

Legnicki Festiwal **SREBRO**

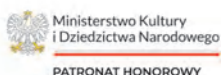
maj-czerwiec 2025
Galeria Sztuki

WEEKEND OTWARCIA:
9-10 maja 2025



400 artystów
45 krajów
1000 obiektów
13 wystaw

wstęp wolny



PATRONAT HONOROWY



PATRONAT HONOROWY MARSZAŁKA WOJEWÓDZTWA
DOLNOŚLĄSKIEGO PRANKA GANCAKAZA



PATRONAT HONOROWY
PREZYDENTA LEGNICY



SPONSOR FESTIWALU



ORGANIZATOR FESTIWALU

Legnicki Festiwal **oisilver**

Od redakcji

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka



Art brut, outsider art, a może całkowita rezygnacja z tych kategorii? Wrocław przygotowuje się do otwarcia galerii sztuki nieprofesjonalnej w Muzeum Etnograficznym – inauguracja jest planowana na jesień. To doskonały moment, by się zastanowić, czy powyższe pojęcia wciąż mają rację bytu we współczesnym świecie. Temat ten podejmuje Zyta Misztal von Blechinger w tekście o wystawie w mediolańskim Mudec, a w podobnym duchu ją analizuję twórczość Jakuba Plączkowskiego.

W tym numerze oddajemy również głos artystom i kuratorom, którzy dzielą się swoimi doświadczeniami i metodami pracy. Rozmawiamy między innymi z Milanem Zientarą, Katarzyną Koczyńską-Kielan, Bożeną Sacharczuk, Gosią Wrzosek, a także Kamą Sokolnicką i Emanuelem Geisserem. W części poświęconej postawom twórczym przyglądamy się sztuce Bartosza Radziszewskiego, artystycznej drodze Michała Marka oraz wspólnym działaniom Marty Borgosz i Wojciecha Pukocza.

Pisząc o zjawiskach, analizujemy muzeum MAXXI w Rzymie pod kątem zarówno architektury, jak i programu. Tomasz Mikołajczak przybliży historię wrocławskiego projektowania w czasach odwilży, a Kama Wróbel bada relację sztuki i natury w Storm King Art Center. Anka Mituś pochyla się nad rolą artystek matek w środowisku akademickim, a Alicja Kielan pokazuje temat dokumentacji wystaw z perspektywy fotografki.

Numer zamykamy esejem wizualnym poświęconym kinoMANUAL.

Zapraszamy do lektury!

1 TEMATY

- 6** Zyta Misztal von Blechinger
Art brut - zjawisko, idea czy kategoria? Refleksje po wystawie „Dubuffet e l'Art Brut. L'arte degli outsider” w Muzeum Kultury w Mediolanie
- 18** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Ptak, który jest wolny – twórczość Jakuba Piłczkowskiego
- 24** Beata Bartecka
Bądźmy realistami, żądajmy niemożliwego

2 ROZMOWY

- 32** *Proponuję, abyście skosztowali. Rozmowa Emilii Orzechowskiej z Milanem Zientarą*
- 38** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Solo i w duecie. Rozmowa z Katarzyną Koczyńską-Kielan i Bożeną Sacharczuk
- 44** Agata Ciastoń
Rozwijając fałdy, korygując fantazje. Rozmowa z Kamą Sokolnicką i Emanuelem Geisserem
- 52** *Trzecia jakość. Wywiad Agaty Kalinowskiej z Gosią Wrzosek*

3 POSTAWY

- 62** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
„W czerni kopię jak szpadłem w ziemi, w nadziei przejścia na drugą stronę”. O mroku w twórczości Bartosza Radziszewskiego
- 66** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Wątpienie wprowadza mnie w stan upojenia. O twórczości Michała Marka
- 70** Alicja Klimczak-Dobrzaniecka
Wszystko jedno gdzie. „Right here, right there” – wystawa Marty Borgosz i Wojciecha Pukocza w Muzeum Sztuki w Kluź-Napoka
- 76** Hanna Kostołowska
Poezja widzenia. O twórczości Lecha Majewskiego w kontekście dialogu z Jackiem Malczewskim

ZJAWISKA

- 86** Jakub Fereński
*O „Perfomediach”,
afordancjach i innych rzeczach*
- 92** Anna Mituś
Matki, artystki, akademicki
- 100** Jan Kozaczuk
*MAXXI w Rzymie – dialog
przeszłości z przyszłością
w moim obiektywie*
- 106** Tomasz Mikołajczak
*Wrocławska nowoczesność
w czasach odwilży*
- 114** Julia Słomska
„Foka”
- 120** Kama Wróbel
*Emerging artists i hybrydyzacja
ryнку – przewidywania dla sztuki
na najbliższy rok*
- 124** Kama Wróbel
*Storm King Art Center:
Symbioza sztuki i natury w sercu
doliny Hudson*
- 130** Alicja Kielan
Wystawa, jaka jest, każdy widzi

DO ZOBACZENIA

- 138** Paweł Bąkowski
*Radiobudzik, polski serial
i paryski wieczór
– kinoMANUAL przy pracy*

PÓŁKA

- 145** Do czytania

Redaktor naczelna

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

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

Korekta

Marcin Grabski, mesem.pl

Druk

Drukarnia JAKS s.c.

Projekt okładki

Artur Skowroński

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.

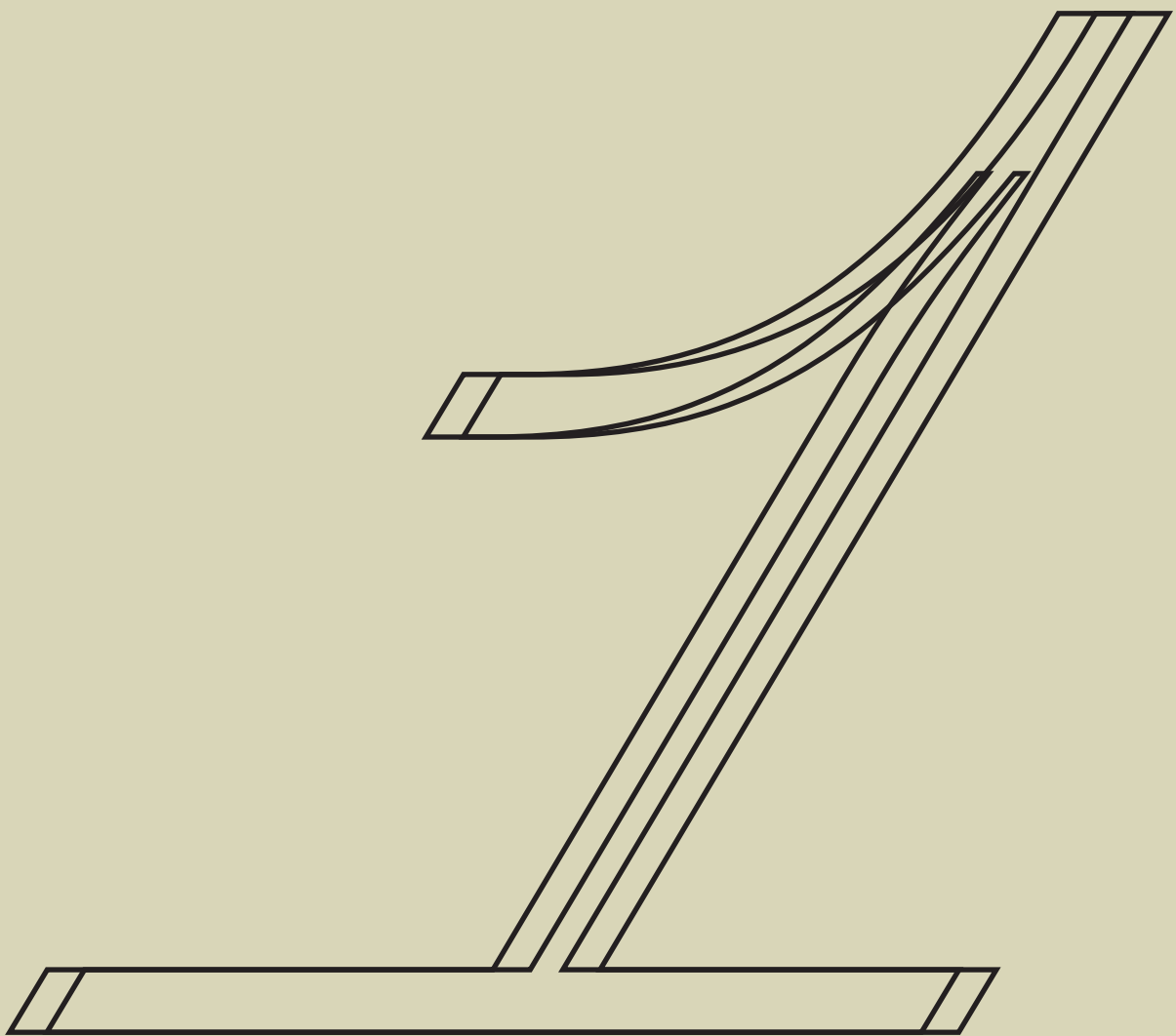
Nakład

1000 egz.

format.asp.wroc.pl

Copyright © 2025 by Redakcja „Format”
cena 18,00 zł (w tym 8% VAT)

TEMATY



[6] Zyta Misztal von Blechinger

Art brut – zjawisko, idea
czy kategoria? Refleksje po
wystawie *Dubuffet e l'Art Brut.*
L'arte degli outsider w Mudec
Muzeum Kultury w Mediolanie

[18] Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Ptaka, który jest wolny
– twórczość Jakuba
Plączkowskiego

[24] Beata Bartecka

Bądźmy realistami, żądajmy
niemożliwego



Art brut – zjawisko,
idea czy kategoria?
Refleksje po wystawie
Dubuffet e l'Art Brut.
L'arte degli outsider
w Muzeum
Kultury w Mediolanie

Zyta Misztal von Blechinger



Widok wystawy, MuDEC
Muzeum Kultury w Mediolanie,
fot. C. Coppo



Urządziliśmy sobie świat tak, żebyśmy w nim żyć mogli – ustanowiliśmy sobie ciała, linie, płaszczyzny, przyczyny, skutki, ruch i spoczynek, kształt i treść: bez tych artykułów wiary nikt by z nas teraz nie zniósł życia!¹

Domeną cywilizacji jest ład. Przez kulturę porządkujemy wiedzę, języki i prawa, budując określone struktury myślenia. Opieramy je na naszych ograniczonych możliwościach poznawczych. Upraszczamy rzeczywistość, systematyzując ją, wkładając w ramy i definicje. Ten rygor pozwala zarządzać światem, redukując jego złożoność. Wszystko, co racjonalne, nazwane i sklasyfikowane, jest „nasze” i podlega kontroli. Dzięki barbarzyńskie i nieoswojone jako „inne” wyrzucamy poza nawias. Sztuka stanowi element kultury i podlega tym samym regułom. Bywa na szczęście zbyt niepokorna, a jako przejaw intelektu i forma ekspresji chce pozostać wolna.

Tylko człowiek ciekawy jest gotów otworzyć się na różnorodność świata, aby badać nowe idee i przekraczać granice ciasnych pojęć. Istnieją takie miejsca, gdzie swobodnie można eksplorować wszelką kulturową złożoność. Jednym z nich jest Mudec – Museo delle Culture w Mediolanie. Przygotowano tam projekt naukowo-wystawienniczy *Dubuffet i art brut*. Sztuka outsiderów, oddając głos nieskażonej konwencjami i niezwykle silnej sztuce instynktu, której intensywność stanowi inspirację dla wielu współczesnych twórców.

Krótką opowieść o handlarzu winem i budowaniu awangardowej tożsamości

Początki

Francja okresu międzywojennego. Pochodzący z zamożnej rodziny niespełna dwudziestoletni Jean Dubuffet (1901–1985) ma już za sobą krótką przygodę w szkole artystycznej. Przejawia talent malarski oraz muzyczny, rzeźbi i pisze. Chętniej niż w zajęciach uczestniczy jednak w życiu francuskiej bohemy. Spotyka się z poetami oraz malarzami, takimi jak André Masson czy Fernand Léger. Młodzieniec ma nietypowe zainteresowania. Ciekawia go obrazy, rysunki i asamblaże wykonane przez artystów nieprofesjonalnych, samouków niebędących pod wpływem akademii. W 1924 roku Jean Dubuffet odkłada na bok swoje artystyczne ambicje, aby objąć w zarządzanie interes rodzinny. Do malarstwa jako „amatorskiej rozrywki” wraca dwadzieścia lat później, odnawiając kontakty z paryską awangardą. Pomaga mu przyjaciel z dzieciństwa – pisarz, poeta i krytyk Georges Limbour, który w pasji Jeana Dubuffeta oraz umiejętnościach posługiwania się kolorem dostrzega antidotum na powszechny pesymizm.

Pamiętajmy, że pasją Jeana Dubuffeta jest nie tylko własne malarstwo. Od lat niestrudzenie poszukuje twórczości samorodnej i surowej, dzieł powstałych poza tradycyjnym obiegiem sztuki. Znajduje je „na ulicy”, w szpitalach psychiatrycznych, więzieniach i przytułkach. Ich systematyczna, oficjalna kolekcja powstaje podczas podróży do Szwajcarii latem 1945 roku. Jean Dubuffet ma czterdzieści trzy lata, gdy w paryskiej Galerie René Drouin odbywa się jego pierwsza wystawa. Nie spotyka się ona z zachwytem krytyków. Człowieka, który twierdzi, że chce „sztuki bezpośrednio zakorzenionej w życiu codziennym”², nazywa się „kupcem wina, który zajął się malarstwem”. Kolejną wystawę bardziej surowi znawcy nazywają „przedśionkiem Sainte-Anne” (od nazwy słynnego szpitala psychiatrycznego w Paryżu), a samą sztukę określają mianem „cacaizmu”³. Nie zniechęca to artystę. Od jesieni 1944 roku tworzy dokumentację popierającą ideę, na cześć której ukuł poetyckie wyrażenie, oksymoron zbudowany z dwóch przeciwstawnych pojęć: art brut⁴.

W tekście, który jest podstawą programu, stwierdza: „każdy jest malarzem”⁵. Próbuje również zdefiniować swoje odkrycie: „To sztuka tworzona przez ludzi poza kulturą artystyczną, zatem wszelkie naśladownictwo, w przeciwieństwie do tego, co dzieje się wśród intelektualistów, nie odgrywa tu żadnej roli. Autorzy czerpią wszystko (tematy, wybór użytych materiałów, środki transpozycji) z własnego wnętrza, a nie ze stereotypów sztuki klasycznej lub sztuki *à la mode*”, dodając: „Mamy do czynienia z czystą operacją artystyczną, wymyśloną na nowo we wszystkich jej fazach przez autora, opartą wyłącznie na własnych impulsach”⁶. Zdając sobie sprawę, że termin ten jest nieco niejasny, Jean Dubuffet pisze w liście: „Naturalnie, art brut jest bardzo trudny do zdefiniowania bez popadania w zakłopotanie... Ale nie ma powodu, aby mówić, że coś nie istnieje, ponieważ jest nieuchwytnie i niedefiniowalne”⁷.

Rozwój tak odważnej koncepcji wymaga od autora ciągłego poszerzania wiedzy i prowadzenia prac badawczych. Te wyjątkowo ujawniają jego ciekawość i krytyczne podejście. Rozbudowując kolekcję, gromadzi wszelkie materiały, klasyfikuje fotografie i tworzy bibliotekę. Interesuje się antropologią, etnografią, folklorem, a nawet psychiatrią, psychologią i pedagogiką. W 1947 roku powstaje Foyer de l'Art Brut, a rok później Compagnie de l'Art Brut⁸. W projekt są zaangażowani liczni mniej lub

1 Friedrich Nietzsche, *Wiedza radosna*, przeł. Leopold Staff, Kraków 2003, s. 108, 105.

2 Jean Dubuffet, *Positions anticulturelles* (1952), opublikowane ponownie w: *idem, Prospectus et tous écrits suivants*, red. Hubert Damisch, Paris 1967, t. 1, s. 95.

3 Wulgarnie odwołanie do dadaizmu. Jean Dubuffet publikuje niektóre z tych ataków w katalogu, czyniąc tę krytykę gwarancją innowacyjności swojej sztuki.

4 Art brut – oksymoron, figura retoryczna, celowe złożenie wyrazów o przeciwstawnym znaczeniu, tworzące pozornie nielogiczny związek, który przybiera nową metaforyczną postać, stając się odrębnym pojęciem (*art* – sztuka, *brut* – dzika, nieokrzesa, pierwotna, prymitywna, surowa).

5 Jean Dubuffet, *Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture* (1946), przedruk w: *idem, Prospectus et tous écrits suivants*..., s. 48.

6 *Idem, L'Art Brut préféré aux arts culturels* (1949), opublikowane ponownie w: *ibidem*, s. 201–202. W wydaniu: *idem, L'Art Brut preferred to the cultural arts* (1949), [w:] Joë Bousquet, *The Game of Life letters to Jean Dubuffet (1945–1949)*, red. Adriano Marchetti, Mediolan–Udine 2022, dziesięć listów Jeana Dubuffeta do Joë Bousqueta.

7 Lucienne Peiry, *Art Brut: The Origins of Outsider Art*, Paris 2006, s. 62.

8 We wrześniu 1948 roku Foyer de l'Art Brut przenosi się do nowej siedziby, a Jean Dubuffet zakłada przy tej okazji Compagnie de l'Art Brut. Stowarzyszenie ma sześciu członków: André Bretona, Jeana Paulhana, Charles'a Rattona, Henri-Pierre'a Rochého, Michela Tapiégo i Edmonda Bomsela – wszyscy wspierają badania i dokonują zakupów do kolekcji, której kuratorem zostaje chorwacki malarz Slavko Kopač.



bardziej aktywni współpracownicy: antropolodzy, etnologzy i folklorysty, psychiatrzy, kolekcjonerzy, artyści i pisarze. Choć Jean Dubuffet początkowo interesuje się także rysunkami stworzonymi w ramach etnografii kolonialnej oraz rysunkami dziecięcymi i wytworami europejskiej sztuki ludowej, ostatecznie nie uznaje ich za część art brut, biorąc pod uwagę specyficzne okoliczności ich powstania.

Zamysł czy geneza projektu wpisują się w ogólny trend, jaki obserwujemy w tym czasie na polu sztuki. Są to eksperymenty awangard artystycznych oraz badania z dziedziny nauk humanistycznych i społecznych. Gdy pod koniec drugiej wojny światowej Jean Dubuffet poszukuje sztuki „nieznanej”, nie jest w tym odosobniony. Wojna pozostawia ślad. Cywilizacja zachodnia traci wigor oraz spontaniczność. Artyści czują potrzebę uwolnienia się od tradycji, pragną odnaleźć nowe wartości i nowe punkty odniesienia: „Delacroix wyjeżdża na Wschód w poszukiwaniu miłości w splendorze mórz południowych, Picasso fascynuje się dziwnymi wytworami plemiennymi, a Kandinsky zachwyca się rycinami artystów ludowych”⁹. Tymczasem urzeczony spontaniczną wolnością wypowiedzi odnalezioną w twórczości osób chorych psychicznie Jean Dubuffet poszukuje tego, co nazywa sztuką „surowych” początków¹⁰.

Pensée sauvage – dygresja z Claude’em Lévi-Straussem w roli głównej

Analogia między zwrotami „dzika sztuka” a „myśl nieoswojona” wydaje się oczywista. Forma tych dwóch fraz z ich symetrią i rytmem wzbudzą skojarzenia, sugerując podobieństwo. I można by przypuszczać, że istnieje wspólnota poglądów między przedstawicielami tego samego pokolenia. Claude Lévi-Strauss, choć młodszy, cieszy się aurą wybitnego intelektualisty. Uważnie śledzi twórczość awangardy. Wiemy, że odwiedza Foyer de l’Art Brut, że następuje wymiana korespondencji, że oferuje pomoc i udziela porad dotyczących strategii nawiązywania kontaktów ze środowiskiem dyrektorów więziennictwa. Ale wiemy także, że filozof otwarcie opowiada się za sztuką, która jest przejawem wiedzy, dyscypliny, wysiłku, pochodną trudów nauki oraz dogłębną znajomością tradycji¹¹. To raczej stoi w sprzeczności ze stanowiskiem wynalazcy art brut. Jeśli coś łączy dwie wielkie postacie, to wspólne przekonanie, że sztuka jest aktywnością umysłową i celebracją umysłu¹².

Potraktujmy więc koncepcję Jeana Dubuffeta nie jako samą estetykę czy kategorię, ale jako zmienną i aktywną myśl, która oddziałuje na kulturę, ujawniając jej napięcia, wykluczenia i sprzeczności. Wówczas idea ta może zbliżyć się do refleksji Claude’a Lévi-Straussa. Nie w ujęciu dyskursu antropologii strukturalnej czy relatywizmu kulturowego, lecz w wizji przedsięwzięcia intelektualnego realizowanego w określonym momencie historycznym. Eksploracyjny, ale i spekulatywny wymiar badań Foyer de l’Art Brut: korespondencja z psychiatrami, etnografami, dyrektorami więzień, podróże studyjne, szeroko zakrojone lektury, kolekcje przedmiotów, uwaga poświęcona technikom rzemieślniczym, dokumentacja fotograficzna – wszystko to wskazuje niezwykle intuicyjny charakter poszukiwań art brut, co wzbudza życzliwe i ciepłe zainteresowanie Claude’a Lévi-Straussa. Sam metodologiczny wybór Jeana Dubuffeta, aby „szukać art brut, mając na celu zebranie dokumentacji, która mogłaby go zdefiniować”¹³, świadczy o pragnieniu, by rzeczy i fakty same się zorganizowały, co jest zbieżne z zasadami pracy antropologa.

To zatem nie sama koncepcja, ale próby jej nieustannego definiowania oraz pewna postawa wobec dzieł (wytworów ręki i nieokiełzanego umysłu) jest najbardziej antropologicznym wymiarem art brut¹⁴.

Twórca paradoksów i intelektualista poza kulturą

Jean Dubuffet – malarz, kolekcjoner, artystyczny innowator. Trzy role i jeden cel, jakim jest radykalna krytyka kultury. Ta przez lata będzie się doskonalić, opierając się na sceptycznym podejściu do kategorii sztuki. Jean Dubuffet nieustannie kwestionuje. Nie pozwala zamykać się w jednoznaczności, zmienia punkty widzenia, dyskredytuje. Uważa, że język ogranicza myśl. Posługując się żargonem, pismem fonetycznym inspirowanym art brut, zniekształca słowa, sprawia, że brzmią inaczej, a przez to ukazuje ich uwarunkowany kulturowo charakter. Kolekcjonując prace art brut, inspirowany nimi we własnej praktyce artystycznej, aspirując do tworzenia dzieł, które nie nadają się do wprowadzenia w obieg kulturowy, jednocześnie w tym obiegu się znajdując¹⁵. Używa gazet, waty, żużlu, węgla, smoły lub materiałów z odzysku – tak jak robi to wielu artystów art brut. „Prawdziwa sztuka jest zawsze tam, gdzie się jej nie spodziewamy” – pisze. Samo przedsięwzięcie, któremu poświęca całe swoje życie, pozwala mu sformułować dyskurs antykulturowy. Zarówno zbiory, jak i pisma, które je propagują, kwestionują strukturę jednej z najwyższych wartości kultury zachodniej. Nagłaśniając oryginalne kreacje ludzi znajdujących się poza ustalonymi ścieżkami (twórców samouków, którzy nie szukają uznania i pracują dla samej żywej potrzeby tworzenia), Jean Dubuffet podważa definicję

9 Lucienne Peiry, *Art Brut: The Origins of Outsider Art...*, s. 13.

10 Wykorzystano fragmenty tekstu autorstwa Baptiste’a Bruna *L’Art Brut, la cultura e il commerciante di vini diventato pittore* z katalogu towarzyszącego wystawie *Dubuffet e l’Art Brut L’arte degli outsider* w Mudec – Museo delle Culture w Mediolanie oraz sparafrazowano myśli Antonii Dapeny-Tretter zawarte w publikacji *Jean Dubuffet & Art Brut: The Creation of an Avant-Garde Identity*, „Platform” 2017, t. 11.

11 Tłumaczenie własne z przedruku w *Le Regard éloigné*, Paris 1983, s. 369.

12 Gilbert Lascault: „Moim zdaniem, to zbyt mało, by wymagać od sztuki, by podobała się oczom lub, powiedzmy, dawała przyjemność zmysłom. Nie interesuje mnie sztuka dla zmysłów, interesuje mnie sztuka dla umysłu” (Lucienne Peiry, *Art Brut: The Origins of Outsider Art...*, s. 222).

