beata Ewa Białecka, Anna Konik i Koji Kamoji.

Współpracowałem z galerią Włoskiego Instytutu Kultury w Krakowie oraz miałem liczne wystawy przy wsparciu Włoskiego Instytutu Kultury w Warszawie. Ambasada RP we Włoszech kilka lat temu była sponsorem wystawy stworzonej przez Bank Fideuram w Rzymie. W polskich magazynach o sztuce



↑ Marco Angelini, *bez tytułu*, 2019, fot. archiwum artysty

ukazało się wiele recenzji opisujących moją twórczość – z wielką radością zobaczyłem tam, że moje poszukiwania artystyczne kojarzą się ze znanymi polskimi mistrzami w malarstwie. Bardzo bliskie są mi formy narracyjne Jana Tarasina, obiekty pamięci, którymi posługiwał się Tadeusz Kantor, geometrie Henryka Stażewskiego i Edwarda Krasińskiego. Chciałbym krótko opowiedzieć o cyklu prac z mojej wystawy *Przestrzeń sacrum*, pokazanej po raz pierwszy w Warszawie w 2013 roku w Galerii XX1, a następnie w 2018 roku, w rozszerzonej wersji, w Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza (Muzeum Laboratorium Sztuki Nowoczesnej Sapienza) w Rzymie. Są to płótna, rzeźby i instalacje pozostające ze sobą w ścisłym dialogu, jeśli chodzi zarówno o użyte materiały i przedmioty, jak i ożywiający je temat. Dialog prowadzony wokół różnych religii i sposobu, w jaki przenikają one codzienne ludzkie życie, niezależnie od indywidualnych przekonań: wymiar, który przemienia i zmienia nasze postrzeganie otaczającego świata. Religie są jak archiwa pamięci zbiorowej, w których szukamy symboli ożywiających uczucia grupowe. Badam symbole i przestrzenie *sacrum*, aby zakwestionować wymiar religijny, na którym zbudowano cywilizację ludzką. W większości moich prac obecne jest serce, organ naszego ciała, które obdarzone jest nieograniczonymi wartościami metaforycznymi.

Serce, motor życia, podkreśla trzewną więź istniejącą między wymiarem ducha i wymiarem ciała.

Religia jest w stanie wpływać na duszę ludzką do tego stopnia, aby kierowała jej działaniami i działała jako inspirująca zasada jej postępowania przez całą ziemską egzystencję. Religia jest zatem nierozdzielnym elementem z nią związanym, współistniejącym z każdą częścią jej życia. To w ten sposób ujawnia się analogia z narządem takim jak serce, ale nie byle jakim organem, ale właśnie tym, które w starożytności (nawet dla filozofa i uczonego Arystotelesa) było uważane za siedzibę pamięci i które przez tysiąc lat – stara tradycja, choć pozbawiona podłoża biologicznego – chce być miejscem emocji i uczuć. Świętość ducha znajduje więc swój odpowiednik w świętości życia ludzkiego, interpretowanej – nawet w jego paradoksach – przez filtr sztuki, która jako jedyny język jest w stanie zgłębić rzeczywistość bez konieczności zajmowania się

dogmatami religijnymi, prawami fizyki lub filozoficznymi tezami.

Wykreowałem nowe prace o tematyce *sacrum*, które chciałbym wystawić w jednym z rzymskich muzeów, z którym obecnie prowadzę rozmowy w sprawie organizacji mojej kolejnej indywidualnej wystawy na 2025 rok.

W 2021 roku wystawiałem prace na temat energii w Galerii Elektor w Warszawie, zorganizowanej przez Mazowiecki Instytut Kultury we współpracy z Janem Kozaczukiem. Są to prace wykonane w technice mieszanej na płótnie, stworzone z ogniw fotowoltaicznych i fragmentów odpadów paneli fotowoltaicznych, które zapraszają do zwrócenia uwagi na możliwości zrównoważonej produkcji i rozwoju, próbując poszerzyć dialog między ekorojojem a badaniami artystycznymi.

Ostatnich kilka lat to dla mnie kluczowy okres dla poszerzenia moich badań na temat energii, ponieważ zaobserwowałem wzrost zainteresowania ze strony wielu instytucji, takich jak Ambasada Włoch w Chile, która przy wsparciu firmy Enel zorganizowała moją indywidualną wystawę w Santiago w Chile. Dlatego jako priorytet traktuję w sztuce temat transformacji energetycznej w moich obecnych poszukiwaniach.

Moim celem jest tchnięcie nowego życia w odpady z produkcji przemysłowej przez wykorzystanie ich do nowych zastosowań. W ten sposób sztuka może być megafonem dla gospodarki o zamkniętym obiegu”.



↑ Marco Angelini, *System człowieka*, 2018, fot. archiwum artysty



↓ Marco Angelini, *Kości i serce*, 2021, fot. archiwum artysty

ARTYSTYCZNY RZECZNIK SENSIBILIZMU

ANDRZEJ SAJ

Zgubne skutki nadmiernych zainteresowań to tytuł imponującej wystawy prac Michała Jędrzejewskiego, zorganizowanej z okazji sześćdziesięciolecia jego twórczości we wrocławskim Muzeum Architektury. Obszerne wnętrza dawnego klasztoru i kościoła pod wezwaniem Świętego Bernardyna zapętniła w istocie „nadmierna” liczba prac autora, ale konieczna, by tym samym potwierdzić sens i znaczenie w polskiej (i światowej) sztuce istnienia nurtu, który jest od zawsze i obejmuje „wszystko”. Sytuują go bowiem jego przedstawiciele już w czasach po potopie, a z pewnością w randze porównują z renesansem. Taki schemat uzależnień i kontynuacji powielają oni, *notabene*, w swoich promocyjnych publikacjach. Jedno jest pewne: „duch sensibilizmu” unosił się nad całą ekspozycją, materializując się w postaci sporych posrebrzanych kul, w których prezentowana rzeczywistość odbija się w zniekształceniu albo jakby w innym wymiarze, do którego ten ruch aspiruje.

W gruncie rzeczy początki polskiego nurtu sensibilistycznego sytuuje jego niezmiernie kroniczny Michał Jędrzejewski w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku, gdy dochodzi w akademiku wrocławskiej uczelni artystycznej do „zderzenia myślowego” dwóch studentów pierwszego roku tej uczelni – Wiesława Zajączkowskiego i Michała Jędrzejewskiego – ze starszym studentem trzeciego roku Kazimierzem Głazem. To pierwsze – raczej przypadkowe spotkanie – zaowocowało, za sprawą przyjaznej akceptacji, kolejnymi kontaktami i w rezultacie doprowadziło w początkach 1955 roku do takiego zaufania wobec młodszych kolegów, że Kazimierz Głaz przekazał im „rezultaty swoich przemyśleń artystyczno-filozoficznych, używając



↑ artysta oraz widok wystawy w Muzeum Architektury, 2024, fot. J. Bochajczuk



← widok wystawy
w Muzeum Architektury,
2024, fot. J. Bochajczuk

terminu »sensibilizm«. W ten sposób rozpoczął się ciąg spotkań i dysput, najpierw w Wałbrzychu, gdzie Kazimierz Głaz był po studiach zatrudniony jako grafik w Zakładach Graficznych Kalkomania, później we Wrocławiu, nastąpiło również rozszerzenie się kręgu nowych „wyznawców” tego ruchu. Wszystkie te spotkania i dysputy z założenia służyły podważaniu podstaw ówczesnej sztuki, negowaniu jej konwencjonalnego warsztatu, w tym szczególnie malarstwa. Sprzyjał tym inicjatywom z lat 1956–1957 czas odwilży politycznej w kraju, a w sztuce – manifestacje młodej twórczości w ramach słynnego „Arsenału”, w czym brał udział między innymi Kazimierz Głaz. Te częściowo aranżowane, częściowo spontaniczne dyskusje i akcje (w kawiarniach, w bufecie dworcowym) sfinalizowały się w zorganizowanym w maju 1957 roku na scenie Teatru Kameralnego spektaklu pod hasłem „Teatr Sensybilistyczny”. Był to w rzeczywistości jeden z pierwszych w Polsce happeningów – melanz afabularnych wystąpień parateoretycznych i nieskoordynowanych akcji łączących absurdalny ruch świateł, muzyki oraz improwizacje jego uczestników, w tym „ogłupiałej” publiczności. Tego rodzaju akcje powtarzano także później.

W 1957 roku Kazimierz Głaz ogłosił *Manifest sensybilistyczny*, zapowiadający przyszłość wszelkich sztuk (i ich mediów) tylko w duchu sensybilistycznym. Jak mówił: „[...] sztuka [...] powinna burzyć rzeczywistość, rozkładając ją na pierwiastki, budować z nich nowe światy niedorzeczne – w tej wolności ukryte jest prawo, naruszenie sensu ma sens, szaleństwo niszczące nasz sens zewnętrzny wprowadza nas w nasz sens wewnętrzny. Jakie dziedziny sztuki obejmuje swym zasięgiem sensybilizm? Wszystkie!”.

I tej zasadzie wydaje się najwierniejszy w swojej aktywności Michał Jędrzejewski, który staje się – przez ten długi okres – prawdziwym rzecznikiem ruchu, jego kronikarzem i „ministrem” (piastował jakiś czas tekę Ministra Dezinformacji Patagonii – obszaru niewiarygodnie niepoznanego, ale zaanektowanego przez ten ruch). Historia sensybilizmu przyspieszyła od lat sześćdziesiątych, była więc nader bujna, choć nadal nieprzewidywalna, ponieważ coraz dobitniej głoszono zamiar powoływania „światów alternatywnych”, co właśnie skutkowało aspiracjami terytorialnymi i projektem własnej waluty, jaką był Funt Patagoński równoważny brakowi stu złotych polskich. Tymczasem inicjator ruchu, Kazimierz Głaz, wyjechał do Francji, by „skonsumować” swoją nagrodę i przyznane mu stypendium twórcze, zaś ciężar kontynuacji przedsięwzięć sensybilistycznych wzięli na siebie Michał Jędrzejewski, Wiesław Zajączkowski i kolejni aspiranci tego ruchu (jak Zbigniew Makarewicz, Wojciech Jankowiak i inni artyści powiązani z wrocławską Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych).

Niewątpliwie Michał Jędrzejewski jest artystą najdłużej, bo od początku, związanym z tym „nieistniejącym” – jak przekornie twierdzi – nurtem sztuki, był również jego najwierniejszym wyznawcą. W swojej „nadmiernej” medialnie twórczości nie tylko dokumentował i artystycznie interpretował wcześniej dyskutowane wspólnie przez sensybilistów koncepcje myślowe, często absurdalne wyobrażenia i projekty, ale także w ramach własnych „uzupełnień” je realizował, obok rysunkowych relacji z przedstawień, akcji i dysput wykonywał bowiem prace, które w syntetycznej formie oddawały „ducha” tego nurtu: w portretach, w plakatach

czy irracjonalnych przedmiotach (na przykład siedziska, scenograficzne przedmioty czy obiekty, jak *Fitness biblioteka* z 2004 roku). Trzeba zdać sobie sprawę z karkołomnego zadania kronikarza sensibilizmu, żeby zilustrować wizualnie to, co działo się podczas tych akcji, dysput i zdarzeń, najczęściej efemerycznych, wieloznacznych, a często niedyskursywnych, opartych na przypadku, improwizacji bądź chwilowym nieporozumieniu. Michał Jędrzejewski w rysunkowych relacjach próbuje te niemożliwości przedstawić, powiązać ze sobą i wyciągnąć z tego jakiś sens. W tym celu szuka różnych „kluczy”, łącznie z tym do „piątego” wymiaru – tak stara się symultanicznie oddać akcje teatralne czy sympozjalne. Jego komentarz, kronikarski zapis staje się tu dowodem pamięci bezpośredniego uczestnika tych zdarzeń, ale także twórczą interpretacją, bo przecież te jego autorskie zapisy same w sobie są myślowo zagmatwane, niemożliwe w pełni do zrozumienia, lecz oddające esencję sensibilizmu, są bowiem „uczulone” na dane fakty, oddają ich autentyzm. Takich wizualnych „sprawozdań” jest na wystawie sporo, na przykład z IV Kongresu Sensibilistycznego, dyskusji na drabinach czy przedstawień teatralnych oraz innych wydarzeń promocyjnych dla miasta i uczelni.

Jak już podkreślono, Michał Jędrzejewski dowiódł swoją wystawą, że był nie tylko czynnym interpretatorem dokonań ruchu, ale także twórczym jego przedstawicielem. Duch sensibilizmu pchał go od jednego medium do kolejnego, był wszak cenionym praktykiem scenografii teatralnej i telewizyjnej, mistrzem plakatu o takiej tematyce, a przy tym zaangażował się w pracę dydaktyczną w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (później Akademii Sztuk Pięknych) we Wrocławiu, aby tam, obok twórczości graficznej, wystawienniczej i scenograficznej, uprawiać projektowanie mebli i form paraużytkowych (postmodernistyczne obiekty). Wreszcie w ramach uczelni wykorzystywał swoje zdolności organizacyjne w jej administrowaniu (był dziekanem, prorektorem i rektorem). Trzeba tu podkreślić – a byłem tego świadkiem – że właśnie w tych funkcjach już nie przejawiał swoich talentów parodystycznych i był zawsze wyłącznie racjonalnym i sprawiedliwym rozjemcą w nieuchronnych wśród artystów sporach ambicjonalnych.

Jako komentator historii sensibilizmu wydał także sporo publikacji zwartych oraz druków, podsumowujących sens, zasady i osiągnięcia ruchu. Dowody tej aktywności znalazły się na wystawie. Osobnym wyrazem wyobraźni autora, wystawionym na ekspozycji w Muzeum Architektury, byłyby przykłady utopijno-absurdalnych projektów architektonicznych, a raczej „pojęciowych”, jak

projekt Instytutu Sensibilistycznego czy Instytutu Iluminacji Krajobrazu.

Korzenie sensibilizmu sięgają niewątpliwie początków dadaizmu i surrealizmu, ale już w neodadaistycznej specyfice tego ruchu (z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych) odbijają się rodzime czy lokalne treści, które nie miały nic wspólnego z wzorcami ani z Zachodu, ani ze Wschodu – jak podkreślali jego autorzy. Punkt wyjścia trzeba bowiem sytuować w polskich realiach lat pięćdziesiątych, presji socrealizmu i zniewolenia umysłów w Polsce Ludowej. Z drugiej strony działo się to w specyficznej sytuacji Wrocławia – miasta od podstaw budującego swoją powojenną tożsamość, bez obciążeń tradycjami. Krótki okres „odwilży” (1956 rok) sprzyjał nowym inicjatywom, ale rzeczywiste źródło kontestacyjnych postaw młodych ludzi wobec ówczesnych absurdów rzeczywistości wynikało z ich niezależnych charakterów – mieli oni świadomość potrzeby rozszerzenia pola własnej świadomości artystycznej i dawali temu wyraz. To, że taki ruch myślowy, a w konsekwencji prekursorski nurt awangardowych poszukiwań i akcji artystycznych, inicjujący happeningi, a potem działania performatywne, miał swoje początki we Wrocławiu, uzasadniano nieobciążeniem środowiska żadnymi dominującymi tu trendami twórczości, co gwarantowało większą swobodę wyboru własnej postawy artystycznej. Jest to tylko część prawdy, miejscowa uczelnia artystyczna preferowała bowiem jednak długo tradycje koloryzmu (przeniesione z Krakowa) czy tradycje abstrakcji i w konsekwencji – strukturalizmu malarskiego. Sztuka pojęciowa z przetomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, która znalazła tu podatny grunt ekspansji, sporo właśnie zawdzięczała wcześniejszym eksperymentom zarówno ruchu sensibilistycznego, jak i otwartości kultury tego miasta w propagowaniu neoawangardowych działań galeryjnych i sympozjalnych. Symptomatyczne dla tych wydarzeń było hasło *Symposium Sztuki Pojęciowej Wrocław '70 „Zaczęło się we Wrocławiu”*. I się nie kończy...



OBIE FOTOGRAFIE
widok wystawy
w Muzeum Architektury,
2024, fot. J. Bochajczuk



← Michał Jędrzejewski, *P XX III a*, 2023, fot. archiwum artysty

↓ Michał Jędrzejewski, *A 100/15*, 2015, fot. archiwum artysty

→
 Michał Jędrzejewski,
Wstęp do teorii warkoczy,
 2021,
 fot. archiwum artysty



KONIEC ANTROPOCENU. O TWÓRCZOŚCI TOMASZA DOMAŃSKIEGO

PATRYCJA SIKORA

Antropocen jako termin został spopularyzowany w 2000 roku przez Paula J. Crutzena, badacza chemii atmosfery i laureata Nagrody Nobla. Oznacza nową epokę geologiczną, która charakteryzuje się między innymi znacznym wpływem człowieka nie tylko na ekosystemy, bioróżnorodność, klimat, krajobraz czy zbiorniki wodne, ale także geologię naszej planety – jej wpływ będzie widoczny w przyszłości również w śladach kopalnych. Dwie dekady później antropocen wciąż nie jest oficjalnie uznany za epokę geologiczną, ale jako taki jest postulowany przez różne środowiska naukowe. Simon Dalby, kanadyjski geograf i badacz środowiska w ujęciu geopolitycznym, konstatuje, że oto znajdujemy się w nowej epoce geologicznej, w której klimat ulega zmianie, a gatunki znikają w tempie niespotykanym od czasów największych wymierań na Ziemi. Szybkie zmiany na dużą skalę spowodowane globalizacją napędzaną paliwami kopalnymi coraz bardziej zagrażają społeczeństwom na nowe, nieprzewidziane dotąd sposoby. Simon Dalby wskazuje w tej sytuacji na konieczność obrania nowego kierunku geopolityki antropocenu, nastawionego na stworzenie takiej przyszłości, w której zrównoważony świat (*sustainable world*) nie będzie już zależny od paliw kopalnych¹.

Antropocen jako idea migruje z dyskursu ekologicznego, politycznego, literackiego czy filozo-

ficznego naturalnie także w obszar sztuki². Jednym z artystów, który sięga do problemu destrukcyjnej działalności człowieka, jest Tomasz Domański, autor rzeźb, instalacji, obiektów, malarstwa, filmów, animacji, akcji i performansów, rysunków i fotografii. Od lat osiemdziesiątych, czyli na długo przed tym, zanim wspomniany termin wszedł do powszechnego użycia, pracuje z naturalnymi materiałami: wodą, lodem, ogniem, drewnem, słomą, popiołem, metalem, wykorzystując właściwe im procesy, które unaoczniają nieuchronność następujących w przyrodzie zmian. Wykorzystuje przedmioty znalezione, odrzucone, zużyte: rękawice, wkładki do butów, torebki z herbatą, stanowiące odprysk i ślad codziennej egzystencji, a także materiały organiczne, jak wypreparowane fragmenty zwierząt – ich skóry czy zmumifikowane części, a nawet całe ciała, które zyskują dzięki sztuce nowe życie. Artysta poddaje je zabiegowi estetyzacji, zgodnie z logiką modnego dziś upcyklingu. Tworzy z nich na przykład niby-kwiatowe kompozycje czy panelowe abstrakcyjne układy o wysublimowanej kolorystyce, bliskie malarstwu materii i *arte povera*. Tworzy monumentalne naturalne zegary z topniejącego lodu, które odmierzają nieubłagane czas do nadciągającej klimatycznej katastrofy i być może również końca ery człowieka w ogóle.

1 Simon Dalby, *Anthropocene Geopolitics. Globalization, Security, Sustainability*, University of Ottawa Press, Ottawa 2020.

2 Pisałam o tym szerzej w internetowym wydaniu „Formatu”: *Kilka prawd o człowieku. O wystawie Podróż do wnętrza Ziemi we wrocławskim BWA pisze Patrycja Sikora*, „Pismo Artystyczne Format”, 7 czerwca 2023 roku, <https://format.asp.wroc.pl/index.php/2023/06/07/1908/> [dostęp: 14 czerwca 2023 roku].

Koniec antropocenu. Wałbrzych

Tomasz Domański w latach 2020–2021 stworzył monumentalny (2,9 × 6,48 m) asamblaż pod tytułem *Fin de Anthropocene*³. To w nim, w moim odczuciu, najdobitniej zawiera się *artist's statement* tego twórcy. Portret własny artysty, nagiego człowieka, uchwycony w formie naturalnej wielkości petnopostaciowej figury z pianki poliuretanowej, został przytwierdzony do zardzewiałej blachy niczym jakiś gatunkowy okaz, wypreparowany i wystawiony na widok publiczny, albo może wyciągnięta ze świa-

znów rodzi konotacje religijne, trochę jak w malarzkich ukrzyżowaniach Francisa Bacona. Mięśność, biologiczny aspekt ludzkiego i nie-ludzkiego bytu, spotyka się tu z konwencją obrazowania sakralnego, przedstawiającego cierpienie jako sposób na odkupienie win. U dołu, wzdłuż całego przedstawienia, ciągnie się jeszcze monumentalny napis, z tytułem pracy zapisanym po francusku: *Fin de Anthropocene*. Kojarzmy go od razu z *Fin de siècle* – znanym z literatury dekadencją końcem epoki w sztuce i życiu,



ta kontekstu sakralnego postać męczennika czy świętego. Zastygłe ciało na abstrakcyjnym, zdegradowanym procesami rozpadu – rdzewienia – tle współistnieje na jednej płaszczyźnie z hakami, ze stalowymi linami i z izolatorami elektrycznymi. Oto człowiek i stworzona przez niego era wydobywania złóż kopalnych i produkcji energii, napędzająca rewolucję przemysłową, a potem informacyjną. Wszystko ulega rozpadowi. Między człowiekiem i tymi symbolami, na czystym, nietkniętym korozją arkuszu blachy widnieje jeszcze sporych rozmiarów organiczna forma, podwieszona na haku. Wgląda jak poćniętą rozkładającego się mięsa w rzeźni, a jednocześnie jak bryła torfu, bezkształtna, biologiczna masa, która tworzy osobliwą parę z wiszącą ludzką postacią obok. Sposób jej ekspozycji w obrazie

czasem ostatecznym, zwiastującym nadciągający przetom. U Tomasza Domańskiego jest to koniec antropocenu. To koniec ery człowieka, jaką znamy. Oto nadciąga apokalipsa, zagłada, którą zgotowaliśmy sami sobie i innym gatunkom. W pracy zawiera się złowroga, pesymistyczna wróżba na przyszłość. Gdy na nią patrzę, ogarnia mnie dojmujący smutek, ten sam, który objął mnie swoim chłodnym uściskiem po obejrzeniu filmu *Blade Runner 2049*. A więc to koniec świata, jaki znamy, planeta poradzi sobie bez nas i tak. Tym razem wielkie wymieranie zostanie załatwione spowodowane nie przez kosmiczną katastrofę czy geologię planety, ale na własne życzenie gatunku znajdującego się na samym szczycie łańcucha pokarmowego. *Fin de Anthropocene* jest, w moim odczuciu, dla

↑ Tomasz Domański, widok wystawy, WGS BWA, Galeria Sztuki Współczesnej (Stara Kopalnia), 2024, fot. archiwum artysty

3 Tomasz Domański, *Fin de Anthropocene 2020–2021*, [w:] Tomasz Domański. *Obraz nie obraz 1983–2023*, red. Tomasz Domański, Ośrodek Kultury i Sztuki, Wrocław 2023, s. 69–75.

tego dyskursu kluczową pracą w twórczości Tomasa Domańskiego, swoistym zwornikiem łączącym główne wątki w jego bogatej aktywności: malarskiej, rzeźbiarskiej i tworzenia własnego ogrodu rzeźb – dzieła w procesie.

Gdy piszę ten tekst, pracę *Fin de Anthropocene* można zobaczyć na trwającej właśnie wystawie indywidualnej Tomasza Domańskiego, najlepszej ekspozycji z wystaw tego autora, jaką można było dotąd oglądać w Polsce. Prezentacja *Obraz – nie obraz. Retrospektywa* na terenie Starej Kopalni w Wałbrzychu, w oddziale wałbrzyskiego BWA, jest wyjątkowa z kilku względów. Tomasz Domański obchodzi właśnie jubileusz czterdziestolecia działalności artystycznej i przedsięwzięcie to wpisuje się w cykl ekspozycji organizowanych przy tej okazji od końca 2023 roku do połowy 2025 roku. Nie tak dawno, w kwietniu 2024 roku, w jego ramach w galerii Neon ASP Wrocław można było obejrzeć wystawę *Kolekcjoner*. Prezentacjom towarzyszy monografia twórcy – *Obraz nie obraz 1983–2023* – wydana nakładem Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu. Dodajmy, że jest to trzecia monumentalna publikacja poświęcona temu artyście, wcześniejsze tomy: *Pomniki czasu 1992–2018* (Wrocław 2018) i *Wieżogród 2015–2020* (Wrocław 2020) odnoszą się do dwóch pozostałych najważniejszych filarów jego działalności artystycznej. Wałbrzyska wystawa jest udana z kilku powodów. W jej obrębie pojawił się przekrojowy przegląd prac malarskich, obiektów i asamblaży utrzymanych w konwencji obrazowania malarskiego, od tych najwcześniejszych, pochodzących z lat osiemdziesiątych, po najnowsze. Trzeba pamiętać, że Tomasz Domański, malując, pozostaje przede wszystkim rzeźbiarzem – rzeźbę studiował we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych i to z niej obronił dyplom u profesora Leona Podsiadłego. Jak więc maluje rzeźbiarz? Tak, że przestrzeń zawsze jest ważnym elementem przedstawienia – czy to ze względu na łączenie różnych przedmiotów gotowych i technik niemalarskich z podobrazem, czy to w budowaniu skalą całej obrazowej kompozycji. Otrzymujemy ciągnące się na wiele metrów zestawy paneli, portrety z trawionej blachy, obrazy, z których wystaje trójwymiarowy relief z figurą ciała artysty, zwierzęcia, przedmiotu znalezionego. W otwartej hali wałbrzyskiego BWA, obok znakomicie wyeksponowanej *Fin de Anthropocene*, znalazło się kilka monumentalnych realizacji, jak *Hommage à Marcel Proust* (1999) ze zużytych torebek herbaty, *Scheinblüte* (2008) ze starych wkładek do butów, *Kwiaty Wieżogrodu* (2022) z rękawic roboczych wykorzystanych podczas budowania Wieżogrodu i górski *Pejzaż* z *Yangshuo* (2022) z paneli z blachy wystawionej

na działanie deszczu, ognia, rdzy, kwasu i tarczy szlifierskiej. Jest również kilka ważniejszych prac zrealizowanych z preparatów zwierzęcych: *Animanus* (2022) z tchawic wołowych, *Róże dla Lucienne* (2022) z rybich wędzonych skór, a także kilka pięknych, hipnotyzujących abstrakcji: *Podwójny zenit* (2022) wykonany z użyciem wosku pszczelego, *Linie funkcyjne* (2022) z węży strażackich i ogrodniczych oraz pasów transportowych i transmisyjnych czy *Oddech Kussamaula* (2022) z dętek rowerowych. Wystawę symbolicznie otwierają i zamykają dwa portrety własne artysty – ekspresyjny olej z czasów sprzed podjęcia studiów artystycznych i obecny, przeniesiony na blachę obraz fotograficzny z wizerunkiem twórcy, przenikliwie spoglądającego w oczy odbiorcy.