13 Cytat z listu do Jacques’a Berne’a, 3 sierpnia 1970 roku.

14 Fragmenty i tropy opracowane na podstawie obszernego eseju *ART BRUT, PENSÉE SAUVAGE Jean Dubuffet et l’ethnologie* autorstwa Vincenta Debaene z Uniwersytetu w Genewie

15 Przykład jednej z wystaw komercyjnych: „[Widzowie] są oburzeni użyciem błota, skrobaniem śmieci”, ale wystawa zostaje wyprzedana w ciągu dnia, a jej popularność udowadnia, że to, co szokujące, ma wartość rynkową (Peter Howard Selz, *The Work of Jean Dubuffet: With Texts by the Artist*, red. Jean Dubuffet i inni, Garden City 1962, s. 22).



Aline Otero
L'Amour
1968
Źródło: [https://www.museoartemilano.it/collezioni/linee-arte-brut/linee-arte-brut-1968-1970](#)



Aline Otero
L'Amour
1968
Źródło: [https://www.museoartemilano.it/collezioni/linee-arte-brut/linee-arte-brut-1968-1970](#)



Aline Otero
L'Amour
1968
Źródło: [https://www.museoartemilano.it/collezioni/linee-arte-brut/linee-arte-brut-1968-1970](#)

↑
Widok wystawy, Mudec
Muzeum Kultury w Mediolanie,
fot. C. Coppo



sztuki, a wraz z nią całą jej historię. Paradoksalnie zapewniając sobie pożądane i zarezerwowane dla nielicznych miejsce w jej kanonie¹⁶.

Krótką opowieść o wystawie w Mediolanie

Program i inicjatywy kulturalne

Wydarzeniu zorganizowanemu w Mudec – Museo delle Culture w Mediolanie towarzyszył bogaty program badawczy. Kuratorka i dyrektorka kolekcji art brut w Lozannie, Sarah Lombardi, oraz Baptiste Brun, kurator sekcji poświęconej Jeanowi Dubuffetowi, dyskutowali o spuściznie francuskiego artysty oraz o kwestiach asymilacji art brut we współczesnej kulturze. Jean Dubuffet wierzył, że art brut zrewolucjonizuje tradycyjne muzea, działając jako kontrwładza. W rzeczywistości jego wizja została wchłonięta przez rynek sztuki współczesnej, ewoluując. Paradoksem jest, że twórcy outsiderzy nigdy nie tworzyli dla nagród, sławy i pieniędzy, tym samym nie mogą sprostać oczekiwaniom tego rynku. Wielką odpowiedzialność spoczywa więc na eksper- tach, którzy niezależnie i bez ograniczeń powinni wskazywać, kto spełnia wymagania koncepcji art brut, zwłaszcza w sytuacji, gdy wciąż dochodzą nowe definicje i tworzą się kolejne klasyfikacje, mające zakusy rozbudować jej pierwotny zamysł. Istnieje na przykład powszechne nieporozumienie wśród licznych właścicieli galerii i kolekcjonerów, którzy uznają, że każdą sztukę wytwarzaną przez marginalne jednostki można uznać za zgodną z ideą art brut. Temat jest tak rozległy i złożony, że zainteresowane nim osoby mogły uczestniczyć w czterech wykładach z udziałem czołowych międzynarodowych naukowców i ekspertów w tej dziedzinie. Cristina Agostinelli¹⁷, kuratorka kolekcji art brut w Centre Pompidou w Paryżu, i Ivana Bašičević Antić¹⁸, dyrektorka Muzeum Sztuki Naiwnej i Marginalnej w Belgradzie, dzieliły się refleksjami o tym, jak dzieła zrodzone poza systemem tradycyjnej sztuki znajdują dziś miejsce w jej instytucjach.

Andrea Cortellessa¹⁹ i Savine Faupin²⁰ poświęcili spotkanie niezwykłym pracom artystów samouków, których nazwano „budowniczymi wyobraźni”. Prelegenci Gustavo Giacosa²¹, Lucienne Peiry²² i Daniela Rosi²³ przeprowadzili ekscytujący wykład o protagoniście teorii Jeana Dubuffeta, docenionym przez ojca surrealizmu André Bretona, czyli o włoskim przedstawicielu art brut – Carlu Zinellemu z Werony. Uczestnicy wykładu mogli poznać również przejmującą historię Oreste’a Fernanda Nannettego, artysty, który przez lata przebywał w przytułku w Volterze. W miejscu tym klamrą swojego paska wygrawerował otaczające go ściany, tworząc monumentalną „kamienną księgę”. Eva Di Stefano²⁴ i Bianca Tosatti²⁵ dzieliły się swoimi doświadczeniami w badaniach i promocji art brut. Ich wieloletnia praca i synteza doświadczeń doprowadziły do tego, że we Włoszech

-
- 19 Andrea Cortellessa – krytyk literacki i historyk literatury, profesor współczesnej literatury włoskiej na Uniwersytecie Roma Tre. Opublikował liczne eseje i zredagował teksty dwudziestowiecznych i współczesnych autorów. Współpracuje ze światem teatru i telewizji. Jest dyrektorem kilku serii wydawniczych, współpracuje z programami kulturalnymi i radiowymi.
 - 20 Savine Faupin – absolwentka L'École du Louvre, kuratorka w LaM – Muzeum Sztuki Współczesnej i d'Art Brut w Villeneuve d'Ascq w metropolii Lille. Od 2004 roku bada i poszerza kolekcję art brut i outsider art. Kuratorka licznych wystaw, w tym: *Habiter poétiquement le monde* (2010), *Adolf Wölflfi Univer* (2011), *L'autre de l'art* (2014), *Aloise Corbaz en constellation* (2015), *Danser brut* (2018), *Sur les peintres spirites Lesage, Simon, Crépin* (2019) i *Chercher l'or du temps. Surréalisme, art naturel, art brut* (2023).
 - 21 Gustavo Giacosa – aktor, reżyser i niezależny kurator. Od 2005 roku rozwija badania nad relacją między sztuką a innością w sztukach wizualnych. Badania te obejmują odkrywanie i lansowanie twórczości artystów znajdujących się na marginesie systemu sztuki. Realizuje wystawy i performanse inspirowane ich światem. Buduje kolekcje art brut i sztuki współczesnej na stałej wystawie w SIC12 ART Studio w Rzymie. W 2012 roku przeniósł się do Francji i wraz z pianistą i kompozytorem Faustem Ferraiuolo założył w Aix-en-Provence multidyscyplinarną platformę, która łączy różnorodność jego produkcji SIC.12.
 - 22 Lucienne Peiry – historyczka sztuki, doktor, specjalistka w zakresie art brut, kuratorka i eseistka. Kierowała Collection de l'Art Brut w Lozannie (2001–2011), w latach 2012–2014 była dyrektorką do spraw badań i stosunków międzynarodowych. Odkryła nowych twórców art brut w Europie, Azji i Afryce, wzbogacając kolekcje muzeum i publikując książki oraz kręcąc filmy dokumentalne. Kuratorka ponad czterdziestu wystaw w Europie, Japonii i Australii, uczestniczka konferencji naukowych w Europie, Stanach Zjednoczonych i Japonii. Najważniejsze przedsięwzięcia: *Inextricabilia* w Maison Rouge w Paryżu (2017), *Écrits d'Art Brut* w Museum Tinguely w Bazylei (2021). Od 2010 roku prowadzi wykłady na temat art brut w École Polytechnique Fédérale w Lozannie.
 - 23 Daniela Rosi – z wykształcenia scenograf, wykladała malarstwo w ramach Atelier Direction – Cultural Mediation of Art na Akademii Sztuk Pięknych w Weronie. Od wielu lat zaangażowana w sztukę art brut i outsider art zarówno na polu badawczym, jak i w celu jej propagowania. Wspiera i lansuje artystów, którzy działają poza oficjalnym systemem sztuki i którzy żyją na marginesie społecznym, angażuje się w nawiązywanie dialogu między sztuką „spoza systemu” a współczesnymi formami wyrazu artystycznego. Redaktorka katalogów, autorka tekstów artykułów dla publikacji włoskich i zagranicznych
 - 24 Eva Di Stefano – po studiach filozoficznych i historii sztuki w Palermo, Wiedniu i Nowym Jorku, w latach 1992–2013 wykladała historię sztuki współczesnej na Uniwersytecie w Palermo. Autorka licznych esejów na temat sztuki europejskiej XIX i XX wieku oraz tomów monograficznych na temat Klimta, Schielego, Muncha i art brut. Nietypowym formom wyrazu artystycznego, do których należy między innymi art brut, poświęciła periodyk (półrocznik) „Osservatorio Outsider Art”. Magazyn ten został założony w 2010 roku i nadal jest pod jej redakcją. Pismo może pochwalić się licznymi współpracownikami, do których należą czołowi międzynarodowi eksperci, w tym Sarah Lombardi i Lucienne Peiry
 - 25 Bianca Tosatti – absolwentka historii sztuki w Bolonii. Poświęca się całkowicie i jej rozpowszechnianiu. Założycielka centrum studiów Figureblu (Marena di Specchio, Parma) i MAlmuseo w Cremonie, współpracuje z prestiżowymi uniwersytetami w Bolonii, Mediolanie i Madrycie. Jej praca stanowiła i niezbędny punkt do studiowania i zdobywania wiedzy o art brut, której poświęca się przez badanie monografii i kuratorstwo licznych wystaw – najważniejsze: *Figure dell'anima* (1998), *Oltre la ragione, le figure le storie i maestri dell'arte irregolare* (2007).

16 Wykorzystano fragmenty tekstu Sary Lombardi *L'art. Brut e Jaean Dubuffet: un'avventura umana, intellettuale e artistica* z katalogu towarzyszącego wystawie *Dubuffet e l'Art Brut L'arte degli outsider* w Mudec – Museo delle Culture w Mediolanie oraz sparafrazowano myśli Antonii Dapeny-Tretter zawarte w publikacji *Jean Dubuffet & Art Brut...*

17 Cristina Agostinelli – historyczka sztuki, kuratorka, kierowniczka programowa w Musée National d'art moderne – Centre Pompidou w Paryżu. Od 2020 roku jest odpowiedzialna za ochronę, promocję i wzbogacanie kolekcji art brut. Kuratorka ekspozycji stałej sali poświęconej art brut i odpowiedzialna za „AB/CP” (Art Brut au Centre Pompidou), członkini komitetu zarządzającego programem badawczym „Art Brut – donation Decharme” w Kandinsky Library – centrum badawczym muzeum.

18 Ivana Bašičević Antić – historyczka sztuki, doktor, dyrektorka Muzeum Sztuki Naiwnej i Marginalnej w Belgradzie. Od końca 2007 roku prezeska Fundacji Ilija & Mangelos, a od 2010 roku członkini zarządu Young Visual Artists Award w Serbii.



Widok wystawy, Mudec
Muzeum Kultury w Mediolanie,
fot. C. Coppo





Widok wystawy, MuDEC
Muzeum Kultury w Mediolanie,
fot. C. Coppo



powstała cała obszerna dziedzina wiedzy traktująca nie tyle o ekscentryczności, ile o potencjale czystej kreacji art brut. Panel dydaktyczny zamykał koncert w LaFil Filarmonica di Milano z programem muzycznym poświęconym art brut i muzyce Roberta Schumanna, genialnego romantycznego kompozytora, który cierpiał na chorobę psychiczną i przeżył swoje ostatnie dni w przytułku w Edernich. Koncert uzupełniło spotkanie poprowadzone przez dyrektora artystycznego Marca Seco. Wydarzenie było okazją do zbadania związku między psychiką a muzyką.

Ekspozycyjne ścieżki

Dobrze zaprojektowana wystawa prowadzi przez opowieść, do końca wzbudzając ciekawość. Czasem zaskoczy niespodziewanym zwrotem, lecz nie pozwala zgubić wątku w meandrach dygresji, aż do finałowej puenty, która wybrzmiewa silnie i nie daje o sobie zapomnieć. Kuratorzy wystawy *Dubuffet i art brut. Sztuka outsiderów* nie mieli łatwego zadania, ale mieli pomysł. Skoro wszystko zaczęło się od niepokornego Francuza, to właśnie sala poświęcona jego pracom wita zwiedzających pierwsza. Technologiczna nowinka w postaci mobilnej aplikacji pełni funkcję wirtualnego przewodnika. Zbiór prac Jeana Dubuffeta to obrazy, rysunki i rzeźby pochodzące z prestiżowych kolekcji Musée des Arts Décoratifs w Paryżu, Musée Cantonal des Beaux-Arts w Lozannie, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea w Rzymie. Przez całą karierę artystyczną Jean Dubuffet pielęgnował obsesję na punkcie tworzenia dzieł wolnych, niczym nieograniczonych. Na wystawie można osobiście zobaczyć konsekwencję tych wyborów. Bazgroły oddziałują tak samo, jak dobrze zdefiniowany kolor. Papier, ziemia, kamyki buntują się przeciw pigmentom starannie mieszanym w oleju. Rzeźba konkuruje z rysunkiem, malarstwem i nie ma tu żadnej hierarchii. Nie ma także dychotomii między abstrakcją i figuracją. Są za to nowe motywy, inny sposób zarysowania linii, inaczej wzmocniony kontur. To wszystko dla pochwały archetypowej postaci „zwykłego człowieka” i apoteozy materii w jej elementarnym stanie.

Obserwujemy mijane obrazy i przemierzamy się w czasie. Najpierw widzimy postacie przypominające te z dziecięcych rysunków, jest w nich radość z użycia koloru. *Le Géologue* (1950) stanowi punkt zwrotny, zmienia się materiał i znika postać ludzka, ustępując miejsca krajobrazom mentalnym. Celebrację ziemi dostrzeżemy w gęstych teksturach i odważnych materiałach *Texturologie VII* (1957). Potem chronologia poprowadzi nas do nowej serii. Wracają postacie, lecz wracają do miasta: hałaśliwego, dynamicznego i pełnego napięcia – *Hôtel du Cantal* (1961). Następnie spotykamy najbardziej znaną część twórczości, z lat 1962–1975, gdy Jean Dubuffet przekształcał postacie, obiekty i krajobrazy w magmę komórek zanurzonych w czarnej lub białej topieli. Kontury niczym błony komórkowe pobłyskują czerwienią lub granatem – *Pastorale* (1964). Interpretacja stanowi wyzwanie natury filozoficznej, gdyż nadszedł czas, aby zadawać pytania o to, jak postrzegamy rzeczywistość i czy sposób w jaki ją widzimy, nie zamyka nas w ciasnych konwencjach. Przejście od płaskiego płótna w trójwymiarowość – *Le Précepteur* (1972) – wzmacnia te pytania. Kolejne serie konsekwentnie ukazują





Widok wystawy, MuDEC
Muzeum Kultury w Mediolanie,
fot. C. Coppo

sceptyczny stosunek artysty do świata widzialnego²⁶. Niezwykle istotna dla zrozumienia zamysłu wystawy jest możliwość zobaczenia muzealnych gablot pełnych dokumentów, notatek, fotografii, listów i książek. To pomaga umieścić odkrycie art brut w perspektywie historycznej, dając wyobrażenie o ogromie pracy, jaką wykonano w celu próby zrozumienia człowieka i jego impulsywnej, autentycznej sztuki.

Sztuka outsiderów

Druga sekcja wystawy stanowi pokaz fragmentu historycznej kolekcji Jeana Dubuffeta, którą przekazał w 1971 roku do zbiorów

Collection de l'Art Brut w Lozannie. Spotkanie oko w oko z oryginalnymi pracami, jakimi zachwyił się artysta, jest poetyckim przeżyciem. Nie można oddzielić obserwacji tych dzieł od wiedzy na temat osobistych doświadczeń ich twórców. Wystawa umożliwia szczegółowe poznanie tych biografii, dając fascynującą możliwość zanurzenia się w ekstremalnie dziwnym i tajemniczym świecie, gdzie wątki z codziennego życia nierozdzielnie łączą się ze sztuką.

Outsiderzy, ich zaburzone relacje społeczne, trudne dzieciństwo, problemy ze zdrowiem, przestępczość, bieda – wszystko to sprawia, że tworzą, nie przejmując się osądami innych. Nie potrzebują uznania i aprobaty. Kreują własne uniwersum – enigmatyczne, oryginalne w sposobie widzenia i interpretowania. Niebywale osobiste, bo wysnute z głębokich przeżyć, nie zaś z zapamiętanych wzorów. Ich językiem jest ekspresja ubrana w formę komunikatu plastycznego o podłożu psychopatologicznym. Nie każdy komunikat ma cechy artystyczne, nie każdy ma dobrze działającą, wewnętrzną organizacją dzieła, która

²⁶ Jean Dubuffet, *L'Organique tragique (particolare)*, 6 giugno 1957, Fondation Gandur pour l'Art, Genewa.



↑
Widok wystawy, MuDEC
Muzeum Kultury w Mediolanie,
fot. C. Coppo

przekazuje odbiorcy emocje. Nie każdy kierowany jest do odbiorcy. Często, jak pięknie powiedział Georg Schmidt, są to „monologi do samotności w tragicznej pustce”²⁷.

To, co szczególnie przykuwa uwagę, to strona artystyczna prac, świadcząca o niepodważalnym talencie twórców outsiderów. Ich dzieła można swobodnie oceniać pod kątem wyrazu, treści, walorów ekspresyjnych, kolorystycznych czy kompozycyjnych.

Spotykamy historycznie najważniejsze postaci w koncepcji art brut. Poznajemy Aloïse Corbaz – pacjentkę szpitala psychiatrycznego, która potajemnie rysuje i pisze, używając materiałów organicznych, rozcierając płatki kwiatów i miażdżąc liście. Jej prace to osobista kosmogonia, wypełniona książęcymi i niebiańskimi postaciami. Gwasze ze stylizowanymi postaciami ludzkimi, pełne szczegółów anatomii, autorstwa Carla Zinello, są podróżą w głąb jego złożonego i fascynującego umysłu. Podziwia-

my monumentalne dzieło Adolfa Wölfli, genialnego kolorysty, który na ponad dwudziestu pięciu tysiącach stron umieścił swoje kompozycje grafik, kolaży, pastelii, partytur muzycznych i literatury. Duże wrażenie robi na nas koncepcja i wykonanie ruchomych rzeźb Emile’a Ratiera, niewidomego twórcy, który kierowany potrzebą „widzenia”, tworzy animowane rzeźby za pomocą korb i mechanizmów dźwiękowych. Rzeźbiąc w drewnie, kieruje się odgłosami, jakie wydaje materiał. Tak powstają wózki, karuzele, a nawet całe zwierzęce światy.

Pozostałe dwie sale zabierają nas w podróż po pięciu kontynentach, gdzie przewodnikiem są Wiara (duch) i Ciało (materia). Temat wiary jest tu dyskutowany w znaczeniu szerszym niż religijne, obejmując osobiste przekonania i mitologie. Poszukując wyjaśnienia fundamentów bytu, życia i śmierci, a także własnego przeznaczenia, artyści outsiderzy nie znajdują apriorycznych odpowiedzi w zwyczajowych dogmatach, zatem przywłaszczają je sobie i reinterpretują. Marie Bouttier ma silne skłonności do okultyzmu, w chwilach mediumicznego transu

27 Podobnie określa to Leonida Villani we wstępie do katalogu wystawy *Arte e Folia* (Mediolan 1964): „Sztuka alienowanych jest monologiem w samotności, konwersacją bez interlokutora”.



wykonuje rysunek automatyczny. Tak powstają przedstawienia dziwnych, niewyraźnie ukształtowanych stworzeń, w których różne motywy roślinne wzajemnie przenikają się z motywami zwierzęcymi, zamieniając się w larwy, owady czy ryby. Giovanni Battista Podestà, głęboko naznaczony religią katolicką, tworzy kolorowy wszechświat pełen symboliki, bliski światu chłopskiemu z okresu średniowiecza, czuje się również w obowiązku potępić utratę tradycyjnych wartości w rodzącym się konsumpcjonizmie. Madge Gill wierzy w trwałe relacje ze zmarłymi i powierza swoją rękę duchom. Antonio Dalla Valle, z ogoloną głową, zawsze zabandażowaną stopą, ze spalonymi włosami na ciele i wieloma zegarkami na nadgarstku, nosi ubrania, które sam przerobił. Tonsura nawiązuje do tonsury mnichów. Strój ma służyć podczas ceremonii. Zawsze ma przy sobie rzeczy niezbędne do magicznych rytuałów, mocuje je na ramieniu, jak torbę. Stworzył świat, w którym żyje sam i czuje się spokojny. Jego dzieła są namacalną formą złożonego systemu, opracowanego tak, aby być w kontakcie z tym, co niematerialne²⁸.

Tradycyjne przedstawienie ciała podlega kanonom estetycznym, jednak twórcy outsiderzy ignorują konwencjonalne kody, obalają pojęcie piękna i proponują nowe sposoby reprezentacji. Ich dzieła są intrygujące. Często powstały w izolacji. W takich sytuacjach, kiedy człowiekowi nie pozostaje już nic, ciało jest zawsze obecne i może stać się źródłem inspiracji. Wśród wielu przedstawień tematu ciała, kojarzonego przede wszystkim z tożsamością, wizerunkiem i ze samoświadomością, znajdujemy prace chińskiej twórczyni Guo Fengyi. Osobiste doświadczenie choroby daje autorce intensywne odczucie cierpiących obszarów, jej prace ilustrują ten ból. Sylvain Fusco przywołuje ciało z punktu widzenia erotyzmu i cielesnej przyjemności. Szczególnie niepokojące są fragmentaryczne anatomie autorstwa Giovanniego Bosco. Choć twórczość prawdopodobnie nie pozwoliła Sycylińczykowi osiągnąć stanu wewnętrznego spokoju, to jednak dała mu okazję do wyrażenia swojej niemocy wobec doznawanej niesprawiedliwości i przemocy, swojego gniewu i wściekłości.

Pozostałe liczne prace graficzne i plastyczne, rzeźby i tekstyla, wybrane na wystawę przez jej kuratorów, ukazują bogactwo i różnorodność kolekcji muzeum w Lozannie, a także estetyczną siłę dzieł stworzonych na obrzeżach świata sztuki przez samouków, którzy wykazują się wyobraźnią, pomysłowością, samodzielnie nabytymi umiejętnościami i wielkim talentem²⁹.

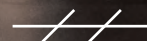
Wychodzimy z muzeum, mając świadomość tego, jak wiele jeszcze nie wiemy. Wychodzimy także z przekonaniem, że fenomen art brut poszerza nasze rozumienie tego, jak bardzo gest twórczy czerpie z pragnienia autentycznej kreacji – najważniejszej potrzeby „zwykłego człowieka”.

²⁸ Parafraza tekstu Michela Thévoza „Królestwo zjaw w duchu art brut”.

²⁹ Wykorzystano fragmenty materiałów prasowych oraz opracowanie autorstwa Anic Zanzi *Le acquisizioni della Collezione de l'Art Brut dal 1976 a oggi* z katalogu wystawy w Mudec – Museo delle Culture w Mediolanie.



Widok wystawy, Mudec
Muzeum Kultury w Mediolanie,
fot. C. Coppo



Ptak, który jest wolny – twórczość Jakuba Plączkowskiego

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Mam duże opory, żeby sztywno włączać twórczość Jakuba Plączkowskiego w sferę outsider art, art brut lub sztuki naiwnej, przede wszystkim dlatego, że te pojęcia wydają mi się nieadekwatne, by określać nimi jakąkolwiek sztukę we współczesnym świecie. Rzecz jasna, kategorie pomagają w nawigacji po polu sztuki i być może nieco zmurszała opozycja „sztuka profesjonalna” – „sztuka nieprofesjonalna” jest w stanie wyznaczyć nam jakiś kierunek. Jeśli jednak ktoś jest artystą samoukiem, a nie kształconym akademicko, to cóż to o nim mówi? Chyba tylko tyle, że nie uczył się w akademii. Bo co *de facto* oznacza określenie „sztuka outsiderska”? Gdzie znajdują się ramy wyznaczające granicę, poza którymi jest się osobą z zewnątrz? A jeżeli je zauważymy, to dla czego to, co jest poza nimi, wciąż nazywamy sztuką?

Mimo że już w latach sześćdziesiątych Harald Szeemann ignorował historyczno-artystyczne kategoryzacje i zrównywał artystów nieprofesjonalnych z twórcami, co do których nie było wątpliwości, że nimi są, to wciąż takie kuratorskie gesty noszą znamiona jeśli nie ekscentrycznych, to przynajmniej wymagających specjalnego komentarza. Krytyczna uwaga powinna zatem skupiać się na rozsypywaniu węzła zachodzących na siebie pojęć, bo dzięki temu pole sztuki będzie pozbywać się przestarzałych kategorii, a w tej materii wciąż wiele jest do zrobienia¹.