Na wałbrzyskiej wystawie nie tylko zachwyca przestrzeń, która sprzyja odpowiedniej prezentacji sporych formatów prac, ale przede wszystkim atmosfera Starej Kopalni – częściowo odremontowanego poprzemysłowego destruktu, pokazującego swoje oblicze niczym doktor Jekyll i pan Hyde – połowa budynku znajdująca się w stanie ruiny przechodzi płynnie w drugą, odnowioną połowę, która stała się nowoczesnym obiektem turystycznym i kulturalnym. Dzięki temu kopalnia pozostaje widoczną pamiątką upadłego przemysłu wydobywczego, przemian gospodarczych i społecznych, strukturalnego bezrobocia w tym regionie i degradacji środowiska. Każdy, kto w latach osiemdziesiątych jechał do Wałbrzycha pociągiem, wie, dlaczego należało natychmiast zamknąć okna przed stacją Wałbrzych-Szczawienko. Koniec antropocenu, o którym mówi Tomasz Domański, w takich miejscach, jak Wałbrzych, wybrzmiewa z całą siłą.

Wieżogród i pomniki czasu. Komorowice

Jadąc nieco ponad godzinę samochodem z Wałbrzycha na wschód, trafiłam do Komorowic, położonych wśród Wzgórz Niemczańsko-Strzelińskich. To tu, przy domu artysty, powstał dzięki wspólnym staraniom jego i jego żony Beaty Lubickiej ogród rzeźb – Wieżogród. Niewielki teren został zmieniony w żywe dzieło sztuki w ciągłym procesie, wypełnione wtopionymi w naturę abstrakcyjnymi formami. Ich rodowód jest różny: obelisk, wieża, pagoda, brama współtłustnieją z elementami wywiezionymi z japońskiej sztuki ogrodowej, z wygrabionymi w czasie medytacji zen kamiennymi ścieżkami i drzewkiem przyciętym na wzór bonsai. Niektóre formy rzeźbiarskie, choć abstrakcyjne, swoją genezę mają w świecie przyrody – formie kokonu i ula. Inne są hołdem dla wielkich mistrzów, jak Malewicz, Mondrian, Bernini, Brâncuși. Tym samym tradycje dalekowschodnie i europejskie przenikają się płynnie. To świat mistycyzmu, medytacji i hołdu

dla natury. Do większości wież, sięgających kilku metrów wwyż, można wejść do środka. Za każdym razem wrażenie jest inne, w zależności od zastosowanej konstrukcji. Wieże są nie tylko dziełem rzeźbiarskim i małą architekturą ogrodową w jednym, ale także instrumentem. W każdej z nich, niczym w pudle rezonansowym, usłyszeć wibrujący dźwięk dobywający się z uderzeń w tybetańskie misy, własny głos lub oddech odbijający się lekkim echem, wiatru, zagładających tam ptaków. Widz stoi we wnętrzu i rezonuje wraz z nim. Przestrzeń jest idealna do medytacji nad miejscem człowieka w naturze, roli sztuki i artysty w zmieniającym się świecie, poszukiwaniem twórczej harmonii z ziemią. Formy w przeważającej części są wykonane z blachy podatnej na rdzewienie i – podobnie jak otaczająca je roślinność – podlegają wpływowi czynników atmosferycznych, rytmowi zmian pór dnia i roku. Cykliczność czasu odmierza sama natura, powoli degradując dzieło ludzkich rąk. W końcu niektóre z wież się zapadną. Każdego dnia stopniowo rdza pokrywa stal szlachetną, rudą powłoką. Wiatr, słońce, deszcz, przemijające pory roku, codzienna dbałość o rośliny, wygrabianie kamieni – wszystko to jest symbiozą natury, ludzkiej aktywności i sztuki, – rozpisany na lata procesem z dziedziny *land artu*, zakładającym ciągłą ingerencję człowieka i ciągłe negocjacje z procesami przyrodniczymi. To również rodzaj utopii („towertopii” – jak chciałby tego artysta, tłumaczący neologizm „wieżogród” na język angielski jako ‘*towertopia*’ właśnie). Ogród jest jak papierek lakmusowy, wychwytyjący zmiany klimatyczne, to dobre miejsce do ciągłej obserwacji postępującego stepowienia Europy. Jak w soczewce w takim ogrodzie można przyjrzeć się kondycji Ziemi, ale także przećwiczyć bycie w obrębie wspólnoty ludzkiej i bytów-innych-niż ludzkie, o których pisze filozof Mateusz Salwa. To bycie w przestrzeni, którą człowiek wyznacza, ale której w pełni nie kontroluje, miejscu, w którym „dochodzi do głosu szczególna etyka, wykraczająca poza etykę wyłącznie antropocentryczną”⁴. Taka perspektywa w ujęciu globalnym pozostaje wiązką utopią.

Ciekawą inicjatywą jest wzniesiona przez Tomasza Domańskiego tuż obok, za domem, własna galeria plenerowa poświęcona *Pomnikom czasu 1992–2022*, prezentująca przy użyciu prostych środków – lekkiej konstrukcji i rozpiętych na niej bannerów – dokumentację najważniejszych realizacji oraz projektów. Przejrzenie zebranego w tym miejscu bogatego materiału pozwala na przypomnienie sobie najśmielszych przedsięwzięć tego artysty w przestrzeni miejskiej i naturalnym krajobrazie, między innymi

w Polsce, Skandynawii, na Alasce. Wydobywanie i opracowywanie ogromnych brył lodu, trawienie ich ogniem czy poddawanie procesom topnienia i ponownego zamarzania krążyło wokół problemu wykorzystania w procesie twórczym podstawowych żywiołów i logiki ich oddziaływania. Cykl *Pomników czasu* zasadzał się na widocznym topnieniu mas lodowych – czytelnym dla wszystkich zegarze, który z dzisiejszej perspektywy interpretujemy jako odliczający w mikroskali czas do apokalipsy i końca ery człowieczej.

Tomasz Domański w swojej sztuce właściwie od początku mówił o konieczności recyklingu i upcyklingu, wykorzystaniu rzeczy biednych, przedmiotów znalezionych, odrzuconych, pracy z żywiołami i materią organiczną, naznaczoną piętnem przemijania i nietrwałości. To jedna z podstawowych idei, które przewijały się w jego pracach. Artysta realizował te działania od wczesnych lat dziewięćdziesiątych, zanim dyskurs wokół *sustainable art* w ogóle stał się w Polsce rozpoznany. O ekologii mówiło się wówczas w odniesieniu do dziury ozonowej i wyrębu puszczy amazońskiej, a o prawdziwej skali nadciągającej katastrofy klimatycznej nikt jeszcze w ogóle nie słyszał.

4 Mateusz Salwa, *Ogrody – pomniki antropocenu*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2022, nr 2, s. 263.



↑ Tomasz Domański,
widok wystawy, WGS BWA,
Galeria Sztuki Współczesnej
(Stara Kopalnia), 2024,
fot. archiwum artysty

ZJAWISKA



74 • ANKA MITUŚ

Kiedy kuratorzy performują.
Ankieta Anki Mituś

84 • MIKA DROZDOWSKA

Razem możemy osiągnąć to, co jest
niemożliwe do osiągnięcia w pojedynkę.
Relacja z konferencji GAS 2024 w Berlinie

90 • BEATA BARTECKA

Co jest więcej warte: sztuka czy życie?

94 • JUSTYNA TEODORCZYK

Z empatią o empatii. Bizuteria znów
przemówiła w Legnicy

96 • PIOTR LISOWSKI

Recyklingowa maszyna. *Generator V*
Lecha Twardowskiego

KIEDY KURATORXY¹ PERFORMUJĄ. ANKIETA ANKI MITUŚ

ANKA MITUŚ

Udział wzięli: Sebastian Cichocki, Dzidy (Michalina Sablik i Aleksandra Liput), Zofia Krawiec, Anna Markowska, Tomek Pawłowski-Jarmotajew, Zofia Reznik, Marta Smolińska, Magda Ujma, Joanna Warsza, Aleksy Wójtowicz.

Do ankiety byli również zaproszeni: Jagna Domżańska, Michał Grzegorzek, Anka Herbut, Kuba Mikurda, Ada Piekarska, Łukasz Ronduda, Katarzyna Roj, Joanna Synowiec, Ewa Tatar, Joanka Zielińska.

PYTANIA ANKIETY

1. Jak rozumiesz własne autorstwo w obrębie projektu wystawowego jako medium sztuki?²
2. Jak zatarcie granic dzieła i kuratorskiego sprawstwa zmienia sytuację/nastawienie adresata (użytkownika) wypowiedzi wystawowej³?
3. Jaki był twój najambitniejszy/najciekawszy w tym kontekście projekt?

W obrębie nurtu krytyki instytucjonalnej, czyli mniej więcej od lat osiemdziesiątych XX wieku, powstało

zjawisko artystx-kuratorx. W książce *When Artist Curate: Contemporary Art and the Exhibition as Medium* wnikliwie opisała je Alison Green, biorąc pod uwagę skutki, jakie jego pojawienie się przyniosło w postrzeganiu wystawy, nie tylko jako mniej lub bardziej samoświadomej ramy, lecz również rzeczywistego medium sztuki. Zmiana ta, zaciera granicę między funkcją kuratorx i artystx, bezpośrednio wpłynęła oczywiście również na tę pierwszą rolę, a rozszczerzoną barierę przemierzają od lat także osoby kuratorujące, sięgając po role i narzędzia wprost performatywne, ujawniając swoje autorstwo i partnerski kreatywny udział w powstającym spektaklu.

Zbadanie zjawiska w obrębie polskiej sztuki współczesnej wydaje mi się szczególnie pociągające wobec upowszechniania się procesów demokratyzacji struktury instytucji sztuki, tematyzowania i upolitycznienia jej mechanizmów „produkcyjnych”, wreszcie – nasilania się praktyk grupowych i kolektywnych w procesie powstawania sztuki. Zade monstrowały je szczególnie dobitnie *documenta 15* w Kassel, które były nie tylko kuratorowane przez

- 1 Uciezka do znaku „x” nie jest manifestacją braku wrażliwości na piękno języka polskiego, ale ma odzwierciedlać wrażliwość autorki na niebinarną tożsamość płciową części osób uczestniczących w ankiecie. Określenie „osoby artystyczne”, które dominuje obecnie w języku wrażliwym, jak zwrócono mi uwagę, brzmi równie obco i dziwnie w oczach osób, które określają się binarnie, a dodatkowo może być postrzegane jako umniejszające dla społeczności trans, dla których wywalczona tranżycja jest źródłem zasłużonej satysfakcji.
- 2 W jakim stopniu wystawa jest osób innych niż artystki i artyści? (parafraza: Aleksy Wójtowicz).
- 3 Kilka osób dopytywało o sens tego pytania, które zadałam mętnie, doczekało się więc bardziej ukierunkowanych omówień: Jakie konsekwencje ma dla odbioru transgresja na linii kurator/artysta, czy również prowokuje transgresję? Czy wyeksponowanie sprawczości kuratorskiej ośmiela do odgrywania w procesie odbioru bardziej aktywnej roli? A może jest to dla ciebie bez znaczenia? Czy przesunięcie w tradycyjnej strukturze „organizowania” wystaw jest zapalnikiem do zmian w recepcji wystawy przez osoby zewnętrzne, w tym wypadku widzów? (ostatnia parafraza: Aleksy Wójtowicz).

indonezyjski kolektyw ruangrupa, ale także zostały radykalnie zdecentralizowane przez zainicjowany przez grupę mechanizm „śnieżnej kuli”, który delegował władzę kuratorską i budżet na coraz bardziej oddalone od kuratorskiego centrum inicjatywy i osoby.

Aby poszerzyć zakres obserwacji zagadnienia, skierowałam krótki zestaw pytań do osób, które wywodzą się z różnych obszarów: praktyk wspólnotowych, pola teoretycznego lub krytycznego, doświadczeń instytucjonalnych, a zarazem od dłuższego czasu reprezentują ten właśnie transgresyjny styl pracy, umieszczający pełnione przez nie funkcje na terytorium zajmowanym tradycyjnie przez artystx.

Kim jest kuratorx-artystx? Na pewno pasują tu te praktyki, które porzucają złudzenie obiektywnej niewinności narracji wystawowej, skoro zaś ta jest nieaktualna, to dlaczego kryć się za ramą instytucjonalnej maszyny organizacyjnej, czemu nie wkroczyć w światło reflektorów? Osoby, które zaprosiłam do badania, śmiało miksują na płaszczyźnie wystawowej artystyczne i nieartystyczne poziomy rzeczywistości, często same uczestniczą w projektach artystycznych jako współautorx i współuczestnicz, zajmują jasne stanowisko wobec spraw i wydarzeń, odmienne od neutralnego, opartego na metapoziomie projektu wiedzy.

Jak te osoby same określają swoje pozycje i stawkę tej zmiany?

1. Jak rozumiesz własne autorstwo w obrębie projektu wystawowego jako medium sztuki?

Na zaproszenie do ankiety zareagowało ponad dwadzieścia osób. Ostatecznie połowa z nich odniosła się do trzech przedstawionych pytań, a jedna odesłała mnie do swoich przemyśleń związanych z pracą nad formą filmową opublikowanych w 2015 roku w tekście *Wystawa jako film*⁴. Jedna osoba zdystansowała się wobec tak postawionych pytań, ponieważ, jej zdaniem, historyczna praktyka Harald Szeemanna rozprawiła się raz na zawsze z podziałem między pracą artystx i kuratorx. Przeświadczenie to potwierdziła zresztą inna wypowiedź, przywołująca postać legendarnego szwajcarskiego kuratora i porównująca jego styl „reżyserowania” wystaw ze światem kina lub teatru, w którym nikt nie kwestionuje roli reżysera.

Styl i rozpiętość odpowiedzi bardzo od siebie odbiegają, co wynika zarówno z otwartości i luźnej

formuły ankiety, jak i „gorącego” czasu jej przeprowadzenia (czerwiec/lipiec 2024 roku). Sprawia to, że nie jest łatwo uznać obraz wyłaniający się z opublikowanego poniżej kwestionariusza za uporządkowany i kompletny. W oczy rzuca się jednak (pozytywnie rozumiany) kryzys podziału ról i funkcji wpisujących tradycyjnie w strukturę organizacyjną instytucji sztuki⁵. Z wielu wypowiedzi przebija przeświadczenie o nieaktualności, nieadekwatności, a nawet problematyczności takich podziałów w obrębie systemu sztuki. Praca kuratorx i artystx przenikają się i mieszają w różnych proporcjach i zwykle daje się to wyrazić w etykietach wystawowych (bo zazwyczaj nie w zapisach umów prawnoautorskich). Sojuszniczy charakter obu funkcji, a także swobodnych wzajemnych przepływow władzy kuratorskiej między zaangażowanymi w projekt podmiotami, jest w progresywnym (wytyczającym wielokierunkowe wektory zmian) działaniu uważany już od jakiegoś czasu za wyznacznik dobrych praktyk. Wydaje się wręcz, że zniesienie sztywnej linii podziału między obiema rolami jest wpisane w transgresyjność pragmatycznych definicji sztuki współczesnej. Jeśli sztuka jest tym, „co robią artyści i co wystawia się w galeriach”, to naturalnie wpływ na jej ostateczny kształt mają nie tylko osoby, których obserwacje, prace i działania stanowią inspirację dla powstających wystaw i wydarzeń, ale aktorami stają się nagle takie elementy, jak uwarunkowania systemowe i strukturalne poszczególnych instytucji i miejsc, kompetencje, zaradność i umiejętności zespołów produkcyjnych i technicznych, wreszcie ekonomiczne, czyli wszechmogące, budżety.

W zależności od „klasy” i stopnia profesjonalizacji instytucji świadoma praca artystx i kuratorx z tymi okolicznościami waha się więc między grą, sabotażem a autoeksploatacją. Ta ostatnia w polskich realiach instytucjonalnych dotyczy szczególnie osób młodych, niedysponujących jeszcze rozpoznawalną dla każdego siłą kapitału symbolicznego. Jej rezultatem jest nie tyle zatarcie linii demarkacyjnej oddzielającej pracę kuratorx i artystx, ile granicy między nimi a zespołem produkcyjno-technicznym – i wcale nie chodzi tu zazwyczaj o upodmiotowienie tego ostatniego w obrębie projektu wystawowego.

Na antypodach podejścia kolektywnego pojawia się w wypowiedziach również inne stanowisko. Jego pragnieniem jest ustanowienie – związanej silniej z krytyką artystyczną i polem badawczym – empatycznej lub krytycznej przestrzeni pracy z twórcami.

4 Łukasz Ronduda, *Wystawa jako film*, [w:] *Kino – Sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, red. Łukasz Ronduda, Jakub Majmurek, Krytyka Polityczna, Warszawa 2015.

5 Mam tu na myśli instytucje kultury, nie instytucje sztuki w szerszym rozumieniu filozoficznym.

Parafrazując przekaz artystyczny lub podążając za artystycznym przekazem, czasem zaś przeciwstawiając się jego intencjom, stwarza ono przestrzeń autorstwa, która z pozoru tylko przypomina konwencjonalną, hegemoniczną rolę star-kuratorz z lat osiemdziesiątych czy dziewięćdziesiątych XX wieku, reżyserującego wystawowy przekaz. W rzeczywistości jest propozycją i zaproszeniem bohaterx i czytelnix wystawy na ring opowieści, który może, lecz wcale nie musi, skończyć się dla aktorx-kuratorx zwycięstwem. To tendencja równie eksperymentalna, jak praktyka artystx-kuratorx w obrębie ewolucji postkonwencjonalnych postaw kuratorskich (działających inaczej niż na bazie autorytetu władzy-wiedzy), jednak transgresji poszukuje nie tyle w obrębie sztuki, ile w sposobie jej lektury, skłaniając się ku bardziej angażującemu, zrywającemu z „obiektywną” krytyczną narracją językowi jej opisu.

2. Jak zatarcie granic dzieła i kuratorskiego sprawstwa zmienia sytuację/nastawienie adresatx (użytkownikx) wypowiedzi wystawowej?

Szczególnie problematyczne okazało się drugie pytanie, dotyczące sygnału, jaki manifestacja współautorstwa dzieł i wystawy wysyła w kierunku publiczności. Czy tak, jak zmienia stosunki autorstwa, zmienia lub ma zmieniać również sytuację odbioru wobec dzieł i performatywnych wydarzeń? Nie tylko sposób sformułowania pytania był niejasny (doczekało się ono w toku korespondencji kilku parafraz⁶), lecz również jego zasadność była kwestionowana. O ile powszechnie podzielane jest przez osoby pełniące funkcje kuratorskie poczucie współautorstwa wystaw, o tyle, zdaniem części osób uczestniczących w ankiecie, nie ma ono znaczenia dla samego procesu identyfikowania autorstwa w procesie recepcji wystawy. Większość odpowiedzi, jeśli w ogóle padały, dawała świadectwo przekonaniu, że zmiana ta nie jest wcale przez publiczność odczuwalna, ponieważ podział pracy (władzy) nad wystawą nie jest przez publiczność rozpoznawany, a więc kwestia rozszerzenia kuratorskiego autorstwa nie jest dla recepcji wystaw w ogóle istotna. Powszechność tego przekonania nieco mnie zaskoczyła – spodziewałam się, że uruchomieniu horyzontalnych, subiektywnych, a nawet autobiograficznych metodologii i strategii będzie towarzyszyć nadzieja na zbudowanie horyzontalnych relacji z publicznością – z pewnością jednak jest ono świadectwem realizmu i płynie z licznych doświadczeń pracy w dość zakonserwowanych warunkach instytucjonalnych.

W związku z tym zaciekał mnie zatem głos, który w odniesieniu do polityki autorstwa zwrócił uwagę na dość konwencjonalne przywiązanie publiczności do artystycznych marek. Płynie z niego przekonanie, że jakiegokolwiek kuratorskie eksperymenty na tym polu nie przebijają się do poziomu zmiany stosunków z publicznością i że dopiero nieujawnienie autorstwa dzieł na zbiorowej wystawach obudziłoby jej silniejszą reakcję – brak informacji na temat tożsamości (a więc być może też wiarygodności) autorx budzi niechęć (odmiennie niż w ramach kultury *street artu* i w działaniach grupowych, w których anonimizacja prac dzieła raczej na zasadzie autorskiego proxy, na przykład Banksy, The Krasnals, Slavs and Tatars). Większość osób odwiedzających wystawy nie interesuje się oczywiście mechanizmami ich powstawania. Podobnie jak większość osób poruszających się samochodami nie ma świadomości złożoności łańcuchów dostaw i procesów projektowych w produkcji samochodów. Podobnie jednak jak w wypadku miłośników bmw czy syreny, idąc do galerii, większość użytkowników kultury lubi wiedzieć, „na kogo idzie”.

3. Jaki był twój najambitniejszy/najciekawszy w tym kontekście projekt?

Sporo emocji wywołała już przywołana w trzecim pytaniu kategoria „ambicji”. „Naj” to wszak, jeśli się zastanowić, bardzo niepożądany i szybko tracący na aktualności stan. Jednak na potrzeby przykładu ostatecznie prawie wszystkie ankietowane osoby wskazały przedsięwzięcia, które – w retrospekcji – okazały się ciekawymi ilustracjami ich podejścia do kuratorstwa i przekraczania granic jego rozumienia. Często pojawiającą się w wypowiedziach tendencją jest po prostu kolektywność. Zjawisko to jest rozumiane przy tym szeroko – jako obejmujące nie tylko pracę artystek i artystów, rozmaitych osób i podmiotów spoza ściśle artystycznego pola, okoliczności powstania stanów i przedmiotów, lecz również aktywne współdziałanie kuratorów i kuratorek, które to osoby nie stoją na abstrakcyjnych metapozycjach, lecz współtworzą sytuację wystawową, nierzadko wraz z osobami definiowanymi dotychczas jako publiczność, których odbiór jest od początku (nie tylko w sensie rekonstrukcji sensu prac, jak chciał już Roman Ingarden, lecz zupełnie praktycznie) wpisany w zaistnienie pracy jako jej warunek.

Rozproszeniu władzy kuratorskiej i przemieszaniu kompetencji w obrębie projektów wystawowych towarzyszy często antyspektakularność, która kilkakrotnie pojawia się w wypowiedziach jako cecha

6 Por. przyp. 3.

zdecydowanie pozytywna. Wiąże się ona nie tylko z postulatem cyrkularności (ten wywodzi się z obszaru refleksji ekologicznej), ale także z pojęciem zrównoważoności, które stosuje się zarówno do zasobów, jak i do relacji z tłem architektonicznym czy otoczeniem społecznym oraz do stosunków pracowniczych. Rezultat wspólnego wysiłku często jest wręcz odwrotnie proporcjonalny do nakładów finansowych i promocyjnych (zaskakujący dla samych autorów), za to mocno wiąże się z siłą relacyjnej wymiany między pracą kuratorx i artystx. Indywidualizm i jednostkowe autorstwo wypierane jest w tym typie społecznej ekonomii przez dwukierunkowy przepływ wiedzy i wspólnotowość, które zakłada również współdziałanie osób i elementów spoza rzeczywistości artystycznej.

W poniższych odpowiedziach na pytania ankiety często jest podkreślane poczucie nagości i odstońnięcia, jakie towarzyszy opuszczeniu znanego terytorium. Nieprzypadkowo ten właśnie czynnik jest często spotykany w wypowiedziach wielu artystek i artystów jako warunek (choć wcale nie gwarancja) dobrej sztuki.

SEBASTIAN CICHOCKI

—
1.

W ostatnich latach nauczyłem się pracować w kolektywach, polubiłem pracę w dialogu i dzielenie się odpowiedzialnością. Autorstwo jest raczej rozmyte, większość wystaw, które zrobiłem w ostatnich latach, była współkuratorowana. Bardzo cenię sobie pracę z Łukaszem Rondudą, Jagną Lewandowską, Marianną Dobkowską i innymi osobami, z którymi nieustannie intensywnie prowadzę rozmowy. Organizując na przykład coroczne Kongresy Postartystyczne, w dość stałej, ale ewoluującej grupie kuratorskiej zaczęliśmy używać chętniej określenia „zwotywanie” (*convened by*) zamiast „kuratorowania” (*curated by*). Może być tak, że ta rola „akuszerska” wobec różnych procesów (post)artystycznych czy rzecznicza wobec praktyk wywodzących się z pola sztuki zaczyna u mnie przeważać. Inna kwestia to praca w publicznej instytucji sztuki – Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie – gdzie to rozmycie autorstwa jest w pewnym sensie narzucone z góry. Często pracujemy w większych zespołach nad wystawami, pełnimy funkcje wspierające wobec gościnnych osób kuratorskich (z pewnością mając duży wpływ na ich wystawy, ale nie w sposób jawny), co więcej, dobry pomysł może być zaakceptowany i przekazany do realizacji komuś innemu. Myślę, że to jest dobre podejście. Sprawa autorstwa jest dla mnie

jedną z kłopotliwych kwestii w obszarze kuratorskim, lubię się z nią krytycznie mierzyć.

W pracy poza instytucją lubię być częścią zespołu, który podziela twoje wartości i daje się także ponieść entuzjazmowi. Jestem entuzjastką sztuki, a jednocześnie malkontentem systemu sztuki.

—
2.

Nie wiem, czy dobrze rozumiem pytanie, ale nie przeceniałbym roli nazwiska osoby kuratorskiej, jeśli chodzi o publiczny odbiór wystawy. To są raczej nasze, zawodowe, bardzo niszowe zainteresowania – kto co zrobił, jaki jest charakterystyczny rys/styl pracy tej osoby, jak się ona rozwija zawodowo, z kim pracuje. Dla 99% odbiorców nie ma to większego znaczenia. Wyobraźmy sobie jednak eksperyment z zaprezentowaniem zbiorowej wystawy tematycznej, na której wszystkie prezentowane prace są anonimowe! To zrobiłoby z pewnością duże wrażenie na publiczności, budząc głównie negatywne reakcje. Na to zwraca uwagę publiczność instytucji.

—
3.