Jednocześnie można się zastanawiać, jakie skutki przyniesie całkowita emancypacja sztuki nieprofesjonalnej i wyprowadzenie jej (co jeszcze się całkowicie nie wydarzyło) z muzeów etnograficznych. Bo to nie jest tak, że skoro odrzucamy kategoryzację, to automatycznie wciągamy outsider art do zbioru „sztuka współczesna” i stosujemy wobec niej pojęcia z obecnego dyskursu sztuki, wszak to groziłoby jej wypaczeniem czy przeinterpretowaniem. Może po prostu najlepiej zatrzymać się przede wszystkim na tym, jak twórcy postrzegają samych siebie i co konkretnie oznacza dla nich akt twórczy?

Jakub Plączkowski, urodzony w 1982 roku we Wrocławiu, związany z Przedmieściem Oławskim, jest artystą samoukiem, rysownikiem. Rysowanie, jak sam mówi, towarzyszy mu od 2008 roku i jest aktywnością, która przynosi mu ulgę w samotnym życiu, naznaczonym przez chorobę i ciężkie warunki

→

Pociąg do alkoholu,
Jakub Plączkowski,
fot. dzięki uprzejmości
BWA Wrocław Galerie
Sztuki Współczesnej

bytowe. Początkowo twórczość Plączkowskiego nie była wspierana przez najbliższe otoczenie ani tym bardziej traktowana jako coś wartościowego. Dopiero znajomość z Piotrem Damasiewiczem, muzykiem jazzowym, który zachęcał go do wyjścia poza dom ze swoimi pracami, sprawiła, że Plączkowski zaczął postrzegać siebie jako artystę oraz zrozumiał, że sztukę należy pokazywać. Wtedy nawiązał współpracę z wrocławską galerią ArtBrut i Pracownią Aktywizacji Społeczno-Kulturalnej. Moment, w którym pojawiła się tak ważna samoświadomość, stał się dla niego przełomowy – twórca wówczas bowiem zdefiniował, jaki jest jego status.

W wypadku artystów nieprofesjonalnych brak systemu wywodzącego się z akademii czy instytucjonalnego w ogóle, zgodnie z którego rytmem proces stawania się twórcą jest wyraźnie określony, niejako nakłada na nich konieczność (ale może i przywilej?) samodzielnego określenia się. To także jeden z aspektów procesu emancypacji ich sztuki spod kurateli muzeów etnograficznych, a niekiedy jeszcze takich placówek, jak szpitale psychiatryczne. Próba kategoryzowania twórczości zgodnie z charakterem tych miejsc zupełnie bowiem odbierała sprawczość twórcom, a dodatkowo spychała ich poza nawias „tego prawdziwego” świata sztuki.

Dzięki współpracy Jakuba Plączkowskiego z Jarosławem Słomskim (rzeźbiarzem i performerem, a w tym wypadku kuratorem) we Wrocławiu odbyły się dwie wystawy: *Ptokwcugu* w galerii ArtBrut (2022) i *MÓJ.WROCŁAW.NIE.MÓJ.WROCŁAW* (2024) w BWA Wrocław Główny. W relatywnie krótkim czasie artysta zaprezentował prace najpierw w galerii, której zadaniem jest propagowanie twórczości osób z niepełnosprawnością umysłową i zaburzeniami psychicznymi, a następnie w instytucji „konsekwanej”, programowo więc zajmującej się prezentacją sztuki współczesnej. Poza tym w 2019 roku jego wystawę *WROCŁAWSKIE TRAMWAJE MOIMI OCZAMI* można było zobaczyć

¹ Zduje się, że najbardziej sprawczym pokazem była wystawa *Palindrom*, stworzona przez Roberta Kuśmirowskiego w Państwowej Galerii Sztuki w Sopocie (2015), w trakcie której kurator pokazał prace profesjonalnych artystów (między innymi Romana Opałki, Martina Creeda czy Pawła Althamera) oraz osób z zaburzeniami psychicznymi. Prace nie były podpisane, toteż widowie zostali niejako zmuszeni odbierać je wyłącznie na zasadzie „what you see is what you get” i uwolnić się, przynajmniej na moment, od wyczonej kategoryzacji artystów i ich dzieł.



POCIĄG
DO. ALKOHLU

1105

PKP

JAN. GIJL
GORNIK



2



1

w PRZED POKOJU H13, a w 2022 roku Centrum na Przedmieściu we Wrocławiu zaprezentowało jego prace z cyklu *OŁÓWEK I KREDKA*.

„Wyobrażałem sobie Jakuba jako takiego ptaka, który jest wolny, który podróżuje po swojej wyobraźni” – tak Jarek Słomski opowiadał w trakcie trwania wystawy *Ptokwcugu*. To pokaz zrealizowany w formie dzieła totalnego, anektującego przestrzeń galerii ArtBrut. Mimo że rysunki Płaczkowskiego są zawsze jednakowego rozmiaru, oprawione i ładnie się prezentujące, to w pewnym momencie wyszły na ściany, poza ramy, przejmując galerię. W przestrzeni wystawy pojawiły się tabliczki dworcowe i scenografia nawiązująca do górnośląskich kopalni, reprezentujące dwie wielkie pasje twórcy: pociągi i Górny Śląsk. Zresztą elementem całego projektu była wycieczka artysty i kuratora (pociągiem) do Gliwic i Pyskowic, do skansenu kolejowego, do Zabrza i wreszcie do Katowic. Tłem całej sytuacji jest fakt, że Jarek Słomski pochodzi ze Śląska i często podejmuje ten temat

jako artysta, Jakub Płaczkowski jest zaś Śląskiem zafascynowany, czemu daje nieustannie wyraz w swoich realizacjach.

Rysunki Płaczkowskiego są dowodem na silną i nieustającą fascynację tematem, powstało ich już ponad tysiąc. To komiksowe sytuacje, sceny z mieszkań, widoki ulic, budynków, pociągów z charakterystycznymi detalami pejzażu danego miejsca (szyby kopalniane, ceglane familoki, konkretne dworce kolejowe). Ich swoiste przerysowanie jest wynikiem wnikliwej obserwacji otoczenia przez artystę, który zamyka szarą codzienność i zwyczajność, a nierzadko i ludzkie dramaty, w tych surrealistycznych scenach. Sytuacje u Płaczkowskiego są jednocześnie zabawne i na serio, nieco zabarwione groteską czy erotyką, ale wciąż oddające rzeczywistość. Z powodzeniem można je traktować jako komentarz do problemów społecznych i w pewien sposób przywodzą na myśl fotografie z czasów wielkiego kryzysu w Stanach Zjednoczonych, artysta staje się bowiem przy okazji dokumentującym sceny z życia.

W podobnym tonie została utrzymana wystawa w BWA Wrocław Główny, która z kolei została poświęcona wrocławskiemu pejzażowi miejskiemu, ale także pojawiały się w niej wątki z różnych miast Dolnego Śląska, jak Kłodzko czy Łądek-Zdrój. Mnogość opowieści snutych przez autora skłaniała widzów do wyznaczania własnych ścieżek i tropów. W pracach dużo się dzieje, jak zwykle, intensywność i dobór kolorów są zaskakujące, oniryczne. Nie wiem, jak inni, ale ja się cieszę, że mieszkam w takim Wrocławiu. Pojawiło się więcej rysunków wykonanych mazakami (wcześniej przeważały kolorowane kredkami), które przez nasycenie barwami stworzyły wręcz psychodeliczną aurę. W zasadzie można by rozmawiać o każdej pracy Płaczkowskiego z osobna, widać w nich przejęcie i pasję, z jaką odbiera on rzeczywistość, która bywa dla niego naprawdę nieprzyjemna (w 2023 roku ZUS nagle odebrał mu rentę socjalną, uznając, że nie jest już całkowicie niezdolny do pracy).

W 2025 roku we wrocławskim Muzeum Etnograficznym (oddział Muzeum Narodowego) zostanie otwarta nowa galeria sztuki nieprofesjonalnej i prace Płaczkowskiego także pojawią się w eksponowanych tam zbiorach. Z jednej strony ma się ochotę krzyknąć „nareszcie”, bo twórczość nieprofesjonalna kojarzona jest przede wszystkim ze Śląskiem (prymitywiści), ale to przecież Wrocław, przede wszystkim za sprawą galerii ArtBrut, reaguje na interesujące działania osób niebędących w systemie sztuki współczesnej, a zdecydowanie mających wiele do powiedzenia. Choćby z tego powodu warto zająć się umuzealnianiem tego obszaru i tworzeniem kanonów. Z drugiej strony Muzeum Etnograficzne... Gest umieszczenia twórców w tym miejscu to wciąż asekuracyjne i postkolonialne podejście. Podobnie zresztą było ostatnio z bardzo interesującą i głośną wystawą Mariana Henela, Lubieżnika z Branic. Znakomicie, że w Muzeum Etnograficznym zrealizowano jego indywidualną wystawę, ale pomyślmy, jak zmieniłaby się narracja o artyście, gdyby wydarzyło się to na przykład w Pawilonie Czterech Kopuł.

Konkluzja jest taka, że przed osobami zajmującymi się sztuką nieprofesjonalną – nie tylko jej opiekunami, ale także odbiorcami – jest wiele do zrobienia. Pozostawienie tego pola etnografom skazuje artystów na funkcjonowanie, bądź co bądź, ciągle na marginesie i zwraca nas do tego, co od kilkadziesiąt lat próbuje się burzyć. Jakub Płaczkowski jest twórcą, który na szczęście zaistniał we wrocławskim środowisku i ma szansę być na stałe jego integralną częścią.

1
Pociąg do kariery, Jakub Płaczkowski,
fot. dzięki uprzejmości BWA Wrocław
Galerii Sztuki Współczesnej

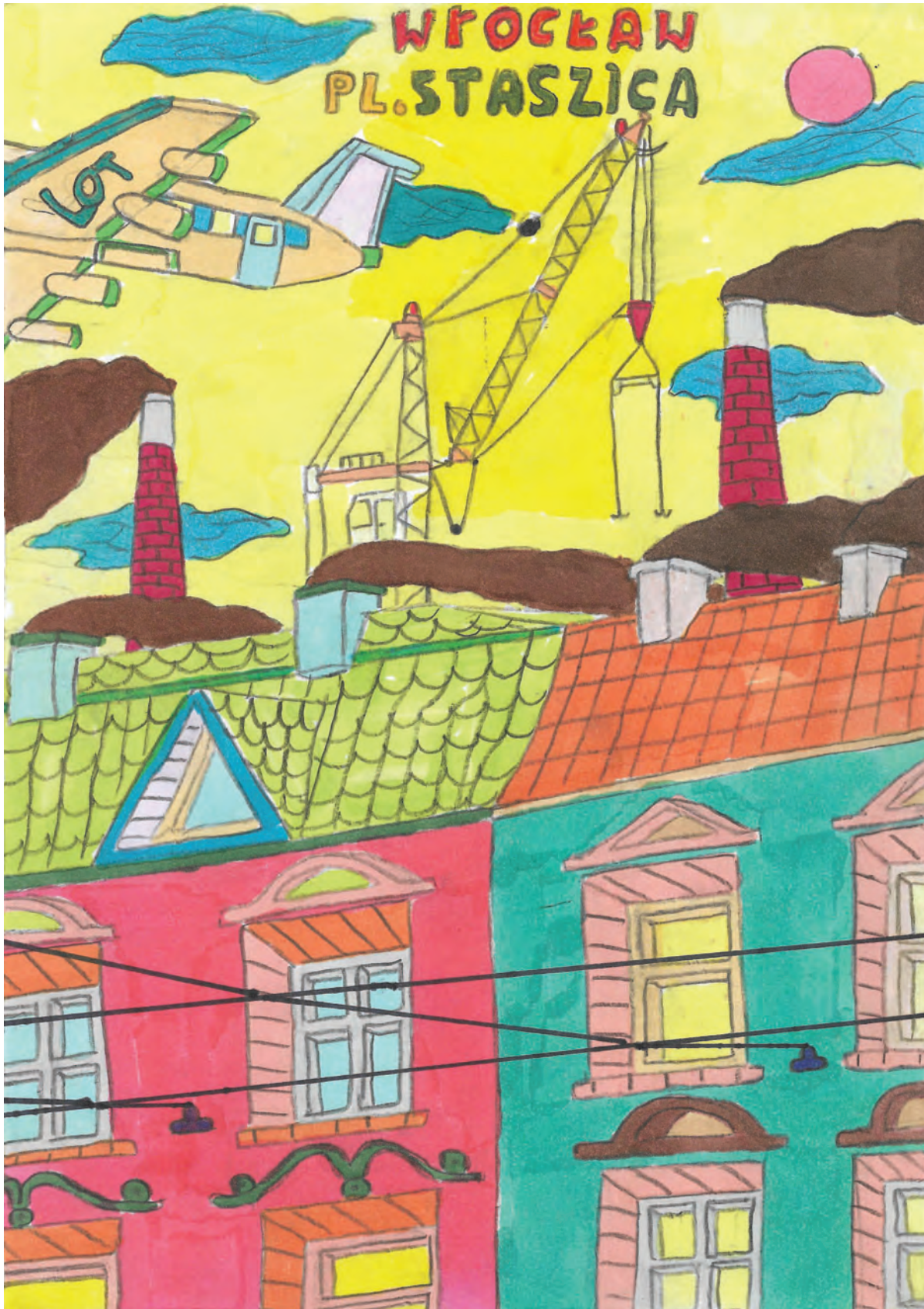
2
Wrocław Sępólno, Jakub Płaczkowski,
fot. dzięki uprzejmości BWA Wrocław
Galerii Sztuki Współczesnej

3
Wrocław, pl. Staszica, Jakub Płaczkowski,
fot. dzięki uprzejmości BWA Wrocław
Galerii Sztuki Współczesnej

4
Pociąg do sztuki. Pociąg do ASP Katowice,
Jakub Płaczkowski, fot. dzięki uprzejmości
BWA Wrocław Galerii Sztuki Współczesnej



3



4



Bądźmy realistami, żądajmy niemożliwego

Beata Bartecka

Niemożliwe przyciąga mnie, ponieważ wszystko,
co możliwe, zostało już zrobione, a świat się nie zmienił.

Sun Ra

Jest zimno, nos mam czerwony, ale nie czuję się przemarznięta. Jest coś w powietrzu miast portowych, co mnie utula mimo niskiej temperatury. Wilgotne powietrze wydaje mi się idealnym tłem dla osiadających na policzkach kropeł, tworzących ożywczą warstwę. Nie chodzi tutaj o morską bryzę, ale o stan poczucia bycia na granicy światów. Jeszcze ład, ale tuż obok królestwo Posejдона. Jeszcze ten kraj, a już zapowiedź innych – takich, do których może i nie dotrę, ale które we fragmentach i szczątkach dotrą do mnie.

Gdy byłem mała, fantazjowałam, że mój ojciec jest marynarzem i zawsze przywozi dziwne rzeczy z portów rozsiansych po całym świecie. Fantazmaty tego, co znajduje się za nieprzekraczalną granicą. Obiekty, z których zbuduję nowoczesną mitologię – posłuż mi ona do wykreowania wizji przyszłości siebie i mojej rzeczywistości.

Był taki moment, gdy świat postrzegałam jednorowo: miejsce, w którym jestem, to przeszłość krajów zza żelaznej kurtyny. Przyszłość miała jedną linię i jeden kierunek.

1





2

1, 2
 Mark Mushiva Instytut Technologicznej Dekolonialnej: Afrykański Akcelerycjonizm, widok wystawy, Trafostacja Sztuki w Szczecinie, fot. A. Golc

Wyrosłam z tego, a jednak widzę, jak wiele osób wciąż ma poczucie, że to, co przed nami, można wyobrazić sobie tylko w jeden sposób – zdominowany przez wizję kilku północnych krajów.

Kiedy idę wzdłuż kanałów Szczecina, na drugim brzegu widzę wielki mural przedstawiający legendarnego rapera The Notorious B.I.G. Czemu on tutaj, tuż obok Morskiego Centrum Nauki? A czemu nie? Czy nie jest właśnie tym fragmentem innego, zamorskiego świata i jego mitologii, który przypląnął do nas?

W *Hebanie* Ryszard Kapuściński napisał, że „Afryka nie istnieje”, podkreślając, jak wielki i różnorodny jest to kontynent, a próba nazywania jednym słowem tej przestrzeni – poza celami *stricte* geograficznymi – jest całkowicie myląca. Sama wiem, jak czasami łapię się na tym, że mówię „Afryka” i mam na myśli jakąś całkowicie stereotypową, a nawet rasistowską próbę definiowania czegoś przez połączenie tego, co połączyć się nie da. Jest mi wtedy wstyd przed sobą i próbuję na nowo skonstruować zdanie, które lepiej i bardziej precyzyjnie odda to, co chcę powiedzieć.

Jest jeszcze jeden stereotyp, który, myślę, mocno wgrzył się w nasze umysły – nie tylko polskie. To przekonanie, że w afrykańskich państwach i przestrzeniach, wciąż nazywanych językiem kolonizatorów Trzecim Światem, nowoczesność jest czymś obcym. Jakby wszystkie wynalazki i materialna kultura, które

napłynęły wraz z kolonizatorami, zakłóciły naturalny porządek. Technologia wydaje się odcinać od krajobrazu zakorzenionego w tym, co tradycyjne i dawne (ciekawie analizuje to Halina Witek w książce *Wizerunek obcego*), a przede wszystkim stałe.

Gujańskiego pochodzenia amerykański historyk George G.M. James argumentował w książce *Stolen Legacy: The Egyptian Origins of Western Philosophy* z 1954 roku, że klasyczna filozofia grecka jest *de facto* skradziona ze starożytnego Egiptu. Choć jego idee obecnie są określane jako pseudonauka, to jednak przyczyniły się do rozwoju badań nad historią Afrykańczyków jako stłamszonych i okradzionych przez kraje Północy. Był również inspiracją dla Hermana Poole’a Blounta, znanego w kulturze jako Sun Ra.

I tutaj znowu muszę sięgnąć do własnego doświadczenia i napisać, jak bardzo jestem wdzięczna krytykowi muzycznemu i dziennikarzowi Rafałowi Księżykowi, który od lat dziewięćdziesiątych uczył mnie w obszarze muzyki poza radiowym mainstreamem. Bez jego tekstów (i pewnie bez wcześniejszej szkoły muzycznej) zapewne nie udałooby mi się dostrzec i poczuć bogactwa muzycznego świata.

Co ciekawe, często czytałam o muzyce, której w tamtym czasie nie mogłam nawet posłuchać. Internet już istniał, ale był



ograniczony, a nikt jeszcze nie marzył o streamingowych programach muzycznych. Czytałam więc, później zaś – gdy w końcu udało mi się zdobyć dane nagrania – odkrywałam to, co Księżyk przekazywał mi w słowach.

To właśnie on swego czasu nakierował mnie na Sun Ra jako jednego z wczesnych pionierów afrofuturyzmu.

Zanim jednak o tym – jeszcze jedna ważna myśl.

Kenijski pisarz James Ngugi mocno podkreśla, że to właśnie wir zmian może definiować kontynent afrykański. Amerykańska pisarka Toni Morrison, w rozmowie z Paulem Gilroyem w 1991 roku, ujęła to jeszcze dobitniej: „Afrykańskie podmioty, które zostały schwyte, skradzione, uprowadzone, okaleczone i zniewolone, pierwsze przeszły rzeczywiste warunki egzystencjalnej bezdomności, wyobcowania, dyslokacji i dehumanizacji, które filozofowie tacy jak Nietzsche określał później jako kwintesencję nowoczesności”. Ta alienacja była doskonale podkreślona w twórczości Sun Ra, który odczuwał ją także w kontekście czarnej kultury. Już w latach pięćdziesiątych odwoływał się do pozaziemskich motywów w koncertach, ubiorze i muzyce.

Można powiedzieć – idąc tropem myślenia z książki *Stolen Legacy* – że gdy David Bowie pojawił się jako androgeniczny obcy Ziggy Stardust, po prostu ukradł ten motyw od Sun Ra. Jednak to nie jest najważniejsze. Istotne jest to, co pięknie ujął Rafał Księżyk w książce *Wywracanie kultury. O dandysach, hipsterach i mutantach*: „Podejmując poczucie wykorzenia i poniżenia, Ra stawał się piewą obcości i przekraczania reguł tego świata. Przesłanie Czarnego Mitu nie ma nic wspólnego z białą wizją historii, czasu i przestrzeni. A równocześnie niesie wezwanie zrozumiałe dla ulicy: opuścić planetę poddaną prawom śmierci i destrukcji! [...] Kosmos jest miejscem Czarnych. Czerń jest niewiadomą. Czerń oznacza również zerwanie z mentalnością białych. A równocześnie przyznanie Czarnym decydującej roli kulturotwórczej”.

Jednak to nie afrofuturyzm jest motywem przewodnim wystawy Marka Mushivy, na którą pojechałam do Szczecina, do Trafostacji Sztuki. Jest nim afrykański akceleracjonizm – można by powiedzieć, że to kolejny krok, ale też krok wykonany trochę z ukosa, na przekór temu, co wydaje się nam najbardziej kojarzyć z akceleracjonizmem.

W globalnych scenariuszach kontynent afrykański często przedstawiany jest w odniesieniu do przynajmniej negatywnych prognoz gospodarczych, niskiej długości życia czy wiecznie rozpowszechniających się chorób. Kodwo Eshun, brytyjsko-ghański pisarz, teoretyk i filmowiec, tak wyrokuje: „Te potężne opisy przyszłości demoralizują nas, każą nam chować głowy w dłoniach, jęczeć ze smutku”. Dlatego afrofuturyzm był i jest pewnego rodzaju skrzynką z narzędziami kodowania, aparatem, z którym można zrobić wszystko – przerabiać, adaptować, tłumaczyć, a nawet błędnie odczytywać. Można go wykorzystywać zarówno do wyalienowania swojej tożsamości, jak i do poczucia się w alienacji jak w domu.

Podobnie może stać się z akceleracjonizmem, który, choć pojawiał się już w myśleniu francuskich poststrukturalistów jako obraz wewnętrznych sprzeczności kapitalizmu, to zdecydowanie mocniej wypłynął jako idea dzięki filozofii Nicka Landa. W skrócie jest to termin podkreślający, że niezwykle intensywny wzrost kapitalizmu wraz z przyspieszeniem zmian technologicznych jest konieczny, by dokonać radykalnej transformacji społecznej: automatyzacja, mocniejsze zintegrowanie się z cyfrowym światem,

deregulacja biznesu, odsunięcie rządu od kontroli gospodarki i technologii, hiperkonsumpcja.

W wydaniu Nicka Landa akceleracjonizm stał się przyspieszeniem kapitalizmu do punktu faszystowskiego – to właśnie on, wraz z amerykańskim blogerem i programistą Curtisem Yarvinem, piszącym jako Mencius Moldbug, rozwinął antyegalitarny i antydemokratyczny ruch filozoficzny NRx (ruch neoreakcyjny), znany także jako *Dark Enlightenment* (Mroczne Oświecenie). Obecnie jest to chyba najbardziej wpływowy nurt wśród *alt-right* – sam J.D. Vance, wiceprezydent za obecnych rządów Donalda Trumpa, mocno się do niego odwołuje.

Zapewne wiele osób powie mi teraz, że przecież nie mogę zapominać o Marku Fisherze, który również pisał o akceleracjonizmie, tyle że w duchu marksistowskim. Cóż, ten niezjący już brytyjski filozof był uczniem Nicka Landa. W jednym ze swoich esejów, idąc za Kodwo Eshunem, zastanawiał się, czy to właśnie Nick Land nie jest najważniejszym myślicielem ostatnich dwudziestu lat (czyli przełomu lat dziewięćdziesiątych i nowego wieku). Możliwe, że jego samobójcza śmierć uchroniła go przed przededefiniowaniem własnego zachwytu. A może dalej, w duchu marksistowskiego przyspieszenia, sądziłby, że nawet droga proponowana przez Nicka Landa ostatecznie doprowadzi do upadku kapitalizmu, jaki znamy, i powstania nowego świata.

Tylko jakiego?

Z takim nastawieniem jestem w Szczecinie, gdzie kuratorka Zorka Wollny proponuje inną wizję. To afrykański akceleracjonizm w wersji Marka Mushivy – pochodzącego z Namibii i mieszkającego w Berlinie multidyscyplinarnego kreatywnego technologa oraz artysty hip-hopowego.

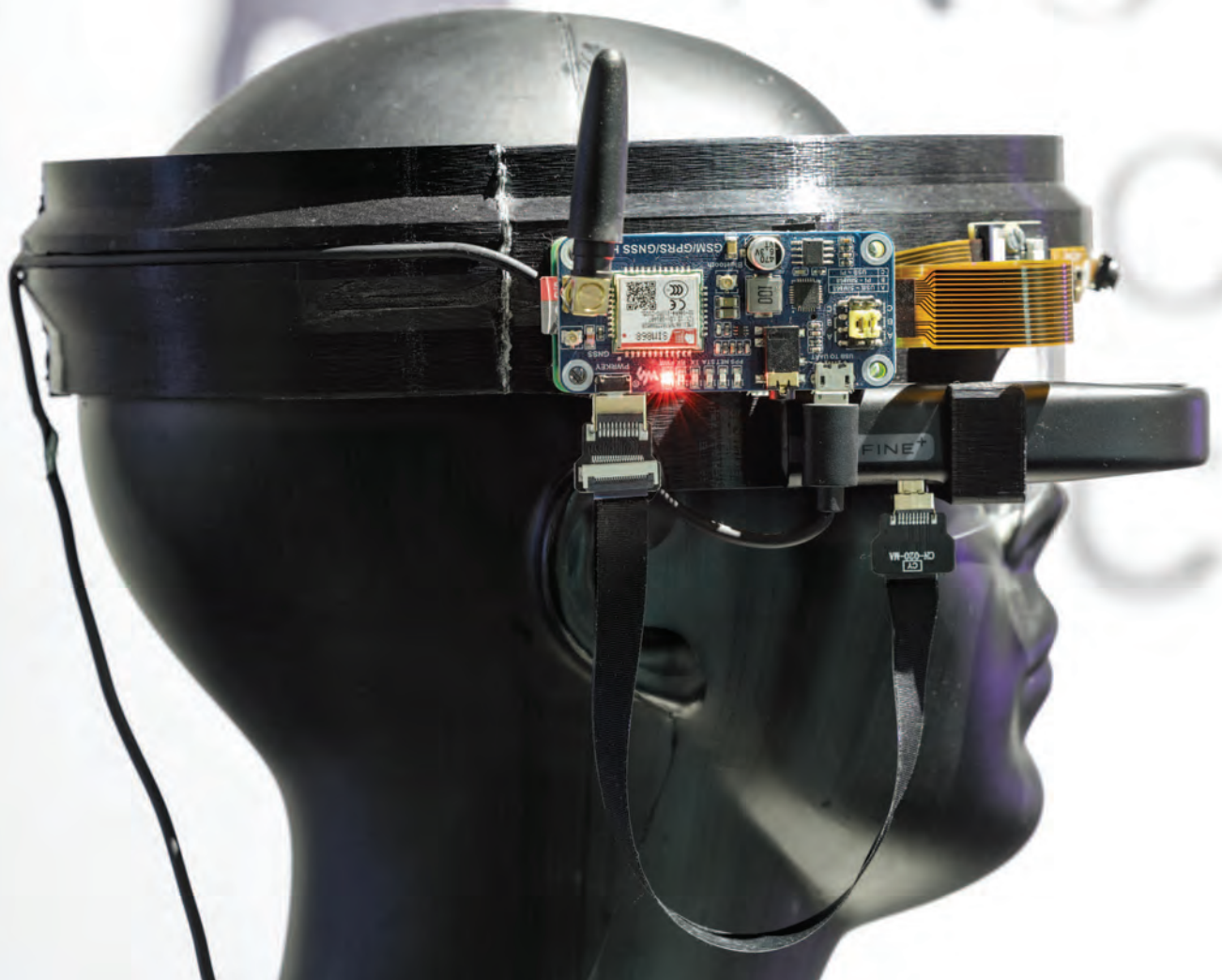
Na jednym z pięter Trafostacji Sztuki trafiamy na Instytut Technologii Dekolonialnej, gdzie są prezentowane alternatywne wizje postrzegania czasu – zarówno w kontrze do liniowego myślenia Zachodu, jak i w ramach spekulatywnego myślenia o przyszłości. To nie bogata Północ ma wyznaczać kierunek, lecz właśnie afrykańska pomysłowość i kreatywność, technologiczna i polityczna. Możemy przyjrzeć się innym ideom, otworzyć głowy na coś, co wykracza poza schematy i zakorzenione w kulturze obrazy. Jak pisze kuratorka: „Wymagowane artefakty, łączące w sobie elementy mechaniczne i mityczne, splatają tradycyjną afrykańską kosmologię z twórczością spekulatywną, wskazując przyszłość nieograniczoną historiami kolonialnymi”.

Zamiast kapitalistycznego systemu inwigilacji Mark Mushiva – w duchu pytania *who watches the watchmen* (kto pilnuje strażników) – proponuje detektor rasizmu, który w czasie rzeczywistym pomaga wykrywać zachowania rasistowskie. Zamiast *Third Hand* Stelarcza mamy hip-hopową rękawicę, która wykorzystuje gest czarnej sztuki, a także można ją połączyć z cybernetyczną kamizelką inspirowaną odgłosami cykad. Sun Ra mówił, że człowiek to instrument, przez który gra kosmos. Była w tym także pewna panteistyczna moc. Parafrazując jego słowa, można dostrzec w instalacji Marka Mushivy, jak dosłownie przyszłość gra przez jego ciało i komunikuje się z nami z innej przestrzeni czasowej. Donna Haraway pisała, że my, w tym późnym XX wieku, już jesteśmy cyborgami, którzy powinni pisać o przetrwaniu, nie zaś o upadku ludzkości. I taki głos wybiera ten artysta.

We fragmencie powstającego filmu *Time Hunter* (*Łowca czasu*) obserwujemy podwójne życie agenta, który w ciągu dnia pracuje jako technolog, a nocą staje się rewolucyjnym twórcą, próbującym pomóc swojemu ludowi w kraju ich dawnych



Mark Mushiva Instytut Technologii Dekolonialnej: Afrykański Akceleracjonizm, widok wystawy, Trafostacja Sztuki w Szczecinie, fot. A. Golc



kolonizatorów. Przemierza ulice w cybernetycznym ciele niczym futurystyczny czarny kowboj, walczy ze społeczną niesprawiedliwością, rasizmem i nierównościami dochodowymi. I podobnie jak u Sun Ra, z pomocą przychodzi hip-hop. Muzyka jest częścią innego jutra.

W wizualizacji *Futuryzm Manyata* Mark Mushiva proponuje, by spojrzeć na afrykańską architekturę ludową oczami fraktalnego futuryzmu. Architektura chat nie jest przejawem prymitywizmu i biedy. To nie artefakt turystyki safari, lecz polityczne byty, które przekształcają ekosystemy wraz z nowoczesną informatyką i zmieniającą się tożsamością afrykańską.

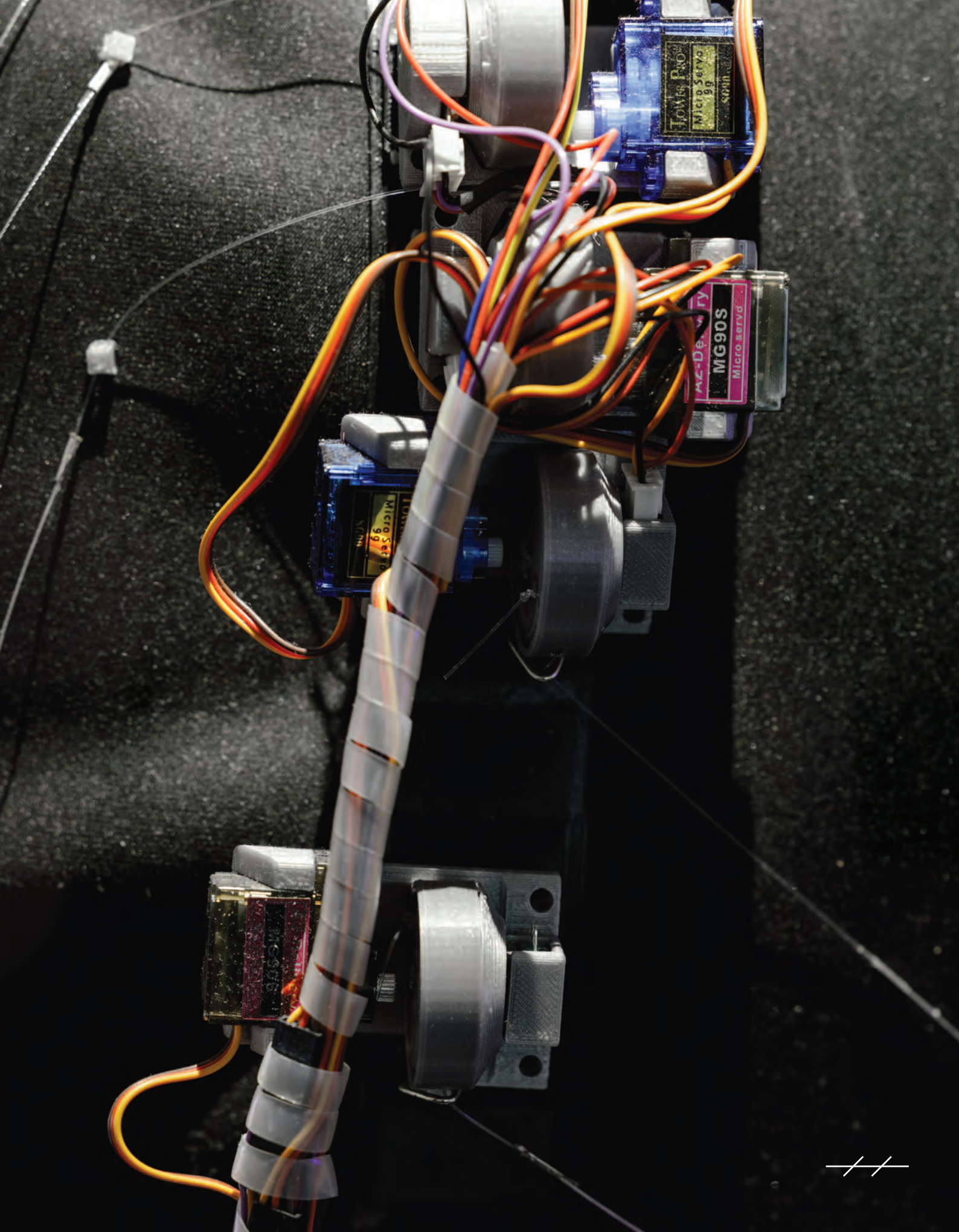
Wizja przyszłości, którą nam, białym z Północy, trudno sobie wyobrazić poza schematami wypracowanymi choćby przez takie filmy, jak *Blade Runner*. Tym bardziej gdy jesteśmy wychowani jak ja, biała kobieta urodzona w 1980 roku, na amerykańskich filmach z wypożyczalni kaset wideo i polskiej fantastyce zdominowanej przez Stanisława Lema i Janusza Andrzeję Zajdla. A przecież nie brakuje innych możliwości. To Lauren, ze swoją hiperempatią z *Przypowieści o siewcy* Octavii Butler, prowadzi ludzi o różnym kolorze skóry do nowego świata. To czarny bezdomny staje się awatorem zmieniającego się Nowego Jorku w *Miasto, którym się staliśmy* N.K. Jemisin. To James Baldwin dostrzega, że rola artysty jest tak bliska roli kochanka, który musi „uczynić cię świadomym rzeczy, których nie dostrzegasz”. I dostrzega, jak Sun Ra, że właśnie niemożliwe to „najmniej, ile można żądać”.

Po wystawie siedzę w kawiarni nad Odrą, przy Wyspie Grodzkiej. Piję miętowy napar i patrzę na szarą paletę Pantone®, która zalewa całe niebo, przesączając się na budynki, ulice, ludzi. Kolorowe kamienice, nawet te niedawno odmalowane, tracą swój blask. Czy w takiej rzeczywistości mogą zobaczyć inną przyszłość – taką, która nie jest wyznaczona przez kolorowe billboardy wielkich korporacji? Rano powiedziałabym, że nie jestem pewna, teraz jednak czuję, że we mnie samej kiełkuje coś innego, dziwnego – inne ziarno. W kontrze do Mrocznego Oświecenia wizja afrykańskiego przyspieszenia wydaje się zbyt niemożliwa, zbyt słaba, zbyt mała.

Ale czyż naszą powinnością nie jest przyjrzenie się temu, co niewielkie, niedostrzegane i pomijane? A przyszłość – jak mówił William Gibson – już jest teraz, tylko nierówno rozłożona. Dlatego trzeba patrzeć w dziwne kąty i miejsca, do których prowadzą mniej wydeptane ścieżki.

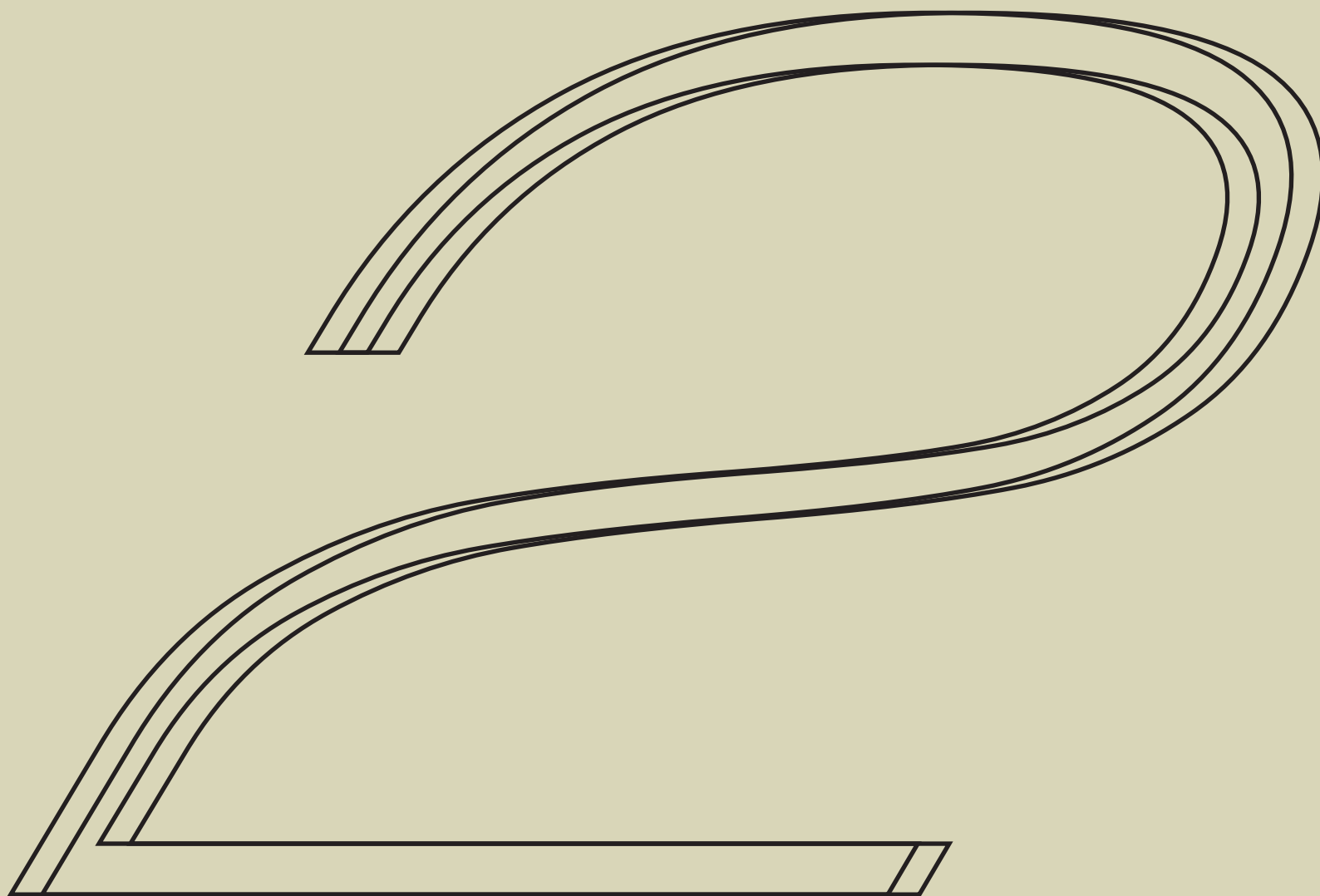


Mark Mushiva Instytut Technologii Dekolonialnej: Afrykański Akcelerationizm, widok wystawy, Trafostacja Sztuki w Szczecinie, fot. A. Golc



+

ROZMOWY



[32] Emilia Orzechowska

Proponuję, abyście skosztowali.

Rozmowa Emilii Orzechowskiej
z Milanem Zientarą

[38] Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Solo i w duecie. Rozmowa z Katarzyną
Koczyńską-Kielan i Bożeną Sacharczuk

[44] Agata Ciastoń

Rozwijając fałdy, korygując fantazje.

Rozmowa z Kamą Sokolnicką
i Emanuelem Geisserem

[52] Trzecia jakość.

Wywiad Agaty Kalinowskiej
z Gosią Wrzosek



Proponuję, abyście skosztowali

Rozmowa
Emilii Orzechowskiej
z Milanem Zientarą



Emilia Orzechowska: Jest końcówka lutego, a my spotykamy się na niecałe dwa miesiące przed otwarciem twojej indywidualnej wystawy w Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu, która, przypomnę, jest nagrodą specjalną, jaką otrzymałeś w ubiegłym roku podczas piątej edycji Ogólnopolskiego Studenckiego Konkursu Malarskiego im. Wojciecha Fangora, którego byłeś również laureatem. Zacznę więc od pytania: co słysząc, co wydarzyło się przez ten rok w twojej pracowni?

Milan Zientara: Ostatni rok był bardzo intensywnym czasem. Kilka tygodni po finałowym wernisażu w Gdańsku wyjechałem na rezydencję artystyczną w Domu Krakowskim w Norymberdze, aby przez dwa miesiące realizować projekt *Folk Legends of Urban Horror*, który zakończył się wystawą. Po powrocie do Krakowa miałem ponadmiesięczną przerwę od wizyt w pracowni. Czułem, że potrzebuję potężnego odpoczynku.

Po rozpoczęciu roku akademickiego, tym samym po wrocie do pracowni, widzę, że rozdzieliłem się na cztery kierunki. Dwa z nich są bezpiecznie i komfortowe, dwa z nich trochę mniej. U mnie często bywa tak, że odpływam ze skrajności w skrajność.

Kontynuowałem pracę z malarstwem, bo jest ono ze mną tak zespolone, że już nawet nie czuję, że maluję. Pracowałem nad nowymi rzeźbami, rozbudowując swój warsztat i ciągle zastanawiając się, jak sprawić, by duże rzeźby ważyły mniej i były jak najbardziej modułowe, po to, by nie zajmowały połowy przestrzeni mojego pokoju, gdzie po skończonej pracy je przechowuję. Mam na szczęście takiego jednego aniołka, który czuwa nade mną i zawsze służy swoją wiedzą na ten temat, dzięki czemu teraz pracuję z dużo większym pojęciem przestrzennym. Do mo-



Widok wystawy, fot. B. Zalewski, dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Galeria EL

jej praktyki niespodziewanie wkraść się zbieractwo. Spowodowane trochę tym, że nie wystarczało mi pieniędzy na materiały. A z nieustannej potrzeby robienia czegoś zacząłem zauważać na krakowskich śmietnikach (którymi często są ulice, gdy zbliża się wywóz gabarytów) mnóstwo wspaniałych przedmiotów: stare krzesła, łóżka, okna, blachy, świeczniki, lustra, dywany i szkło. Zbierałem je, zupełnie nie wiedząc, po co je ze sobą taszczę przez pół miasta, ale widząc w nich potencjał do wykorzystania w przyszłości. W pewnym momencie moja część pracowni stała się kumulacją odpadów z ulic, które przez pół roku po prostu leżały, czekając na odpowiedni moment, zagracając tym samym prawie całą przestrzeń do pracy. Przez poczucie przytłoczenia tym wszystkim pojawiła się pustka i brak czegokolwiek. Tego ostatniego bałem się zawsze najbardziej. Jednocześnie czekając na to z ciekawością i zadając sobie w głowie pytanie, jak to jest nie mieć w głowie zupełnie żadnego pomysłu. Ostatecznie widzę, że przez ostatnie kilka miesięcy, podczas których pracowałem nad wystawą *Lick The Poison*, malarstwo, rzeźba, zbieractwo i pustka, połączyły się w nieznaną mi wcześniej formę pracy, trochę chaotyczną i przerażającą, ale także płynną i obfitą.





1

Pamiętam swoje emocje i poruszenie, jakie towarzyszyły mi, gdy po raz pierwszy zobaczyłam twoje obrazy podczas konkursu im. Wojciecha Fangora na gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Wtedy nie spotkał się, nie udało ci się dotrzeć do Gdańska, ale całe szczęście spotkał się kilka tygodni później w Katowicach na Rozbiegu, do którego również się zakwalifikowałeś, gdzie mieliśmy szansę się poznać i porozmawiać o twojej twórczości. Urzekła mnie wtedy twoja szczerość i dojrzałość, z jaką opowiadałeś o swojej twórczości, prezentując portfolio, ale też zaskoczyła twoja chłopcęć. W twoich pracach jest dużo siebie – zaczynając od autoportretu w malarstwie i kończąc na antropomorficznych obiektach, które niczym proteza i erzac stają się substytutem ciała, a może tylko jego fantomem? Twojego ciała?

Wspominam czas Rozbiegu bardzo pozytywnie i cieszę się, że powstają inicjatywy, które pozwalają na dialog między osobami studiującymi, na początku swojej drogi, a tymi ze środowiska artystycznego. Myślę, że taka wymiana zdań i doświadczeń jest bardzo istotna i pozwala rozwijać się obu stronom.

Postacie, które przedstawiam na swoich płótnach, czerpią z mojego ciała w dużym stopniu, ale nie są idealnym odwzorowaniem jego obecnego stanu. W zależności od tego, o czym chcę

w danej pracy opowiedzieć, stają się silniejsze, dodaję im cech, które w sobie umacniam, o które dbam i chcę udoskonalić. Kiedy postacie są osłabione, niepełne, poranione, rozczłonkowane, zdominowane i zależne od innych, pokazuję te fragmenty mnie, które często już dawno nie istnieją, ale dopiero teraz mam ten przywilej, by o nich szczerze, otwarcie i z pewnością siebie opowiedzieć.

Zdarza się, że odpyłmam w fantazje o sobie. Jak większość z nas, wyobrażam sobie to, jaki mogę się stać, jakie chcę, żeby były moje ciało, mój umysł, moja energia. Przyspieszam ten proces w swojej twórczości. Coś, do czego rezultatów w rzeczywistości dochodzi się kilka lat, na płótnie uwidacznia się w ciągu tygodni, to często mnie motywuje i przypomina o byciu konsekwentnym wobec swoich planów.

Od ponad roku jestem w zupełnie nowej relacji ze swoim ciałem. Odbudowuję je po latach surowego traktowania i krytycznego spojrzenia. Dużo bardziej dbam o wszystkie potrzeby mojej fizyczności. Zauważyłem, że im bardziej dbam o siebie w rzeczywistości, tym mniej pojawia się mnie w malarstwie. Nie wiem, dlaczego tak jest, próbuję to rozszyfrować, chociaż tak naprawdę nie wiem po co.

Czy zgodzisz się ze stwierdzeniem, że w swojej twórczości działasz mocno autoterapeutycznie: analizujesz sytuacje dziejące się bezpośrednio obok ciebie? Badaś problematykę relacji międzyludzkich, męskiej cielesności i seksualności, zdrowia psychicznego, ale też przemocy fizycznej i psychicznej, czy jest wręcz odwrotnie – wszystko zmyślasz, podpierając się popkulturą i kampem. Miksujesz, przetwarzasz, trawisz i wypluwasz?

Nie mógłbym opowiadać o swoich doświadczeniach, zmyślając. Nie znoszę nieszczerości w sztuce i wszędzie indziej. Wykorzystuję elementy popkultury i kampu jako narzędzia, odniesienia wizualne, które pomagają mi przedstawić konkretny temat. Posługuję się nimi na zasadzie skojarzeń, wplatom motywy przedstawiane na przykład w konkretnych dziełach filmowych, które traktują o sytuacjach bliskich temu, o czym chcę opowiedzieć. Męska cielesność i seksualność jest dla mnie nieustannie bardzo ważna. Uważam, że na tym polu nadal istnieje mnóstwo szkodliwych schematów, stereotypów, krzywdzących przekonań i powielanych zachowań, które mimo szeroko dostępnej wiedzy nie są traktowane z odpowiednią powagą.

Lick The Poison to tytuł twojej najnowszej wystawy, a więc co „liżesz”?

Potłuczone szkło, zardzewiałe ramy, skroploną terpentynę, żrący klej, szorstkie włosie syntetycznych pędzli, zaschnięte farby, skruszony gips. Tabletkę uspokajającą, która spadła na brudną podłogę w pracowni, ale to ostatnia w opakowaniu, więc szkoda wyrzucić. Puchową poduszkę bez poszewki, bo ta jeszcze po praniu nie zdążyła wyschnąć. Wystygniętą kawę, bo lubię zimną. Prochy mojej ukochanej babci. Chłopców, ale ostatnio są okropnie gorzcy. Moich przyjaciół, bo są moim ulubionym smakiem. Siebie.