Wskazałbym wystawę *The Gleaners Society*, czyli 40. Biennale Sztuki Współczesnej w Irlandii. Myślę, że zbiegły się tam różne wątki i zainteresowania z ostatniej dekady, które były dla mnie kluczowe. Ta wystawa była antyspektakularna, była budowana wokół koncepcji „poktosia”, zbierania resztek i wspólnotowości znanej z kultur agrarnych (w Irlandii to tradycja zwana *meitheal*). Zamiast nowych nazwisk i nowych produkcji, czego oczekuje się od biennale, szukałem prac z poprzednich edycji, projektów, które powinniśmy kontynuować z ubiegłych lat, miejscowych osób, które mogą być dla mnie przewodnikami po historii rolnictwa, produkcji żywności (także pamięci głodu w Irlandii), ogrodnictwa, kwestii własności ziemi, kolonizacji. Zamiast nowych prac, które można byłoby na przykład wprowadzić później na rynek sztuki, zrealizowaliśmy kilka „usług” dla społeczności. Navine G. Dossos przemałowała jedyną wegetariańską kantinę w mieście, tworząc dydaktyczne murale z przepisami kulinarnymi i gloryfikujące ruchy klimatyczne. Deirdre O'Mahony zasadziła razem z organizacją *Home-tree* „mikrolas” na terenie Thomond Primary School, który będzie rosł w następne dekady. Rzeźba Olgi Micińskiej za chwilę trafi na farmę, mając swoje życie po życiu jako brama dla owiec. Wiele z osób uczestniczących w biennale nie definiuje swojej praktyki jako sztuki, były to takie organizacje, jak *Irish Seed Savers*, *Common Knowledge*, klub ogrodniczy z lokalnej szkoły podstawowej czy architekci z *Workhouse Union*. Ich udział nie zawsze prowadził do powstania czegoś materialnego i widzialnego na

wystawie. W pewnym sensie *The Gleaners Society* jest dla mnie „matką wszystkich wystaw”, tych wcześniejszych i późniejszych, także mających charakter zgromadzeń i kongresów (w ostatnim czasie granica między wystawą a zgromadzeniem jest dla mnie bardzo rozmyta). To była wystawa, w której spotkały się moje ulubione wątki: wartość użytkowa sztuki, przeszczepianie sztuki poza sztukę, ekoestetyka (Rasheed Araeen), ogrodnictwo (uprawianie sztuki na podobieństwo uprawiania ziemi), praktyki artystyczne „w skali 1:1”, ale i powrót do tradycji: konceptualizm, sztuka ziemi, dada.

DZIDY (ALEKSANDRA LIPUT I MICHALINA SABLİK)

1.

Wystawę rozumiemy jako projekt artystyczny sam w sobie, który tworzy immersyjną, performatywną przestrzeń, do której zapraszamy widza/widzkę. W naszej praktyce kuratorskiej wybierałyśmy miejsca i tworzyłyśmy wystawy *site-specific*, wchodząc w dialog z architekturą, obiektami zastanymi, przyrodą. Pracowałyśmy z miejscami, które nie były tylko tłem do prac artystycznych czy wystaw, ale ich ważnymi uczestnikami. Każdy znajdujący się element mógł zostać włączony w narrację o wystawie i stać się aktywnym uczestnikiem, zmieniającym znaczenie całości oraz poszczególnych prac. Chciałyśmy stworzyć doświadczenie totalne przez miejsce, wybrane prace, atmosferę, światło, muzykę (często były prace wideo z muzyką nadającą ton całej wystawie). Tworzyłyśmy narracje wizualne o surrealistyczno-spekulacyjnym charakterze oraz teksty, które miały charakter literacki lub były kompilowane z cytatów z tekstów z Internetu.

Projekty wystawiennicze z jednej strony miały autorski charakter – to my wymyślałyśmy temat przewodni, opierając się na refleksji filozoficznej czy przeczytanych książkach (smak/niesmak, piękni przegrani, psychodelia, zawłaszczanie polityczne marzeń, zwrot magiczny), a z drugiej strony pozostawiałyśmy sporo pola innym aktorom wewnątrz wystawy: zaproszonym artystom (sytuacja, w której Jakub Gliński godzinę przed wernisażem zrobił śmieciowe instalacje, które świetnie wpisywały się w temat i przestrzeń – było to dla nas duże zaskoczenie), przestrzeni, przypadkowym spotkaniom obiektów w przestrzeni, zwiedzającym, którzy podczas rozmów z nami współtworzyli narrację wystawy.

2.

Nasze projekty wynikały z chęci kolektywnej pracy z naszymi rówieśniczkami artystkami. Chciałyśmy

tworzyć platformę do wymiany myśli, dawać innym i sobie przestrzeń do prezentacji tego, co aktualnie było dla nas ważne. Te tropy doprowadziły nas do organizowania oddolnych, niezależnych wystaw. Dopiero po czasie zdecydowałyśmy się na sformalizowanie naszej relacji i nazwanie naszego duetu Dzidy. Podeszłyśmy do tego poważnie i wraz z grafikiem stworzyłyśmy nasze logo, o którym długo i gorąco dyskutowałyśmy. Dzidy stały się czymś z pogranicza marki, ale także performatywną personą, którą wykorzystywałyśmy do promowania naszych wydarzeń.

W naszych wystawach ważny był aspekt kolektywnej pracy wszystkich artystów, którzy angażowali się w projekt. Idea wystawy, temat czy estetyka były naszym wyborem, ale dawałyśmy dużo przestrzeni artystkom na ich propozycje. Wystawy miały charakter pop-upowy, więc trwały zwykle kilka dni. Były krótkie, ale intensywne. Podczas nich ważna była obecność nas, kuratorek, oraz artystów, a także narracja, którą tworzyłyśmy wokół wystawy w czasie oprowadzań. Opiekując się wystawą, oprowadzałyśmy każdą osobę, która przychodziła, i dyskutowałyśmy o projekcie. Było to dla nas ważne doświadczenie, konfrontowałyśmy się na bieżąco z tym, jakie emocje wzbudzają nasze wystawy, którym jednocześnie nadawane były nowe konteksty, poszerzał się nasz sposób patrzenia na nie. Żywe reakcje i dyskusje dawały nam dużo energii i popychały do dalszych działań.

Szczególnie ważna w związku z tym była wystawa *A Dream within a Dream*, która odbyła się plenerowo w ogrodzie Michaliny na Mokotowie w czasie pandemii w maju 2021 roku. Była ona odpowiedzią na poczucie osamotnienia i marazm, który nami zawładnął. Spotykałyśmy się z osobami zaproszonymi do projektu za pośrednictwem rozmów wideo, dawało nam to poczucie sprawczości. W związku z obostrzeniami większość artystów nie mogła przyjechać i dostarczać osobiście prac, ale odbieranie przesyłek z ich dziełami, rozpakowywanie ich i aranżowanie było dla nas wielkim świętem, czułyśmy się jak małe dziewczynki otwierające opakowanie z wyczekiwany prezentem. W mokotowskim ogródku udało nam się stworzyć baśniową przestrzeń, w której po długiej izolacji mogłyśmy współbyć ze sobą, z pracami i ich odbiorcami, zapraszając gości, częstując herbatą z pokrzywy i będąc gospodyniami tego ogrodu.

Odbiorca wchodził w immersyjną przestrzeń i wstuchiwał się w naszą historię o wystawie lub czytał poetycki tekst.

3.

Co zaskakujące, z perspektywy czasu najbardziej ambitny był nasz pierwszy projekt, *Apetyt*, w dawnej restauracji w Alejach Ujazdowskich 8

w Warszawie (2018). Było to kolektywne działanie z młodymi artystkami i artystami, dla wielu z nich był to debiut. Rzuciliśmy się na wielką, pełną bałaganu przestrzeń i razem z artystkami i artystami tworzyliśmy w niej ścieżki do oglądania wystawy i budowania narracji, wykorzystując pozostawione w niej sprzęty kuchenne, lodówki czy stoły. Bez wsparcia wszystkich osób biorących udział w projekcie nie udałoby nam się tego zrobić, artystki i artyści razem z nami sprząkali, wynosili niepotrzebne sprzęty, wiercili w ścianach. Świetnie się przy tym bawiliśmy. Wyjątkowe było również to, że nie spodziewaliśmy się tak dużego zainteresowania naszą debiutancką wystawą, na której wernisaż przyszedł około stu osób. W pewnym momencie informacja o wernisażu musiała rozejść się pocztą pantoflową, przybywały grupy nowych osób, a my zaczęliśmy się obawiać, że nie będziemy mogły zapanować nad publicznością i w porę bezpiecznie opuścić użyczonej nam przestrzeni. Kolejnym pozytywnym zaskoczeniem było to, że dokumentacja z wystawy była publikowana w wielu magazynach międzynarodowych, co dodało nam wiary w to, co robimy.

ZOFIA KRAWIEC

—
1.

Autorstwo postrzegam na zasadzie współpracy i współtworzenia razem z artystą wspólnej wypowiedzi, trochę jak montowanie z różnych scen jakiejś większej sekwencji filmowej. W rezultacie powstaje nowa wypowiedź, która jest wynikiem współdziałania artysty z kuratorem. Może to brzmie trochę enigmatycznie, ale wnoszę intelektualne narzędzia, które mogą pomóc artyście, a właściwie pracy, na jakimś etapie jej powstawania. Lubię szczególnie możliwość współmyślenia z artystą na temat jakiejś nowej pracy, która powstanie specjalnie na wystawę. Wydaje mi się, że mój wkład polega również na wsparciu pracy na poziomie porozumienia z odbiorcą, dawaniu języka porozumienia, tłumaczeniu między pracą a kontekstem, przemawianiem takim językiem, który nie jest hermetyczny.

—
2.

Podział na kuratorkę i artystkę/artystę jest trochę nieaktualny i nigdy nie mogłam się w nim pomieścić. Ten dualizm i binarność, te podziały nie pasują już dziś do świata – nie tylko sztuki, ale w ogóle do tego, jak opisujemy świat. Kuratorzy często są artystami, a artyści kuratorują. To właśnie mnie dziś kręci, żeby nie tylko być niewidocznym narzędziem opisującym dla dzieł artystek i artystów, ale żeby

w dialogu z nimi współtworzyć, w poczuciu, że nie tylko dostarczam oprzyrządowanie teoretyczne, lecz również się od nich uczę. To rozsądza ten binarny podział.

—
3.

Jeśli pytasz o mój najbardziej ambitny projekt, to z jednej strony pomyślałam o czarownicach, zarówno o wystawie *W czarodziejską burzę włożę własną duszę* (BWA Warszawa, 2020), w której rzeczywiście byłam artystycznie mniej obecna, ale także od razu przyszedł mi do głowy ten projekt o Internecie: *Na pozór silna dziewczyna a w środku ledwo się trzyma* (Lokal_30, Warszawa, 2018). To był projekt zapoczątkowany moją artystyczną pracą w Internecie, która była też kuratorowaniem mojej widoczności na Instagramie, wybierania, co jest w porządku, co z czym zestawiać. Z tego performatywnego internetowego działania narodził się pomysł, żeby zrobić wystawę, na którą zaproszę inne osoby artystyczne, które świetnie działają z tym medium. Zrobiłam to ze względu na to, że w tamtym momencie poczułam swój przywilej i odpowiedzialność, by oddać im głos. Sama działając artystycznie, nie dostrzegałam wokół siebie nikogo, kto wówczas mógł to ugryźć czy opisać albo inaczej to kuratorsko przedstawić. Poczulałam, że to muszę być ja. Określiłabym więc ten projekt jako moje najambitniejsze działanie, bo byłam w nim bardzo odstępiona. Łączyło ono również bardzo mocno te obie płaszczyzny.

PROFESOR ANNA MARKOWSKA

—
1.

Jestem historyczką sztuki i człowiekiem uniwersytetu, więc zajmuję się grzebaniem w historii i dopasowywaniem do tego metodologii i sposobu narracji, tak by jak najlepiej i najadekwatniej opowiedzieć to, do czego się dogrzebałam. Oznacza to oczywiście oscylowanie między pokorą i wykwitami nadmiernej pewności siebie. Autorstwo wystawy wiąże się więc dla mnie z wstuchaniem się w dzieło i wyciszeniem głosu artysty. Zdarzyło mi się uciekać przed artystą, by nie przejął nade mną i wystawą kontroli. Zdarzyło mi się także jednak coś całkowicie przeciwnego – całkowicie podążać za jego/jej wolą, jeśli czułam, że nic lepszego od osoby artystycznej nie wymyślę. Własne autorstwo rozumiem więc jako służbę dziełu przeciw artyście, jeśli ten staje mi na drodze.

—
2.

Rozliczam się zawsze ze sobą i z dziełem. Adresem jestem więc niezmiennie ja sama i Bozia.

—

3.

Nie zrobiłam specjalnie dużo wystaw i nie lubię słowa „ambitny” w stosunku do sztuki – do wszystkich projektów podchodzę tak samo, czy jest mały, czy duży. Myślę, że ambicja pojawia się w momencie zarządzania pieniędzmi (ich ilością i świadomością, że ich blask – gdy widoczny na wystawie – wywiera wrażenie na ludziach), a także dysponowaniem szczególnie prestiżowym miejscem. Ja jestem całkowicie niszowa. Aдекватniejszym pytaniem byłoby w moim wypadku pytanie o największą radość z wykonanego projektu. Tą największą radością jest, bez wątpienia, zdziwienie artysty, że tak, jak zaproponowałam, można spojrzeć na jego dzieło. To zdziwienie wytwarza najwspanialszy rodzaj porozumienia z artystą i prowokuje do najwspanialszego dialogu o sztuce, jaki można sobie wyobrazić. Dla takich krótkich chwil warto być historykiem sztuki, a to bardzo niewdzięczny zawód.

TOMEK PAWŁOWSKI-JARMOŁAJEW

—

1.

Autorstwo swoich projektów rozumiem tak, że jestem ich autorem lub współautorem. Zazwyczaj wymyślam je i inicjuję.

—

2.

Ja się ogólnie nie zastanawiam za bardzo nad takimi rzeczami. Po prostu robię rzeczy. Nie mam jakiejś przemyślanej i opracowanej metodologii. Bardzo lubię występować, zabawiać ludzi i wprowadzać miłą atmosferę. Robię to w różny sposób i przy wielu okazjach, również kiedy jestem w roli kuratorskiej. I cieszę się, kiedy to działa. Kiedy to, co robię, sprawia ludziom radość.

—

3.

Mój najbardziej ambitny projekt to Triennale Młodych w Orońsku⁷. A to dlatego, że nie miałem wtedy prawie wcale doświadczenia i narzędzi, żeby zrealizować tak duży projekt w tak trudnym instytucjonalnym otoczeniu.

ZOFIA REZNIK

—

1.

To bardzo zależy od projektu, innych zaangażowanych w niego osób, wewnętrznych dynamik. Mam wrażenie, że za każdym razem moje i innych

pozycje są negocjowane, stopnie czy rodzaje autorstwa są zależne od wkładu poszczególnych osób (powiedziałabym: intelektualnego, plastycznego, technicznego, komunikacyjnego, sieciującego). Zwykle wychodzę z pozycji kuratorskiej, więc po mojej stronie są przeważnie typowe prace z tej przestrzeni (koncepcja, teksty, koordynacja, komunikacja), jednak w toku pracy bywa, że wnoszę takie treści czy pomysły, które znajdują następnie na przykład swoją wizualną reprezentację, staję się więc współautorką dzieł. W innych wypadkach moje kompetencje służą na przykład werbalizacji treści współtworzonych przez osoby wychodzące z pozycji artystycznych, więc analogicznie jestem tu głównie autorką pewnej formy. W wypadku projektów w założeniu badawczo-artystycznych, bardziej interdyscyplinarnych i horyzontalnych, różnorodne umiejętności, metodologie i języki wszystkich zaangażowanych osób wchodzą do wspólnego pola zasobów i narzędzi wyrazu, a współautorstwo rezultatów jest z założenia współdzielone.

—

2.

Dobre pytanie, nie wiem. Zastanawiałam się nad tym i serio nie mam pojęcia. Jedyne, co mogę uczciwie napisać, to moja nadzieja, że destabilizuje to nieco utarte konwencją porządki i zaprasza do zmiany pozycji (albo chociaż do wyobrażenia o takiej potencjalności) i do procesu, w którym sztuka i wiedza dzieją się na nieco innych niż to przyjęte zasadach.

—

3.

No... muszę przyznać, że nie czuję się komfortowo wobec kategorii „ambitności” i też nie wiem, na jakiej płaszczyźnie ją rozpatrywać. I co prawda nie widzę w swojej historii jakiegoś „totalnie ambitnego” projektu ani takiego w wielkiej skali, bo robię rzeczy raczej kameralne. Ale w niemal każdej z nich byłyby mniejsze lub większe transgresje, takie na miarę podźwignięcia przy niewielkich zasobach. Pracowałam więc w różnych rejestrach, ale bliżej oddolnego niż muzealnego. Ambitne było robienie F/M festiwalu w ramach Centrum Reanimacji Kultury zupełnie bez budżetu, ambitne były projekty procesowe z planem działania rzeźbionym *ad hoc* w miarę sił i możliwości, ale z nieprzewidywalnymi rezultatami. Dużym wyzwaniem było także całkowite oddanie sprawczości grupie osób artystycznych powstałej na zasadzie kuli śnieżkowej i wycofanie się do roli fasilitatorki i jednocześnie moderowanie odpowiedzialnością (spontaniczna wystawa w Muzeum Współczesnym Wrocław) albo

7 Triennale Młodych w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (2017), wraz z Aurelią Nowak i Romualdem Demidenką.

robiecie projektu badawczo-artystycznego z osobami seniorskimi w pandemii, przy zagrożeniu ich zdrowia i z nieustannie zmieniającą się sytuacją w polu instytucjonalnym, ogromnie ambitne było otwarte podjęcie tematu aborcji w Polsce pod rządami Prawa i Sprawiedliwości, ale także niewiódzone, choć konsekwentne, stawianie w różnych przedsięwzięciach odporu mechanizmom ESK/SKW mimo wikłającego charakteru tych struktur. Najambitniejsze, bo najbardziej rozbudowane wizją, najdłuższe i z największym grantem, jaki zdobyłam, było chyba działanie badawczo-kuratorsko-artystyczne związane z moim doktoratem, czyli z wrocławskimi herstoriami sztuki lat siedemdziesiątych, ale z różnych przyczyn nie powiodło się tak, jak sobie to wyobrażałam. Nadal uważam je za otwarte, więc to chyba taki projekt na ćwierć życia.

MARTA SMOLIŃSKA

—
1.

Czuję się autorką narracji i strategii kuratorskiej, którą buduję z poszczególnych dzieł, czasami również (re)negocjując ich znaczenia z osobami artystycznymi. Te procesy (re)negocjowania czy (re)kontekstualizacji zachodzą w relacji do ramy tematycznej, jaką kreuję dla danej wystawy. W niektórych instytucjach oprócz osób artystycznych współdziałałam również z osobą aranżującą wystawę i tworzącą jej architekturę. Nie chowam się w cieniu, nie wycofuję – jestem kuratorką wysuniętą do przodu, kreującą, proponującą swoją wizję, lecz także otwartą i wsłuchującą się w zdania osób artystycznych (a przynajmniej mam nadzieję, że taka jestem), które zapraszam do współpracy. Staram się nie instrumentalizować dzieł i pozwolić im wybrzmieć w kreowanych przeze mnie zestawieniach w ramach wystawy.

—
2.

Myślę, że dla osób odbiorczych ważna jest świadomość, kto opowiada im daną historię zawartą w formie wystawy. Pośrednictwo między osobami artystycznymi i odbiorczymi przejmuje osoba kuratorska, która odpowiada za proponowaną przez siebie autorską narrację. Dla mnie osoba kuratorska jest zatem „figurą zawiasową” między osobami artystycznymi i odbiorczymi.

—
3.

Współkuratorkstwo prezentacji kolekcji w Neue Nationalgalerie w Berlinie, razem z doktor Maike Steinkamp i doktorem Joachimem Jägerem, wicedyrektorem tej instytucji. Wystawa nosi tytuł

Zerreißprobe. Kunst zwischen Politik und Gesellschaft Sammlung der Nationalgalerie 1945–2000 / Extreme Tension. Art between Politics and Society Collection of the Nationalgalerie 1945–2000 i trwa od 18 listopada 2023 roku do 28 września 2025 roku. Był to projekt ambitny, ponieważ pracowaliśmy we troje, posiadając odmienne biografie, a ja byłam jedyną osobą spoza instytucji, która dopiero zapoznawała się z tą gigantyczną kolekcją. Moją ambicją było wprowadzenie możliwie największej liczby pozycji artystycznych z Europy Środkowo-Wschodniej, w tym także z Polski (na około stu czterdziestu pozycji artystycznych mamy jedenaście polskich nazwisk), które udało się wpisać w globalną narrację historii sztuki budowaną na bazie kolekcji Neue Nationalgalerie w Berlinie.

MAGDA UJMA

—
1.
Zwlekałam z odpowiedzią, bo nie czuję się na siłach, żeby podejmować tak poważne tematy. Jestem na etapie przewartościowań mojej pracy i dochodzę do wniosku, że krytyka powinna być empatyczna, a kuratoring – polegać na tym, że kurator odgrywa rolę służebną wobec artysty. Powinien na przykład wzmacniać i doprecyzowywać jego pomysły.

JOANNA WARSZA

—
1.

Często w moich projektach kontekst to połowa roboty. A skoro kontekst jest tak istotny, to mam raczej tendencję, o ile to możliwe, do współpracy z osobami artystycznymi w odpowiedzi na pewien dylemat, miejsce, sytuację. Tak między innymi powstała w 2009 roku *Wiosna w Warszawie*, wystawa-spacer-procesja przez getto z Public Movement. Projekt był wypadkową mojego doświadczenia jako mieszkanki dawnego getta, która przez okna regularnie widziała maszerujące wycieczki młodzieży izraelskiej do Polski pod ochroną Mosadu. Oraz doświadczenia tych, którzy na tę peregrynację przyjeżdżali z Izraela. Wspólnie wyreżyserowaliśmy spacer, który uwzględniał dawne, nowe, przyszłe i nieoczywiste miejsca pamięci i teraźniejszości, miksował rytuały, politykę i życie codzienne Żydów, Polaków, warszawiaków. W taki właśnie sposób, może zapożyczając narzędzia reżyserskie do sztuki, powstało wiele moich projektów, na przykład Pawilon Gruzji na 55. Biennale w Wenecji w 2013 roku, zbudowany kolektywnie przez artystów jako dobudówka na dachu weneckiego Arsenatu, czy ostatnio *Radical Playgrounds* w Gropius Bau, konceptualny

i transgeneracyjny plac zabaw. Harald Szeemann, zanim powstał termin „kuratorka”, mówił, że swoje wystawy reżyseruje. W teatrze wypadkowa między pracą reżyserki a aktorek i aktorów jest poniekąd oczywistością, czemu nie ma być nią też w sztuce współczesnej?

—
2.

Myślę, że osoby odwiedzające wystawy, performanse czy inne działania artystyczne, mniej interesują się zatarciem czy ujawnieniem kuratorskiego sprawstwa, a bardziej tym, co właściwie powstało, jak to na nich działa i co dzieło ma do powiedzenia. Osoby kuratorskie zdecydowanie powinny unikać zakochiwania się w sobie samych. Prowadząc przez dziesięć lat studia kuratorskie w Sztokholmie, unikałam literatury na temat naszej profesji, a raczej skupiałam się na teorii czy praktyce, która może nam wspólnie pomóc zrobić coś ciekawego i nieoczywistego. Współpraca na zasadzie artystycznego wkładu różnych stron znana jest chyba wszystkim innym dziedzinom sztuki – muzyce, choreografii, filmowi czy teatrowi. Wreszcie sztuka dogania to kolektywne i pluralistyczne doświadczenie. Jak pisała Audre Lorde – ważny jest horyzont współzależności, w którym każdy ma prawo do własnej kreatywności i siły. Wtedy i tylko wtedy możemy poczuć siłę spełnienia.

—
3.

To tak, jak odpowiedzieć na pytanie, jaka jest twoja ulubiona książka lub jaki jest twój ulubiony film. Ciemno przed oczami. Mam wiele ulubionych projektów, bo wszystkie staram się robić na tysiąc procent – od Biennale na Siekierkach po Pawilon Polski w Wenecji. Zeszłej jesieni wyreżyserowałam wystawę-procesję w Elefsinie, muzeum archeologicznym w Grecji, gdzie w czasach antycznych odbywały się misteria eleuzyjskie. Projekt odnosił się do siły misterium dziś, ale także przepracowania naszych planetarnych relacji. Ludzie szli w ciszy przez ruiny, spotykając zamiast osób aktorskich prace artystyczne czy interwencje. Poczułam, że jestem w domu. Teatr, w którym aktorką jest sztuka współczesna, i nie na niby, ale naprawdę, jednocześnie superserio i niepoważnie, łącząc niskie z wysokim i polityczne z błahym. Jak w życiu.

ALEKSY WÓJTOWICZ

—
1.

Pomijając kwestie prawnoautorskie zapisane w odpowiednich ustawach i umowach sporządzanych w związku z daną wystawą, rozumiem autorstwo

w trzech kategoriach – koncepcyjne, wykonawcze i mieszane, które łączy ze sobą oba zakresy kompetencji. W wypadku większości wystaw, które organizowałem (lub – mówiąc precyzyjnie – współorganizowałem), miałem do czynienia wyłącznie z trzecim typem: kompetencje osób artystycznych, technicznych oraz moje jako „kuratora” nie były rozgraniczone. Co warto dodać, z osobami artystycznymi, z którymi współpracowałem, taki rodzaj wspólnej pracy był wynikiem bliskiej współpracy, której ramy wykraczały poza zakres danej wystawy – konkretny pokaz powstawał zatem na tych samych warunkach: jesteście przyjaciółmi/znajomymi, którzy razem pracują, prace powstają z wzajemnej inspiracji i przy pomocy kompetencji osób trzecich (niebędących autorkami/autorami w tradycyjnym znaczeniu), wystawa jest wysiłkiem zbiorowym, łączącym różnorodne media (teksty, prace, montaż, scenografia, narracja, oprowadzania). Można zatem powiedzieć, że w wypadku współpracy z osobami artystycznymi była to decyzja dobrowolna i niejako „naturalna”. Z kolei we współpracy z instytucjami i galeriami prywatnymi pojawiało się również „współautorstwo” (nie tylko moje jako „kuratora”, ale także osób artystycznych) w dziedzinie montażu, oświetlenia, przygotowania przestrzeni ekspozycyjnej pod pokaz, materiałów promocyjnych, strategii wizerunkowej, dokumentacji, transportu prac, które nie wynikało z wyboru i „horyzontalnych relacji”, ale z konieczności. Przyczyn było kilka: brak wygospodarowanych środków na delegowanie konkretnych zadań, brak odpowiednich kompetencji osób zatrudnionych w ramach podmiotu, niesatysfakcjonujące wyniki działalności lub proponowanych nam projektów takich osób, a także – niestety – wpisana w pole sztuki tendencja do samoeksploatacji w obliczu systemowych problemów, takich jak niska kultura pracy i niskie budżety produkcyjne.