Czym zatem jest „trucizna”?

W niedostosowanej do indywidualnych potrzeb ilości prowadzi do rozpadów i mutacji. Konsekwencją których wydaje się stan bliski agonii. Umiejętnie stosowana pozwala przetransformować każdą część wnętrza i zewnątrz. Wzmacnia zmysły, dodaje witalności. Stwarza barierę ochronną. Zdarza się, że powoduje bolesny głód, pragnienie, które wydają się nie do zniesienia. Ale w zamian odnajduje w nas najgłębiej pogrzebne potencjały. Jest czymś, co badam, nie są mi znane wszystkie jej właściwości.

I na koniec: kogo „trujesz”?

Ja nie truję. Proponuję tylko, abyście skosztowali...

Dziękuję za rozmowę i zapraszamy do Galerii EL na *Lick The Poison*.



2

Milan Zientara

Lick The Poison

duet kuratorski: Emilia Orzechowska,

Karolina Połom

3 kwietnia – 8 czerwca 2025 roku

Centrum Sztuki Galeria EL w Elblągu

Milan Zientara (ur. 1999) – student IV roku malarstwa na Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Artysta wizualny zajmujący się malarstwem, rysunkiem oraz materią rzeźbiarską. W swojej twórczości wykorzystuje materiały porzucone, traktowane jako odpad. Nawiązuje dialogi z popkulturą, kempowym kinem grozy oraz drastycznymi rytuałami. Porusza tematykę relacji międzyludzkich, męskiej seksualności, przemocy fizycznej i psychicznej, zwierzęcych instynktów oraz wpływu współczesności na modyfikacje cielesne.

Brał udział w wystawach w MOS Gorzów, Galerii Miejskiej we Wrocławiu, Galerii Rondo Sztuki, BWA Olsztyn, BWA Ostrowiec oraz Atelier Aunen w Norymberdze. Stypendysta miasta Krakowa na realizację projektu indywidualnego w Domu Krakowskim w Norymberdze w programie rezydencji artystycznych w 2024 roku.

3



1-3

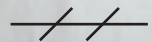
Widok wystawy, fot. B. Zalewski,
dzięki uprzejmości Centrum Sztuki
Galeria EL







Widok wystawy, fot. B. Zalewski,
dzięki uprzejmości Centrum Sztuki
Galeria EL



Solo i w duecie

**Rozmowa Alicji Klimczak-Dobrzanieckiej
z Katarzyną Koczyńską-Kielan
oraz Bożeną Sacharczuk,
kuratorkami wystawy *Solo i w duecie*.**

***Wielogłos artystycznych postaw,*
prezentowanej w Narodowym Forum
Muzyki we Wrocławiu**

**(od 15 listopada 2024 roku do 23 lutego
2025 roku), oraz *Artystyczny wielogłos*
w Galerii Sztuki Pałacu Kultury Zagłębia
w Dąbrowie Górniczej
(od 29 marca do 9 maja 2025 roku).**

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka: Na czym polega koncepcja kuratorska wystawy *Solo i w duecie*. *Wielogłos artystycznych postaw*? Dlaczego zdecydowałyście się zaprezentować dwa modele pokazu (prezentacje pojedynczych artystów oraz par twórców) w jednej ekspozycji?

Katarzyna Koczyńska-Kielan: Propozycję przygotowania wystawy otrzymałam ponad rok temu. Przez oddanie wypracowania jej koncepcji mojej osobie, związanej z Katedrą Ceramiki, było to jednoznaczne z przekazaniem przestrzeni ceramice artystycznej. Do współpracy zaprosiłam Bożenę Sacharczuk, z którą współpracuję na różnych polach już prawie dwadzieścia lat, między innymi prowadziłyśmy wspólnie pracownię. Zależało mi na jej doświadczeniu oraz na tym, że reprezentuje młodszą generację twórców i pracowników Akademii. Podobnie widzimy też problem funkcjonowania ceramiki artystycznej jako równoważnej na scenie sztuk pięknych w Polsce. Wiedziałyśmy, że chcemy ją wyeksponować jako symetryczną innym dyscyplinom artystycznym. Mimo że obecnie panuje na nią swoista moda, to przez wielu odbiorców w Polsce postrzegana jest głównie w kategorii użytkowej bądź dekoracyjnej. Mając za cel zaprezentowanie ceramiki artystycznej w jak najszerszym zakresie tematów i technik, zaprosiłyśmy wszystkich czynnych zawodowo artystów związanych z tym medium z Wydziału Ceramiki i Szklę wrocławskiej Akademii. Ponieważ w materii ceramicznej, podobnie jak w rzeźbie, realizacje są na ogół formami przestrzennymi, stanowiło to o możliwości oddania aranżacji przestrzeni również innym dyscyplinom, takim jak grafika, malarstwo, fotografia, rysunek, videoart. W ten sposób wykrystalizowały się autonomiczne duety.

A soliści? To jest akcent wzmocniający wspomniany wielogłos. Zaproszeni kuratorsko pojawili się w tej grupie zarówno absolwenci naszej uczelni, jak i artyści spoza niej, którzy w swojej twórczości wypowiadają się przez ceramikę artystyczną. Już w założeniu miało to być dopełnienie, jak solowe głosy w operze.





Widok wystawy, detal: Bożena Sacharczuk,
w tle: Łukasz Huculak, Narodowe Forum
Muzyki, Wrocław, fot. M. Kielan





1

1
Widok wystawy, Katarzyna Koczyńska-Kielan,
Narodowe Forum Muzyki, Wrocław, fot. M. Kielan

2
Widok wystawy, Katarzyna Handzlik,
Narodowe Forum Muzyki, Wrocław, fot. M. Kielan

3
Widok wystawy, obraz: Kamil Moskowczenko,
obiekt: Karina Marusińska, Narodowe Forum
Muzyki, Wrocław, fot. M. Kielan

One zwracają uwagę, że nie chodzi tylko o Wrocław, ale także o Gdańsk, o Warszawę, Poznań czy Cieszyn. W tych ośrodkach akademickich również z pełną intensywnością działają artyści, którzy wypowiadają się przez ceramikę.

Bożena Sacharczuk: Idea przestrzeni, w której się znaleźliśmy – Narodowe Forum Muzyki – nasuwała koncepcję, aby poawiło się jakieś nawiązanie do muzyki, stąd „solo” i „duety”. To był załączek tego, co zostało wykreowane ostatecznie – przez różnorodność zjawisk artystycznych w obrębie wielu dyscyplin powstał bardzo obszerny przegląd sztuk wizualnych.

Katarzyna Koczyńska-Kielan: Pamiętajmy także, że ta prezentacja jest piętnastą edycją cyklu wystaw pod wspólnym tytułem *Rezonanse sztuki*, którego kuratorem głównym jest Piotr Kielan, również nawiązujących do miejsca, zwracających jednak uwagę na wszystkie aspekty łączące twórczość w obrębie tak różnych dyscyplin, wszak pojęcia „kompozycja”, „współbrzmienie”, „rytm”, „konstrukcja” i wiele innych są tożsame dla nich wszystkich. Można powiedzieć, że przestrzeń Narodowego Forum Muzyki jest takim pudłem rezonansowym. Podejmując się organizacji tej wystawy, miałyśmy świadomość, że dopisujemy kolejny rozdział do tej historii. A skoro mówimy o rezonowaniu sztuki, to miałyśmy bolesną świadomość, że różne dyscypliny sztuk mało ze sobą współdziałają.

Bożena Sacharczuk: Środowiska twórcze – plastyczne, teatralne, filmowe, muzyczne – funkcjonują raczej oddzielnie.

Ale nawet w obrębie samych sztuk wizualnych tak jest, prawda? Te środowiska też się nie zawsze przenikają.

Bożena Sacharczuk: Hasło „duety” jest tu też idealnym tłem do pokazania równoważności zjawisk w obrębie różnych dyscyplin.

Chciałabym się jeszcze zatrzymać na koncepcji ceramiki jako punktu wyjścia tworzenia wystawy. Mam taką refleksję, o której zresztą pisałam w tekście do katalogu, że wyraźnie widać, że mimo wszystko ceramika nie koncentruje wyłącznej uwagi na sobie, nie jest królową pokazu, która jedyna błyszczy, ale jest przede wszystkim powodem tego spotkania.

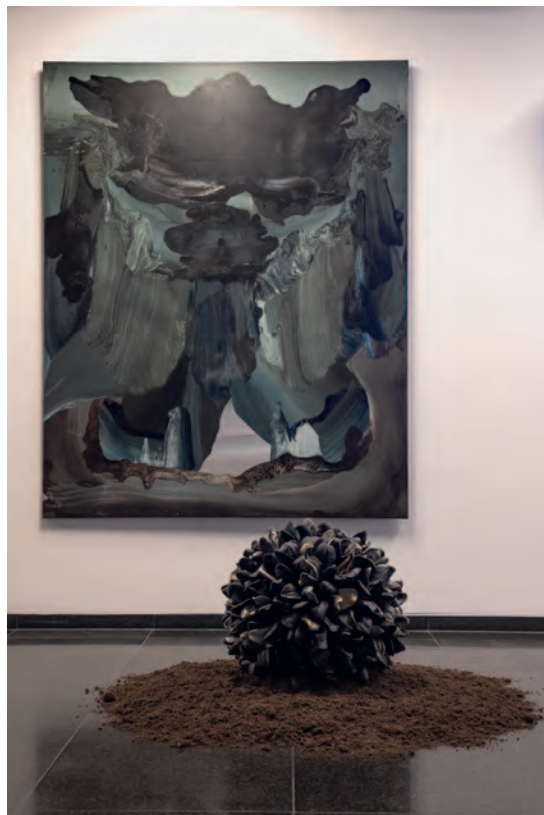
Bożena Sacharczuk: Możemy tylko potwierdzić, że taka była idea.

To teraz kolejny wątek. Interesuje mnie to, z jaką intencją wchodziłyście w wystawę, a z jaką refleksją wychodzicie z niej, po jej zrealizowaniu? Po pierwsze, w jaki sposób została ona skomponowana? Po drugie, jakie dialogi między artystami – nie tylko w duetach – się uruchomiły? Jak to zadziało na odbiorców, bo przecież rozmawiacie też z nimi, nie tylko z twórcami. Wasz eksperyment zakładał zburzenie murów między dyscyplinami. Czy to w ogóle jest możliwe? Pamiętajmy, że mówimy o wystawie organizowanej przez

2



3



akademię artystyczną, w której podziały na obszary sztuki są ściśle sprzężone z organizacją studiów i tak będzie jeszcze pewnie przez długie lata. Czy widzenie sztuki bez tych podziałów w ogóle ma w tym wypadku, według was, sens?

Bożena Sacharczuk: Dużo wątków, odpowiem więc po kolei. Jeżeli chodzi o to, z czym weszliśmy w wystawę, to poza ramami, które założyliśmy sobie, w moim wypadku nie było jakichś konkretnych oczekiwań. Sama, jako uczestniczka wystawy, także byłam traktowana jako współtwórczyni jednego z duetów, realizująca własne wyobrażenie. Ta formuła konfrontowała artystów między sobą i w zasadzie też przydzieliła im rolę kuratorów. My – jako główne kuratorki wystawy – określiłyśmy ramy, ale nie miałyśmy możliwości całkowitego decydowania o tym, z jakim rodzajem dzieł będziemy ostatecznie pracowały przy samej aranżacji. Obawa, że twórczość ceramiczna z jednego kręgu środowiskowego będzie zbyt statyczna i jednorodna, okazała się nieuzasadniona. Już sama wielość wątków ideowych zaproponowanych przez ceramików była dla mnie miłym zakończeniem. Nasze grono zaprezentowało masę ciekawych i różnorodnych tropów tematycznych. Ponadto zapraszający i zapraszani artyści wchodzili w relacje, uzupełniali się, budowali wspólnie, zupełnie niezależnie od naszych zamiarów, koncepcje.

Pytasz, jak to się sprawdziło w odbiorze. Już na sam wernisaż pięćdziesięciu pięciu artystów uczestników zaprosiło całe grupy swoich gości. To było gigantyczne, nieprzewidywalne wydarzenie. Otrzymałyśmy wiele pochwał i podziękowań. Widać było radość i satysfakcję samych artystów, ale także ich zaskoczenie ogromem wystawy, jej wielowątkowością. Wystawa trwa już trzeci miesiąc, a my jesteśmy też po oprowadzaniu kuratorskim. Dla nas, budujących ideę, nie do końca było wiadome, jak zostaną rozumiane dodatkowo, poza tytułami prac, spisane przez twórców na naszą prośbę, opisy ideowe wspólne dla każdego z duetów. Sami artyści musieli tutaj pochylić się wzajemnie nad swoją twórczością i wykoncytować wspólny tytuł duetu wraz z autokomentarzem. Okazało się, że właśnie to „uzupełnianie się” dzieł, przenikające na różnych polach, jest czymś nowym, bardzo inspirującym w odbiorze. Widać niebywałe zainteresowanie, niesamowitą chęć zrozumienia przez publiczność współczesnych conceptów sztuki i odczytania relacji między nimi.

Katarzyna Koczyńska-Kielan: Można powiedzieć, że wystawa przybrała finalną postać w wyniku propozycji ceramików. My oddaliśmy im przestrzeń, by każdy mógł stworzyć swój duet. Potem ustawialiśmy te mikrokolekcje, mając na względzie nie tylko poszczególne pary czy solistów, ale całą wielką, czteropiętrową, ażurową przez swoje otwarte antresolami korytarze przestrzeń Narodowego Forum Muzyki. Gdyby wystawa odbywała się w muzeum, wyglądałaby zupełnie inaczej.

Spośród prac wyłoniłyśmy grupy tematyczne, które zablokowane, na ile ta rozczłonkowana przestrzeń pozwalała, utworzyły kilka ciągów ideowych, takich jak „dom – ornamentyka – dizajn” czy „człowiek – portret – ciało” bądź „ekspresja organiczna – ekologia – konsumpcjonizm – śmierć”, w których twórcy wypowiedzieli się przez różnorodne technicznie i technologicznie realizacje, od niezmiernie subtelnym po pełne ekspresji, niekiedy martyrologiczne, dekadencje czy wręcz brutalistyczne ujęcia. Tak zaaranżowane wzmacniają wzajemnie swój przekaz, podbi-

jają się znaczeniowo, dają asumpt do jeszcze innej, kolejnej ich interpretacji. Soliści postrzegani byli przez nas od początku jako mocne głosy, które swoimi kolekcjami dzieł wspaniale podkreśliły wielorakość działań i postaw w obrębie ceramiki artystycznej.

Jeżeli chodzi o patrzyenie na sztukę z punktu widzenia dyscyplin, to dla mnie te podziały nie mają sensu. To znaczy mają one sens w momencie kształcenia, wiadomo, że nie da się uczyć w obrębie wszystkich kierunków, dyscyplin, warsztatów, aby zaś uprawiać określoną dyscyplinę, artysta musi ją dogłębnie poznać i eksplorować w sobie jedyny charakterystyczny sposób.

Z kolei mam taką refleksję, jako osoba, która bardzo dużo chodzi na wystawy i stara się chłonąć ich jak najwięcej, że tego środowiska wrocławskiego na arenie międzynarodowej, a nawet w Polsce, jest mało. Niewiele się o nim mówi i je pokazuje. A przecież my tu jesteśmy, podejmujemy się również wypowiedzi w różnych obszarach sztuk wizualnych i we wszelkiej tematyce. Wielkie wystawy robi się, powiedzmy, „z łatwością” wielkimi nazwiskami, często nie patrząc na środowisko lokalne, gdzie również są wielcy, z ogromnym dorobkiem. Jeżeli nie sięga się po nich, to ich twórczość zapada się w jakąś czeluść magazynów muzealnych, to dla mnie jest strasznie bolesne. Zatem nasza wystawa, w kategorii tych o znacznej liczbie prezentowanych postaw i nazwisk, ma też zwrócić uwagę na to, co się dzieje w mieście, może też posłużyć innym kuratorom do budowania kolejnych narracji.

Trochę tu dotykamy zagadnienia związanego z budowaniem kanonu, a więc dokonywania pewnych wyborów, które po latach będą wyraźne – jako kuratorzy pokazujemy jedno nazwisko, a inne pomijamy. To ma ogromne znaczenie, z jakimi nazwiskami pracujemy. Każdy gest związany z wyekspozowaniem wartościowej sztuki jest istotny. Przecież to zupełnie nie jest tak, że ci, o których jest głośno, są lepszymi artystami, to jest bzdura.

Katarzyna Koczyńska-Kielan: Doświadczamy tego obecnie z wydobywaniem kobiet z czeluści historii sztuki, gdzie były spychane w niebyt. Tak działo się w XX wieku z tkaniną artystyczną, którą udało się wydzwignąć na piedestał sztuk dopiero profesor Irenie Huml. Z ceramiką jest podobnie. Tylko że ona jest ludziom jeszcze bliższa, a nawet bardzo powszechna, możliwa do realizacji dla amatorów, którzy mogą się poczuć jak twórcy. Ta wystawa umożliwia skonfrontowanie swojego wyobrażenia o ceramice z postawami rzeczywistych artystów, usłyszenie ich refleksji. Przyjemność płynąca z doświadczania tej wystawy wynika z faktu, że jest ona tak różnorodna, jest wielogłosem, który można na różnych płaszczyznach poznawczych odczytać.

Ponadto wystawa trwa długo, ponad trzy miesiące, odbywa się w Narodowym Forum Muzyki, gdzie oglądają ją słuchacze przed koncertami i w trakcie przerw w koncertach, przychodzący specjalnie z zewnątrz odbiorcy sztuki, pojawiają się tutaj też liczne grupy dzieci, które mają warsztaty muzyczne, to ogromny potencjał edukacyjny.

Mam wrażenie, że uprawiacie taki typ kuratorstwa, który oddaje bardzo dużo pola do decyzji artystom. To nie jest tak, że przyszłyście z gotowym scenariuszem i „ma być tak, jak my mówimy, bo mamy koncepcję”.

Widać duże zaufanie do osób, które wzięły udział, wszak one także miały propozycje na zestawienia czy aranżacje i dopiero po ich zrealizowaniu w pełni wybrzmiało, jak to ma ostatecznie wyglądać. Czyli nie zawsze ten rezultat był od początku do przewidzenia.

Katarzyna Koczyńska-Kielan: Nasza kuratorska wizja i ogrom tych prac powodowały, że trzeba było jednak zawierać konsensusy i robić pewnego rodzaju przetasowania, żeby dać wszystkim szansę wybrzmienia. Na wystawie nie ma piedestału, tam nie ma miejsca, w którym mówimy: „o, ten jest ważniejszy”. Wszystkie prace, zarówno mocne, jak i delikatne, wybrzmiewają z pełną mocą i się dopełniają.

Myślę, że atrakcyjność tej wystawy, z perspektywy odbiorcy, który nie ma na co dzień wiele wspólnego ze środowiskiem artystycznym, polega na tym, że jest to przestrzeń, w której jest dużo miejsca do poszukiwań. Cała zabawa polega na znalezieniu dialogów, tego, jak realizacje ze sobą rezonują, grają. Widzimy pojedynczą pracę, ona jest jakaś, w odniesieniu do malarstwa

nabiera nowych cech, a jeżeli weźmiemy pod uwagę dalsze plany, to zaczynają się wyłaniać kolejne walory. Interesują mnie ponadto dalsze losy tej wystawy. Będzie ona pokazywana w Galerii Sztuki Pałacu Kultury Zagłębia w Dąbrowie Górniczej. W jaki sposób planujecie działać z nowym miejscem, bo jednak kwestia przestrzeni jest w budowie tej ekspozycji kluczowa. Narodowe Forum Muzyki jest bardzo silnie oddziaływającą architekturą i taką, która bardzo wpływa na odbiór tej wystawy. Co się stanie w momencie, gdy wystawa trafi do przestrzeni, która nie będzie tą dotychczasową?

Katarzyna Koczyńska-Kielan: Wystawa będzie miała nieco inny kształt. Zachowujemy obie części – „duety” i realizacje „solo”, ale w okrojonym na potrzeby przestrzeni wystawienniczej składzie. Układ kompozycyjny będzie zmieniony, inaczej prace będą też współistnieć. Dlatego nie pokazujemy ekspozycji pod tym samym tytułem, to będzie kolejna jej odsłona i będzie nazywać się *Artystyczny wielogłos*. Pierwotny tytuł miał związek z funkcją Narodowego Forum Muzyki, tu jest inna sytuacja, ale wciąż są to nawiązania do muzyki, podkreślające polifoniczność wypowiedzi twórców. Myślę, że wystawa będzie ciekawa, stworzą się inne relacje między dziełami, wszystko będzie się rozgrywało w jednej przestrzeni, a nie na różnych piętrach, więc nieizolowane od siebie duety wraz z solistami, mamy taką nadzieję, zbudują nową narrację.

Bożena Sacharczuk: Ja na koniec chciałam zaznaczyć, że my jesteśmy gospodyniami i ceramiczkami, więc ceramika „leży nam na sercu”, ale wystawa jest o wszystkich dyscyplinach sztuki, a nie tylko o niej.

Katarzyna Koczyńska-Kielan: Pozostaje pytanie, co będzie dalej z takimi wystawami. Być może ta zostanie skonsumowana i powróci stary porządek dotychczasowej formuły wystaw środowiskowych – prezentacje w obrębie dyscyplin. Ale może, mam taką nadzieję, nasz pokaz wzbudzi refleksję i wolę kontynuowania właśnie przez łączenie dyscyplin, formatów, kształtów i wyobrażeń, które tworzą artyści.

Bożena Sacharczuk: Uważam, że jako środowisko powinniśmy być ponad podziałami, działać wspólnie, a nie tylko w obrębie przypisanych obszarów twórczości. Plus to, co mówiła Katarzyna, żeby działać oddolnie, z pełną mocą prezentować naszą lokalną artystyczną różnorodność.

Myślę, że jest to dobra refleksja na zakończenie naszej rozmowy.



Widok wystawy, na pierwszym planie: Antonina Joszczuk-Brzozowska, dalej Gabriel Palowski i Tomasz Tomaszewski, Narodowe Forum Muzyki, Wrocław, fot. M. Kielan



Rozwijając fałdy, korygując fantazje

Rozmowa
Agaty Ciastoń
z Kamą Sokolnicką
i Emanuelem Geisserem



Kama Sokolnicka
i Emanuel Geisser

Agata: Twoje związki z Wrocławiem, Kamo, są wciąż silne, choć od lat już tu nie mieszkasz. Mimo to twoja twórczość jest nadal obecna – twoje prace i wystawy są tutaj regularnie pokazywane. W tej chwili rozmawiamy na odległość – jestem we Wrocławiu, wy jesteście w Berlinie. Może zaczniemy właśnie od tej perspektywy – jak wygląda twoja relacja z Wrocławiem z dystansu? Co się zmieniło od czasu, kiedy wyjechałaś? Jak się masz i czym zajmowałaś się przez ten czas?

Kama: Wyjechałam w 2016 roku. Tak się złożyło, że – poza kilkoma innymi czynnikami – byłam też zmęczona sytuacją polityczną w kraju i poszukiwaniem swojego miejsca we Wrocławiu. Wtedy naprawdę trudno było znaleźć pracownię, a bardzo jej potrzebowałam, ponieważ prywatne możliwości miałam w tym czasie mocno ograniczone. Czułam, że czas na zmianę, a choć Wrocław zawsze mnie wspierał na różne sposoby, to jednak w tej

konkretnej sprawie, czyli przestrzeni do pracy, nie było łatwo. Przez dwa lata próbowałam i się nie udało. Jednocześnie Wrocław dał mi możliwość wyjazdu na rezydencję artystyczną do Berlina (w ramach programu rezydencji artystycznych A-i-R Wrocław, realizowanego przez Europejską Stolicę Kultury Wrocław 2016). Byłam wcześniej na kilku innych rezydencjach i za każdym razem, gdy wracałam, czułam, że dobrze by było znów wyjechać. Miałam w sobie na to przestrzeń. We Wrocławiu mieszkałam od urodzenia, nie chciałam przeprowadzać się do Warszawy, a nieodległy Berlin właśnie pojawił się na mojej drodze. W tamtym czasie wydawał mi się on większą wersją mojego miasta, o podobnej architekturze i zbliżonych urbanistycznych założeniach, dlatego adaptacja była łatwa. Miałam tu dobry początek, otrzymałam propozycję wystawy, jedno wynikało z drugiego i po roku miałam tu już swoje życie.

Tymczasem poznaliście się z Emanuelem, a wasza znajomość przerodziła się we współpracę artystyczną.

Łączy was jednak nie tylko sztuka, ale także relacja romantyczna. Zastanawiam się, jak wyglądała wasza pierwsza rozmowa, co was do siebie przyciągnęło i jak ta relacja wpłynęła na waszą wspólną twórczość?