Moje dotychczasowe doświadczenie w dziedzinie wystaw (a także rozmowy z innymi osobami, które wystawy współkuratorowały) wskazują na to, że niedocenionym aspektem rozumienia autorstwa (i zarazem organizacji) wystaw jest wspólny wysiłek różnych podmiotów prowadzący do tego, aby pokaz w ogóle się odbył w akceptowalnym kształcie. Sytuacje, w których kuratorka maluje ściany i dokumentuje ekspozycję czy artystka transportuje własną pracę i ustawia lampy, nie są rzadkością – czyli działania, które wykraczają poza pole tradycyjnie rozumianych kompetencji/ról. Trudno zatem rozumieć autorstwo jako coś statycznego, skoro częściej jest wypadkową konkretnej sytuacji wystawienniczej, niż intencjonalną decyzją o horyzontalności i rozmyciu obszarów odpowiedzialności za konkretne składniki wystawy. Nie oznacza

to jednak, że nie chciałbym posiadać przywileju, aby móc jasno określić obszary swojego autorstwa i zarazem odpowiedzialności za konkretne działania lub – mówiąc inaczej – wykonywać tylko te działania, za które otrzymuję wynagrodzenie.

2.

Jeżeli konkretna wystawa nie przewiduje aktywnego uczestnictwa publiczności w jej ramach, ujawnianie „kuratorского sprawstwa” lub jego ukrywanie nie ma większego znaczenia. Decyzja o podkreśleniu lub ukryciu (między innymi w materiałach towarzyszących wystawie: wyklejkach, folderach, oprowadzaniach) jest raczej działaniem symbolicznym, w dość luźnej relacji z realnymi kulisami powstawania wystaw. Dla badaczy samego pola sztuki może sugerować zmiany w rozumieniu tego, jak powstaje pokaz i kto jest za niego odpowiedzialny – bardziej wskazuje pewne zmiany (które nie muszą być trwałe) w sposobach przedstawiania wystaw i rozumieniu ról niż w samej recepcji ekspozycji i możliwych ewentualnych konsekwencjach dla publiczności. Innymi słowy, mam wrażenie, że poza samymi osobami, które tworzą daną wystawę, i hipotetyczną krytyką, która może (choć nie musi) na to zwrócić uwagę, analizując wystawę, obecność/nieobecność „kuratora” nie jest istotna.

3.

Myślę, że najciekawszym projektem, w którym brałem udział w kontekście autorstwa i ról osób artystycznych/kuratorских, była praca, którą wykonaliśmy wspólnie z Kaspem Lecnimem z okazji wystawy zbiorowej *Home[sick]* z 2017 roku. Wystawa miała gromadzić efekty pracy duetów artystyczno-kuratorских – wyłonionych wśród osób, które brały udział w kilkudniowych warsztatach organizowanych przez Fundację Towot Squat w Galerii Labirynt. Według intencji organizatorów praca takich duetów miała zbliżyć ze sobą młode osoby artystyczne z ich kuratorskimi rówieśnikami – jednak większość działań odbyła się w tradycyjnym modelu: artystka/artysta wykonuje pracę, kuratorka/kurator o niej piszą. W dodatku jedyną osobą, która otrzymywała wynagrodzenie za pracę, była osoba artystyczna.

Z Kaspem Lecnimem wpadliśmy na pomysł pracy, która taki podział ról neguje i w dodatku raczej jest pracą postartystyczną – ostateczną realizacją był literacki tekst umowy między artystą a kuratorem, w której obaj pełnią taką samą hybrydyczną funkcję (określaną w tekście jako artrator/kurysta), w dodatku mając równe prawa majątkowe wobec sporządzonego w myśl takiej umowy dzieła. Nasza praca (w postaci wydrukowanego na ścianie

powiększonego do ludzkiej skali tekstu umowy) po części wynikała z krytycznego stosunku do założeń samego przedsięwzięcia, w którym braliśmy udział: rzekomej integracji środowisk, w ramach której podtrzymuje się nierówne, binarne podziały ról. Sam proces pisania/tworzenia umowy był realizacją naszych postulatów – trudno było w niej określić, kto był artystą, a kto kuratorem, kto koncyptował, a kto realizował. Praca ta, rzecz jasna, nie odbiła się szerszym krytycznym echem, ale proces jej powstawania przyczynił się do znacznie ważniejszej rzeczy – doraźne przekorne działanie stało się początkiem wieloletniej współpracy i przyjaźni.

RAZEM MOŻEMY OSIĄGNAĆ TO, CO JEST NIEMOŻLIWE DO OSIĄGNIĘCIA W POJEDYNKĘ. RELACJA Z KONFERENCJI GAS 2024 W BERLINIE

MIKA DROZDOWSKA

Tegoroczna konferencja Glass Art Society, która odbyła się w Berlinie, skupiła się przede wszystkim na łączeniu europejskiej społeczności osób związanych z medium szkła, dla której dzielenie się wiedzą i bycie razem stanowi fundamentalną wartość. To wydarzenie nie tylko stwarza okazję do zaprezentowania najnowszych technik pracy ze szkłem, lecz również każdorazowo podkreśla rolę wspólnoty, która dzięki swojej pomysłowości i otwartości buduje przestrzeń do rozwoju. Artyści z całego świata zjednoczyli się, aby nie tylko uczyć się od siebie nawzajem, ale także wzmacniać więzi, które nadają konferencjom Glass Art Society ich wyjątkowy charakter. W artykule przedstawiam wielość osób związanych z Glass Art Society, którzy dzielą się swoimi doświadczeniami, przemyśleniami i inspiracjami wyniesionymi z konferencji.

1.

Wsiadając do pociągu do Berlina, czułam narastający niepokój, a moje myśli lawirowały między niezliczonymi scenariuszami tego, co miało mnie czekać w nadchodzących, intensywnie się zapowiadających dniach. Była to moja pierwsza konferencja Glass Art Society, i to od razu w roli organizatorki, a nie uczestniczki. Jako członkini Rady Programowej Glass Art Society (glassart.org) przyjechałam do Berlina wraz z zespołem cztery dni przed wielkim otwarciem. Wiedziałam, że przekroczymy progi dwóch miejsc: imponującej dawnej odlewni żelaza, czyli Wilhelm Hallen Hub, która obecnie funkcjonuje jako

centrum sztuki i dizajnu, oraz artystycznego studia Berlin Glas, dobrze znanego w środowisku osób pracujących z tym medium. Naszym zadaniem był montaż dwóch wystaw zbudowanych z kilkudziesięciu szklanych dzieł, przygotowanie pracowni i miejsc warsztatowych do pokazów poszczególnych technik oraz performansów, a także zaaranżowanie sal wykładowych, dyskusyjnych, tymczasowej sali kinowej, strefy dla dzieci oraz przestrzeni dla producentów i wystawców z licznych uniwersytetów i akademii, które miały prezentować swoje programy edukacyjne dla przyszłych artystów i projektantów szkła.

Doświadczając całego przekroju emocji: ekscytacja na myśl o udziale w tak ważnym wydarzeniu mieszała się z obawą, że możemy nie zdążyć. Niepewność z kolei była związana z niewiedzą i z lękiem przed współpracą z ludźmi, których dotąd znałam jedynie z ekranu monitora. Uspokajała mnie jednak jedna myśl: przyjechalibyśmy wszyscy z różnych stron świata, aby wspólnie stworzyć przestrzeń, w której spotykają się różne perspektywy, techniki i sposoby myślenia. W takich momentach przecięć odkrywamy możliwość stworzenia czegoś naprawdę niezwykłego, czegoś, co przekracza to, co każdy z nas mógłby osiągnąć w pojedynkę. W takim duchu mieliśmy wcielić w życie wizję pierwszej od 2018 roku europejskiej edycji konferencji Glass Art Society w Berlinie, zatytułowanej *Where Art and Design Meet* (Tam, gdzie sztuka spotyka dizajn).

2.

Zacznę jednak od początku, ponieważ zdaję sobie sprawę, że poruszamy się w zbiorowości, która nie jest powszechnie znana.

Glass Art Society (GAS) to międzynarodowa organizacja, która od 1971 roku łączy artystów, rzemieślników, projektantów, historyków i miłośników sztuki związanej z medium szkła, tworząc wyjątkową, międzynarodową społeczność. Stowarzyszenie nie tylko propaguje i rozwija sztukę, ale także stawia na budowanie silnych więzi między swoimi członkami. Jak mówi przewodniczący Rady Programowej Glass Art Society, Michael Saroka: „Najcenniejszą wartością tej społeczności są ludzie, a nie sam materiał. Choć szkło jest jednym z najbardziej wszechstronnych materiałów, to relacje między nami są tym, co naprawdę mnie fascynuje. Dołączyłem do Glass Art Society, uczestniczyłem w wielu konferencjach i ostatecznie zaangażowałem się w pracę w Radzie, ponieważ doświadczyłem prawdziwego poczucia wspólnoty. Uwielbiam wspierającą atmosferę, lubię obserwować uznanych artystów, którzy znajdują czas, by rozmawiać z nowicjuszami, oraz entuzjastów, którzy dzielą się opiniami i nakreślają nowe kierunki. Jest w tym mnóstwo pozytywnych interakcji – to właśnie chciałem mieć wokół siebie”.

Dzięki realizowanym warsztatom, publikacjom i wystawom oraz badaniom potencjału materiału osoby korzystające z programów stowarzyszenia mają okazję dzielić się wiedzą, zdobywać nowe umiejętności i nawiązywać trwałe relacje z twórcami z całego świata. Glass Art Society to organizacja, w której artyści wzajemnie się inspirują, wspólnie stawiają czoła wyzwaniom i poszukują innowacyjnych rozwiązań w sztuce szklarskiej. Dzięki temu organizacja nie tylko edukuje i wspiera, ale także buduje poczucie przynależności do

międzynarodowej społeczności, dla której szkło jest medium współczesności, kreatywności i opowiadania o świecie.

Każdego roku Glass Art Society organizuje w wybranych miastach na świecie wielodniową konferencję, która gromadzi miłośników szkła i prezentuje sztukę szklarską w każdej możliwej formie. Jest to platforma spotkań artystów, galerzystów, kolekcjonerów, szkół poszukujących nowych studentów oraz producentów i dostawców, którzy pragną zaprezentować swoje najnowsze innowacje. Wydarzenie przyciąga od tysiąca dwustu do tysiąca ośmiuset osób, które łączy pasja do sztuki szkła.

„Uważam, że konferencja Glass Art Society oferuje fascynujące spojrzenie na współczesną sztukę szkła, zarówno artystyczną, jak i użytkową. To doskonała okazja, aby zobaczyć aktualne trendy, nowe podejścia, technologie oraz kierunki rozwoju w pracy z tym medium. Dla młodych twórców szczególnie ważne jest, że mogą zgłaszać swoje prace i brać udział w wystawach, zarówno studenckich, jak i członkowskich, które następnie oglądają wszyscy uczestnicy konferencji. Organizatorzy dają możliwość prezentacji nie tylko uznanym artystom, ale także tym, którzy dopiero budują swoją pozycję i rozpoznawalność. Wystawy te są również szansą na spotkanie innych twórców, kuratorów, właścicieli galerii oraz osób związanych ze światem szkła artystycznego, z którymi można porozmawiać. W programie znajdują się ponadto pokazy tworzenia prac ze szkła, które pozwalają na obserwowanie mistrzów w trakcie pracy i zapoznanie się z ich unikalnymi technikami. Panuje tam atmosfera otwartości, a ludzie chętnie dzielą się swoją wiedzą. Czułem, że wszyscy obecni są prawdziwymi pasjonatami i wzajemnie się wspierają” – mówi polski artysta Grzegorz Bibro.

W tym samym duchu wypowiada się John Moran, amerykański artysta oraz członek Rady Programowej stowarzyszenia: „Zawsze uważałem, że konferencje – oprócz możliwości zobaczenia pokazów, odkrywania różnych miast, społeczności i studiów szkła – oferują także szansę spotkania artystów, których się podziwiał, analizowało ich twórczość lub o których się uczyło. Uważam, że to jedna z najbardziej ekscytujących rzeczy, jaką mamy do zaoferowania. Poza poznawaniem nowych ludzi często można zdobyć informacje o rezydencjach, warsztatach i platformach edukacyjnych. Wiele z moich pierwszych ofert pracy wynikało z nawiązania kontaktów podczas konferencji”.

3.

„Powstanie i działalność Glass Art Society mają swoje korzenie w amerykańskim ruchu szkła studyjnego,

jednak od zawsze dążymy do prezentowania najciekawszych aspektów współczesnego szkła na skalę globalną” – mówi Jennifer Hand, artystka i główna koordynatorka konferencji.

Od pierwszej konferencji, która odbyła się w 1971 roku w Penland w Karolinie Północnej, musieliśmy jednak czekać aż do lat dziewięćdziesiątych, aby wydarzenie to przekroczyło granice Stanów Zjednoczonych. W 1992 roku konferencja odbyła się w Meksyku, a w 1998 roku – w Japonii. Europa doczekała się swojej pierwszej konferencji dopiero dekadę później, gdy Glass Art Society zgromadziło społeczność szklarską na stynnej wyspie Murano we Włoszech. Tym samym Berlin, będący dopiero drugą europejską lokalizacją, odbił się szerokim echem w środowisku artystów szkła ze Starego Kontynentu.

„Berlin 2024 to był prawdziwy punk rock – nie ma lepszego sposobu, aby oddać atmosferę tych dni. Od naszego DIY baru w kolorowej pracowni wypełnionej szydełkowanymi pracami jednej z berlińskich artystek po Lathe Riders [międzynarodowy kolektyw artystów pracujących w technikach obróbki szkła na zimno – latheriders.com], którzy codziennie tworzyli piękne obiekty przy swojej muzyce, było odwagę i wspaniałe. Niezależnie od tego, czy chodziło o ikonyczną metropolię, nasze oryginalne industrialne przestrzenie, czy gwiazdorską obsadę prezydentów, konferencja w Berlinie odrzuciła wszelką pretensjonalność, pozwalając nam skupić się na szkłe jako naszej przewodniej gwiazdzie” – kontynuuje Jennifer Hand.

Berlin, miasto o bogatej i burzliwej historii, od lat pełni funkcję kulturowego tygła Europy. To tutaj, na styku tradycji i nowoczesności, spotykają się wpływy z różnych zakątków świata, tworząc wyjątkowe środowisko sprzyjające wymianie myśli i idei. Już w XVII wieku alchemik Johann von Löwenstern-Kunckel przybył do Berlina, gdzie opracował złotorubinowe szkło i napisał *Ars Vitruvia Experimentalis* (Doskonała sztuka szklarska), co stało się kamieniem milowym w historii szklarstwa.

W tej tętniącej życiem metropolii, gdzie różnorodność nie tylko się akceptuje, ale wręcz celebrytuje, odbyła się nasza konferencja, która zgromadziła przedstawicieli wielu krajów. W atmosferze przenikania się kultur Berlin po raz kolejny udowodnił, że jest miejscem, gdzie dialog międzykulturowy kwitnie, a innowacje i nowe idee znajdują żyzny grunt do rozwoju.

„Konferencja stanowi doskonałą okazję dla miasta gospodarza do zaprezentowania się – mówi Nadania Idriss, założycielka Berlin Glas e.V. i Berlin Glassworks, wiceprzewodnicząca Rady Programowej Glass Art Society. – Lokalizacja i pogoda były fantastyczne! Berlin Glas mieści się w starej fabryce,

a dzięki uprzejmości naszych sąsiadów mogliśmy korzystać z ich udogodnień podczas wykładów oraz gościć mobilne studia, takie jak Niesenglass [firma produkująca szkło, organizująca warsztaty oraz wytwarzająca mobilne piece do szkła – niesenglass.ch]. Nasz budynek znajdował się zaledwie kilka metrów od pozostałych, co sprawiło, że wszystko odbywało się w kameralnej i przytulnej atmosferze. Główna przestrzeń, hala C w Wilhelm Hallen Hub, to jedna z najbardziej pożądanych lokalizacji w Berlinie, a możliwość skorzystania z niej zawdzięczamy naszej przyjaźni z Bocci, kanadyjskiej marce oświetleniowej, która jest jej właścicielem”.

Michael Saroka dodaje: „Konferencja w Berlinie była ogromnym sukcesem pod względem zarówno liczby reprezentowanych krajów, jak i liczby uczestników, którzy wzięli w niej udział po raz pierwszy”.

Z kolei dyrektorka zarządzająca Glass Art Society, Brandi Clark, komentuje wyzwania, z jakimi mierzył się zespół: „To była pierwsza konferencja, podczas której dysponowaliśmy tylko jednym piecem hutniczym, a praca ze szkłem na gorąco w hucie jest teraz jedną z bardziej pociągających technik. To oznaczało, że nasze wysiłki skupiły się na zapewnieniu działań dla osób pracujących ze szkłem innymi metodami. Zmieniliśmy także nasz program, redukując liczbę formalnych prezentacji na rzecz większej liczby okazji do dyskusji i nawiązywania kontaktów. Te zmiany były odpowiedzią na informacje zwrotne od naszych członków i mają na celu jeszcze lepsze służenie naszej społeczności”.

Jako nowicjuszka na konferencji byłam ciekawa, czym różni się europejskie doświadczenie tego wydarzenia od amerykańskiego. Z rozmowy z Johnem Moranem, którą odbyliśmy w szybkiej kolei miejskiej (S-Bahn) w drodze na jeden z pokazów dmuchania szkła, dowiedziałam się, że główną różnicą jest skala. Amerykańskie konferencje są zwykle znacznie większe, z większą liczbą lokalizacji i odwiedzających. Mieszkańcy Stanów Zjednoczonych są przyzwyczajeni do podróżowania po kraju, więc wydarzenia te często są dość tłumne. Same przestrzenie są również znacznie większe. Istotne jest także to, że prawie każde większe miasto w Ameryce Północnej ma publiczne studio szkła oraz wspierającą je społeczność – czego rzadko można doświadczyć w Europie. Rozważając te słowa chociażby w odniesieniu do Polski, trzeba przyznać, że Wrocław pozostaje jedynym centrum edukacyjnym z Katedrą Szkła na Akademii Sztuk Pięknych w całym kraju.

To jednak, co wyróżnia europejskie konferencje, to różnorodność społeczności, które w nich uczestniczą. Zarówno na Murano, jak i w Berlinie było wielu przedstawicieli z Niemiec, Czech, Holandii,

Francji, Włoch, Anglii, Polski, ze Stanów Zjednoczonych, z Hiszpanii i innych krajów. Mimo że konferencje te są zazwyczaj mniejsze, to jednak mają duży zasięg i efektywnie prezentują to, co dzieje się w różnych częściach świata.

„Konferencje europejskie są bardziej dostępne dla naszych europejskich członków, których sposób pracy i życia jako artystów zarówno uzupełnia, jak i stawia wyzwania wobec amerykańskiego podejścia. Te konferencje dają nam jako organizatorom szansę na ponowne przemyślenie naszych założeń, a jako artystom – na zdobycie nowej perspektywy w naszej praktyce” – komentuje Jennifer Hand.

Dla polskiego środowiska fakt zorganizowania konferencji w Berlinie była wyjątkową szansą na udział i korzystanie z bogatego programu. „Myślę, że ta konferencja ma istotną wagę w tworzeniu społeczności, wymiany doświadczeń i wartości edukacyjnej. Bogaty program i wiele inspirujących wydarzeń, które odbywają się w tym samym momencie, wymaga wybierania i planowania czasu. A więc to kwestia zadania sobie pytania, co mnie interesuje, na czym mi najbardziej zależy, co mi jest potrzebne. Dobrze, że jest też czas na wieczorne rozmowy i dzielenie się wrażeniami. I oczywiście nadrabianie zaległości towarzyskich, gdy spotka się dawno niewidzianych znajomych z różnych końców świata, z którymi dzieli się tę samą pasję. Tegoroczna konferencja Glass Art Society w Berlinie była pierwszą, w której uczestniczyłem. Po tym doświadczeniu na pewno chciałbym w 2025 roku pojechać do Teksasu, choć to zależy od tego, czy uda mi się uzyskać dofinansowanie na taki wyjazd” – podsumowuje Grzegorz Bibro.

Niestety, koszty uczestnictwa, w tym opłaty rejestracyjne, dojazd i zakwaterowanie, często stanowią istotną przeszkodę dla wielu twórców. Glass Art Society intensywnie rozwija programy stypendialne, aby wspierać artystyczną społeczność, ale wciąż nie są one wystarczające, by umożliwić udział wszystkim zainteresowanym. Berlin, ze względu na bliskość, pozwolił wielu Europejczykom na uczestnictwo, jednak kolejne konferencje planowane ponownie na terenie Stanów Zjednoczonych mogą być dla większości osiągalne tylko dzięki dodatkowemu wsparciu finansowemu.

To właśnie podczas berlińskiego spotkania ogłoszono, że kolejna edycja odbędzie się w Teksasie, co wywołało mieszane reakcje, szczególnie wśród Amerykanów. W związku z bardzo represyjnym systemem społeczno-politycznymi tego stanu pojawiły się głosy, że wybór budzi wiele wątpliwości. Brandi Clark skomentowała tę decyzję, tłumacząc: „Teksas dla niektórych był kontrowersyjnym wyborem, ale cieszymy się, że odwiedzimy go w przyszłym roku.



Istnieje tam tętniące życiem i wspierające się środowisko szklarskie i nie możemy się doczekać, aby przedstawić je globalnej społeczności. Teksasński Uniwersytet w Arlington ma najnowocześniejsze pracownie i jedną z najbardziej zróżnicowanych grup studenckich w Stanach Zjednoczonych. W naszym programie znajdują się rewolucyjne pokazy i kilka niespodzianek. Cieszymy się, że w 2025 roku będziemy mogli wyróżnić technikę neonu i pochwalić się współpracą między studium szkła a odlewnią metali. W okolicy znajdują się również światowej klasy muzea i kolekcje sztuki, które również będą częścią naszych działań. Chociaż pełny program jest wciąż w fazie rozwoju, jestem przekonana, że będzie to jedna z najbardziej zaskakujących konferencji od dłuższego czasu”.

5.

Praca ze szkłem wymaga czasu i zaangażowania, a artyści muszą spędzać długie godziny w trudnych warunkach, zmagając się z nieprzewidywalnym materiałem. Kluczowym aspektem tej pracy jest współpraca z innymi – wsparcie, otwartość oraz wymiana wiedzy i doświadczeń są niezbędne, aby osiągnąć zamierzony efekt.

↑ Konferencja GAS,
fot. M. Drozdowska



Pełne zrozumienie materiału zdobywa się głównie przez praktykę, łącząc sztukę i naukę, aby świadomie uczestniczyć w procesie i eksperymentować. Takie podejście pozwala tworzyć projekty odpowiedzialne społecznie i ekologicznie oraz rozwijać kompetencje krytycznego myślenia, a to umożliwia prawdziwą wolność artystyczną, otwierając drogę do nieograniczonych możliwości.

Podczas konferencji uczestnicy mieli okazję nie tylko zapoznać się z technikami i jakością rzemiosła, ale także obserwować innowacyjne połączenia tradycyjnych metod pracy ze szkłem z nowoczesnymi technologiami. Wykłady, warsztaty i dyskusje poruszały również rolę medium jako narzędzia dyskusji na temat kryzysu klimatycznego oraz kwestii społecznych, które często są tabuizowane. Prelegenci dzielili się swoimi doświadczeniami, ukazując, jak geopolityczne uwarunkowania ich krajów oddziałują na rozwój sztuki, co otworzyło nieraz nowe perspektywy na wpływ zewnętrznych czynników na twórczość artystyczną.

Dla zainteresowanych ekologicznymi metodami pracy ze szkłem pracownia zwana Zielonym Pawilonem oferowała możliwość zapoznania się z piecami wykorzystującymi szkło recyklingowe. Takie podejście podkreśla, jak sztuka szklarska może przyczynić się do zrównoważonego rozwoju, oferując jednocześnie inspirację do twórczych innowacji w odpowiedzi na współczesne wyzwania.

Jednym z wyjątkowych momentów konferencji był performans Emilii Marcjasz, absolwentki wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Artystka, łącząc technikę palnikową ze sztuką performatywną, stworzyła szklaną instalację w formie ogniska, której

przeistnienie dotyczyło budowania bezpiecznych przestrzeni, zachęcających do otwartej komunikacji, interakcji i wzajemnego zrozumienia. Występ artystki uosabiał konwergencję sztuki i projektowania, podkreślając jej znaczenie w tworzeniu miejsc, które niwelują różnice i wspierają jedność oraz kreatywność.

Myślę, że istota tego projektu jest idealną analogią, która doskonale opisuje charakter konferencji Glass Art Society. W europejskim wymiarze wyciąga nas z naszych izolowanych środowisk, w których na co dzień funkcjonujemy jako osoby pracujące z tym wyjątkowym materiałem, i umożliwia szerokie spojrzenie na świat. To wydarzenie oferuje przestrzeń do eksploracji różnorodnych perspektyw i inspiracji, z których każdy uczestnik może czerpać to, czego potrzebuje.

Konferencja staje się więc punktem odniesienia, który pozwala wyjść poza własne ograniczenia i wzbogacić się o nowe doświadczenia oraz pomysły. Być może pewnego dnia Wrocław stanie się jej gospodarzem, co byłoby ogromnym zaszczytem i krokiem naprzód dla wspaniałej lokalnej społeczności szklarskiej. Głęboko wierzę, że taka perspektywa jest realna i mogłaby przyczynić się do dalszego rozwoju i promowania współczesnego szkła w regionie.

Wielkie podziękowania dla Grzegorza Bibro, Brandi Clark, Nadani Idriss, Jennifer Hand, Johna Morana i Michaela Saroki za wkład w powstanie tekstu. Dziękuję również całemu zespołowi Glass Art Society oraz Radzie Programowej za profesjonalizm, który każdego roku doprowadza do powstania tego wyjątkowego projektu.

↑ Konferencja GAS,
fot. M. Drozdowska

CO JEST WIĘCEJ WARTO: SZTUKA CZY ŻYCIE?

Najlepszą rzeczą dla naszego gatunku byłoby odrzucenie naszego zaprogramowania, zaprzestanie reprodukcji i pójście w kierunku wyginięcia. Wszyscy razem, rezygnując z nierównej walki.

Rust Cohl, *True Detective*

BEATA BARTECKA

Aktywiści klimatyczni atakują sztukę. Oburzeni krytykują akcje, argumentując, że to tylko działa przeciwko nim. Właściwie chyba nikt tutaj nie ma wątpliwości. Bo przecież to atak na piękno, na wspaniałe dziedzictwo zachodnioeuropejskiej kultury. Atak, który przynosi więcej szkód niż korzyści. Ale czy na pewno?

W 1914 roku sufrażystka Mary Richardson zaatakowała tasakiem obraz Diega Velázquez *Wenus z lustrem* w National Gallery w Londynie. Był to protest przeciwko aresztowaniu innej sufrażystki. To niezwykle cenne dzieło jest jedynym zachowanym obrazem nagiej kobiety tego hiszpańskiego artysty z XVII wieku, a nawet jednym z dwóch aktów z tego okresu (drugi to Francisca Goi *Maja rozebrała*). Ówczesne media mówiły o tym ataku, jakby ktoś zamordował człowieka, nie zaś zniszczył obraz. Siedem rozcięć na plecach Wenus.

Obraz wrócił na wystawę po rekonwalescencji w 1966 roku i pięćdziesiąt siedem lat później ponownie został zaatakowany, tym razem przez dwóch aktywistów z Just Stop Oil. Tym razem *Wenus* była chroniona szkłem.

Próbowałam zniszczyć obraz najpiękniejszej kobiety w mitologicznej historii jako protest przeciwko rządowi za zniszczenie pani Pankhurst, która jest najpiękniejszą postacią w nowoczesnej historii.

Niecały miesiąc wcześniej inni aktywiści z tej samej organizacji w tej samej galerii rzucili puszką pomidorów w obraz Vincenta van Gogha *Słoneczniki*. Czerwona maź sphywiała po ochronnym szkłem.

Chociaż Just Stop Oil zastąpiła już różnymi akcjami, dopiero ta przyczyniła się do dużego ataku mediów i opinii publicznej. Jak można było zaatakować niekwestionowanego geniusza i jego wspaniałe dzieło? Jak można było zaatakować malarstwo człowieka, który sam mierzył się z odrzuceniem, samotnością, cierpieniem? Jak można być takim idiotą? Dlaczego ci ekoterrorysty nie rozumieją, że to nic nie daje?

Wszystko wydaje się proste, prawda? Atak na piękno, atak na kulturę jest złem. Gdy talibowie niszczą zabytki Mezopotamii, jest to traktowane jako zbrodnia wojenna. A jak nazwać niszczenie wielu rzeźb i artefaktów starożytnej kultury Egiptu, które dokonano się podczas rewolucji w 2011 roku? Zbrodnią wojny domowej czy buntem mas przeciwko ówczesnej tyranii i historycznemu dziedzictwu takiej władzy? Jak określić ludzi, którzy zniszczyli wiele pomników przedstawiających ludzi związanych z amerykańską konfederacją, niewolnictwem, segregacją czy rasizmem – politycznymi ikonoklastami? Czy tylko aktem szaleństwa jest pocałowanie obrazu i pozostawienie na nim śladów szminki, czy może aktem performatywnym? I czy można wszystko wrzucać to do jednego worka?

Teoretycznie nie. Performanse, stany szaleństwa, polityczne protesty przeciwko historii cierpienia czy protesty nakłaniające do zwrócenia uwagi na ważny problem, jakim jest katastrofa klimatyczna – to różne działania, motywacje i cele. Różne są także emocje – od nienawiści, przez gniew, frustrację, poczucie bezradności, aż po gest szaleńczej misji. Jednak ich obiektem staje się sztuka, dziedzictwo cywilizacji, monument historii. A co, jeśli podczas takiego ataku tak naprawdę nic nie zostało zniszczone?

Stonecniki nie ucierpiały. Podobnie jak obraz *Dziewczyna z perłą* Jana Vermeera, który również został zaatakowany przez aktywistów z Just Stop Oil. Właściwie to żaden obraz nie został zniszczony podczas akcji organizowanych przez różne organizacje zajmujące się katastrofą klimatyczną. Wszystkie bowiem były chronione szybami, a jedynie w niektórych wypadkach uszkodzeniu uległy ramy. Profesor Łukasz Bratasz wspomina o tym w świetnym wywiadzie dla magazynu „Mint”, który naukowo zajmuje się badaniami nad dziedzictwem kultury¹. Dodaje także bardzo ważne wątki, które tutaj przytoczę w dużym fragmencie: „Muzea przechowują obiekty dziedzictwa dla przyszłych pokoleń i nie mogą nie słuchać głosu tego pokolenia, które woła o ratunek dla swojej przyszłości. Powinny grać w tej samej drużynie, co aktywiści. [...] Nie zgadzam się [że aktywiści to wandal]. Wandal niszczy coś bez żadnej korzyści społecznej. Tymczasem sami muzealnicy dopuszczają się uszkodzenia obiektów, związanego choćby z ich oświetleniem. [...] Aktywiści klimatyczni oczywiście stwarzają jakieś zagrożenie dla obiektów, ale nieduże, przy ogromnej korzyści społecznej, jaką jest uświadomienie nam wszystkim wagi tego tematu. Zamiast ich karać, muzea powinny aktywniej włączyć się w ważny społecznie temat, jakim jest globalna zmiana klimatu, i w ten sposób bronić się przed ich potencjalnie szkodliwym działaniem”.

Widzimy zatem, że muzealnicy sami nieraz przyczynili się swoją pracą do zniszczenia dzieł, chociażby oświetlając prace dla zwiedzających, co przyczynia się do powolnego niszczenia części obiektów. Dowiadujemy się, że te piękne muzea są

sponsorowane przez przemysł paliwowy, rosyjskich oligarchów oraz firmy farmaceutyczne odpowiedzialne za kryzys opioidowy. Skoro żadne dzieło nie ucierpiało podczas akcji aktywistów klimatycznych, to czy nie warto się zastanowić, czy rzeczywiście taka akcja przynosi więcej szkody niż pożytku? Po prostu: przyjrzeć się bez emocji, ale z czysto naukowej perspektywy.

Kill lies all

Świetne opracowanie na temat wpływu radykalnych akcji na postrzeganie danej organizacji czy tematu (tak zwane *radical flank effect*) przygotował James Özden². Na chłopski rozum – wykorzystywany nie zwykle często we wszelkich medialnych i prywatnych dyskusjach – sądzi się, że każda radykalna akcja przynosi fatalne skutki. Przykładem są chociażby wypowiedzi o ataku na *Stonecniki*, w których dominowały głosy, że aktywiści przyczyniają się do negatywnego wizerunku aktywizmu klimatycznego i że są po prostu głupi, mają klapki na oczach i brak im solidnego fundamentu wartości. Tymczasem dotychczasowe badania naukowe wskazują na zupełnie odwrotny efekt. „Choć wiele osób twierdzi, że zakłócające lub radykalne protesty mają negatywny wpływ na szanse ruchu na sukces, dowody sugerują coś przeciwnego: niestosowanie przemocy i radykalne taktyki prawdopodobnie zwiększają poparcie dla bardziej umiarkowanych grup, co zwiększa ogólne szanse ruchu na osiągnięcie jego celów”. Nawet badając akcje tylko Just Stop Oil – o ile prawie 60% osób słyszało o ich protestach, które nie są oceniane jako pozytywne, to badacze nie stwierdzili skutków dla poparcia polityk klimatycznych.

Krytycznie do tego opracowania odniósł się dziennikarz Robinson Meyer w „The Atlantic”³, który zauważył, że w tych badaniach brakuje właśnie akcji związanych z atakowaniem dzieł sztuki, są zaś uwzględniane przedsięwzięcia, które uderzają bezpośrednio w podmioty odpowiedzialne za różne negatywnie postrzegane działania, jak chociażby rzeźnie, policja czy farmy hodujące zwierzęta na futra. Atak na sztukę to atak na coś, co nie jest bezpośrednio związane z katastrofą klimatyczną.

1 Czy „Stonecnikom” van Gogha coś się stało? Nie. O konserwacji w dobie aktywizmu. Wywiad z profesorem Łukaszem Brataszem, „Mint”, <https://mintmagazine.pl/artykuly/nowe-narzedzie-do-walki-z-falszerzami-i-ze-sladem-weglowym> [dostęp: 14 lipca 2024 roku].

2 James Özden, *What's everyone got against throwing soup?*, [w:] *Understanding Social Change*, <https://jamesozden.substack.com/p/whats-everyone-got-against-throwing> [dostęp: 14 lipca 2024 roku]. Wszystkie tłumaczenia cytatów z języka angielskiego w przekładzie własnym.

3 Robinson Meyer, *The Climate Art Vandals Are Embarrassing*, „The Atlantic”, <https://www.theatlantic.com/science/archive/2022/10/vermeer-glue-soup-climate-protest-outrage/671904/> [dostęp: 14 lipca 2024 roku].

To atak na nasze wspólne dobra. Tego typu badania zostały jednak przeprowadzone między innymi przez Apollo Academic Surveys⁴ czy klimatologa Michaela Evana Manna⁵. Pokazały one, że choć zwiększa się świadomość problemu, to takie akcje niekoniecznie przyczyniają się do wzrostu liczby aktywistów w danej organizacji.

Co ciekawe, Robinson Meyer dosyć szybko przeszedł z analizy samego ataku do personalnego ataku na aktywistów. Według niego wyglądają oni po prostu głupio. Napisał nawet coś więcej, co tylko wywołuje u mnie gęsią skórę: „Każdy aktywista musiał wyciągnąć ukrytą tubkę z superklejem z kieszeni lub stanika, chwycić ją jedną ręką i odkręcić wieczko drugą, a następnie ostrożnie wycisnąć klej. Trudno to opisać, jeszcze trudniej to zobaczyć. Nie ma godnego sposobu, by wycisnąć małą buteleczkę superkleju. Estetyka ma znaczenie w polityce: pomyśl o spojrzeniu Che skierowanym w górę i na lewo na koszulce, o działaczu praw obywatelskich trzymającym wysoko głowę w obliczu policyjnych psów na czarno-białej fotografii czy nawet o łuku koktajlu Mołotowa w powietrzu. Ruch zupy i superkleju nie przechodzi ważnego testu młodzieżowej, radykalnej polityki: nie wygląda cool”. Czy zatem ich działania są słabe, ponieważ nie da się ich estetycznie zmonetyzować?

Polityka nas zawodzi

Kiedy Nan Goldin wraz z grupą aktywistów podjęła działania przeciwko muzeom i instytucjom kultury, które pozyskiwały środki od firmy produkującej oksykodon, nie zdecydowała się atakować sztuki. Była obecna w tych przestrzeniach z ulotkami, transparentami i happeningami. Działania tych aktywistów przyniosły ostatecznie korzyść⁶. Podobnym sukcesem zakończyły się po sześciu latach protesty przeciwko finansowaniu galerii Tate w Londynie przez petrochemicznego giganta BP. Aktywiści organizowali różnego rodzaju oficjalne i totalnie niezapowiadane performanse, a także

dwudziestopięciogodzinny siedzący protest (co ciekawe, zarząd Tate nie zdecydował się wezwać policji, tak jak ostatnio zrobili to osoby zarządzające Brooklyn Museum w trakcie protestów wobec działań Izraela przeciwko Palestyńczykom).

Giovanni Aloï, wykładowca z School of the Art Institute of Chicago, napisał krótki esej dla „The Guardian”, który wyraźnie krytykował aktywistów klimatycznych za ataki na sztukę. Podkreślał, że istotą sukcesu jest klarowna komunikacja, precyzyjne uderzenie w te obszary, które rzeczywiście są odpowiedzialne za szkodliwe działania. „Aktywiści ekologiczni w większości wykorzystywali muzea jako mównice, a dzieła sztuki jako megafony. Nie jest przypadkiem, że komentarze w mediach społecznościowych regularnie zachęcają aktywistów do zaprzestania protestów w muzeach i eskalacji działań wymierzonych bezpośrednio w siedziby firm naftowych”.

Niestety, ta logika jest błędna, ponieważ o ile łatwo wskazać osoby, które mogą podjąć działania zmieniające system sponsorowania galerii sztuki (czyli zarządy instytucji), o tyle wskazanie tylko firm naftowych jest totalnie bez sensu. Aktywiści klimatyczni nie tylko musieliby protestować w ich budynkach, lecz również w siedzibach rządów, które decydują o polityce transportowej i energetycznej. W siedzibach miast i województw (hrabstw, prowincji, stanów), które odpowiadają za politykę transportu miejskiego i regionalnego, politykę zamykania centrów miast przed wjazdem starych samochodów. W siedzibach Unii Europejskiej, Stowarzyszenia Narodów Azji Południowo-Wschodniej, Ligi Państw Arabskich czy Organizacji Państw Amerykańskich. W salonach sprzedażowych samochodów i prywatnych samolotów. Przed domami sławnych i bogatych ludzi, którzy po bajgle do innego stanu latają swoimi odrzutowcami. W siedzibach korporacji odpowiedzialnych za przemysłową hodowlę zwierząt.

Problem katastrofy klimatycznej jest niezwykle rozległym kłęczem. O ile można opleść je jakimiś słowami, jak spalanie paliw kopalnych, emisje

4 *Social Change and Protests*, Apollo Academic Surveys, <https://www.apollosurveys.org/social-change-and-protests/> [dostęp: 14 lipca 2024 roku].

5 Michael E. Mann, *Throwing Soup at Art Shifted People's Views of Climate Protests – But Maybe Not In The Right Way*, „Time”, <https://time.com/6233983/van-gogh-art-climate-protest-survey/> [dostęp: 14 lipca 2024 roku]. Przy okazji warto wspomnieć, że to właśnie ten badacz był zamieszany w tzw. Climategate, czyli wyciek e-maili z 2009 roku, który miał ukazać świadome wyolbrzymianie zagrożeń związanych ze zmianami klimatu. Śledztwo BBC ustaliło później, że naukowcy stali się celem ataku dezinformacyjnego tuż przed szczytem klimatycznym COP15 w Kopenhadze. Polecam audycję *The Hack that Changed the World* na stronie stacji <https://www.bbc.co.uk/programmes/m00114h2> [dostęp: 14 lipca 2024 roku].

6 Więcej o tym można przeczytać w artykule Joanny Turowicz *Wybitnie udana sztuka protestu – o fotografiach Nan Goldin i filmie Laury Poitras „Całe to piękno i krew”*, „Format” 2023, nr 91, <https://format.asp.wroc.pl/pdf/Format%2091.pdf> [dostęp: 14 lipca 2024 roku].

gazów cieplarnianych, przemysłowa hodowla zwierząt czy intensywne monokulturowe rolnictwo, o tyle nie sposób protestować tylko w jednym miejscu, przed jedną grupą decydentów. Atak na sztukę przyciąga uwagę mediów, które w większości za mało mówią o tym, co dzieje się z klimatem, a co gorsza, często zapraszają przypadkowe osoby, bez wiedzy eksperckiej, do atakowania tych, którzy opowiadają o tej katastrofie. Zapraszają, bo oczywiście to „się klika”. I przynosi to więcej szkody niż pomidory na doskonale chroniącym dzieła szkła.

Kiedy wreszcie posłuchacie i przestaniecie działać jak zwykle?

Bez wątpienia potrzebujemy nie tylko wyraźniejszej obecności tego tematu w mediach, lecz również znacznie silniejszej obecności tematu katastrofy klimatycznej w muzeach. Nie chodzi tylko o kolejne wystawy, ale może stałe komunikaty, ukazujące to, co tracimy, a także nieustające wsparcie aktywistów klimatycznych.

Na koniec przytoczę słowa filozofa Roberta Piłata z eseju *O pięknie*: „Wzniosłość przeżywamy wobec wielkości, która odsyła do jeszcze większej wielkości i wobec siły, która odsyła do jeszcze większej siły. Kiedy widzę wielką betonową bryłę na placu budowy mogę się dziwić, lecz moja percepcja się na niej zatrzymuje. Tymczasem spiętrzone ściany górskiej doliny czy szczyt wyłaniający się nagle zza zakrętu ścieżki wywołuje inne uczucia: odsyła do nieskończonego horyzontu przyrody. [...] Zadaniem wzniosłości jest działanie w obrębie zmysłowości jako wyzwalamąca siła. Ale po co się wyzwalać? Po to, by być w stanie w ogóle piękno przeżywać. Bez siły tkwiącej we wzniosłości piękno jest tylko urokiem, prowadzi do osobliwego smutku, może nawet melancholii, ponieważ szybko przemija. Wzniosłość, która wyprowadza poza zmysłowość ku nieskończoności, sprawia, że piękno budzi zachwyty i dążenie – staje się jedną z tych idei rozumu, które czynią możliwym jakiegokolwiek dążenie”⁷.

Dlatego może pomidory na szkła *Słoneczników* powinny zasychać i uniemożliwiać kontemplację, ale właśnie budzić dążenie do działania w obszarze zmysłowości nie tylko starego obrazu, lecz również świata, którego dotyczy i bez którego by nie powstał. Bo inaczej kolejne pokolenia nie będą mogły ani kontemplować sztuki w muzeach, do których dostęp będzie miała tylko najbogatsza

część społeczeństw, ani podziwiać słoneczników w naturze, gdyż niski poziom wód gruntowych i niskie wskaźniki opadów uniemożliwiają właściwą vegetację roślin.

Wszystkie śródtytuły pochodzą od słów osób, które w taki czy inny sposób zaatakowały dzieła sztuki.

7 Robert Piłat, *O pięknie*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/artykul/o-pieknie> [dostęp: 14 lipca 2024 roku].

Z EMPATIAŃ O EMPATII. BIŻUTERIA ZNÓW PRZEMÓWIŁA W LEGNICY

JUSTYNA TEODORCZYK

Legnicki Festiwal SREBRO od lat konsekwentnie pokazuje nie tylko biżuterię autorską z całego świata, ale także to, że jako dziedzina sztuki ma głos, którego nie waha się zabierać. Legnicka Galeria Sztuki od ponad czterech dekad specjalizuje się we wstuchiwaniu się w ten głos, corocznie zadając autorkom i autorom nietatwe pytania. Główne wydarzenie festiwalu – 32. Międzynarodowy Konkurs Sztuki Złotniczej, którego zadaniem jest prowokowanie do konceptualnej aktywności i stymulowanie środowiskowego przekazu przez konfrontację artystów i projektantów z ważnymi społecznie problemami globalnymi – stało się istotną i realną przestrzenią refleksji, dyskusji i emocji. Konkurs, w tym roku opatrzony tytułem *Empatia/Empathy*, był kolejną wielopokoleniową demonstracją w słusznej humanistycznej sprawie. Głosy, które napłynęły z czterdziestu pięciu krajów i niemal wszystkich kontynentów, składają się na polifoniczną opowieść o nas i naszej planecie, niepozbawioną apokaliptycznych i postantropocentrycznych tonów.

„Biżuteria – obiekt wysyłający trudny do przeczenia komunikat – w sposób szczególny może być generatorem dialogu, skupienia, uwagi, koncentracji, empatii. Nietatwe założenie w epoce nadmiaru powierzchniowych impulsów, intensywnych bodźców wizualnych, stylistycznych ekscesów wspomaganych przez coraz bardziej zaawansowane algorytmy sztucznej inteligencji” – pisał kurator i juror wystawy profesor Sławomir Fijałkowski. Z rzeczywiście nietatwym założeniem postanowiło zmierzyć się niemal trzystu autorów. Wśród nich znaleźli się uznani twórcy, jak i debiutanci, profesorowie i tutorzy oraz studenci. Trudne było również zadanie jury, które z ponad pięciuset nadesłanych



↑ Legnicki Festiwal SREBRO, 2024, fot. archiwum Legnickiej Galerii Sztuki

prac musiało wybrać nie tylko najlepiej trafiające w sedno (i temat), lecz również wykonane na najwyższym poziomie sztuki złotniczej – rzemieślniczym bądź technologicznym. Wystawa, będąca rezultatem jurorskiej kwalifikacji, obejmuje pięćdziesiąt obiektów składających się na symultaniczny, kompletny, wielowątkowy i różnorodny pod względem kulturowym, materialnym, formalnym, treściowym i artystycznym obraz empatii. Rozumianej jako miłość i troska wobec kogoś, czegoś, ale także jako zwrot ku sobie. Jako pamięć wobec trudnej przeszłości, uważność na to, co dzieje się „tu i teraz”, lecz również dbałość o wspólną przyszłość, nasze globalne „jutro”. A nawet jako ciemna ludzka (anty)moc, która nie pozwala cieszyć się życiem w obliczu „zła świata” oraz krzywdy ludzkiej i nieludzkiej, również tej własnej. Jako cień, który kładzie się na ciężarze i powadze bytu, czyniąc go nieznośnym, gdyby uciec się do pewnej parafrazy.

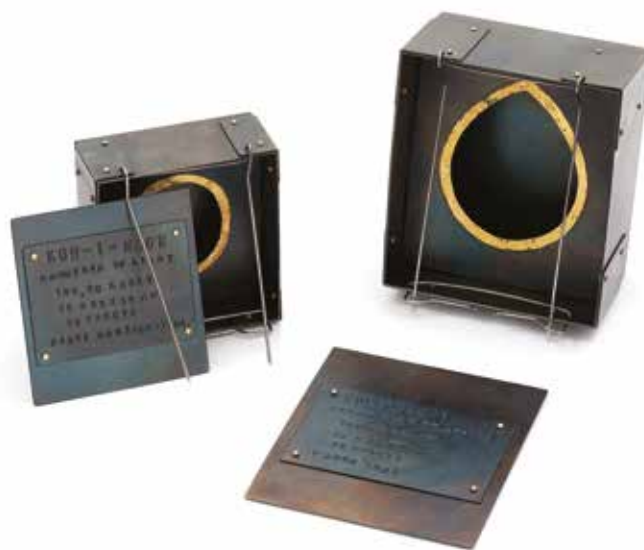
Wielu artystów sztuki złotniczej opowiedziało o swojej empatii, współodczuwając z kimś, czymś, wobec czegoś, a czasem pochylając się nad sobą. Przebyli wewnętrzną drogę, dokonali procesu myślowego i twórczego, by zaprezentować efekt w postaci oczyszczającego ich dzieła. Inni użyli empatii jako fortelu, próbując dotknąć sedna pojęcia, czyli wzbudzić ją u odbiorcy za pomocą swoich obiektów. Julia Groos (Niemcy), przedstawiając pierścienki ze zwierzętami i nakładki z klatkami, stawia nas przed wyborem – sami możemy uwolnić zwierzęta hodowlane. O krok dalej idzie Julia Obermaier (Niemcy), upominając się o zwrot do ojczystej ziemi dwóch największych diamentów Cullinan (z Afryki) i Koh-I-Noor (z Indii), które trafiły do angielskiej rodziny królewskiej. Przygotowane przez nią puste

pudełka są sugestywnym zaproszeniem do dyskusji o supremacji kultury i cywilizacji Zachodu, wyzysku i podziałach. Równie mocno, choć w innym temacie, wypowiada się irańska złotniczka Niyoushasadat Moosavi, która dedykuje „bransoletę z ziemi i krwi – dla wszystkich dziewczyn, które zginęły z powodu hidżabu”. W podobnym tonie krwawy wyrzut sumienia „opakowany” w czystą i tradycyjną formę „ubiera” Alice Biolo (Włochy). Napis „Sen o wolności dla wszystkich”, hołdujący cierpieniu niewinnych, ukryta w rewersie eleganckiej broszy, tak jak często maskujemy lub pomijamy niewygodne fakty i wydarzenia, żyjąc w naszej części świata życiem przeważnie lekkim i luksusowym. O najwyższej formie empatii – towarzyszeniu odchodzącym bliskim – opowiedziała za pomocą naszyjnika (i performansu) Stephie Morawetz (Austria). Naszyjnik, który wykonała z popiołu i ze srebrnego prochu, zatytułowany 242 perty na 242 dni, kontrastuje w prześcieradle z łóżka babci, którą tyle dni opiekowała się autorka. Zapis wideo powolnego niszczenia (rozgniatacia „na proch”) ogniw sznura symbolizuje nie tylko cierpienie i żalobę, ale także medytację i odnowę. Do zgoła odmiennej, współodczuwającej interakcji zachęcają kolejne autorki. Jedną z nich, Darja Popolitova (Estonia), stworzyła nietypową biżuterię dla ciała – kastety z niedźwiedzimi włosem (i nadający im humorystycznego wydzźwięku instruktażowy układ choreograficzny – performans wideo), które zamiast sprawiać ofierze ból, mają ją łaskotać i rozśmieszyć. Z kolei Alix Spooren (Belgia) reprodukuje i modyfikuje znany performans Mariny Abramović i chyba najpopularniejszy precedens współobecności i współuważności w sztuce, proponując wykonane z recyklingowanej tektury *Pudełko Empatii*. Umożliwia ono spojrzenie nie tylko w oczy drugiemu człowiekowi, lecz również „przyjęcie rzeczywistości w inny sposób” – bez uprzedzeń i mimo różnic. O tym, że najgłębsze wejrzenie winni jesteśmy sobie samym, bądź najbardziej na nie zasługujemy, przekonują kolejne prace z wystawy. Srebrny naszyjnik ze ściętym warkoczem autorki Fanny Khirani (Węgry) jest manifestem podarowania sobie samej prawa do uwolnienia się od oczekiwań społeczeństwa i presji rodziny (bycia piękną). Brosza Enrike Groenewald (Republika Południowej Afryki), która przytrzymuje papierosa niczym długopis na podstawie, przypomina ofierze natogu o akceptacji dla własnych zmagani i błędnych decyzji, nawiązując do podpisania pokojowego paktu z samym sobą. Zaskakującą pracą „biżuteryjną” przedstawia Helena Renner (Niemcy). Jej biustonosz i body noszą ślady cięć skalpela, a obszyte kryształkami granatu imitują krople krwi po zabiegach, majtki zaś wyobrażają niechciane warstwy tłuszczu.

Czy na legnickiej wystawie dowiedzieliśmy się czegoś więcej o empatii? Z pewnością tak. Nie tylko mając okazję współczująco i życzliwie pochylić się nad wspólnymi bolączkami świata, o których wiemy nie od dziś. Drugi – i chyba najważniejszy – jej przekaz dał widzom wiele więcej. Otworzył oczy i serca na te problemy ukazane z perspektywy osobistej artystek i artystów (a przede wszystkim ludzi!), innych kultur, odmiennych realiów geopolitycznych, psychospołecznych, o których dotąd nie mieliśmy pojęcia.

OBIE FOTOGRAFIE

Legnicki Festiwal SREBRO, 2024, fot. archiwum Legnickiej Galerii Sztuki



RECYKLINGOWA MASZYNA. GENERATOR V LECHA TWARDOWSKIEGO

PIOTR LISOWSKI

W 1986 roku Lech Twardowski namalował płótno zatytułowane *Marriage à Tchernobyl* (*Ślub w Czarnobylu*). Ekspresyjny obraz z wyraźnie zarysowanym okiem o tajemniczej i mrocznej formie był reakcją na katastrofę w elektrowni jądrowej w Czarnobylu. W tamtym czasie artysta od trzech lat przebywał w Paryżu, gdzie na nowo próbował zdefiniować swoją pozycję twórczą. Do motywu katastrofy powracał wielokrotnie, realizując jedną z najważniejszych serii prac zatytułowanych *Generatory*. Oczywiście ten symbol przetwarzał, nadając mu własną specyfikę.