Kama: Najpierw weszliśmy w relację romantyczną, a dopiero potem zaczęliśmy razem pracować.

Emanuel: Współpraca nigdy nie była czymś planowanym. Poznaliśmy się, a potem się okazało, że podzielamy wiele zainteresowań i pomysłów, które wyłoniły się z naszych rozmów. Przez pierwsze lata nie pracowaliśmy razem, ale mogliśmy na siebie liczyć i konsultować swoje pomysły. I tak się stało, że kilka lat temu (2020–2022) wybraliśmy się w podróż po Europie przerebionym vanem i to był pierwszy projekt, który zrobiliśmy razem. Odkryliśmy, że współpraca poszerza nasze sposoby myślenia. I tak już trzykrotnie zrealizowaliśmy razem wystawy.



Kama Sokolnicka, *Star Wars*, 2024.
asamblaż; szkło, papier, jedwab

Emanuel Geisser, Kama Sokolnicka, *Step One, Step Two*, 2024, flaga / instalacja; bawełna, błoto (odciski psich łap), aluminium

Dobrze wam to wychodzi i chyba będzie kontynuacja?

Emanuel: Tak, w tym roku zrealizujemy kolejną wystawę razem. Wprawdzie nie definiujemy się jako „artystyczny duet”, ale to miłe, gdy możemy połączyć nasze pomysły w jednym projekcie. To jest wręcz naturalna sprawa, ponieważ jesteśmy dla siebie nawzajem najbliższymi osobami.

Kama: Jest wiele par, które współpracują. Nasz wspólny język wizualny sprawia, że się rozumiemy, mimo że mamy różne kulturowe tła. Rozmawiamy głównie po angielsku, ale to właśnie język wizualny odgrywa kluczową rolę w naszej komunikacji.

Emanuel: Tak. Od początku mieliśmy poczucie, że rozumiemy swoje artystyczne języki i jesteśmy nimi wzajemnie zainteresowani. Nasze doświadczenia i sposób myślenia mają wiele zbieżności, ale czasem różnimy się w szczegółach. Zwykle pracujemy



osobno, a dopiero później zauważamy, co możemy połączyć. Czasem w rozmowie okazuje się, że coś do siebie pasuje, a potem naturalnie rodzą się kolejne wspólne pomysły.

Mam wrażenie, że dzielicie ze sobą naprawdę wiele – życie, codzienność, a także sposób myślenia o sztuce. Każde spotkanie z wami i waszą twórczością mi to uświadamia. Jednocześnie zastanawiam się, co was różni i na ile jest to istotne? Co jest indywidualnego w waszej pracy? Wyobrażam sobie, że osobne światy mają dla was równie duże znaczenie, co wspólne. Czy moglibyście o tym opowiedzieć?

Emanuel: Zdecydowanie. Już wcześniej trochę o tym mówiłem – raczej nie planujemy pracy razem, to nie leży w naszej naturze. Przynajmniej nie w mojej. Idę do pracowni i pracuję nad swoimi pomysłami, we własnym rytmie. Myślę, że u Kamy wygląda to podobnie. A potem, krok po kroku, wszystko zaczyna się nam rozwijać. Im więcej takich małych kroków każde z nas podejmuje po swojej stronie, tym wyraźniej widać moment, w którym nasze prace mogą się spleść. Na trzech wspólnych wystawach, które mieliśmy do tej pory, wszystko budowało się na indywidualnych projektach.

Kama: Gdy zaczynamy rozmawiać o indywidualnych procesach twórczych, wtedy często pojawiają się wspólne pomysły – jedno z nas coś dodaje, drugie zmienia kierunek i tak to się rozwija. Nasze prace miały wiele podobnych wątków przez cały czas, kiedy się nie znaliśmy. Wydało nam się to na tyle ciekawe, że zaczęliśmy się temu badawczo przyglądać.

Emanuel: To prawda. Ale chcę też podkreślić, że w szczegółach pracujemy bardzo odmiennie. Oboje zajmujemy się kolażem, ale nigdy nie mógłbym tworzyć ich tak, jak robi to Kama – jej proces jest zupełnie inny niż mój. Myślę, że moje podejście jest bardziej strukturalne. Zanim zacznę, wiem już, jakich elementów będę potrzebować. Kama działa bardziej organicznie – u niej wszystko wyrasta z sytuacji na stole. Oczywiście mnie też czasem zdarza się tak pracować, ale ogólnie lubię serie. Zaczynam jedno działanie, potem kolejne i utrzymuję ten rytm, ponieważ muszę mieć jasny początek, aby móc rozwijać kolejne etapy.

Kama: Prawdopodobnie jestem bardzo przywiązana do podejścia Johna Cage'a, w którym kluczowe są przypadek i zmiana. Dużą rolę odgrywa w mojej praktyce czas spędzony z materiałem. Patrę na materiały, czasem długo, a w końcu prostym gestem robię z nich nowy amalgamat. Trochę inaczej bywa z rysunkiem albo szyciem.

Emanuel: Myślę, że wzajemnie poszerzamy swoje podejścia. Po prostu ufam swojemu oku, tylko na nim naprawdę się opieram. Nie polegam na swoich umiejętnościach w rysunku czy malarstwie, ale wierzę w swoją intuicję wizualną.

Kama: Podsumowując – kolaż jest polem, w którym nasze praktyki się spotykają, jest zbiorem wspólnym. Manu myśli w kategoriach ruchu i dynamiki, co bardzo cenię. Ja zaś potrafię utknąć w jednym miejscu na długo. Jestem cierpliwa, czasami nie mam potrzeby określania wyraźnego celu. Potrafię spędzić godziny

nad jednym rysunkiem. Ta różnica w podejściu może prowadzić do ciekawych rezultatów.

Wasza mała rodzina ma jeszcze jednego członka – suczkę Wú, która jest istotną częścią waszego życia i towarzyszy wam w pracy twórczej. Możecie o niej opowiedzieć?

Emanuel: Mógłbym cały dzień obserwować zwierzęta – patrzeć, co robią, jak się poruszają. Gdy pracujemy, Wú jest zwykle gdzieś w pobliżu, ale nie jest często widoczna. Nie pojawia się w naszych pracach przed ostatnią wystawą. Zaczęliśmy eksplorować możliwości pracy z nią w projekcie *Ground Training*, który był pokazywany zeszłej jesieni w galerii Forma Otwarta w Oleśnicy, gdzie widać ją w filmie *There Is No Future, There Is No Past*, i na pewno będziemy to kontynuować. Zanim mieliśmy Wú, jedną z moich fantazji było choreografowanie natury. Dlatego tworzyłem filmy animowane – w animacji mogę określić wszystko: co się pojawia, kiedy się pojawia i jak się porusza. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że natura sama w sobie jest ogromnym systemem choreograficznym, a ja jestem zbyt mały, by ją kontrolować. Z kolei posiadanie zwierzęcia to forma choreografii w skali mikro. Oczywiście zwierzę jest na tyle inteligentne, by dostosować się do niektórych pomysłów, które mu narzucasz – ale nie wszystkich. Wú ma bardzo silny charakter. A tak naprawdę może to ona organizuje nas, a nie my ją.

Kama: Ona koryguje nasze fantazje.

Emanuel: Myślę, że to dobrze robi osobie artystycznej – mieć zwierzę w pobliżu, bo można je obserwować godzinami i wciąż zachwycać się naturą. Pokazuje nam granice tego, co da się kontrolować lub organizować, a co pozostaje poza naszym wpływem.

Kama: Próbujeśmy pozwolić jej być tak dziką, jak tylko możliwe w warunkach miejskich. Bycie z psem nie jest tylko kwestią jego osvajania według naszych oczekiwań. Czasem to wszystko zdaje się o wiele większe od nas.

Emanuel: Może to też dobry moment, by nawiązać do innego elementu wystawy *Ground Training* – flagi z błotnym śladem Wú, zatytułowanej *Step One, Step Two*. Z jednej strony próbujesz ją orkiestrować, choreografować, by stawiała kroki na płótnie i współtworzyła z nami tę pracę, ale jednocześnie podążasz za nią. Ania Mituś, kuratorka naszej wystawy, skomentowała: „To mały krok dla psa, ale wielki krok dla ludzkości”.

Wiem, że spotkaliście Wú podczas podróży, a podróż stanowi kolejny temat, który chciałabym poruszyć. Fascynuje mnie, jak włączacie ją w swoją praktykę artystyczną. Zastanawiałam się, czy nomadyczny styl życia jest wciąż dla was eksperymentem, czy stał się już metodą pracy?

Emanuel: Od prawie dwóch lat nie odbyliśmy tak długiej podróży, jaką chcielibyśmy zrealizować. Jednocześnie mam wrażenie, że dopiero w drugim, ostatnim roku w drodze nasze przemieszczanie się zaczęło nabierać charakteru nomadycznego stylu życia.

Potrzebowaliśmy czasu, by rzeczywiście uczynić z podróży część naszej praktyki. Nie jest łatwo podróżować i jednocześnie pracować. Każdego dnia napływa ogrom nowych wrażeń, które trudno od razu przetworzyć. Poza tym znalezienie odpowiedniego miejsca do pracy bywało skomplikowane. W pierwszym roku przemieszczaliśmy się zbyt szybko. Dopiero później udało się nam wypracować rutynę w obrębie naszego vana, która nie była związana z konkretnym miejscem. Po prostu każde z nas miało swoją pracę. Ja na przykład robiłem kolaże – wyjmowałem materiały z szuflady i układałem na małym stole, niezależnie od tego, co działo się na zewnątrz.

Kama: A ja miałam swoje rysunki i nagrania terenowe. Podczas podróży vanem – jadąc, jedząc, śpiąc – cały czas żyje się w środku pogody. Karoseria nie izoluje tak, jak ściany budynku. Poza tym często przebywa się na zewnątrz. W trakcie jazdy kabina, a my w niej, jest trochę jak kamera – sunie przez krajobrazy, rejestrując je.

Emanuel: Można powiedzieć, że van staje się laboratorium. Zbieramy w nim różne rzeczy, magazynujemy w nim wspomnienia – dosłownie tak to działa. A kiedy dołączyła do nas Wú, nasze rytmy czy rutyny zostały zniweczone, musieliśmy razem

wypracować inne. Ale kiedy się pozbialiśmy, okazało się, że lepiej zorganizowaliśmy się w podróży i pracy.

Jednocześnie, moim zdaniem, wasza ostatnia wystawa w Polsce, *Ground Training* w Oleśnicy, była również związana z podróżą. W końcu sami odbyliście podróż do Oleśnicy, a można ją również postrzegać jako podróż w przeszłość – przez odniesienie do jedynego w Polsce Pomnika Ery Kosmicznej z 1972 roku, zaprojektowanego przez wrocławskiego rzeźbiarza Jerzego Boronia. Mam więc wrażenie, że motyw podróży jest w waszej praktyce stale obecny.

Emanuel: Myślę, że to także podróż w przyszłość. *Ground Training* odnosi się do ery kosmicznej – czegoś, co jest mocno zakorzenione w przeszłości przez pomnik, ale kieruje myśli i ku przyszłości. Można powiedzieć, że wciąż jesteśmy „na Ziemi”, ale celem jest oderwanie się od niej, wzniesienie.

Kama: Jesteśmy punktem w ruchu. Wszystko przesuwa się razem z nami. Cały czas podróżujemy. Najbardziej oczywiste odniesienie do frazy *ground training* pochodzi właśnie z czasów wyścigu kosmicznego – kiedy astronauta, zanim wyruszyli w przestrzeń,



Kama Sokolnicka, *Cunitz 2.0*, 2024; *Atlas*, 2024, kolaże; papier, szkło, plastik, stal chromowana (widok wystawy *Ground Training*, Forma Otwarta, Oleśnica, 2024)



musieli przejść intensywny trening na Ziemi, by przygotować się do lotu w stanie nieważkości. W pewnym sensie my również przygotowujemy się na coś, co nadejdzie, choć tak naprawdę nie można się na to przygotować.

Odnoszę wrażenie, że dla Ciebie, Kamo, podróż do Oleśnicy i na Dolny Śląsk była jednocześnie powrotem do korzeni, do miejsc, z których pochodzisz. To prowadzi mnie do kolejnego pytania – zastanawiałam się, jak bardzo ważne są dla Was miejsca, w których się urodziliście. Mam na myśli wasze krainy dzieciństwa. Czy wciąż Was kształtują? Dla Ciebie, Kamo, to Wrocław, a dla Emanuela – St. Gallen w Szwajcarii.

Kama: Bardzo, tak. I jednocześnie nie. Zdecydowanie jestem z Dolnego Śląska i wystarczy mi rzut oka na fragment zdjęcia, by niemal natychmiast wiedzieć, że pochodzi właśnie stamtąd. Dokładnie wiem, jak wygląda ta przestrzeń. Ale z drugiej strony zmiany zachodzą w niej tak szybko, że po latach powrotów i wyjazdów czuję się trochę jak ktoś z zewnątrz. Kiedy wracam w znajome miejsca, patrzę na nie z dystansu. I muszę przyznać, że doceniam tę nową perspektywę. Zmieniają się ludzie, otoczenie, sposób mówienia. Wszystko ewoluuje razem ze mną i to jest w porządku. Lubię wracać na Dolny Śląsk i to zauważać. A jednak, z drugiej strony, istnieje „długie trwanie”, w którego skali zmiany nie zachodzą aż tak dynamicznie. Ziemia tam pozostaje taka sama – może zawiera teraz więcej plastiku, ale to wciąż ta sama szaroczarna gleba Dolnego Śląska, te same granitowe i bazaltowe skały. Materia pozostaje niezmienna. Mam też w sobie radość odkrywania podobieństw do Dolnego Śląska w miejscach, które odwiedzam. Najodleglejszy krajobraz w Grecji czy Belgii potrafi przypominać mi coś znajomego. Mówię wtedy: „O, to wygląda jak Dolny Śląsk”.

Emanuel: Jestem bardzo świadomy, jak głęboko krajobraz mojego dzieciństwa jest we mnie zakorzeniony. Myślę, że wręcz postrzegam siebie jako część tego miejsca, z którego pochodzę. Przede wszystkim chodzi właśnie o krajobraz – bardziej niż cokolwiek innego. Tęsknię za nim, kiedy jestem gdzie indziej. Może nie wszędzie, ale kiedy znajduję się na płaskim terenie, jak tutaj czy we Wrocławiu, brakuje mi gór. A przynajmniej wzgórz. Jestem tego bardzo świadomy, bo noszę je w sobie. Ogromną różnicę robi nie tylko to, jak patrzysz na miejsce, ale także – z kim. Kiedy nie jesteś sam, gdy oglądasz rzeczywistość także oczami drugiej osoby, zmienia się perspektywa. Myślę, że to może również wpływać na twój, Kamo, sposób patrzenia na twoje rodzinne strony – bo oglądasz je także razem ze mną. Podobnie dzieje się, kiedy jedziemy do Szwajcarii. Oczywiście patrzę na nią swoimi oczami, ale widzę także to, co dostrzega Kama. Mam wrażenie, że to działa najmocniej w miejscach, które są naprawdę naszymi krainami. Ale robimy to również w podróży – dzielimy się spojrzeniem, jedno widzi jedno, drugie coś innego, a potem układa się z tego pełniejszy obraz.

To piękne. Podróżowanie razem otwiera nową perspektywę i pozwala dostrzec detale, które inaczej mogłyby umknąć.

Kama: Może nasze dolnośląskie równiny są dla mnie jak szki-cownik, który zawsze mam ze sobą, jak płaszczyzna we mnie, na którą mogę projektować wiele rzeczy, układać je na niej. Daje mi poczucie otwartości. Myślę, że to właśnie wyniosłam z domu – przestrzeń. Nawet jeśli w pewnym momencie stała się zbyt ciasna i musiałam zaczerpnąć powietrza gdzieś indziej. Zagadnienia tożsamości i przynależności pojawiają się tu i ówdzie, ale nigdy nie były dla mnie kluczowe.

Skoro mówimy o tym, co nosimy ze sobą, co ważne i bliskie, chciałabym poruszyć jeszcze jeden temat – waszą relację z narzędziami i materiałami. Z jednej strony jest cała praca conceptualna, poszukiwanie inspiracji, myślenie o sztuce. Ale z drugiej, mam wrażenie, że macie też bardzo szczególną więź z samymi materiałami, z którymi pracujecie. Coś wyjątkowego jest w tym, jak z nimi współpracujecie – wasza przestrzeń robocza nabiera charakteru właśnie dzięki ich obecności i sposobowi, w jaki o nich mówicie.

Emanuel: Myślę, że materialna strona mojej sztuki nie ma dla mnie aż tak dużego znaczenia. Oczywiście dbam o materiały, których używam, ale przede wszystkim wychodzę od koncepcji, a potem ograniczam się do sprawdzonych elementów – takich, które mnie nie rozczarują lub które po prostu lubię. To podejście przenosi się także na moje codzienne życie. Wolę otaczać się przedmiotami, które sprawiają mi przyjemność, zamiast tymi, które mnie drażnią.

Kama: W mojej praktyce muszę poznawać materię organoleptycznie. Zaczyna się od oka, ale widzę lepiej, kiedy mogę coś powąchać, dotknąć, sprawdzić ciężar i tak dalej. „Jaką mamy dzisiaj grawitację?” Mam wrażenie, że to sięga dzieciństwa. Moi rodzice prowadzili ogrodnictwo, dorastałam przy szklarni, wśród roślin, w bliskim kontakcie z ziemią, betonem, szkłem. Nad naszym domem przebiegała linia energetyczna – ogromne metalowe słupy z pasmami kabli. Czasem wisały niżej, ich wysokość zmieniała się w zależności od pogody i temperatury. Podczas burzy lub silnego wiatru kable mogły dotknąć gałęzi drzewa, wtedy nasze psy zaczynały szczekać. To przez impulsy elektryczne w ziemi, które odczuwały łapami, co dla nich nieprzyjemne. Ze szkolnych lekcji fizyki nie rozumiałam ani słowa. Nauczyłam się jej dzięki otoczeniu, a nie z teorii. Myślę, że do dziś funkcjonuję w podobny sposób. Mam trudności ze zrozumieniem, jak działa komunikacja międzyludzka. Znacznie lepiej pojmuję rzeczywistość w jej materialnym wymiarze – architekturę, projektowanie, przestrzeń – niż ludzi. Bywam nieporadna w kontaktach społecznych, ale mam nadzieję, że przez sztukę udaje mi się komunikować nieco lepiej.

To ciekawe, bo prowadzi mnie to do języka i słów, które – moim zdaniem – odgrywają bardzo istotną rolę w waszych wystawach. Traktujecie język jak narzędzie eksperymentowania, bawicie się nim. Czy się z tym zgadzacie? Jak wygląda wasza relacja z językiem i ze słowami w praktyce artystycznej?



↑
Emanuel Geisser, *Unknown Monuments*, 2024,
seria kolaży; składany papier, intarsja na papierze



Kama: Tak. Język to kolejny materiał – tylko trochę inny.

Emanuel: To miłość połączona z nienawiścią. Słowa są często niezbędne, by mówić o sztuce. Pozwalają na precyzję w niektórych kwestiach, co czyni je fantastycznym narzędziem. Ale z drugiej strony język może działać bardziej jak emocja, jak kolor – nadawać nastroj, przywoływać obrazy czy idee, a niekoniecznie precyzować. Myślę, że w tym sensie słowa są nie tylko sposobem opisu, ale także narzędziem artystycznym. Uwielbiam, gdy słowa otwierają nowy kierunek myślenia, dodają kolejną warstwę znaczeniową. To widać szczególnie w tytułach prac – tam język może działać na wielu poziomach jednocześnie.

Kama: Może dlatego, że nigdy do końca nie potrafiłam odczytać, co dzieje się między nadajnikiem a odbiornikiem, interesują mnie przygody sygnału w jego drodze. Nazywam to „rozwijaniem fałd” (*defolds the folds*) – wiesz, fałdy rzeczywistości bądź umysłu, w których sygnał może zaniknąć, zgubić się. Mamy przestrzeń, sygnał też – jest wysłany. Ale to, co ostatecznie zostaje odebrane, zależy od wielu czynników: pogody, materii, otoczenia czy interpretacji. I właśnie ta nieprzewidywalność mnie intryguje – to, że sygnał przechodzi przez różne warstwy, ulega zakłóceniom, zanim dotrze do odbiorcy. To coś, co wymyka się pełnej kontroli i dzieje się poza intencją nadawcy.

Mówiliśmy o podróżach, nowych przestrzeniach i kontekstach znaczeniowych, co dobrze łączy się z waszymi najbliższymi planami – pobytem rezydencyjnym w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu. Gdy ten wywiad zostanie opublikowany, prawdopodobnie będziecie już na miejscu. Może chcielibyście zdradzić, co planujecie na ten czas? Będziecie pracować w miejscu o złożonej, wielowarstwowej historii. Zamek w Poznaniu powstał jako rezydencja ostatniego cesarza Niemiec, Wilhelma II, w czasie drugiej wojny światowej został przebudowany przez nazistów na siedzibę Adolfa Hitlera w Kraju Warty. Po wojnie pełnił różne funkcje, między innymi siedziby władz miejskich, a od lat sześćdziesiątych XX wieku działał jako Pałac Kultury. W połowie lat dziewięćdziesiątych przekształcono go w Centrum Kultury Zamek. Jak odbieracie tę przestrzeń i jak zamierzacie się do niej odnieść w swojej pracy?

Kama: Będziemy pracować nad projektem *Afterglow*. Myślę, że Zamek jest miejscem o własnej grawitacji – a nasza „gimnastyka grawitacyjna” będzie częściowo polegać na omijaniu jego historycznego i znaczeniowego ciężaru.

Emanuel: Mogę sobie wyobrazić, że nasze działanie będzie miało w sobie lekkość, jako przeciwwagę dla historii miejsca. Planujemy ponownie pracować z WU w zamkowych wnętrzach. Być może stanie się dla nas przewodniczką w oswojaniu tego miejsca.

To ciekawe, że znów wracacie do tematu ciężaru – eksplorujecie go w swojej pracy na różnych poziomach. Myślę o nim także w kontekście ciała, obecności. Naprawdę nie mogę się doczekać, żeby zobaczyć, dokąd was to zaprowadzi.

Kama: Jak wspomniałaś na początku, zamek w Poznaniu został przygotowany przez nazistów na przyjazd Hitlera. Znajduje się tam jego gabinet z balkonem wychodzącym na miasto – skąd miał wygłosić triumfalne przemówienie – i ten balkon ma ogrzewanie podłogowe, w tamtych czasach to nie było standardowe. Wszystko czekało na jego przybycie, które nigdy nie nastąpiło. Odczytuję to jako znak nadziei. Dziś też wszystko jest gotowe na nadejście skrajnej prawicy. Proces postępuje naprawdę szybko. Nie wiemy, co się wydarzy, ale trzymanie się choćby ziarenka nadziei wciąż ma znaczenie. Może to brzmi moralizatorsko. Nie, raczej naiwnie. Ale straciłam już ochotę na żarty o tym, co może się stać. Może po prostu powinniśmy działać jako obywatele. Nie wszystko musi być wypowiedziane z pozycji artystycznej.

Spróbujmy zakończyć nadzieją. Myślę, że to piękne zamknięcie rozmowy.

Emanuel: Tak, to najlepsza puenta.



Emanuel Geisser, Kama Sokolnicka,
Passive Resistance (Reenactment #2),
2024, asamblaż / reenactment; papier,
druk, pleksiglas



Trzecia jakość

Rozmowa Agaty Kalinowskiej z Gosią Wrzosek



Gosia Wrzosek, z cyklu
God Is Alive Magic Is Afood,
tempera na papierze

Agata Kalinowska: Robisz bardzo dużo rzeczy, w obszarze twojej działalności są dźwięk, rysunek, performans, warsztaty, procesy, dużo tego. Multitasking. Za kogo się uważasz? Pytam tutaj, bo nie chcę, żeby w tym wywiadzie było klasyczne bio. Nikt nie czyta bio.

Gosia Wrzosek: Jestem teraz na etapie, w którym w końcu myślę o sobie jako o artystce. To jest przełomowe, bo długo wstydziałam się tego słowa. Ale myślę, że w tym „byciu artystką” mieści się właśnie ta różnorodność i wielość. I takie główne dziedziny, którymi się zajmuję i które mnie fascynują, to edukacja przez sztukę i praca z drugim człowiekiem. I w tym też się mieści arteterapia, ale ona rozciąga się od performansu aż do drugiego obszaru mojego zainteresowania, czyli sztuk plastycznych.

Czyli to jest wszystko takie splecione ze sobą?