Lech Twardowski od początku pozostawał malarzem osobnym, szukającym własnego języka. Studiował we wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w latach 1979–1983, a więc w momencie, w którym do głosu dochodziła nowa ekspresja. On sam był niemal o pokolenie starszy od debiutujących w tym samym czasie nowych dziłkich. Już w drugiej połowie lat siedemdziesiątych był barwną postacią w środowisku wrocławskim, związaną z ruchem hipisowskim. Od początku jego malarstwo opierało się na niepokojących relacjach formy, koloru i gestu. Szybko zaczął wykraczać poza sam blejtram.

Jeszcze w czasie studiów zaangażował się w zainicjonowaną w Akademickim Centrum Kultury „Pałacyk” przez Ryszarda Piegzę Plastyczną Scenę Spektaklu Autorskiego, przekształconą w marcu 1981 roku w Przestrzeń Współistnienia *Ambalangua*¹. Krąg *Współistnienia*, jak przyjęto się nazywać grupę, regularnie od 1979 roku do

stanu wojennego organizował akcje składające się z serii indywidualnych działań w trzech formatach: filmowej, muzycznej i plastycznej. Ryszard Piegza, będąc pod wpływem działalności Teatru Laboratorium Jerzego Grotowskiego, zaproponował specjalny rodzaj współpracy występujących artystów. Chodziło o całkowite wyeliminowanie scenariusza i reżysera. Miał być to ciąg indywidualnych działań niezależnych od siebie nawzajem, a jedynym łącznikiem była tutaj struktura kręgu – specjalnie zaprojektowanej przestrzeni, w której odbywała się całość przedsięwzięcia. Każdy artysta przygotowywał indywidualne działanie, które w momencie publicznej prezentacji stawało się wspólnym dziełem. Lech Twardowski już w tamtych akcjach wykorzystywał pigment malarski, rozsypując go w przestrzeni, tworząc mniej lub bardziej regularne kompozycje.

Artysta w stanie wojennym uczestniczył także w realizowanym przez galerię Foto-Medium-Art cyklu *Galeria-medium*². W oficjalnie nieczynnej galerii organizowano zamknięte wieczorne spotkania, performanse czy improwizacje dźwiękowe. Lech Twardowski w czasie jednego z nich wykonał malarską akcję polegającą na usypaniu obrazu za pomocą barwionego pigmentami piasku. Był to rodzaj rytualnego performansu, który spotkał się z dużym zainteresowaniem aktorów Teatru Laboratorium. Na zachowanej dość skromnej dokumentacji działania możemy rozpoznać wśród widzów Ewę Benesz czy Ryszarda Cieślaka, z którymi Lech Twardowski w tamtym czasie utrzymywał kontakty.

1 Ryszard Piegza, *Historia Kręgu Współistnienia*, „Sztuka i Dokumentacja” 2010, nr 3, s. 49–56.

2 Jerzy Olek, *Foto Medium Art*, „Sztuka i Dokumentacja” 2012, nr 6, s. 150.

Te relacje środowiskowe wydają się bardzo istotne. Stanowiły impuls kierujący artystę w stronę przekraczania granic, poszukiwań z pogranicza innych form artystycznej wypowiedzi – instalacji, performansu – ale także były bliskie kontemplacyjnemu podejściu w postrzeganiu rzeczywistości.

Lecz Twardowski z takim bagażem wyjechał do Paryża, „pragnąc zobaczyć i doświadczyć więcej”. Artysta wspominał: „Był to niezwykle ważny dla mnie czas, okres intensywnych poszukiwań, konfrontacji ideowej i filozoficznej, możliwości poznania nieznanego i tworzenia własnego”³. To tam ukształtowała się jego autorska koncepcja, określona przez Andrzeja Turowskiego jako „malarstwo poza malarstwem”⁴. Nie było to porzucenie malarstwa. Wręcz przeciwnie, poszerzenie go o wielowymiarowe formy przestrzenne, w których kluczową rolę zaczęły odgrywać trzy aspekty: procesualność, energia oraz przestrzeń. Lech Twardowski coraz silniej poddawał się procesowi i wtapiał się w materię, z którą pracował. Interesował go moment styku – krawędź. To zespolenie jest ważnym elementem jego artystycznej strategii, przejawiającej się w zestawianiu przeciwstawnych pojęć: „puste – pełne” czy „wnętrze – zewnątrz”.

Lech Twardowski ucieka od narracyjności i komentowania rzeczywistości, choć – jak pamiętamy – *Ślub w Czarnobylu* powstał na fali paniki, jaka panowała tuż po katastrofie. Jakiś czas później motyw elektrowni jądrowej powrócił do artysty. Było to przypadkowe zdarzenie, kiedy zetknął się z fotografiami ukazującymi fragmenty reaktora w Czarnobylu. Okrągłe formy bardzo mocno pozostały w pamięci i jakiś czas później stały się zaczynem dla serii *Generatorów* – jednego z ważniejszych projektów Lecha Twardowskiego, który w różnych formach artysta rozwija do dziś.

Idea *Generatora* powstała jako odpowiedź na katastrofę w Czarnobylu, ale była to odpowiedź specyficzna. Lech Twardowski nie odnosił się bezpośrednio do tragedii. Inspirując się fragmentem rdzenia reaktora, zaczął tworzyć obiekty, które przede wszystkim stanowiły rejestrację jego przeżyć dotyczących tej sytuacji. Początkowo zareagował impulsywnie (ekspresyjnie), ale szybko podążył w kierunku, w którym katastrofa stała się odpryskiem pozwalającym skupić się na energii, jaką może dać sama sztuka.

Lech Twardowski realizuje *Generatory* od 1993 roku. Jeden z pierwszych obiektów powstał jeszcze w Paryżu, ale dopiero w 1999 roku w Galerii Miejskiej we Wrocławiu nastąpiła prezentacja *Generatora I* anektującego całą galeryjną przestrzeń. Kolejne odsłony cyklu były eksponowane między innymi w BWA Awangarda czy Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Za każdym razem mieliśmy do czynienia z rozbudowaną instalacją złożoną z modułów malarskich, często poszerzoną o elementy multimedialne czy dźwiękowe. Powstawały miejsca, w które należało wejść, a sam Lech Twardowski traktował je – jak zauważał Janusz Zagrodzki – jako „wpisane w przestrzeń instrumenty badawcze, urządzenia emitujące sygnały i jednocześnie automatycznie wytwarzające wokół siebie pole energetyczne”⁵. Ta energia miała prowokować widza do kontemplacji i refleksji.



Na początku *Generatory* wpisywały się w przestrzeń, współgrały z nią i dialogowały. Z czasem zaczynały być samodzielnymi formami przestrzennymi, w które to odbiorca musiał wchodzić. Złożeniem Lecha Twardowskiego było konstruowanie „psychosensorycznego environmentu”⁶ próbującego zatrzymać widza i jednocześnie jak najwięcej opowiadającego formą. „*Generator I* – pisała Anna Markowska – przywoływał poprzez obrazy-obiekty

↑ Lech Twardowski
GENERATOR I,
1999, fot. Z. Kupisz

3 Lech Twardowski, *Słowo od artysty*, [w:] *Generator. Lech Twardowski*, red. Anna Markowska, Lech Twardowski, Wrocław 2019, s. 346.

4 Andrzej Turowski, *Obrazy – energie*, [w:] *ibidem*, s. 48.

5 Janusz Zagrodzki, *Czasoprzestrzenne struktury mentalne*, [w:] *ibidem*, s. 30.

6 Andrzej Turowski, *Obrazy – energie...*, s. 46.



formę części konstrukcyjnych fatalnej czarnobylskiej elektrowni, by poprzez akt malowania odsunąć skażenie i uwolnić energię, przywracając balans zakłócony w 1986 roku katastrofą atomowego zakładu wytwarzającego energię elektryczną. Kolejne *Generatory* to malarskie przetworniki energii i dynamia afektów, mediatory spotecznych działań, wpływające na rzeczywistość poprzez wytwarzanie sprawczych sytuacji i relacji”⁷.

Czytając realizację Lecha Twardowskiego przez pryzmat wskazanych przez badaczkę znaczeń, szczególną rolę odgrywa *Generator V – Ślady czasu*. Do tej pory artysta poruszał się przede wszystkim w przestrzeni galerijnej tworząc rozbudowane instalacje zapraszające do środka. Teraz pokusił się o wyjście w otwartą przestrzeń, projektując monumentalny zespół architektoniczny. Koncepcja powstała w 2008 roku, a następnie przy współpracy z Biurem Projektowym ARMMs Architektki Lech Twardowski opracował całościowy projekt, który do dziś nie został zrealizowany.

Generator V przyjął formę obiektu złożonego z dwóch elementów: podstawy, czyli uformowanego w kształcie trapezu nasypu, i właściwego obiektu (*Generatora*). Projekt zakłada budowę rodzaju

„bezpiecznego zbiornika” w formie sztucznie usypanego wzgórza porośniętego zielenią, na szczycie którego miałby znajdować się obiekt – przestrzeny labirynt utworzony z wielkogabarytowych kręgów. Wzgórze (podstawa) stałoby się, jak określił to artysta, rodzajem monumentalnego sarkofagu do umieszczania śladów czasu. To w tym miejscu miały być skumulowane materiały odpadowe (około 0,6 miliona metrów sześciennych), stanowiące fundament pod labirynt złożony z kręgów o dziesięciometrowej wysokości. Do ich konstrukcji planowano użyć gibbonów – przestrzennych siatek stalowych wypełnionych nieużytecznym kruszywem (gruz, odłamki betonu, asfaltu). Na szczycie kręgów dodatkowo miały być zainstalowane ogniwa fotowoltaiczne służące do produkcji energii eklektycznej, wykorzystanej między innymi do obsługi całego zespołu, który byłby rozlokowany na prawie dziesięciohektarowym terenie.

Forma *Generatora V* została pomyślana tak aby łączyć w sobie kilka funkcji. Ważne są tutaj nie tylko kwestie ideowe i artystyczne, ale także założenia ekologiczne (zbiornik na odpady, fotowoltaiczna elektrownia). W opracowanej koncepcji autorzy szacują, że przy budowie *Generatora* zostanie użyte

↑ Lech Twardowski
GENERATOR III,
2002, fot. M. Koch

7 Anna Markowska, „Kręci mnie czas”. *Rytualizacja i wytaniecie się innych rzeczywistości*, [w:] *Generator...*, s. 115.

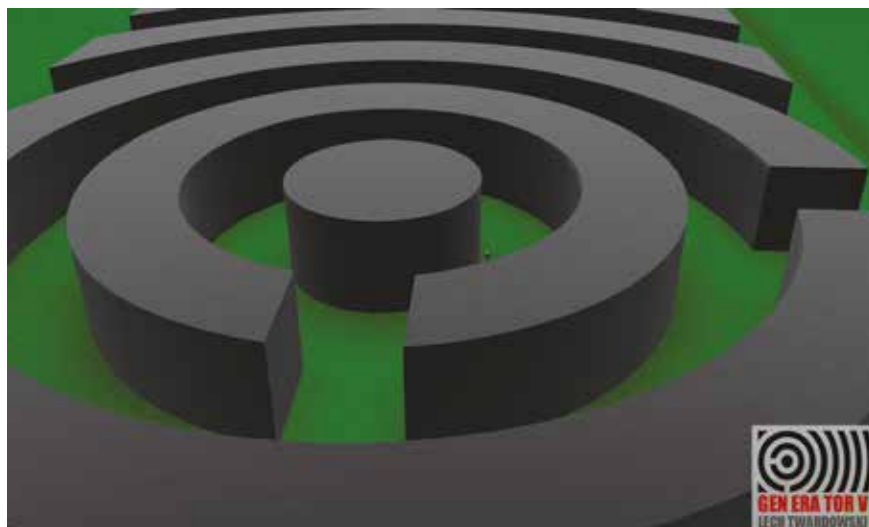
łącznie 1,2 miliona ton odpadów. Najważniejsze jednak pozostają założenia koncepcyjne, które mogą zmaterializować się jako obiekt sztuki, a ten – stać się miejscem unikalnym.

Lech Twardowski tak komentował założenia: „Każdą materia, którą zbudował człowiek posiada ślady czasu, ślady energii, stanowi ślad ludzkiej myśli, ludzkiego ruchu, ludzkiej aktywności. Wszystko, co wykreował człowiek, wchłonęło tę nadzwyczajną ludzką moc. Przez lata rzeczy istnieją, dumnie bytują wokół nas. Ale czas odciska na nich swoje piętno. Rzeczy ulegają zniszczeniu, materia ulega dewastacji. Przedmiot, tracąc swoją funkcjonalność, staje się odpadem. [...] *Generator V* to obiekt, który zamknie (ujmie) to zagadnienie rzeczy w nową artystyczną przestrzeń. Skumulowane i artystycznie przetworzone, w proponowanej formie, odpady ujawniają ślady minionego czasu, wyzwolą energię, która pozwoli stać się nową wartością. To jakby przeszłość stawiała się przyszłością. [...] Obiekt stanie się przestrzenią dla kontemplacji i medytacji, miejscem refleksji nad mijającym czasem, punktem wyzwalającym energię i pochłaniającym ją. To obszar wiecznego ruchu, wiecznej dynamiki, nieustannego przechodzenia pustego w pełne i pełnego w puste”⁸.

Dla artysty *Generator V* stanowi połączenie sztuki, komentarzyska minionych artefaktów, energii natury i duchowości. Lech Twardowski odżegnuje się od sztuki zaangażowanej, ale jego projektu nie sposób nie czytać w perspektywie czułych na środowisko działań z obszaru sztuki ziemi czy obecnych strategii postartystycznych. Z jednej strony mamy tutaj do czynienia ze spektakularną konstrukcją, która stanowi nie tyle monumentalny przykład *land artu*, ile przede wszystkim przemyślaną interwencję urbanistyczną, noszącą wszelkie znamiona modernistycznego dzieła sztuki. Z drugiej strony jest to recyklingowa maszyna stabilizująca odpady i generator energii. Użyteczność obiektu w sensie ekologicznym, ekonomicznym, urbanistycznym, a przede wszystkim społecznym dekonstruuje klasyczne podejście do sztuki ziemi, w którym artystyczna instalacja nie tyle wchodzi w dialog z naturą, ile również bierze pod uwagę jej zagospodarowanie i szeroko widzianą przyszłość.

Koncepcja projektu jest wielowarstwowa, co ma również przełożenie na architekturę obiektu. Sam labirynt widziany z lotu ptaka przyjmuje formę znaną już ze wcześniejszych płócien artysty. To zarówno okręgi znane z różnych wariantów

Generatorów, ale także spirale z cyklu *Puste – pełne*. Malarstwo jest dla artysty procesem, zapisem czasu, śladem gestów, emanacją czystej energii. *Generator V*, mimo funkcjonowania w sferze projektu, wydaje się w pełni oddawać założenia poszukiwań Lecha Twardowskiego, których esencję znajdujemy w następujących słowach artysty: „To są przestrzenie refleksyjne, w których człowiek ma się zatrzymać, doładować, ale też coś od siebie dać. To jest zwyczajna wymiana. Tutaj nie możesz przejść obojętnie, coś się musi zadziać. Musisz mieć jakiś stosunek do obiektu, w którym jesteś i musi być jakaś komunikacja”⁹. Wchodząc coraz głębiej we wszystkie, wielowarstwowe wątki, które artysta przemycił w *Generatorze V*, warto pamiętać, że obiekt rzeczywiście ma właściwości pozwalające na jego realizację.



↑ Lech Twardowski
GENERATOR V,
wizualizacja, autorka
wizualizacji: Aleksandra
Zabtudowska

8 Lech Twardowski i ARMMs, *Projekt Generatora V*, 2013 [własność artysty].

9 *Projekty są po to, aby od nich odchodzić. Rozmowa Agnieszki Patały z Lechem Twardowskim na marginesie „Krawędzi”*, [w:] Lech Twardowski, *Krawędź*, Wrocław 2016, s. 78.



↑ Lech Twardowski
GENERATOR V,
wizualizacja, autorka
wizualizacji: Aleksandra
Zabtudowska

D

O ZOBACZENIA

DDD

102 • JUSTYNA TEODORCZYK

O niedyskretnym uroku „Bałkańskiego Baroku” – na podstawie jednej retrospektywy i kilku przekroczeń Mariny Abramović

106 • PATRYCJA SIKORA

Obraz jako atrakcyjna metoda poznania.
O najnowszej wystawie Jakuba Jernajczyka w Muzeum Współczesnym Wrocław

110 • MATEUSZ FLORCZAK

Mail art: sztuka komunikacji

112 • ZYTA MISZTAL VON BLECHINGER

Transgresje/Transformacje - o projekcie polskich artystów we Włoszech

O NIEDYSKRETNYM UROKU „BAŁKAŃSKIEGO BAROKU” – NA PODSTAWIE JEDNEJ RETROSPEKTYWY I KILKU PRZEKROCZEŃ MARINY ABRAMOVIĆ

JUSTYNA TEODORCZYK

Wystawa Mariny Abramović w Stedelijk Museum w Amsterdamie, jak wszystkie poczynania tej artystki, odbiła się szerokim echem w świecie sztuki. Trwający od marca do lipca 2024 roku pokaz przyciągnął tłumy nie tylko „wyznawców” cesarskiej performansu, ale także międzynarodowych turystów, którzy wizytując miejskie muzeum sztuki współczesnej, mieli szansę obok stałej, dodajmy – mocno przekrojowej i zróżnicowanej kolekcji – poznać również klasykę gatunku i dzieje sztuki po zwrocie performatywnym. Podaną w „nieprzegadanej” formie, bez towarzyszącego niekiedy jej prezentacjom patetycznego zacięcia (jakiego nie udało się uniknąć w rodzimej retrospektywie Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu w 2019 roku), za to w idealnej, kompaktowo zaaranżowanej przestrzeni. Zespołowi kuratorskiemu wystawy (współorganizowanej przez londyńską Royal Academy of Arts, gdzie pokaz rozpoczął się w 2023 roku) należy się uznanie choćby za przemyślaną narrację, przez którą – przekraczając symboliczną bramę – prowadzony jest widz. Dominują w niej nie tyle chronologia, ile kolejne obszary, poziomy zanurzania się świat eksperymentów ze sztuką konceptualną Mariny Abramović, mającą za sedno, cel i przedmiot refleksji i badań siebie samą, własne granice społeczne, mentalne, fizyczne. Pozwala to nie tylko utwierdzić obraz ikony, artystki totalnej, ale także wizerunek niezwykle wytrwałej, konsekwentnej, a jednocześnie delikatnej i nieprzewidywalnej twórczyni, która klucząc po różnych krajach, kręgach kulturowych czy kontynentach, dokonuje podróży w głąb siebie – tej siebie, z której czasem nie ma powrotu. Niejednokrotnie Marina Abramović spotyka tam inne, nowe oblicza swojego człowieczeństwa, kobiecości, tożsamości

artystycznej. Przynosi to również bardziej uniwersalną prawdę – o człowieczeństwie w ogóle (o ile nie o jego braku), o czym w świecie nauki przekonał nas eksperyment Philipa Zimbardo, a w świecie sztuki – właśnie performans *Rhythm 0* z 1974 roku. Po połowie dekady stół z siedemdziesięcioma dwoma przedmiotami wygląda równie przejmująco. Może nawet bardziej o tyle, że nieuchronna refleksja nad faktem bezkarności i okrucieństwa poczynania człowieka minimalnie naznaczonego anonimowością (grupy) znajduje kolejne, aktualne i bieżące poziomy odniesień, jak wojna, uchodźstwo, ubóstwo, hejt czy wrogość wobec mniejszości.

Ekspozycja w Stedelijk Museum była największą wystawą pionierki dziedziny, jaka odbyła się dotąd w Królestwie Niderlandów, kraju, który stał się na lata ostoją, kopalnią inspiracji i przyjazną ojczyzną serbskiej akcjonistki. Wystawa obejmuje dokumentację ponad sześćdziesięciu prac powstałych w czasach, gdy artystka tworzyła w rodzimej Jugosławii, z epoki jej wieloletniego epizodu amsterdamskiego (dzielonego z Ulayem) czy późniejszej amerykańskiej kariery, będącej ukoronowaniem „życia, które stało się dziełem sztuki”. Życia, które trwa i pisze nowe rozdziały, jak choćby happening na jednym z największych festiwali letnich – brytyjskim Glastonbury, gdzie przestanie pokoju Mariny Abramović wygłoszone ze sceny zatrzymało na wieczne siedem minut kilkuset tysięcy publiczność. Przyszło to Marinie Abramović nie trudniej niż kilka lat wcześniejsze wstrzymanie oddechu przez globalne audytorium, które śledziło performans *The Artist is Present* w MoMA, w którym półtora tysiąca chętnych intymnie zajrzało w oczy artystce w trakcie trzymiesięcznego seansu obecności.



← Marina Abramović,
Portal, 2022, w trakcie
pokazu w Stedelijk
Museum Amsterdam,
2024, fot. P. Tjihuis

Zarówno ten, jak i ostatni performans – *7 Minutes of Collective Silence* – w pewien sposób ukoronowały nie tylko pozycję Mariny Abramović, ale także jej sztuki jako medium, które ma autentyczną moc kruszenia murów i serc. Łzy przypadkowych (na ile?) rozmówców, które uderzają nas w sali poświęconej akcji „obecności”, uświadamiają, że twórczość



Mariny Abramović to nie tylko historie spotkań, lecz również rozstań. Najdobitniejszym przykładem jest tu oczywiście ikoniczne *tête-à-tête* z Ulayem, które przez osobisty ładunek emocjonalny, nadający tej chwili (i dziełu) niesamowitą wiarygodność, symboliczność i wymowę, zmienia pytanie o złączenie sztuki z życiem w bezsprzeczne twierdzenie, do tego zabarwione goryczą gorzką jak prawda o życiu. W tym kontekście (autentycznego wyjścia naprzeciw drugiemu człowiekowi) wymowny jest także performans *Zamiana ról* (1975), w którym artystka wciela się w inną realną postać niejakiej Suze, amsterdamskiej prostytutki. Wnika w jej życie i egzystuje w jej rzeczywistości. Są nią wyzywający strój, witryna w Czerwonej Dzielnicy miasta rozkoszy i konfrontacja z poniekąd ulicznym nocnym życiem stolicy. Z kolei Suze zgadza się przyjąć rolę Mariny, występując za nią na wernisażu.

Na wystawie nie zabrakło ikonicznych dzieł, jak

pierwsze interwencje, które fascynowały artystkę przekraczaniem własnych granic i granic między artystą medium a audytorium. Osobna sala przypominała akcje z czasów związku z Ulayem, w których granica (wytrzymałości) ciał kochanków zatracata się wraz z transem, symbiozą, aż po dramatyczny finał rozdzielenia na Chińskim Murze. Ekspozycję wzbogacał program odtwarzania niektórych performansów, jak *Imponderabilia*, *The House with the Ocean View* czy *Counting Rice*. Możliwość kolektywnego uczestnictwa w czymś z jednej strony niepowtarzalnym, z drugiej – historycznym, utrwała nie tylko magię sentymentalnych momentów, ale także dogmat sztuki jako rytuału oraz kult artystki ikony. Jakże inaczej opowiedziana historia kobiecej perspektywy „bycia wobec świata” niż choćby monografia Valie Export *Retrospective*, której cztero-miesięczny pokaz zakończył się w maju 2024 roku w berlińskim C/O.

Niektórzy twierdzą, że Marina Abramović to artystka zapatrzona w siebie. Głębsze zrozumienie jej twórczości przynosi zgoła odmienną konstatację – twórczynię i osobę tą wyróżnia zarówno skupienie na sobie, jak i ogromny dystans. Tyle że w przyjemnych i ładnych okolicznościach dystans ten kończy się poczuciem humoru, w niesprzyjających zaś (a takie dobiega Marina Abramović, tworząc swoje dzieła) ma wydźwięk dramatyczny, w najłżejszym wypadku melancholijny lub sarkastyczny. Bohaterka pokazu udowodniła, że pośród „tak wielu różnych dziedzin sztuki, performans jest jedną z najtrudniejszych, najbardziej niematerialnych i najprawdziwszych jej form”¹, ukazując go z jednej strony jako bardzo plastyczne medium przekraczania granic, a z drugiej – jako jedną z trudniejszych i skonceptualizowanych dziedzin, wymagających niezwykłej pomysłowości, wytrzymałości i kreatywności. To piękny, choć także dramatyczny i smutny głos o tym, że sztuka może sięgać do najciemniejszych głębin. To wystawa o odwadze, niezłomności, rozwoju, sile, sukcesie i nirwanie, jednocześnie zaś opowieść o samotności, cierpieniu, stracie, wojnie, religii, strachu i ciemnej stronie zaborczej miłości. O ile na wystawie w Toruniu zobaczyłam monument, pomnik, a nie człowieka (mimo że udało mi się spotkać twarzą w twarz z autorką), o tyle na wystawie w Amsterdamie dostrzegłam człowieka. Kobiety, artystkę, której artystyczna historia wydała mi się autentyczna, osobista, ważna dla twórczyni, budująca ją i rozdziały jej życia krok po kroku, rok po roku, performans po performansie. A te wciąż trwają. Po holenderskiej odstonie planowane są przeniesienia wystawy do Zurychu, Tel Awiwu i Wiednia.

← Marina Abramović, Stedelijk Museum Amsterdam, 2024, fot. archiwum instytucji

1 Parafraza przewodniego cytatu autorki propagującego wystawę w Stedelijk Museum.



↑ Marina Abramović, Stedelijk Museum Amsterdam, 2024, fot. archiwum instytucji



↑ filmy, Marina Abramović, Stedelijk Museum Amsterdam, 2024, fot. P. Tijhuis

OBRAZ JAKO ATRAKCYJNA METODA POZNANIA. O NAJNOWSZEJ WYSTAWIE JAKUBA JERNAJCZYKA W MUZEUM WSPÓŁCZESNYM WROCŁAW

PATRYCJA SIKORA

Starożytni Grecy mawiali, że „zdziwienie jest początkiem poznania: przestając się dziwić, możemy przestać poznawać”¹. Trudno się z Grekami i Ernstem H. Gombrichem, który się na nich w swoim słynnym dziele *Sztuka i złudzenie* chętnie powoływał, nie zgodzić. Sztuka wtedy jest pociągająca, gdy coś odbiorcy „robi”, a już najlepiej, gdy przyczynia się do poszerzenia pola widzenia i rozumienia otaczającego nas świata oraz naszego w nim miejsca.

Pytanie o sens sztuki zadaje sobie każdy artysta. I oczywiście odpowiedzi jest tyle, ilu jest twórców – każdy obiera, zgodnie z własną perspektywą, jakąś ścieżkę i na własny, indywidualny użytek tworzy jakąś jej roboczą definicję. Jakub Jernajczyk poszukuje wartości w synergii wynikającej z połączenia języka sztuki i nauki, matematyki i filozofii. Przyświeca mu wiara, że dzięki językowi wizualnemu można wyłożyć nawet dość złożone, abstrakcyjne teorie i konstrukty ideowe, a dydaktyczna rola sztuki ma tę przewagę nad zapisem matematycznym czy tekstowym, że dysponuje atrakcyjną i powszechnie zrozumiałą metaforą wizualną – siłą obrazu, który trafia najpierw wprost w serce, następnie do rozumu odbiorcy. Czy taki komunikat, który od razu kojarzy my z intelektualnym i chłodnym, zrodzonym jeszcze w latach sześćdziesiątych konceptualizmem, jest dla nas dziś interesujący i czy może jeszcze porwać?

Możemy to sprawdzić. Do grudnia 2024 roku w Muzeum Współczesnym Wrocław trwa indywidualna wystawa *Argumenty i obrazowanie* Jakuba Jernajczyka – artysty, którego twórczość wpisuje

się w bogatą tradycję wrocławskiej neoawangardy, w szeregu z takimi klasykami, jak Wanda Gołkowska, Stanisław Dróżdż czy Zdzisław Jurkiewicz, i kontynuatorami, jak Wiesław Gołuch, Eugeniusz Smoliński, Monika Aleksandrowicz. Nigdy nie zapomnę momentu, gdy tuż po maturze pod koniec lat dziewięćdziesiątych wpadł mi w ręce tom wierszy *Tylko, jedynie, zawsze*, w którym Zdzisław Jurkiewicz napisał świetny wiersz o liczbie pi, hipotezie Goldbacha, algebrze i wyniku dzielenia 80:81². To był moment, kiedy w sztuce znalazłam niezwykle pociągające połączenie, wydawałoby się, rozdzielonych, wyspecjalizowanych już dziedzin – sztuki, nauki, poezji. Urzekło mnie, że Zdzisław Jurkiewicz działał naprawdę wszechstronnie, parł się między innymi matematyką, poezją, malarstwem, pasjonowała go astronomia, botanika, muzyka, fotografia – był artystą, ale skończył również studia ścisłe na Politechnice Wrocławskiej i trzymał się pewnego standardu metodologicznego. Postawa Jakuba Jernajczyka jest w jakiś sposób analogiczna – wypracowana przez niego niezwykle konsekwentna, logiczna dyscyplina wizualnego przekazu wywodzi się z wyjątkowego zaplecza, jakim twórca dysponuje: gruntownego wykształcenia muzycznego, ukończonych studiów matematycznych i studiów artystycznych, a także predylekcji do ciągłego wymykania się sztywnym podziałom między dyscyplinami i ciągłym pokusom łączenia matematyki, filozofii i języka obrazowego. Artyście udało się te pasje połączyć na niwie naukowej w obrębie prowadzonej przez niego

1 Ernst H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zaraniski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 19.

2 Zdzisław Jurkiewicz, *Tylko, jedynie, zawsze*, BWA Wrocław, Wrocław 1997, s. 27, 98, 187, 198.

Szkoły Doktorskiej wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, a także nowej serii wydawniczej wrocławskiej uczelni artystycznej „Ćwiczenia z widzenia”³. Właśnie bez „widzenia” nie byłoby „rozumienia”. Jakub Jernajczyk uznaje percepcję wzrokową za podstawową metodę poznania. To patrzenie na obraz, wyobraźnia wizualna jest niezbędnym elementem poznania naukowego⁴.

W sztuce Jakuba Jernajczyka obrazy wewnętrzne, czyli powstające w naszym umyśle pojęcia, idee czy – szerzej – po prostu myślenie abstrakcyjne, znajdują swój wyraz w formie wizualnego konkretności. Hans Belting, który poświęcił jeden z esejów statusowi obrazu i jego medium we współczesnej kulturze, wspomniane obrazy wewnętrzne nazywa „endogenicznymi” lub „obrazami należącymi do ciała, natomiast obrazy zewnętrzne – jak wspomina dalej – by ukazać się naszemu wzrokowi, zawsze potrzebują technicznego ciała obrazu”⁵. U Jakuba Jernajczyka techniczne ciało obrazu okazuje się zaskakująco różnorodne. I dla oka patrzącego jest całkiem przyjemne, czasem też dowcipne. Na wystawie można obejrzeć ponad dwadzieścia prac powstałych w ostatnich szesnastu latach, w tym interaktywne instalacje, prace *site-specific*, animacje, obiekty, malarstwo, projekty graficzne oferujące widzowi zmianę perspektywy patrzenia na przedstawione zagadnienia, a nawet wprost – zapis EEG własnych fal mózgowych autora, prezentujących aktywność jego umysłu w określonym, krótkim wycinku czasu w odległej już przeszłości.

I to właśnie *Autoportret elektroencefalograficzny* (2009) wita nas na wystawie jako pierwszy – od niego zaczynają się pytania o to, jak rodzi się ludzka myśl i świadomość i jak można ją zobrazować. Zagadnienie to rezonuje z namysłem nad tym, jak z materii zrodziła się świadomość i jak to się stało, że jakość rozumienia, która jest cechą świadomych istot, pojawiła się u ludzi, nad czym zastanawia się między innymi genialny brytyjski matematyk, fizyk i filozof, niedawny noblista Roger Penrose, rozpatrujący to zagadnienie w perspektywie kosmologicznej⁶. Na wystawie w bliskim sąsiedztwie umieszczono jeszcze dwa obiekty. Pierwszym z nich jest kinetyczna instalacja *Zapis* (2004/2011),

stanowiąca tawestację rysunku Wiesława Gołucha przy wykorzystaniu taśmy wyciągniętej z kasy wideo. To zarys głowy falującej pod naporem powietrza, nawiązujący do wideo jako ważnego medium współczesnej sztuki, ale także i do sąsiadującego obrazu EEG. Kolejna praca – *Granice mojego terytorium* (5.6) (2019) – to *Traktat logiczno-filozoficzny* Ludwiga Wittgensteina przykryty kloszem z padłymi muchami wewnątrz, która odwołuje się do obszaru języka z systemem pojęć, znaków, kształtujących sposób myślenia i wyrażania, poza obręb którego nigdy nie wyjdziemy. Ograniczenia aparatu poznawczego wynikającego z kodów kulturowych to jedno, ale drugie to ograniczoność naszych zmysłów – przede wszystkim percepcji wzrokowej i problem iluzji. Zagadnienia te uobecniają się w pracach *Konstealacje* (2024) – w odniesieniu od obserwacji układu gwiazd, którego rozpoznanie zależy wyłącznie od obranego punktu obserwacji, *Granice ruchu* (2013) – w odniesieniu do ograniczonych możliwości percepcji upływającego czasu przez ludzkie oko, *Punkt zwrotny* (2012) – ukazujący zależność między ruchem okrężnym i prostoliniowym, czy *Nielot* (2020) – dotyczący koncepcji nieciągłości czasu, rozumianego jako zbiór „nieruchomych” stanów.

↓ Jakub Jernajczyk, widok wystawy, Muzeum Współczesne Wrocław, 2024, fot. M. Kujda



3 O której pisałam szerzej na łamach „Formatu” – por. Patrycja Sikora, *Jak sztuka objaśnia świat. O projekcie A!symetria i nie tylko*, „Pismo Artystyczne Format” 2022, nr 88, s. 60–64.

4 Jakub Jernajczyk, *Obrazy rozumne i rozmowania obrazowe. O poznawczej roli sztuki*, [w:] *Obraz poszerzony*, red. Wiesław Gołuch, Jakub Jernajczyk, Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Wrocław 2016, s. 206–208.

5 Hans Belting, *Obraz i jego media. Próba antropologiczna*, przeł. Mariusz Bryl, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Quaestiones”*, red. Mariusz Bryl i inni, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2009, s. 1027.

6 *Sekret rzeczywistości*, reż. Maciej Kawecki, <https://www.youtube.com/watch?v=K1dBLEVIKqC> [dostęp: 30 lipca 2024 roku].



Czysto matematyczne zagadnienia pojawiają się w licznych pracach – hipnotyzującej, zapętlonej projekcji *Granice koła*, (2015), pokazującej coraz większe przybliżenie oka kamery do granicy koła, która w dużym powiększeniu zaczyna przypominać prostą, czy próby wpisywania wielokątów w koto coraz dokładnej, po to, by przybliżyć się możliwie wiernie do określania jego pola metodą wyczerpywania (*Obraz wyczerpujący*, 2016). W *Ciałkach oznaczonych* (2015) autor za pomocą całkowania próbuje opisać zaokrąglone pole kobiecego ciała. A zawarty w pracach *Dwumian temporalny* i *Dwumian egzystencjalny* (2022) sposób czytania działań matematycznych pozwala na odszyfrowanie słów „epoka” czy „opoka”. Autor też stawia również pomnik liczbie pi i maluje jej portret, każdorazowo bez użycia matematycznego zapisu. Wszystkim pracom towarzyszy ważny dla interpretacji opis, odwołujący się nie tylko do matematycznych zagadnień, ale i filozoficznych dociekań, stanowiący nierozdzielny całość z komunikatem wizualnym.

W każdym wypadku odbiór dzieła jest operacją odwrotną wobec procesu twórczego, jako widzowie niejako idziemy od końca: oglądając dzieło, w pierwszym rzędzie skupiamy się na jego wizualnej formie, która po prostu może wydawać się piękna, przyjemna dla oka, dzięki grze słownej czy formie – zabawna, pełna humoru i dystansu do wielkich idei i poważnych pytań. Tu pod kloszem leżą zdechłe muchy, tam z konstelacji gwiazd układa się uśmiechnięta buźka, gdzie indziej możemy pokręcić znakiem plusa, przyczepionym do ściany

na klocki Lego, gdzie indziej zobaczyć zarys kobiecych krągłości, które artysta próbuje scałkować. Jednak już po chwili, dzięki komentarzowi tekstowemu do każdej pracy, który stanowi ważną część dzieła, dajemy się wciągnąć w kolejne jego warstwy, i nie mija chwila, a docieramy do rozwiązania zawartego w pracy logicznego rebusu, przypominamy sobie teorie matematyczne, o których może zdążyliśmy zapomnieć, albo poznajemy nowe, tym samym rekonstruujemy proces myślowy twórcy. Poza przyjemnością z obcowania z dziełem estetycznie dopracowanym, zdyscyplinowanym, mamy szansę na wykonanie matematycznego działania, czy odświeżenia dawno zapomnianego twierdzenia i zadania pytań natury filozoficznej: Czy wszechświat na pewno jest nieskończony? Czy czas ma na pewno charakter ciągły? Czy w świecie fizycznym istnieje coś takiego jak idealne koto (i czy możemy na pewno policzyć jego pole)? Czym jest tak naprawdę punkt? Czy percepcja czasu jest względna? W jaki sposób perspektywa obserwatora wpływa na interpretację i rozumienie obserwowanego świata w skali kosmicznej? Jak nasze poznanie jest determinowane przez język, którym się posługujemy? Czy wreszcie można zapisać i zobaczyć liczbę pi bez użycia wzoru?

Wystawa jest jeszcze ciekawa z jednego powodu – w przeważającej części czarno-biała, pełna czystych wizualnie, monochromatycznych dzieł, umieszczonych na tle białych ścian w zakrzywionej przestrzeni zajmuje na planie budynku wycinek koła dawnego schronu przeciwlotniczego, w którym

↑ Jakub Jernajczyk, widok wystawy, Muzeum Współczesne Wrocław, 2024, fot. M. Kujda

mieści się dziś Muzeum Współczesne Wrocław. Tym samym splata się symbolicznie z problemami, które rozważa Jakub Jernajczyk, jak choćby niewymierność liczby pi, przez którą tylko możemy przybliżyć się do faktycznej, idealnej powierzchni zajmowanej przez Muzeum.

W tym procesie sprzężenia wyobraźni i intelektu autor upatruje wartości poznawczej, która jest motorem jego artystycznych działań. Wynik jest, jak to w wypadku synergii, czymś więcej niż sztuką i czymś więcej niż matematyką. W działaniach tych drzemie próba odpowiedzi na pytanie o rolę sztuki. Na to pytanie próbowano odpowiadać wielokrotnie – ciągle pobrzmiewają spory o sprawczą rolę sztuki, jej wpływ na społeczeństwo. Czy sztuka może być polityką? Czy może zmieniać ludzką świadomość? Świat? Czy sztuka może mieć walor poznawczy? Na to ostatnie z pytań Jakub Jernajczyk odpowiada twierdząco. Popularyzatorski aspekt sztuk wizualnych może narazić na konwersję najbardziej zatwardziałego humanistę, słabego z przedmiotów ścisłych od zawsze. Potrzebujemy tylko obrazów. „Wyobraźnia zbiorowa włada światem obrazów, muszą one jednak przejść drogę prowadzącą przez artefakty, by móc się zapośredniczyć i transmitować w przestrzeni społecznej. Człowiek sam jest istotą medialną, która żyje z obrazami: on jest »miejszem obrazów«”⁷.

Jakub Jernajczyk powraca tym samym do idei uprawiania dziedzin wiedzy bez sztywnych podziałów, jakich nie znali ani starożytni, ani twórcy renesansu – u niego matematyka, filozofia i sztuka współistnieją razem, działają na odbiorcę w synergicznym sprzężeniu. U rzymskiego epikurejczyka Lukrecjusza, który rozprawiając o atomach, fenomenach przyrody, ludzkiej duszy czy wielkości Słońca, napisał piękny poemat heksametrem, ten efekt synergii jest kluczowy. Myśliciel, będący zresztą jednym z bohaterów instalacji interaktywnej Jakuba Jernajczyka pt. *Włócznia Lukrecjusza* (2008), próbował dowodzić nieskończoności wszechświata, dokonując translacji języka nauki na formę literacką najwyższej próby. „Jednocześnie jednak przekład poetycki ma nad precyzyjnym przekładem naukowym tę przewagę, że w pewnej mierze oddaje owo dla dzieła Lukrecjusza tak istotne zespolenie funkcji poznawczej i dydaktycznej – z artystyczną, mocy przekonującej teoretycznego wywodu – z urzekającą siłą przeżycia estetycznego, filozofii – z poezją”⁸.

Jakub Jernajczyk na swoim polu zaprzęga w ten proces język sztuki. Czy przekonująco? Sądząc po tłumie złożonym z osób w niemal pełnym przekroju wiekowym, który pojawił się na autorskim oprowadzaniu po wystawie w Muzeum Współczesnym Wrocław, po dyskusjach i reakcjach publiczności – zdecydowanie tak.



↑ Jakub Jernajczyk, widok wystawy, Muzeum Współczesne Wrocław, 2024, fot. M. Kujda

7 Hans Belting, *Obraz i jego media...*, s. 1044.

8 Irena Krosińska, *Od wydawcy*, [w:] Titus Lucretius Carus, *O naturze wszechrzeczy*, przeł. Edward Szymański, Państwowe Wydawnictwo Naukowe (Biblioteka Klasyków Filozofii), Kraków 1957, s. XV.

MAIL ART: SZTUKA KOMUNIKACJI

MATEUSZ FLORCZAK

Już w samej swojej nazwie mail art zdaje się skrywać jakąś tajemnicę, sugerować intrygę. „Mail art” brzmi jak zaklęcie. To coś nie do końca przynależnego codzienności, a jednak z niej wypływającego, coś z pozoru przeciętnego, zwyczajnego, ale wzbogaczonego o pierwiastek sztuki. Przyznam, że polskie określenie „sztuka poczty” nie przemówiło do mnie równie mocno, co jego angielski odpowiednik, być może dlatego, że początkowo oba człony anglojęzycznej formuły błędnie łączyłem dywizem. Wszak to idea łączenia, wiązania, a wreszcie sieciowania, legła u podstaw nurtu, który dwie dekady po zakończeniu drugiej wojny światowej zaczął kiełkować na podglebiu sztuki konceptualnej, pielęgnowany i rozwijany przez środowiska utożsamiające się z ruchem międzynarodowej neoawangardy. Pokrewnie do innych koncepcji i idei, którym Fluxus, bo to o nim mowa, patronował, mail art do pewnego stopnia sakralizował codzienność, przemieszczając tworzące ją elementy na horyzont estetycznych zainteresowań. W wypadku sztuki poczty takim „codziennym – niecodziennym” tematem stał się fenomen komunikacji: umiejętność porozumiewania się, dialogu, dzielenia się informacjami, a zatem coś wręcz organicznie bliskiego, uniwersalnego, a zarazem osobistego, przynależnego każdemu z nas.

Zainteresowania i obsesje twórców mail artu ukonkretniły się w formie korespondencji prowadzonej między zaproszonymi do akcji artystami, oczywiście na oryginalnych zasadach tego kierunku w sztuce. Poczty, listy, a niejednokrotnie i same koperty awangardyści nowego ruchu pokrywali kolażami, rysunkami, hasłami i uwagami, częstokroć o charakterze (auto)ironicznym, dowcipnie kontekstującym zastaną rzeczywistość.

Nawiązując do przedwojennej działalności dadaistów i zabawy słowem, jaką oni zaproponowali, mail art umożliwił czyste spotkanie z aktem twórczym jako wartością samą w sobie. „Stałe zmienne” pozostały identyczne: nadal liczyły się relacja nadawca – odbiorca oraz komunikat, stanowiący istotę całej „igraszki”. Tą spośród wartości nasycających wspomniany nurt, która szczególnie do mnie przemówiła, było generowanie sieci powiązań między poszczególnymi środowiskami twórczymi rozszanymi po całym globie. Sedna sztuki poczty jej przedstawiciele i akolici upatrywali bowiem w samym akcie korespondencji – i we wszystkim tym, co mieściło się w ramach tej czynności, a zostało podniesione do rangi wypowiedzi artystycznej, performatywu, ze szczególnym uwzględnieniem szerokiego repertuaru emocji towarzyszących procesowi porozumiewania się na odległość. Wizyta na poczcie, nadanie i odbiór przesyłki, a następnie oczekiwanie na odpowiedź zostały potraktowane jako elementy happeningu, który niezauważenie wkładał się w biurokratyczną machinę instytucji poczty. Była to zatem forma gry (z) codziennością, ale także z ustrojem, z reżimem (co szczególnie zauważalne w wypadku twórców mail artu działających po wschodniej stronie „żelaznej kurtyny”), gry balansującej na granicy drwiny.

Istotna w tym wszystkim wydaje się sylwiczność powstałych prac, ich kolażowy charakter i wynikające z tego nieoczywiste postrzeganie elementów umieszczonych na kopertach i pocztówkach. Nie sposób bowiem z perspektywy adresata uniknąć pytania: które z nich pojawiły się na skutek ingerencji państwowego pośrednika (urzędu pocztowego), arbitralnego i unifikującego, a które

stanowią wyraz indywidualnej ekspresji i motywacji nadawcy?

Był również mail art rodzajem eksperymentu rozdartego podstawową aporią: jednocząc twórców oddzielonych od siebie oceanicznymi i kontynentalnymi dystansami, zachowywał zarazem introwertywny w treści charakter. Część listów i pocztówek zawierała bowiem fragmenty korespondencji zupełnie prywatnej, można by rzec, „buduarowej”, jak dzielenie się szczęściem z narodzin potomka, ale także informacje tragiczne, na przykład apel o odnalezienie syna uprowadzonego przez argentyńską juntę. W sztuce poczty to, co osobiste, przenikało się lub ulegało przefiltrowaniu przez artystyczny zmysł nadawcy, proza życia łączyła się z poezją tworzenia – i było w tym coś więcej niż banał, którym pobrzmiwa to zdanie. Myliłby się z pewnością ten, kto stwierdziłby, że mail art stanowił rodzaj abstrakcyjnej działalności kręgów „oderwanych” od codziennego życia. Bynajmniej. Ruch ten był właśnie formą odpowiedzi na zastaną przez nich rzeczywistość, buntem przeciwko Gombrowiczowskiemu „upupianiu”, a może i remedium na zimnowojenną apatię, swoistym „wentylem bezpieczeństwa”?

Twórcy mail artu przetamywali wszechobecną szarżyznę i szablonowość epoki nie tylko osobliwą formą swojej twórczości, ale także „ganiem na nosie” władzy. Niejednokrotnie zresztą spotykały ich z tej przyczyny przykre konsekwencje, gdy osobliwe pakunki i przesyłki wzbudzały podejrzliwość bezpieki. „Wszelkie prywatne druki były [uznawane za] [...] wrogie ulotki, a sieć [...] mogła być jedynie szpiegowska”¹ – tłumaczył po latach Paweł Petasz, należący do świata mail artu grafik, malarz i plastyk, przez większą część życia związany z Elblągiem i tu-tejszą galerią sztuki współczesnej Centrum Sztuki Galeria EL. To w dużej mierze o nim opowiada nasza wystawa. Właśnie dzięki Pawłowi Petaszowi położone nieco na uboczu Pomorza, na skraju Żuław Wiślanych, miasto stało się w latach siedemdziesiątych jednym z ośrodków kietkującej sieci mail artu, łączącej pokrewne, często regionalne instytucje kultury, a także prywatne adresy zaangażowanych w ruch artystów z całego świata.

Wydaje się, że Paweł Petasz – jak wynika z opowieści tych, którzy go znali: człowiek tajemnica, z natury skryty i introwertywny – możliwość ekspresji odnalazł właśnie w sztuce poczty. Rodowity kaliszczanin, do Elbląga trafił w 1975 roku i to wówczas zaczął pełnić funkcję kierownika Galerii EL. Sprawował ją stosunkowo krótko – dwa lata. Był to jednak czas intensywnych działań koncepcyjnych, zapoczątkowanych jeszcze przez jego



poprzednika – współzałożyciela instytucji, Gerarda Kwiatkowskiego. Paweł Petasz napisał jednak zupełnie nowy rozdział w historii tego miejsca, rozaczając nieznaną tu nikomu wcześniej perspektywę. Wysyłany przez niego mail art, mimo obowiązującej cenzury, dryfował ponad granicami: nadawane z Elbląga przesyłki docierały do Ameryki Łacińskiej i Stanów Zjednoczonych. Było w tych działaniach coś rebelianckiego i subwersywnego, zaś fakt, że część tej twórczości obfitowała w pacyfistyczne hasła, w ówczesnym klimacie geopolitycznym dodatkowo akcentowało jej „wywrotowy” charakter. Można powiedzieć, że na długo przed nadejściem epoki rozbijania „wielkich narracji” mail art do pewnego stopnia kreował przestrzeń dla opowiadania „mikrohistorii” (czy też herstorii), nie tylko znosząc sankcje narzucane przez ustrój, ale także kontestując społeczne normy. Podobnie niewpisujący się w ramy społeczeństwa był sam ich autor, Paweł Petasz, wizjoner, cichy kontestator i postać nietuzinkowa nawet na tle środowiska artystycznego. Przypominając jego osobę w ramach wystawy poświęconej sztuce poczty, składamy hołd temu skromnemu, stroniącemu od rozgłoszu człowiekowi. Opowiadamy o jego dziedzictwie, posługując się tym samym sposobem komunikacji, który jemu pozostał najbliższy.

↑ fot. archiwum Centrum Sztuki Galeria EL

Tekst powstał przy okazji wystawy pt. *Nadawca: Paweł Petasz/Odbiorca: Cały Świat* w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu (26.09–17.11.2024)

1 *Mail art czyli sztuka poczty*, red. Dorota Folga-Januszewska, Piotr Rypson, Warszawa 1991, s. 72.

TRANSGRESJE/TRANSFORMACJE – O PROJEKCIE POLSKICH ARTYSTÓW WE WŁOSZECH

ZYTA MISZTAL VON BLECHINGER

Jezioro Iseo w północnych Włoszech od lat aspiruje do tego, by stać się światowym centrum sztuki współczesnej. Obszar Val Camonica (lista światowego dziedzictwa UNESCO), oprócz prehistorii sięgającej czasów neolitu i bogactwa przyrody, szczyci się umiejętnością łączenia tradycji z nowoczesnością, stając się terytorium dla współczesnych interwencji artystycznych, takich chociażby, jak *The Floating Piers* autorstwa Christo. Instalacje w duchu *land artu* to nie wszystko, co oferuje region. Cenne są tu projekty, które sięgają pierwotnych potrzeb społeczności. Galeria Mirad'Or jest taką właśnie przestrzenią. Zatopiona w naturalnym krajobrazie, ze swoją śmiałą szklaną architekturą stanowi inspirujące miejsce ekspozycyjne. W tym sezonie galeria gości polską wystawę *Biorytmy* autorstwa Marleny Promnej i Tomasza Pietrka.

Projekt jest zwieńczeniem ich pobytu rezydencyjnego. Przeprowadzone badania, liczne notatki, szkice, dokumentacja fotograficzna i wnikliwa analiza kulturowa pozwoliły stworzyć premierową i wyjątkową ekspozycję, przygotowaną z myślą o przestrzeni Mirad'Or.

Między znakiem a metaforą – bioforma Marleny Promnej

Intuicja, pierwotna składowa natury, przez wrażliwość na doznawane wrażenia zdecydowanie sprawniej niż rozum potrafi odkrywać i rozpoznawać zmienny charakter rzeczywistości. Malarska intuicja nakazuje Marlenie Promnej kreować ekspresyjną formę przez oddziaływanie koloru. Jej obrazy mają silnie emocjonalny kontekst i naturalnie ciepłe, migotliwe barwy. Precyzyjnie nakładane warstwy niezliczonych rozedrganych punktów i plamek



↑ *Biorytmy*, galeria Mirad'Or, Pisogne, Włochy, widok wystawy. Na pierwszym planie: Tomasz Pietrek, *Transient*, 2024



↑ *Biorytmy*, galeria Mirad'Or,
Pisogne, Włochy, widok wystawy.
Z prawej Marlena Promna,
Center, 2024

układają się w rozległe światy pełne wizualnej urody: „[...] ze szczegółów, drobniaków, drobin składa się jeden listek jednego drzewa”¹.

Wyobraźnia uważnego odbiorcy – jak moduł percepcyjny neuronowej sieci – przetwarza zaobserwowane dane i z pojedynczych pikseli wyłania kształt. Potrzebą najbardziej ludzką jest asymilacja symbolu. I chociaż obraz jest abstrakcyjny, to układ plam i światła pozwala oku dostrzec znak: drzewo – symbol zespolenia z uniwersum. Życie i przetrwanie. Intymna więź człowieka i natury.

W projekcie *Biorytmy* symbol ten wybrzmiewa donośnie. Jest kwintesencją tego, co naturalne, i kontrastuje z zimną sztuczną estetyką obiektów z przemysłowej folii.

Wysublimowane fragmenty pejzażu i organiczne motywy obrazów Marleny Promnej doskonale współgrają z krajobrazem widzianym przez szklane ściany galerii. Cztery mniejsze prace: *Curtain*, *Shadows*, *Blue Mountain*, *Columns* są łącznikiem między wnętrzem i zewnętrzem. Światem realnym i intymną refleksją. Ekspozycja ta ukazuje tytułowe rytmy: linie dalekich horyzontów, nawarstwioną fakturę biomasy, cykle dnia i nocy.