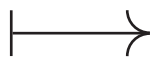
Jest na maksa. Trzeci obszar to muzyka, czyli sztuki wizualne. To są główne rejony, od których jest jeszcze trochę odgałęzień. Długo czułam taką presję, że muszę się na coś zdecydować i wybrać. I że byłoby mi łatwiej, gdybym wybrała tylko działania muzyczne, performatywne, albo gdybym wybrała tylko bycie edukatorką, jeszcze bardziej idącą w stronę arteterapii i na przykład pracowała w szpitalu psychiatrycznym. Albo zajęła się tylko malowaniem i siedziała w pracowni. Ale te wszystkie rzeczy są we mnie i ja je robię, więc jestem po prostu sobą, która ma różne narzędzia i różne języki. Nie muszę wybierać. We mnie te drogi się przeplatają i łączą. Czasami są osobne, a czasami są połączone. Na pewno ten wątek pracy z ludźmi jest kluczowy. I nawet jak myślę o rysowaniu, to też jest jakby trochę praca z ludźmi, w sensie moja praca z samą sobą. To jest trochę praca na bazie relacji: ja i ja. Ale w takich działaniach, które robię bardziej publicznie, czy w ramach jakiejś instytucji, to są jednak działania nastawione *stricte* na pracę z drugim człowiekiem. Na generowaniu sytuacji, które mają potencjał, żeby wydarzyło się coś prawdziwego i dotykającego w żywym kontakcie z innymi.

I właśnie tutaj ten wątek instytucjonalny mnie bardzo ciekawi, bo na ile instytucje są otwarte na takie właśnie efemeryczne działania? Sytuacje, po których nie zostaje nic poza dokumentacją, a czasami są one też tak intymne, że nawet ta dokumentacja, robienie zdjęć i nagrywanie, są trochę nie na miejscu. Jak się dogadujesz z instytucjami? Jak ci się udaje te różne projekty, warsztaty gdzieś tam realizować z nimi?

Jest coraz większa otwartość na tego typu działania, większa wrażliwość i chęć na partycypację w efemerycznym działaniu. Ostatnio, w grudniu, robiłam działanie z grupą innych artystek w ramach programu „Otwieramy się!” w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. To było trzygodzinne spotkanie, sytuacja, takie *full experience*: od czytania tekstów przygotowanych przez Dominikę Wasilewską i Weronikę Zalewską przez rozmowy i poprowadzenie sytuacji muzycznej przeze mnie i przez Zuzię Koftę [z którą Gosia Wrzosek prowadzi kolektyw Ukojenie]. Był do tego włączony element kulinarny, który przygotowywała Poła Salicka. Chodziło o to, by być razem, ucieleścić tekst, praktykować bycie w uważności na siebie, na współbycie. To było przepiękne doświadczenie, bardzo cenne. I mam wrażenie, że instytucje są coraz bardziej gotowe na tego typu działania. Wystawa „Coś co zmienia się w czasie”, którą robiłam w Centrum Sztuki WRO, też była taka. Zapraszałam osoby do wsłuchiwania się w praktycznie pustą przestrzeń, do kontemplacji zmiany gęstości powietrza, do obserwowania, jak dostrajamy się do miejsca i do innych ludzi. Program w tym czasie był wypełniony warsztatami dla dorosłych „Dostrojenie – ćwiczenia ze słuchania”. Spotkania dziejące się „tu i teraz”, po których zostają wspomnienia i relacje.

Wydaje mi się, że to jest tak mocno więziotwórcze, że po prostu wokół tego, co ty robisz, tworzy się tak bardzo mocne wspomnienie, bo to gdzieś tam wchodzi, w jakieś takie psychomagiczne rejestry. Ludzie wchodzi w miejsca w sobie, do których bardzo rzadko mają dostęp, a ty masz narzędzia, żeby ich tam poprowadzić. Wszyscy chcą tego doświadczać, później się o tym rozmawia i to się wspomina, bo to jest już tak na poziomie bardzo głębokim, takim transcendentnym czasami. Ja mam takie doświadczenia z warsztatami z tobą, że one były megamocne i że później jest też coś więcej, co daje ci oczyszczenie, ale też jakieś takie poczucie przynależności do grupy, wspomnienie bardzo intymnych chwil z grupą ludzi, którzy nagle stają ci się bliscy.

Myślę, że to, co się dzieje w odbiorcach, jest piękne i inspirujące. Takie uczestnictwo wymaga otwartości i twórczego podejścia do sytuacji. Jest jakiś taki moment spotkania się z czymś głębszym w sobie albo z czymś głębszym w nas wszystkich – i to są jakości, do których chciałabym dążyć. Materia może być bardzo piękna, wciągająca i konceptualnie bardzo angażująca, ale jednocześnie pozostaje dla mnie tylko materia. A to, co uważam za



wyjatkowo cenne, to rodzaj przemiany czy jakiegoś spotkania się w uważności. To jest bardzo delikatne i właściwie trudne do nazwania. Wrażenie wyczuwalne w tych sytuacjach, że coś się zmienia, że jest jakiś taki rodzaj zadumy. Na poziomie podświadomym wydarza się coś bardzo cennego i ważnego – i to jest właściwie cel tych działań. To jest sztuka obecności, bycia świadkiem momentów iluminacji, kiedy nagle rozlewa się świadomość, a przy tym jest i przyjemność, i ulga.

Gdyby na wszystko, co robisz, spojrzeć holistycznie, wyłania się spójny obraz świata, w którym pozwalamy rzeczom, przemianom, dziać się na przetarciu. Jest bardzo dużo niejednoznaczności. Przemierzamy różne wymiary, psychiczny, senny, ponadczasowy. Jak to się osadza w rzeczywistości, a może nie powinno? To jest właściwie pytanie o ezograżyniarstwo, nie bójmy się tego słowa.

Jest teraz zauważalny ogromny głód doświadczeń metafizyczno-duchowych. Myślę, że teraz wiele osób nie przynależy do żadnej religii, ale szuka swojej duchowości. To bardzo mocno przypomina newage'ową falę, rozkminy na temat magii, psychoanalizy i pytania o to, czy człowiek ma duszę, czakry i trzecie oko – i czym to jest. Teraz, po jakiś pięćdziesięciu latach, znów rodzi się ta potrzeba odnalezienia sensu. W kapitalistycznym świecie tak bardzo odcięty od ducha i tak bardzo nastawionym na pięcie się po szczeblach kariery, zawrotnie szybkie działanie, kasę, zdeintegrowaliśmy się i oderwaliśmy się od tego bardzo cennego pierwiastka, i to cennego w inny sposób, bo nieprzekładającego się na żaden zysk materialny. Ten głód się pojawił i pojawia często w takim kontekście ezoteriki przypominającej dziwny obłąd, w którym łączy się ze sobą różne narzędzia paramagiczne, techniki wywodzące się z szamanizmu. Często jest to nieopłębione. Kiedy się zaczęła ta faza? Jakoś pewnie cztery, pięć lat temu, kiedy wiele osób zaczęło ponownie odkrywać astrolo-



1
Gosia Wrzosek, z cyklu
God Is Alive Magic Is Afood,
olej na papierze

2
Gosia Wrzosek, z cyklu
God Is Alive Magic Is Afood,
akwarela na papierze

gię, tarota, ustawienia Hellingerowskie. Ja wówczas poczułam odrzut, że ja nie chcę się z tym utożsamiać. Mogę korzystać z tarota jako narzędzia wyzwalającego treści z podświadomości, ale jednocześnie mam duży dystans do nadawania temu zbyt dużego znaczenia. Wydaje mi się, że wszystkie narzędzia mogą być pomocne, jeśli się ich używa świadomie i z rozumą. I to też może być pewnego rodzaju używka i ta potrzeba głębokiej duchowości może wchodzić w taki kanał obsesyjno-odrealniony. Z mojej perspektywy świat nie jest tylko duchowy ani nie jest tylko materialny, jest taki i taki, on jest połączeniem tych dwóch rzeczy i najwspanialsze jest po prostu móc patrzeć na tę rzeczywistość jako złożoną. I tak jak powiedziałaś – holistycznie. Żadna skrajność i radykalność nie mają tak naprawdę sensu.

Chciałabym porozmawiać o tym, co się zadziało w galerii Nicponiej, kiedy zrobiłaś warsztat z uwalniania głosu, o lamencie. Pamiętam, że odnosząc się

do pierwszej czakry, mówiłaś o kompoście, o ziemiakach. Cofnęliśmy się tam strasznie mocno do doświadczenia własnego porodu. To było po prostu wrażliwość tak silne, że wydobywanie z siebie tych dzikich dźwięków było przekroczeniem granicy tego, co ja sobie wyobrażałam jako lament. Ty nas jakoś tak poprowadziłaś, że to było w pewnym momencie jakimś zbiorowym obłędem. Tak się tam wydzieraliśmy na tym strychu, że osoby mieszkające zastanawiały się, czy nie wyjść z domu, były kompletnie zdezoriontowane. Nie wiadomo, co zrobić z czymś tak niewygodnym, prawda? I też te okoliczności strychu, strych jest zawsze takim miejscem, które kryje tajemnice, stare listy, stare pocztówki, stare meble. Przeszłość po prostu jakoś się kojarzy z taką historią domu, historią rodziny. Coś tam się zadziało takiego mocnego. Jak ty to wspominasz?

Ja to wspominam wspaniale, jako bardzo piękne i wyjątkowe wydarzenie, które współtworzyłyśmy. Ja rzeczywiście je poprowadziłam, co wymagało ode mnie wzięcia odpowiedzialności za proces grupowy. Nie wiem, czy w ogóle potraktowałabym to w kategorii działań instytucjonalnych, artystycznych, raczej jako wejście we wspólne doświadczenie. Prowadzę przez różne etapy, ale nie jako terapeutka, tylko bardziej jako przewodniczka, która dzieli się własną praktyką, oraz potrafię nawigować w chaosie i pilnować, by nie zgubić sedna. Dla mnie bardzo ważne było to, że ten proces zaczęłyśmy od totalnego uziemienia, kontaktu z oddechem, z pulsem, z grawitacją, żeby mieć takie kotwice w rzeczywistości. Wiem, że kontakt z tak mocnymi emocjami, jak wydobywanie z siebie żalu, dotyka gdzieś najgłębiej, że to dotyka kompleksów dziecka, tęsknoty za bliskością. Każdy z nas ma w sobie takie miejsce, które jest po prostu biedne, małe, skrzywdzone, i że bardzo łatwo wchodząc w obszar tematu żalu i żałowania, można wywołać silną reakcję z tego głębokiego miejsca. Nie znam każdej z osób, która przyszła na te warsztaty, więc byłoby nieodpowiedzialne po prostu się w to rzucić, nie robiąc sobie najpierw takiego momentu osadzenia w ciele i połączenia z dorosłą, odpowiedzialną za siebie samą stroną. Mówiłam: „Wybieramy się w podróż kompostowania, robimy przestrzeń na wyrzucenie z siebie tych rzeczy, które jeszcze nie zostały wyrzucone, przez dźwięk, przez ciało, przez płacz i w ramach wspólnoty, a oddech, puls i grawitacja kotwiczą nas w rzeczywistości, ugruntowują i pomagają powrócić. Wydaje mi się, że to też było bardzo niesamowite, że oprócz tego, że czułyśmy ten puls każdej z nas, który bije tak czy siak, czy tego chcemy, czy nie, tak samo działa oddech i grawitacja, to, że czwartą rzeczą, która nas kotwiczyła w rzeczywistości i w tym doświadczeniu, była wspólnota.

Kiedyś na wsiach praktykowano tę wspólnotowość żalu. Trudno mi o tym więcej mówić, bo pochodzę z miasta, ale śpiewając pieśni tradycyjne, uczę się, że żalobę przeżywało zbiorowo, czuję, że jest w tym wielka mądrość. A teraz jesteśmy bardzo odseparowane. Może to kolejna konsekwencja zmian struktur społecznych, kult indywidualistyczny, sama też się czuję indywidualistką w wielu aspektach. I lubię to, że mogę być sama i zbudować w sobie całą całość świata. Z drugiej strony czuję, że bez wspólnoty i relacji nie ma rozwoju. Dopiero w wymiarze świata, interakcji, tak naprawdę się kształtujemy, budujemy i tworzymy.



Teraz, gdy opowiadasz o tym, uświadamiam sobie, że zapominam się o tym procesie, że rzeczywiście się opiekujesz grupą, uziemiasz, tworzysz bezpieczną sytuację, w której, tak jak mówisz, nikt nie odleci. Pamiętam się te najmocniejsze przeżycia, te najbardziej potężne rzeczy, które się działy w tobie, a tam przecież oczywiście jest opiekunka, która tę sytuację tworzy, która ją otacza tymi wszystkimi zabezpieczającymi liniami, że tak powiem. Studiowałaś psychologię zorientowaną na proces, studiujesz nadal, jak to wygląda?

Studiowałam przez pięć lat edukację artystyczną, ale w programie tych studiów była psychologia i pedagogika, więc już wtedy zdobywałam wiedzę na temat psychiki ludzkiej. Nie mówiąc już o tym, że sama chodziłam na terapię od bardzo wczesnych lat i jako nastolatka byłam pacjentką szpitala psychiatrycznego. Moje doświadczenie tego, czym może być terapia, zdrowie psychiczne i nie-zdrowie psychiczne, jest mocno pogłębione. W zeszłym roku ukończyłam studium psychologii zorientowanej na proces.

Opowiesz coś o tym dla takich, powiedzmy, laików, którzy nie wiedzą, co to jest.

Psychologia zorientowana na proces jest nurtem psychoterapeutycznym wprowadzonym przez Arnolda Mindella. Był on uczniem Carla Gustava Junga, ale jego pierwszą dziedziną była fizyka. Jako jungista wciąż poszukiwał efektywnych narzędzi do pracy z klientem. Doszedł do wniosku, że sama analiza nie obejmuje całego problemu, i zaczął pracować przez ucieleśnienie doświadczenia. Inaczej można powiedzieć, że podczas sesji pracuje się ze śniącym ciałem. Jest to bardzo niesamowity nurt, całkiem niszowy – w Polsce na pewno, może przez to, że jest dość młody, lub przez samą dziwaczność tej praktyki.

Co najdziwniejszego robiłaś?

Ostatnio podczas procesu ciągałam terapeutkę po pokoju, bo byłam wielkim wirum. Bardzo kręciło mi się w głowie, więc amplifikowałam ten stan kręcenia się, aż stałam się samym kręceniem, aż stałam się w końcu samą energią, która generuje ten ruch. Ta energia poruszała terapeutkę, która była uosobieniem mnie, której kręciło się w głowie. W końcu zintegrowałam tę energię i zrozumiałam, po co pojawiła się w moim życiu, jaką niosła jakość.

Jest tam jakieś safe word?

Tak, absolutnie. Chociaż granice są dosyć szerokie, jak już się wpada w tę pracę, to się chce iść tam na całego. Chodzi tak naprawdę o to, żeby podczas terapii procesowej integrować te elementy swojej tożsamości, które się w jakimś sensie wypiera. To jest tak naprawdę cały czas o morfowaniu, o przemianie, o zgodzie na tą przemianę naszej tożsamości. Jest to coś, co absolutnie zmieniło moje życie i już nigdy na nic nie spojrzę tak samo.

Jak zaczynasz doświadczać tych synchronizacji, to myślisz, co się właściwie dzieje, o co chodzi, co to znaczy. A później, jak się na to zgodzisz, to daje takiej mocy twojemu życiu, w sensie, że nie jesteś tylko cia-

łem, jesteś powiązana ze wszystkim dookoła, raz masz mocniejszą, raz słabszą energię, to jest wyczuwalne.

Wspaniale mieć taki umysł pełen wielkiej ciekawości, gdy idziesz za tym, co jest energetyczne, i w takim stanie też mi się bardzo łączy ten umysł początkującego z ciałem słuchającym. Ciało słuchające potrafi w przypadkowych dźwięków stworzyć sobie poczucie, że to jest kompozycja, która ma jakąś swoją linearność, sens, treść. I to się wtedy samo dzieje, w tym stanie uważności nagle świat zaczyna być, no właśnie, połączony, i zaczynasz rozumieć go jako część siebie, on częściowo staje się twoim przewodnikiem a częściowo to ty go wzbogacasz. I są takie momenty, które są wyjątkowe, coś się synchronizuje, coś jest znakiem, ekscytuje cię to w jakiś sposób i za tym idziesz. To dodaje jakiejś mocy, to jest fantastyczne, móc tak żyć. Niestety, bardzo łatwo wyjść z tej uważności i się po prostu, nie wiem, zamknąć w jakimś takim zestresowanym, ucieczkowym trybie, od zadania do zadania, bez kontaktu.

A jak ty sobie radzisz z tym, żeby mieć też miejsce i czas na to, żeby się wyciszyć, i przemyśleć jakiejś rzeczy, i sobie po prostu побыć? Ta integracja też jest częścią twojej pracy, twojego procesu, trzeba ją gdzieś zmieścić.

Staram się zawsze jednak znaleźć w ciągu pracy takie momenty odsapnięcia. Jeśli wiem, że mam jakieś spotkanie, to na przykład godzinę przed tym spotkaniem niczego sobie nie mogę zaplanować, bo muszę wtedy mieć czas trochę na dostrojenie się w ogóle do siebie. Po to, żeby wejść nie z jakiegoś biegu, tylko z miejsca połączenia ze sobą. Staram się umieszczać sobie w planie dnia, tygodnia, miesiąca momenty na regenerację czy na po prostu kontakt ze sobą. To się też u mnie wydarza przez rysowanie. Rysowanie jest takim momentem, kiedy sobie daję na to przestrzeń, albo to może być po prostu chodzenie i patrzenie na świat, słuchanie muzyki, słuchanie Dwójki [Polskiego Radia].

Czyli masz zbalansowany tryb dnia, jakąś taką rutynę, wiesz, jak działać, żeby nie zwariować?

To jest cały czas ciężka praca, uczenie się tego. Tak naprawdę moja wyprowadzka z Warszawy do Wrocławia była pierwszym ruchem w tę stronę, że hej, nie dam rady funkcjonować w takim tempie, jaki ten świat kapitalistyczny narzuca. I że nie chcę tego, bo nie działa to na mnie dobrze, wariuję po prostu i czuję, że jestem cały czas chora, zestresowana i odklejona. Stąd wyprowadzka do Wrocławia, gdzie od razu miałam dużo mniej bodźców. Nie dość, że mieszkam na wsi, która tak naprawdę jest jakby małym miasteczkiem, to, że mam tutaj dużo mniej znajomych, dużo mniej potencjalnych rozrywek, dużo więcej czasu spędzonego samotnie. Więc jest czas na regenerację, która na pewno bardzo mocno wpływa na moje zdrowie psychiczne i balans. Jest praktyka duchowa i jakaś taka przestrzeń na skupienie, medytację, modlitwę.

Właśnie, może pogadajmy o katolicyzmie, bo on jest tak strasznie już upodlony, powiedziałabym: społecznie. To jest bardzo kontrowersyjny temat, że współczesna artystka jest katoliczką.

Nawet ostatnio zostałam troszeczkę zgaslightingowana przez to, nawet wyśmiana. Trawiłam to potem przez jakiś czas, ale to też jest okej. Boimy się Kościoła, bo widzimy w nim potworną instytucję jakby mafijną, w takim zamyśle Kościół jako świat mężczyzn z władzą. Ale to jest patrzenie właśnie jednostronne. To jest instytucja, Kościół w znaczeniu takim nieduchowym, bo w znaczeniu duchowym Kościół jest wspólnotą wierzących. Jest świątynią, w której wydarza się niesamowity cud za każdym razem, gdy się odbywa liturgia. Jest to świątynia, w której Bóg mieszka w Najświętszym Sakramencie, nie mówiąc już o tym, że mieszka w każdym człowieku i w ogóle wszędzie. Jest to takie miejsce, gdzie można się zatrzymać w skupieniu, w modlitwie. I w takim sensie Kościół jest dla mnie bardzo, bardzo ważnym miejscem, co nie znaczy, że nie widzę całego syfu instytucjonalnego i mam świadomość, ile krzywd wyrządził przez stulecia. Od historii kolonizacji, krucjat i palenia czarownic, nie mówiąc już o pedofilii i gwałtach. I wiem o tym mroku Kościoła też od księży, którzy doświadczyli potwornych rzeczy czy byli ich świadkami. Ja myślę o Bogu jako o nieskończonej miłości, bezgranicznej, która ogarnia wszystko. I ja wierzę w tę miłość. Wierzę, że ta miłość potrafi zmieniać świat na piękny, dobry, prawdziwy. I nawet się wzruszam, jak to mówię, bo też czuję, że mam wielki przywilej, że się urodziłam z łaską wiary. Jest dużo osób ochrzczonych, które w ogóle tego nie czują i są nawet wściekłe, że zostały bez swojej świadomości zapisane do jakiejś wspólnoty, do której w ogóle nie czują, że przynależą. Łaska polega na tym, że mam kontakt z tą miłością, że ja po prostu czuję ją w sobie, w środku, jestem wypełniona doświadczeniem jej. I czuję miłość nie tylko w spotkaniu z drugim człowiekiem czy ze światem, tylko to jest takie poczucie, że na samym dnie dna to tam jest, że to jest niezmiennie. I jestem bardzo szczęśliwa, że jest mi dane tego doświadczyć, bo to jest kontakt z czymś, co ogarnia spokojem i wdzięcznością.

Nie masz wrażenia, że przekładasz to też w swoją pracę, przenosisz do swojej twórczości, do procesów, do tych wszystkich rzeczy, do których zapraszasz ludzi i dajesz im to, czego im brakuje, czego oni w samym Kościele by nie znaleźli? W sensie, że to jest cały czas o tej samej energii.

Czuję powołanie do tego, żeby być z ludźmi i dzielić się tą miłością, to jest pewne, ale na przykład nie czuję, żebym miała powołanie, żeby zamknąć się w zakonie i być mniszką, bo to też mogłaby być droga dla osoby wierzącej. Oczywiście mam wiele momentów w życiu, kiedy czuję się fatalnie i w ogóle wydaje mi się, że o tym zapomniałam. Ale za każdym razem, gdy tylko zwrócę się do środka w poszukiwaniu tej nieskończonej, bezgranicznej miłości, to ją czuję i ona się rozlewa we mnie i wokół mnie. To jest coś, czym na pewno chciałabym się dzielić, bo nie ma nic piękniejszego według mnie. Myślę, że po to się żyje, żeby tego doświadczać. Życie jest pełne wszystkiego, ale na dnie, pod emocjami, ponad emocjami, reakcjami i tak dalej, czuję, że jest jakiś ogrom czegoś, co czuwa po prostu swoją nieskończoną miłością, że ona nie znika. Nawet jak właśnie jesteśmy wściekli, źli, przerażeni, to miłość jest najsilniejsza.

To jest cudowne, gdy czujesz, że masz nieskończone możliwości regeneracji, i zaczynasz rozumieć, że to, co ci się w życiu przytrafia, nie jest personalne.

Wydaje mi się, że mamy niesamowitą wolność i wolę, żeby móc wybrać, czy widzimy tylko to, że ten świat jest straszny, pełen przemocy, niesprawiedliwości, czy widzimy w nim piękno. Możemy też przeżyć życie w ten sposób, że widzimy, że jest bardzo dużo trudnych sytuacji, złych, przerażających, ale nie tracąc kontaktu z tym pięknem, bo ono nie znika. A mam wrażenie, że im jesteśmy bliżej tego piękna – natura jest po prostu najpiękniejsza, jest uosobieniem tych jakości – tym świat jest lepszy.

Przejdźmy do muzyki. Określasz siebie jako *attunement researcher*. Badaczkę dostrojenia, muzycznie uczestniczysz w wielu projektach, we Wrocławiu możesz być kojarzona na przykład z projektów z *Canti Spazializzati*. Opowiedz nam coś o tym, skąd się wywodzisz, jaka jest twoja muzyczna historia?