Zwieńczeniem zamysłu malarki jest próba zamknięcia pejzażu w syntetycznej formie czystej abstrakcji, powstałej niejako po transformacji. Tak rodzi się seria z cyklu *Tryptyk Mediolański*, z obrazami *Horizontal*, *Metamorphosis*, *Transmutation* oraz *Center*. Ten ostatni pretenduje do miana podsumowującego wystawę, budując jej znaczenie. Jako wytwór intencjonalny podlega regułom gry intelektu z wyobraźnią. Artystka pyta: co widzisz w środku, co stanowi twoją matrycę, jak budujesz swój świat?

Człowiek jako produkt – Morfeony Tomasa Pietrka

Humanoidalne obiekty przestrzenne w rozmiarze istoty ludzkiej powstały w wyniku topnienia². Ich tkanka (przemysłowa folia poddana obróbce cieplnej w temperaturze 500 stopni Celsjusza) stwardniała i przypomina marmur, nawiązując wprost do antycznych rzeźb. Chciałoby się rzec: jaka epoka, takie jej pomniki.

Morfeony są lekkie, bo puste w środku. Składają się jedynie z foliowej powierzchni. Rezygnacja z wszelkiej „zawartości” daje im natychmiastowe korzyści: mobilność i wszechobecność. Czy ewolucja nie propaguje dziś form efektywnych i ulotnych? Na

pierwszy rzut oka wydają się delikatne i słabe, ale to złudzenie – są długowieczne, prawie niezniszczalne. Ich ciała rozłożą się za jakieś trzysta lat³.

Podsumowanie

Projekt *Biorytmy* jest intrygującym eksperymentem myślowym i starannie zaplanowaną realizacją, stanowiącą rodzaj lustra, w którym może przeglądać się człowiek na nowo wyznaczający swoje miejsce w świecie natury, maszyn i rzeczy. Opiera się na mechanizmach ludzkiej percepcji, od których wciąż zależy postrzeganie i rozumienie otaczającego świata. Jednocześnie jako realizacja artystyczna wzbudza niepokój, przypominając o tym, że jesteśmy świadkami globalnej mutacji wpływającej na każdy aspekt naszej indywidualnej i zbiorowej egzystencji. W sferze intelektualnej zmusza do dyskusji oraz stawiania trudnych pytań na temat tego, w jaką stronę zmierzamy w nieuchronnej transformacji, w której technologia stała się nieodzowną towarzyszką życia, a „biologiczne” może oznaczać „ograniczające”.

Wystawa umiejscowiona w otoczeniu spektakularnej przyrody pozwala na jej bezpośrednie zmysłowe odczuwanie. Oglądający ją goście słyszą dźwięki miasta i odgłos falującego jeziora, czują zapach wody i ciepło promieni słońca. Jednocześnie przez przyjęcie innej perspektywy każe się im przededefiniować myślenie o naturze jako o czymś, co można „przekroczyć”, co może być zobiektywizowane, zoptymalizowane i uprzedmiotowione.

To odważny projekt na granicy aktywizacji społecznej i krytyki kultury, który wykorzystując język metafory, formuje wypowiedź będącą zbiorem plastycznych esejów o samoświadomości i istocie ludzkiej egzystencji, otwierając debatę na temat przyszłości tej egzystencji w wymiarze zmian klimatycznych oraz nadejścia ery transhumanizmu.

- 1 Nawiązanie do wybitnej powieści o kształtowaniu rzeczywistości, ukazującej człowieka wobec bezmiaru. *Kosmos* Witolda Gombrowicza to genealogia percepcji chaosu i fenomenologia świadomości w próbie skonfigurowania go w porządek.
- 2 Bezpośrednie odwołanie do problemu zmian klimatycznych, w których człowiek, jako sprawca kryzysu ekologicznego, jest jednocześnie główną jego ofiarą.
- 3 Parafraza tekstu autorstwa Olgi Tokarczuk *Bieguni*, rozdział *O powstawaniu gatunków*.



↑ *Biorytmy*, galeria Mirad'Or,
Pisogne, Włochy, widok wystawy.
Z lewej: Marlena Promna, *System*,
2024; Tomasz Pietrek, *Melting
Heroine II*, *Melting Heroine I*, 2024



→
Biorytmy,
galeria Mirad'Or,
Pisogne, Włochy,
widok wystawy

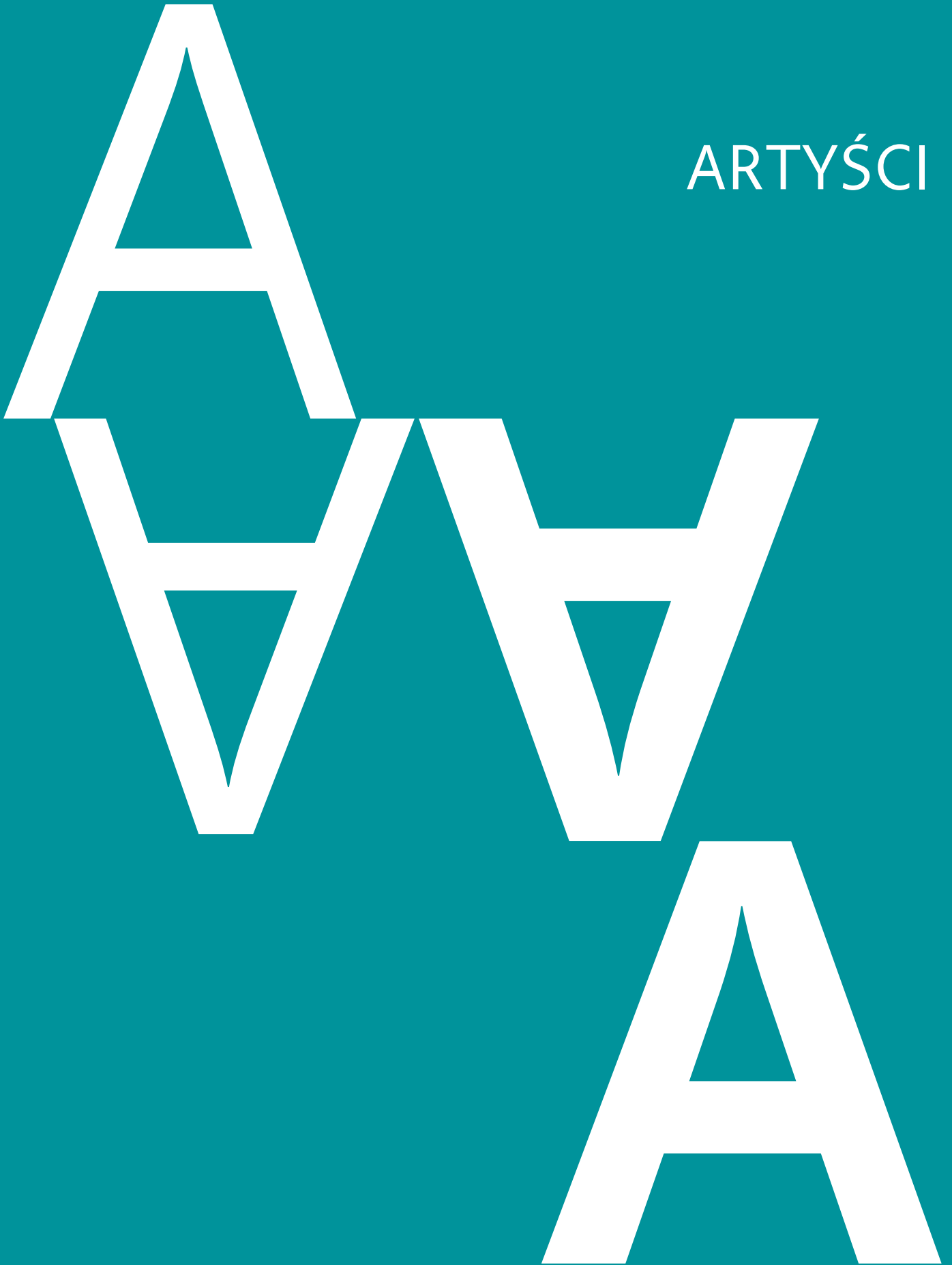


↑ *Biorytmy*, widok wystawy,
Chiesa di Santa Maria della Neve.
Na pierwszym planie:
Tomasz Pietrek, *Icarus*, 2024;
Marlena Promna, *Grey Field*, 2022,
Romanino, *Opowieści o Chrystusie*,
1533–1534, freski

↓ *Biorytmy*, widok wystawy,
Chiesa di Santa Maria della Neve.
Z prawej:
Marlena Promna, *Grey Field*, 2022,
Romanino, *Opowieści o Chrystusie*,
1533–1534, freski



ARTYŚCI



120 AGATA KALINOWSKA

Kalinowska poleca: Galeria Nicponiej

124 ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

Pożegnanie z EXIT-em

KALINOWSKA POLECA: GALERIA NICPONIEJ

AGATA KALINOWSKA

Dom na Kartowicach, w którym odbywają się wystawy i inne działania galerii Nicponiej, to jeden z tych budynków, który mógłby wystąpić w filmie. Ciężki, masywny kloc, trochę jak z horroru o traumach powojennego Wrocławia, nie wiadomo – już polski czy ciągle niemiecki. Taras, na którym przez pewien czas stała palma jednego ze współlokatorów (to drzewko się jakoś nazywało, ale nie mogę sobie przypomnieć jak), to jedno z moich ulubionych miejsc w mieście, odkąd właściwie przestałam chodzić po knajpach. Jest to dla mnie również historia osobista, dlatego piszę akurat o galerii Nicponiej. Pewnego razu, kiedy życie sprzedało mi prawy sierpowy i bardzo długo wstawałam z desek, Agata Horwat, jedna z trzech założycielek galerii Nicponiej, powiedziała: „No to wpadaj do nas”. Wpadłam, a później przez kolejny rok byłam już na każdym evencie.

Kiedy wracam do wspomnień z okresu swoich studiów, czyli jakoś do pierwszej dekady XXI wieku, sprawy queerowe miały się dużo wężlej niż teraz. Naszą biblią była książka *Uwikłani w płcie* Judith Butler, płcie były dwie, a całe słownictwo wokół nieheteronormatywnych tożsamości – jakieś nastygmatyzowane i nieprzyjemne. Współczesne teorie i praktyki queerowe to jest inny świat, cały wspinały lunapark tożsamości, *queer is the new black*. Można powiedzieć, że galeria Nicponiej jest miejscem, gdzie taki queer artystyczny rozkwita i na pewno za siebie nie przeprosza. To jest miejsce do bycia sobą. Hihi Kalisiak, moja osoba współlokatorska, zadebiutował na strychu willi na Kartowicach w dragu z repertuarem jarmarczno-dresiarским, wykonując hity Ich Troje i Jeden Osiem L. Teraz z podobnym repertuarem występuje w klubach czy na imprezach pomarszowych. Drag jarmarczny

zażart, ludzie śpiewali razem z nim, ręce falowały w powietrzu. W miejscu, w którym wystąpiła Sarahs-son – artystka queerowa, którą dziewczyny ściągnęły z Bristolu i która komponuje, produkuje muzykę i performuje w otoczce niemal religijnej ekstazy – znalazło się też miejsce na „A wszystko to, bo ciebie kocham i nie wiem, jak bez ciebie mógłbym żyć”.

Galeria Nicponiej urodziła się pewnego wieczoru w okolicznościach towarzyskich. To był początek 2022 roku, Agata Horwat, Julka Szoblik i Ada Dąbrowska mieszkały w willi na Kartowicach, ale potencjał wielkiego strychu odkrywały powoli. Wszystko wokół tego miejsca zawsze oddychało pełnymi wdechami i wydechami bezpretensjonalności. I to, jak powstało, gdy strych po raz pierwszy został otwarty dla gości i z ambientalnym setem zagrał tam Jan Eisberg (set do posłuchania w archiwum Radia Kapitał), i to, jak nadal funkcjonuje. Na filmie z okresu powstania galerii Czarek Rosiński desperacko pożyczyła od wszystkich skarpetki, bo zapomniała spakować przed wyjazdem. Na którymś ze spotkań z ekipą Plenum Osób Opiekujących Się (grupa robocza zajmująca się przestrzeniami sztuki i pracy opiekuńczej) – „O opiece, sztuce, marynowaniu” – w programie było na przykład kiszenie ogórków. Chwilówka, której dwie edycje zrealizowano w Nicponiej, to formuła w pewnym sensie antykuratorska, bliska ideom galerii. Wymyślone przez Tomka Opanię wydarzenie, którego siódma edycja odbyła się w maju 2024 roku w Nicponiej, zakłada, że każdy, kto się zgłosi, dostaje 15 minut na zrobienie tego, na co ma ochotę (oczywiście w granicach tolerancji, przyzwoitości i bez mowy nienawiści). Są więc akrobacje, kopanie piłki w szpilkach, akty destrukcji, które okazują się wesołe, występy

muzyczne czy spontaniczne performanse. Moim ulubionym wernisażem w Nicponiej był wernisaż wystawy *Przysposobienie obronne* Julki Szoblik, która się nie odbyła, bo Julka nie zdążyła z pracami. Zamiast tego na strychu czekała kartka z informacją, że galeria jest dzisiaj zamknięta, a na środku stał telewizor z zapętloną projekcją wideo. Na nagraniu Julka, siedząc wśród kwiatów w ogrodzie, ze świeżo umyтым włosami suszącymi się w słońcu, opowiada, czemu nie zdążyła, poruszając przy okazji temat zdrowia psychicznego. Przeprowadziłam tam swoją przyjaciółkę Adę, która śmiała się, mówiąc, że to była najlepsza wystawa, jaką widziała w życiu. Później się do tego doczepia metki, że był to akt tricksterski i tak dalej, ale ostatecznie fajnie jest w końcu usłyszeć, że robienie sztuki jest stresujące, siada na poczucie własnej wartości, a w artystkach i artystach pełno jest niepewności i blokad. I że czasami robimy wszystko na ostatnią chwilę, pomysły zaś pojawiają się między snami, tripem po LSD a oglądaniem reality tv i reelsów na Instagramie o gotowaniu.

W 2023 roku galeria Nicponiej była dofinansowywana przez BWA Wrocław w ramach programu Off Space. Poza tym działa oddolnie, bez finansowania z zewnątrz. Teraz, kiedy Ada Dąbrowska, Julka Szoblik i Agata Horwat pokonały studia na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych, obroniły się i poszły do pracy, mają trochę mniej czasu na kuratorowanie projektów i montaż. Zmieniły więc formułę działania przestrzeni na bardziej otwartą, opartą na współorganizacji, udostępnianiu przestrzeni i mediów społecznościowych Nicponiej wybranym osobom i projektom. W związku z tym, że nie chcą przejmować na siebie roli kuratorskiej, stworzyły opcję Take Her, czyli możliwość zaproszenia do współpracy tylko jednej z nich, która funkcjonuje jako Art Mama. Fajnie się patrzy na umacnianie równościowych praktyk na niezależnej scenie sztuki i odchodzenie od postaw *stricte* mentorskich, zatłuczających lekko dyktaturą i narzucaniem pomysłów. W taki sposób powstaje jedno wydarzenie miesięcznie. W momencie, kiedy piszę ten tekst, ostatnim wydarzeniem było *Muzeum Utraconej Miłości*, za które były odpowiedzialne Ania Ciągło, Ola Dziembowska i Kaja Kędzioł z wrocławskiego kulturoznawstwa.

CIEKAWOSTKI O GALERII NICPONIEJ

- Dom na Karłowicach, w którym działa galeria, znajduje się między osiedlem bloków a na wpół zrujnowaną dzielnicą zamieszkaną głównie przez społeczność romską. Na ścianach ich domów artysta o pseudonimie Skont namalował portrety mieszkańców. Normalny widok przy sklepie osiedlowym to młodzi chłopcy z gitarami. Czasami są siedzi zza muru wpadają na wydarzenia, ale długo nie zostają. Wstydzą się trochę i nie lubią ciężkiej muzyki, która im brzmi jak nawotywanie diabła.
- Galeria w swoich mediach społecznościowych nie podaje adresu. Żeby do niej trafić, trzeba kogoś spytać o adres albo rozwiązać rebus.
- Bardzo ważnym gestem dla niezależnego świata sztuki wrocławskiej było podjęcie przez dziewczyny decyzji o niewspieraniu spożywania substancji zmieniających świadomość podczas wydarzeń w Nicponiej. Również alkoholu. Dziewczyny długo się gryzły z tą decyzją, ale w końcu bardzo uczciwie opisały swoje stanowisko w mediach społecznościowych. Posty z wyjaśnieniem tej decyzji spotkały się z entuzjazmem środowiska, pokazując, że była taka potrzeba, a nawet że była ona bardzo duża.
- Galerię otacza piękny ogród, w którym rosną kwiaty, różne krzewy, jest huśtawka i trampolina, z których można korzystać. Rośnie tam sporo drzew, w tym drzewko wiśni, ale Julka jest przekonana, że to czereśnia.
- Agata Hildegarda Horwat należy do zespołu Atol Atol, w którym gra też Hubert Kostkiewicz, muzyk i ogarniacz wrocławskiego muzycznego niezalu, odpowiedzialny za legendarny i, niestety, już zamknięty Bemba Bar i jego lineup (sprawdźcie na Instagramie @trzyrazyatol i @discomfort_booking).
- W ramach programu Wrocław Off Gallery Weekend w 2023 roku dziewczyny założyły kanał na OnlyFans, na którym można było popatrzeć, jak montują wystawę, ale też trochę funkcjonowało to jak *reality tv* z życia willi na Karłowicach. Miały trochę problemów z zarejestrowaniem całej trójki na jednym koncercie, ale w końcu się udało i można je było regularnie podglądać.
- Julka i Agata robią tatuaże, które łatwo połączyć z elementami graficznymi niektórych projektów Nicponiej. Są super i są trashy (Julka: @77777.777.777ku.lt, Agata: @krucha_mucha). Adę spotkacie czasami w Galerii i Pracowni Art Brut.



↑ Galeria Nicponiej, Chwilówka,
2024 fot. A. Horwat

← Wrocław Off Gallery Weekend,
Galeria Nicponiej i przyjaciele,
transmisja



↑ Galeria Nicponiej,
Przygotowanie obronne
Julki Szoblik, fot. A. Horwat

← Galeria Nicponiej, *Plenum Osób
Opiekujących Się*, fot. A. Horwat

POŻEGNANIE Z EXIT-EM

ALICJA KLIMCZAK-DOBRZANIECKA

W sierpniu 2024 roku skończyła działalność galeria EXIT – otwarta w 2021 roku i działająca pod egidą wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. W post-industrialnych przestrzeniach dawnego Browaru Mieszczańskiego kuratorzy Milena Lubach i Michał Sikorski przez ponad trzy lata tworzyli wyjątkowe miejsce dla sztuki i muzyki na mapie miasta¹. Wspólnie z zapraszającymi kuratorami zrealizowali kilkadziesiąt wystaw i koncertów. W wydarzeniach wzięło udział ponad sześćdziesięciu muzyków i ponad siedemdziesięciu artystów wizualnych.

Założeniem galerii EXIT było uruchomienie miejsca, które służy różnym dziedzinom twórczości, przede wszystkim sztukom wizualnym oraz muzyce. Sama architektura wnętrza galerii prowokowała do wykorzystywania jego możliwości aranżacyjnych i akustycznych, rezultatem było więc stworzenie bogatego programu, w którym wystawy przeplatały się z koncertami muzyki alternatywnej czy wydarzeniami performatywnymi.

W pierwszym odruchu – jako redaktorka „Formatu” – poprosiłam Milenę i Michała o zgromadzenie dokumentacji zdjęciowej oraz o stworzenie listy wybranych (najlepszych, w ich mniemaniu) wydarzeń, które odbyły się przez te lata. Uświadomiłam sobie jednak, że zupełnie nie tak należy podchodzić do niezwykle ważnej kilkuletniej działalności tego miejsca. Wyjątkowy autorski program, oparty na nowatorskiej formule połączenia sztuki i muzyki z szeroko pojętego offu, nie może być okazją do zrobienia zestawienia wydarzeń i ustawiania ich w hierarchii. Założeniem galerii EXIT nigdy nie było

konkurowanie z innymi miejscami kulturalnymi, a po prostu opracowanie zupełnie nowego programu i zainteresowanie nim publiczności różnych obszarów twórczych. W związku z tym prezentujemy wybór plakatów do wydarzeń artystycznych – wizualnych, muzycznych i performatywnych, który stanowi zapis historii tej przestrzeni.

STRONY 125–128
plakaty do wydarzeń
w galerii EXIT, 2021–2024


1 Wywiad Patrycji Sikory z Mileną Lubach i Michałem Sikorskim o koncepcji galerii EXIT ukazał się w osiemdziesiątym ósmym numerze czasopisma „Format”.

MACIEJ CHOLEWA MILENA LUBACH NATALIA MAGALSKA

18.11-10.12.2022

RADOM

wernisaż 18.11 | 19:00
20:00 koncert **GUGAS**



EXIT



GOLEBIEWSKI/KERBAJ

GALERIA EXIT - WROCLAW (20/04/23)
DNI MUZYKI NOWEJ - GDANSK (21/04/23)
PIES ANDALUZYJSKI - POZNAN (22/04/23)
MORPHINE RAUM - BERLIN (23/04/23)

ANNA MICHAŁ
BOGDA & SEMB
NO WICZ
LORENA
IZQUIE & LUBARD
RYSZARD
BIE
NIECKI

KO
NCE
RT

16.01 RDO
19:00 EXIT GALLERY
ASP WROCLAW
UL. HUBSKA 44-48



KURATORZY: JERZY KOSALKI MILENA LUBACH MICHAŁ SIKORSKI KRZYSZTOF WALASZEK

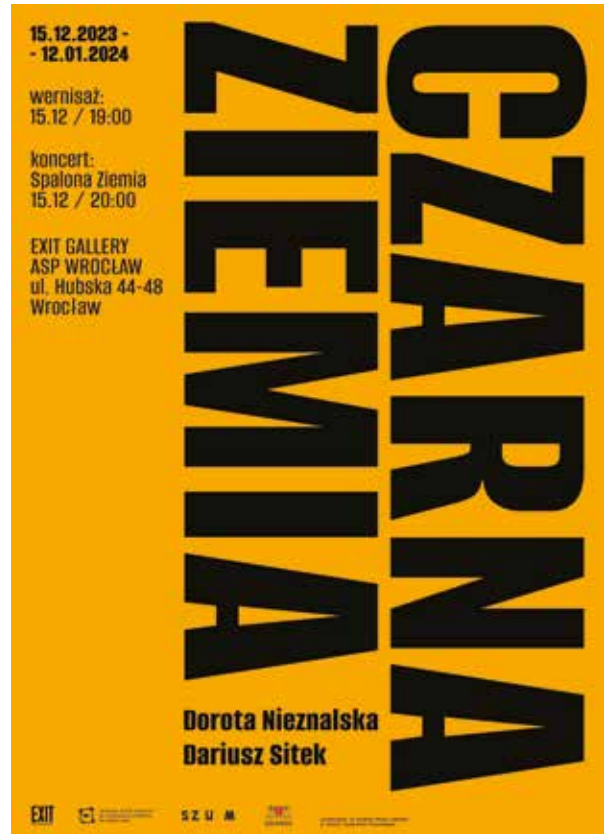
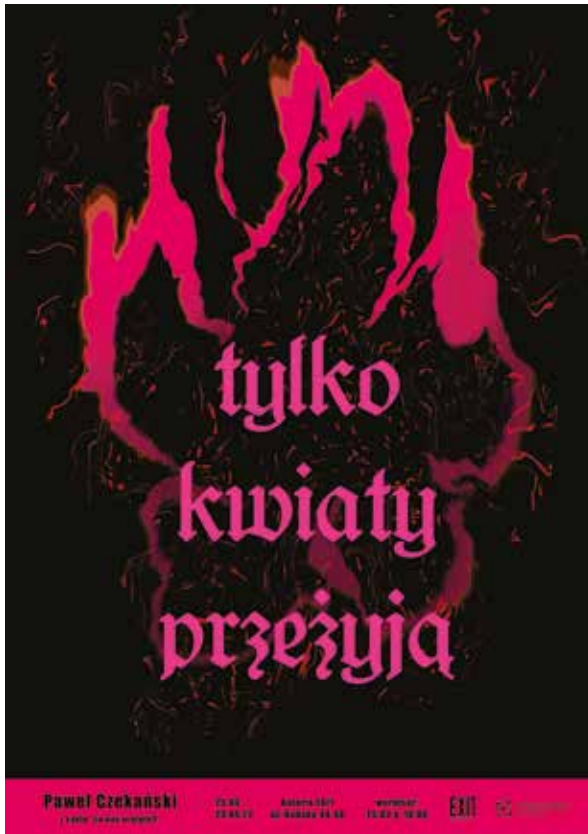
PJ FOR- EVER

GALERIA EXIT 12.05 17:00 • GALERIA U KOSALKI 12.05 10:30

KAROLINA BALCER ANNEKKA CHOLNACKA WIKOLAN CHRYTY EWA CIEPELEWKA PAVEL FURMAN KATARZYNA FRANKOWSKA
NICOLA GUTY-AMONERA ANASTAZIA JAMNICKA JERZY KOSALKI TOMASZ KOWALA PRANTÉK KOWALCZYK
JOŃ KWIŚCIA ZDANKA LIBERA MILENA LUBACH SYBRYN LUBICKI PETER LYSZCZYK SIMONKA LABUDA
ANNEKKA NAZAREK MONA ORODZKA TOMASZ SPANIA JOLA PONTON NAREK PODALA WŁODZIMIR PORCZ
TOMASZ SWINA MICHAŁ SIKORSKI KRZYSZTOF SKARNEK JOŃ ŚMÓWKA KRZYSZTOF WALASZEK JACEK ZACHIMY

EXIT           

12.05-10.06.2023



◀ UKRAINA!

BIFF PLN

EXIT GALLERY



Izquierdo
Lubieniecki
Nowicki

3.03.23

Sember
Sokołowski
Sikorski



Krzysztof Bryła Anna Bujak
Hubert Bujak Katarzyna Frankowska
Weronika Gatał Rotmund Grubbowski
Paweł Jarodźni Magdalena Kacawka
Jerzy Kosałka Lech Jan
Aneta Lewandowska Milena Łabach
Marcin Mierzałski Kamil Moskowicz
Zdzisław Nitka Alicja Pruchniewicz
Wojciech Pukocz Sonia Ruciak
Julia Sikorska Michał Sikorski
Krzysztof Skarbak Krzysztof Waleczak

B e m a 1 6
- 1 6 : 0 0
2 0 m a r z e c
1 8 : 0 0
2 2 m a r z e c -



17.09 - 12.10.2021

EXIT GALLERY

ul. Hubska 44-48 Wrocław

←EXIT



•open
18:00
•live act
19:00

OUT

Tomasz Bajer **Anna Bujak** Hubert Czerepok **Wojciech Dada** Rafał Jakubowicz **Marek Kulig**
Kasper Lecnim Milena Lubach **Wojciech Pukocz** Michał Sikorski **Mateusz Rybicki**