Fundamentem dla mnie była scena muzyki improwizowanej, scena free jazzowa w Warszawie, i tam się bardzo, bardzo dużo nauczyłam. Głównie od Raya Dickatya, saksofonisty z Liverpoolu, który mieszka w Polsce już od lat i prowadził w Teatrze Powszechnym wspaniałe warsztaty o słuchaniu, takie w duchu Pauline Oliveros. Tam się nauczyłam słuchać i wchodzić w relacje z innymi dźwiękami w przestrzeni, w takim bardzo niehierarchicznym środowisku, w którym po prostu każdy dźwięk, najcichszy i najgłośniejszy, mogą współistnieć i być w relacji. Więc to na pewno jest taka moja podstawowa edukacja muzyczna: jak słuchać i jak słuchać w kontekście improwizacji. Drugą podwaliną jest muzyka tradycyjna i pieśni tradycyjne, którymi się fascynuję od bardzo wczesnego wieku. I pieśni pogrzebowe. I tę fascynację na pewno zawdzięczam Dwójce, której moi rodzice zawsze słuchali, gdy byłam mała, program *Źródła* z nagraniami muzyki wiejskiej. I one mi bardzo utkwiły w pamięci i potem, już rozwijając się jako wokalistka, szukałam warsztatów pieśni. Trafiałam na takich nauczycieli, którzy uczyli pieśni tradycyjnych z różnych zakątków świata. To były osoby związane ze środowiskiem Jerzego Grotowskiego czy Gardzienic, czyli takie parateatralne działania. I to wszystko się jakoś tak we mnie połączyło. Fascynowała mnie struktura pieśni tradycyjnej, dziwne harmonie i jakaś taka surowość i prostota tych pieśni. Chociaż czasami w ogóle nie są proste, tylko bardzo skomplikowane. Jest jeszcze trzeci fundament, czyli fundament muzyki sakralnej i tego, że śpiewałam w chórze kościelnym. Jeździłam także od dziecka z rodzicami i braćmi na festiwal muzyki dawnej w Jarosławiu, gdzie słuchałam po prostu bardzo dużo muzyki średniowiecznej, renesansowej, barokowej. I miałam wielką miłość do tej muzyki. I mam nadal, ogromną. Więc jakoś muzyka sakralna, muzyka ludowa i muzyka improwizowana się we mnie bardzo mocno łączą. Oprócz tego też kocham hip-hop.

I znowu mnóstwo odgałęzień. Twój styl jest bardzo oryginalny, trudno mi Ciebie z kimś muzycznie porównać.

Myślę, że on też się jakoś przeistacza. W Warszawie bardzo dużo występowałam w różnych projektach improwizowanych. Zawsze była tam jakaś taka ludyczność i czułam, że wpadam w trans na tych koncertach, że otwiera się jakiś kanał i że przeze mnie jakby śpiewają istoty różnych tradycji. I też tak myślę o muzyce, że muzyka jest jakąś formą nieskończoności, że cała muzyka już



istnieje. I jest wszędzie. My, przez głębokie słuchanie, jesteśmy w stanie dać jej się wydobyć. Dla mnie to nie jest tak, że my tworzymy muzykę, ale że jesteśmy dla niej kanałem, muzyka gra nas. Wczoraj rozmawiałam o tym z Hubertem Kostkiewiczem. Uważam, że muzyka to jest byt, nieskończony byt, który udaje się nam, ludziom, czasami usłyszeć. Ale też ptakom, innym stworzeniom. To zależy głównie od naszej woli usłyszenia. Kiedyś miałam bardziej taki awangardowo-improwizowany rodzaj ekspresji na scenie. Teraz dużo mniej występuję.

Celowo?

Trochę nie znalazłam na tej scenie muzyki improwizowanej swojego miejsca we Wrocławiu. Z kolei znalazłam wspaniałe miejsce dla siebie w grupie VoiceLAB, z którą śpiewamy polifonie gruzińskie i polifonie, które komponuje Tomek Wierzbowski. I to jest miejsce, w którym się bardzo odnalazłam. Jest to pogłębianie głębokiego słuchania po prostu do granic możliwości. Głębokość słuchania też jest nieskończona, zawsze można jeszcze głębiej słuchać. I to jest muzyka sakralna, więc czasami brakuje mi jakiejś przeciwwagi. Czasami, jak wracam z próby, słucham polskiego hip-hopu albo Death Grips, jakiejś hardcorowej muzyki czy Prodigy, żeby to zrównoważyć. Są we mnie też ten ogień i taka dzikość, brudność. Tak naprawdę to, co kocham, to eksperymentować między pięknem a brzydotą, cichym a głośnym. Uwielbiam kontrasty i uwielbiam je spotykać, bo czuję, że w tym konflikcie, który jest między przeciwnościami, jest prawda o tej relacji. Tak samo jest z symbolami. Każdy symbol ma swoją jasną i ciemną stronę. I to jest właśnie niesamowite, że to napięcie między jasnym a ciemnym obnaża istotę relacji, która jest czymś trzecim. Ja jestem A, ty jesteś B, a nasza relacja to jest C. Jeden dźwięk połączony z drugim dźwiękiem tworzy trzeci dźwięk, który jest połączeniem tych dźwięków, ma nową jakość. Z tym można tak eksperymentować i tak poznawać świat, przez uważność na tę trzecią jakość. Możemy się od tego tyle nauczyć. Jak możemy, zmieniając siebie, zmieniać trochę tę trzecią jakość, zmieniać drugą osobę, zmieniać cały świat. Więc o dostrojeniu myślę i w kategoriach muzycznych, jako pracy z głębokim słuchaniem, ale też jako o pracy

psychologiczno-społecznej, dostrajaniu się do siebie nawzajem, do swoich emocji, do swoich potrzeb. Z takiego miejsca ogromnej ciekawości i słuchania tego, co to przyniesie, a nie oceniania. Dysharmonia może mieć tyle energii, może być tak potężna, pełna zgrzytów, które są potencjalnie czymś niesamowitym.

Powoli kończymy, ale myślę, że fajnie, gdybyś się jeszcze podzieliła swoimi planami na najbliższy czas.

W ramach wystawy *Czy złożyłabyś tu jaja?* Grupy ZAKOLE w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, która dotyczy mokrądek warszawskich, właściwie braku żab na tych mokrądkach, będziemy robić otwarty amatorski chór. I będziemy tworzyć struktury dźwiękowe, może nawet śpiewać pieśni z intencją otwierania serc swoich, serc świata, ale także serc żabich. Będziemy nawoływać żaby do godów.

A ile będzie głosów w tym chórze?

Głosów będzie dużo. To znaczy będą otwarte zapisy, więc wszystkie osoby chętne będą mogły wziąć udział. Będziemy mieć też jakieś szalone instrumenty, jak choćby butelki wypełnione wodą jako instrumenty dęte, patyki jako instrumenty perkusyjne i tym podobne, na przykład kazoo. Prowadzę ten chór ze wsparciem Grupy ZAKOLE, ale będę nim dyrygować i czuję tę postać dyrygentką w sobie. Mam wielką ochotę, żeby czule i zdecydowanie poprowadzić grupę w jakąś niesamowitą muzyczną przestrzeń. I oczywiście moją ogromną inspiracją jest teraz Meredith Monk, która jest świetną twórczynią. Moim marzeniem byłoby ją poznać i uczyć się od niej, póki żyje. Słucham jej teraz obsesyjnie, będę się wzorować na jej różnych patentach, loopowaniu prostych melodyjek.

Z prostoty bardzo dużo można wyciągnąć. Jak wszyscy śpiewają jeden dźwięk razem, to jest już taka moc. Najprostsza rzecz.

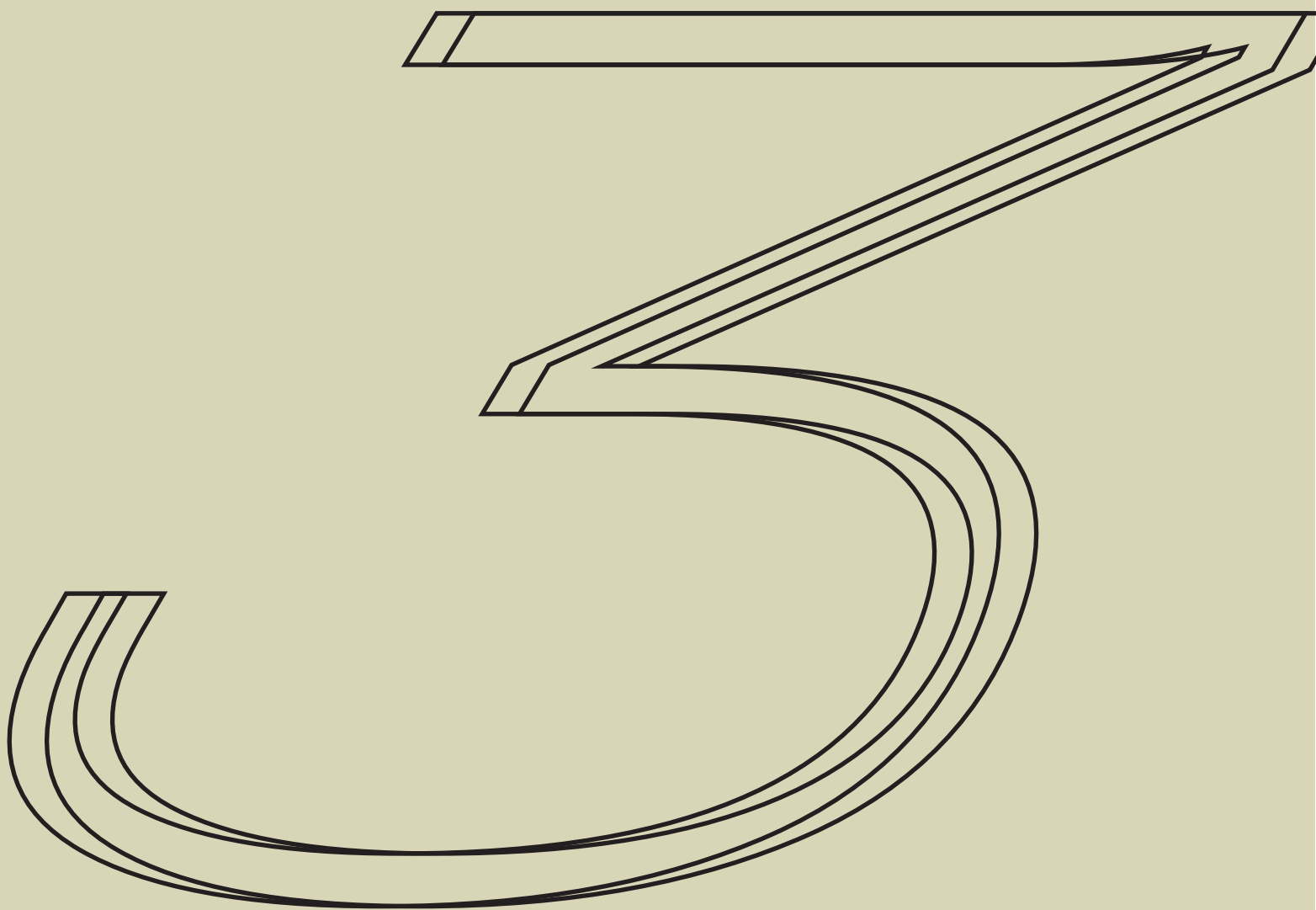
To jest ultramoc!



Gosia Wrzosek, z cyklu *God Is Alive Magic Is Afood*, suche pastele, kredki Bambino na papierze



POSTAWY



[62] Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

„W czerni kopię jak szpadłem w ziemi,
w nadziei przejścia na drugą stronę”.

O mroku w twórczości Bartosza
Radziszewskiego

[66] Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Wątpienie wprowadza mnie w stan
upojenia. O twórczości Michała Marka

[70] Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Wszystko jedno gdzie. *Right here,
right there* – wystawa Marty Borgosz
i Wojciecha Pukocza w Muzeum Sztuki
w Kluź-Napoka

[76] Hanna Kostołowska

Poezja widzenia. O twórczości Lecha
Majewskiego w kontekście dialogu
z Jackiem Malczewskim



„W czerni kopię jak szpadłem w ziemi, w nadziei przejścia na drugą stronę”. O mroku w twórczości Bartosza Radziszewskiego

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

→

*Byty Subtelne dla Pana
Nowosielskiego (Pożar
Notre Dame), technika
mieszana na desce,
obraz wizyjny, 2016*

Odnoszę wrażenie, że Bartosz Radziszewski jest trochę jak Biały Królik, który wymyka się Alicji w Krainie Czarów. Im bardziej go gonię, tym bardziej tracę go z oczu. Mimo że staram się być blisko tego, co robi artystycznie, to niekiedy mam problem, żeby w pełni nadążyć i zebrać wszystkie potrzebne mi informacje do zbudowania pełnego obrazu jego twórczości. Kiedy wydaje mi się, że wiem wystarczająco dużo na temat jego malarstwa, okazuje się, że to za mało, ale uwaga artysty czasowo jest już skoncentrowana na czym innym, podążam więc za nim. Istotna jest bowiem także działalność performatywna, która z malarstwem jest sprzężona. Jeśli zatem chcę je zrozumieć, to muszę wiedzieć, co się dzieje w innym obszarze twórczości, a nie zawsze jest to łatwe, gdyż spektakle performatywne artyści mają specyficzny rys ekskluzywności. Co zobaczę, to moje, a jeżeli się nie załapie, to trudno. W tle jest także teatr, w którym Bartosz Radziszewski od dwudziestu lat odpowiada za reżyserię światła – fakt funkcjonowania w tym świecie niejako jest spoiwem obszarów działalności artysty.

Wszystko dzieje się u niego niechronologicznie: elementy twórczości wpływają na siebie nieustannie, pobudzając aktywność na różnych polach, wywołując reakcje i kolejne ruchy. To, co działo się w przeszłości, było zapowiedzią teraźniejszości. W obecnych działaniach sporo jest odwołań do tego, co było. Nie da się myśleć o twórczości Bartosza Radziszewskiego ani fragmentarycznie, ani wynikowo, nawet nie próbuję jej rozrysować na osi czasu. Ona po prostu wydarza się nieustająco, wątki mieszają się i nachodzą na siebie, jak fragmenty lawy wypływającej z wnętrza wulkanu.

Nie chcę, żeby ten tekst był jakimś rodzajem podsumowania tego, co robi Bartosz Radziszewski, ponieważ to się nie uda. Próba zamknięcia artysty w sztywnych ramach opisu jest skazana na porażkę. Raczej staram się podążać różnymi tropami i próbuję je jakoś złapać, chociaż wiem, że za chwilę pojawią się wątki, które wymuszają na mnie (i na osobach go obserwujących) czujność. Bo to przede wszystkim nam zależy, żeby być blisko tego, co robi.

O swojej twórczości w każdym z obszarów Bartosz Radziszewski mówi, że początkiem zawsze jest obraz. To nieco zaczepne stwierdzenie w jego ustach. Obraz, czyli klasyczne malarstwo? W takim razie gdzie jest farba nakładana pędzlem, gdzie kolor i wreszcie – gdzie światło? Wszak obrazy są czarne, pokryte często magmą, pełne zadrapań, przecięć, przez które próbuje przedrzeć się jasność. Są obiektami malarskimi, będącymi na pierwszy rzut oka wynikiem podania w wątpliwość wszystkiego, co o malarstwie wiemy. Mimo że ich kompozycja jest zwykle zamknięta i zdefiniowana, to w rzeczywistości one dopiero otwierają narrację, która rozgrywa się dalej, już poza płótnem. Są jak elementy scenografii organizującej przestrzeń ekspozycyjną. Artysta porusza się w kierunku, który wyznaczył sam sobie. Nie jest to ani odejście od klasycznego malarstwa, ani próba zdefiniowania go na nowo. W ogóle nie chodzi o dotarcie do niego, wszak Bartosz Radziszewski nigdy od malarstwa nie uciekł. Robi to po prostu inaczej. Jego punktem wyjścia, stanem zero, jest ciemność. Żeby dogrzebać się do światła, trzeba sobie tę drogę wydrążyć. Żeby doznać jasności, należy najpierw zaakceptować mrok.



Doświadczenie ciemności zostało wyniesione zapewne z teatru, ale także z zupełnie konwencjonalnego poznawania sztuki mistrzów ciemności: malarstwa Caravaggia i Marka Rothko, instalacji Jamesa Turrella, scenografii Leszka Mądzika czy filmów Ingmara Bergmana. U Bartosza Radziszewskiego jest ono zarówno doznaniem metafizycznym, jak i stanem niejako naturalnym, stojącym u zarania wszystkiego. Ale przede wszystkim immanentnym elementem człowieczeństwa. W postawie artysty bowiem – i artystycznej, i filozoficznej – bardzo wyraźne jest akcentowanie dualizmu rzeczy i akceptowanie ciemnej strony świata. Żeby w pełni móc przeżywać życie, musimy uznać złożoność naszej osobowości, a zatem i naszego cienia, reprezentującego zwierzęcą naturę, stojącą w opozycji do tego, co odpowiada wymogom kultury, burzącego wyidealizowany obraz samego siebie. Ciemność zatem nie jest „tym złym” miejscem (jak często w kulturze jest przedstawiana), którego przeciwieństwem jest jasność, symbolizująca dobroć, nadzieję czy, najogólniej mówiąc, pozytywną stronę świata. Ciemność po prostu jest. Dlaczego zatem nie zacząć właśnie od niej? Artysta mówi: „W czerni kopię jak szpadłem w ziemi w nadziei, być może, przekopania się na drugą stronę. Stąd cięcia i liczne rany w moich obrazach. Wszak tnę je nożem, mozolnie wycinając kolejne arealy czerni w poszukiwaniu światła. Ten długotrwały proces dochodzenia do ostatecznego gestu otwiera dla mnie czas. Czas kontemplacji. To niemal medytacja, która zanurza mnie w tym najciemniejszym z kolorów. Jest to bardzo oczyszczające”.

Nie wyobrażam sobie, by obrazy Bartosza Radziszewskiego mogły funkcjonować, tak po prostu, w galeryjnej sytuacji *white cube*. Nie są dla niej przeznaczone. Nie są również obiektem do podziwiania czy jakimś wyabstrahowanym z otoczenia elementem. One stanowią budulec konkretnej opowieści, muszą więc brać w niej czynny udział. To jest moment, w którym wyraźnie widać u artysty myślenie o malarstwie jako o scenografii – nie w sensie teatralnym, ale jako o elemencie organizującym intelektualną przestrzeń, w którą widz musi wejść. Trójwymiarowość obrazów jest tego zapowiedzią. Gra mroku i jasności akcentuje głębię, organizując plany zarówno wewnątrz obrazów, jak i na poziomie ekspozycyjnym.

Z kolei w działaniach performatywnych bardzo wyraźne jest u artysty wyczulenie na teatralne czy wręcz aktorskie konotacje korzeni tego gatunku. Oglądając performanse dokamerowe z cyklu *Drobne zadrapania*, myślę raczej o historii filmu polskiego, może o etiudach z lat sześćdziesiątych (ten bardzo subtelny humor w trakcie mówienia o sprawach ważnych!) niż o rodzimej awangardzie. Akcje są scenami, żywymi obrazami nawiązującymi do motywów literackich, mitów czy kulturowych wątków. To zresztą jest także obecne w malarstwie Bartosza Radziszewskiego – obraz jest zwykle zastygłą sceną, a zarazem wizualnym rozbudowanym komentarzem do sytuacji, historycznego wydarzenia czy ludzkiego dramatu: nawiązuje, piętnuje lub oddaje hołd.

Duże działanie *Drobne zadrapania. Forma* z lutego 2024 roku odbyło się w przestrzeni Centrum Sztuk Performatywnych Instytutu Grotowskiego i było dziełem totalnym, spajającym wszystkie obszary działalności Bartosza Radziszewskiego. Widzowie zostali wciągnięci niemalże do wnętrza obrazu i niejako zmuszeni do akceptacji mroku subtelnie akcentowanego światłem. Artysta pełnił różne funkcje: był reżyserem całości, reżyserem światła, reżyserem ruchu scenicznego, malarzem, głównym

aktorem, scenografem. Mówił ciałem, obrazem, dźwiękiem, ciemnością, brakiem światła i koloru, a zarazem ich nieoczywistą obecnością. Wydarzenie było jednocześnie wystawą malarstwa, przedstawieniem teatralnym, performansem, doznaniem wizualno-dźwiękowym. O ile wcześniejsze realizacje performansów (na żywo oraz dokamerowych) czy prezentacje pojedynczych dzieł (na przykład w trakcie wystaw zbiorowych) mają w sobie minimalistyczny rys, o tyle ten spektakl zyskał istic barokową formę. Sam artysta mówi zresztą, że performans jest takim medium, które zagarnia wszystko.

Specyfika działania Bartosza Radziszewskiego polega także na wyraźnej niechęci do tworzenia obiektów, które są stale dostępne dla odbiorcy. Jego obrazy (do nich się odnoszę, gdyż jest to namacalny rezultat twórczości) nie są dziełami, które funkcjonują statycznie, niczym domyślne dzieło sztuki w galerii czy muzeum. One mówią tylko wtedy, gdy jest na to czas. Artysta uruchamia je wyłącznie w momentach, w których konstruuje przedstawienie (rozumiane dosłownie i metaforycznie). Być może jest to echo swoistej nomadyczności ludzi teatru, podróżujących ze spektaklami po całym świecie. Ale nieobecność jest także urzeczywistnieniem idei czerni, rozumianej jako droga do wolności. W niej, w pozornym niebycie i nieistnieniu, realizuje się dążenie do niezależności i uwolnienie się od konieczności bycia.

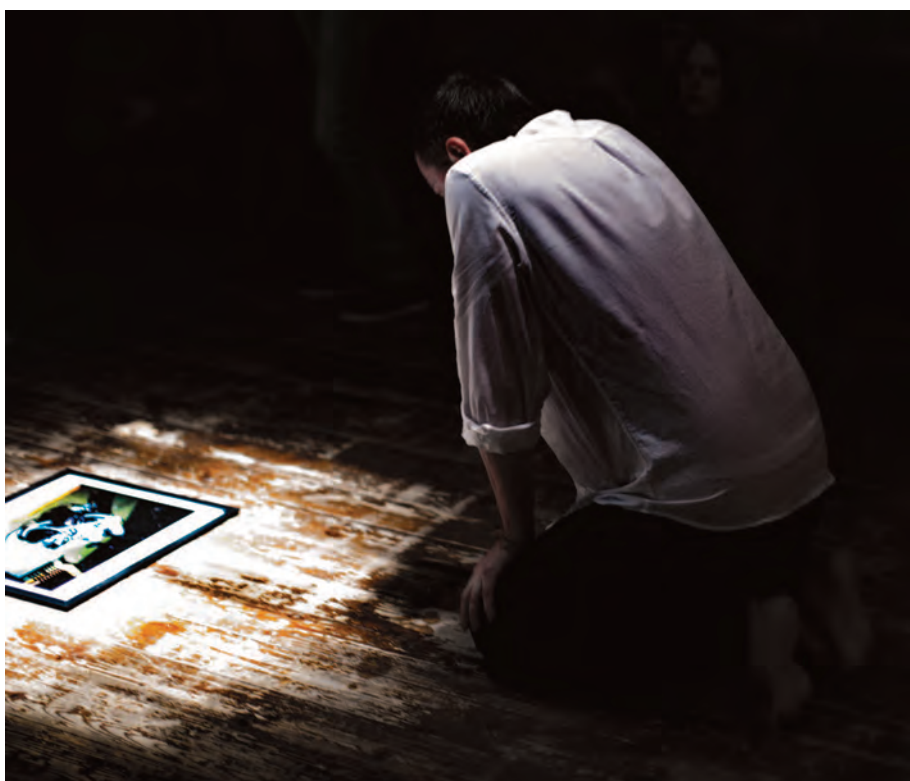
1
Drobne zadrapania. *Forma*, seans performatywny, *Fragment IX, Wernisaż u Strawińskiego. Święto Wiosny*, Centrum Sztuk Performatywnych im. Jerzego Grotowskiego, 16 lutego 2024 roku, Wrocław, fot. T. Papuczysz

2
Drobne zadrapania. *Ćwiczenia z oddychania. Klamut / Radziszewski 391 Performance*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 21 marca 2023 roku, Rynek-Ratusz, Wrocław, fot. T. Papuczysz

3
Drobne zadrapania. *Forma*, seans performatywny, *Fragment XIV, Zstąpienie do piekieł*, Centrum Sztuk Performatywnych im. Jerzego Grotowskiego, 16 lutego 2024 roku, Wrocław, fot. T. Papuczysz



1



2



3



Wątpienie
wprowadza mnie
w stan upojenia.
O twórczości
Michała Marka

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

1,2
Widok wystawy, Galeria
Geppart ASP Wrocław,
fot. S. Mucha

1





2

Twórczość jest tkwieniem w ciągłym poczuciu niepewności. To nieustanne zadawanie sobie pytań: „Czy to, co robię, ma sens?”, „Czy się komuś spodoba?”, „Czy będzie miało wartość za sto lat?”, „Czy moje działanie kogokolwiek obchodzi?”, „Jakie ma znaczenie w ogólnym wymiarze?”. A gdyby tak porzucić wszechobecną narrację o konieczności odniesienia sukcesu, wychodzeniu ze strefy komfortu i parciu do przodu? Co wówczas się stanie? Czy wizerunek człowieka sprawczego upadnie? Popkultura jest nasycona treściami, które nawet bez zbytniego wysiłku dają nam poczucie, że „coś” robimy. Zdecydowanie brakuje prawdziwej narracji o tym, czym naprawdę jest codzienność twórcy, w jaki sposób się z nią zmagają, jak często nawiedza go poczucie nicności, bezsensu i stania w miejscu. I że to jest w porządku.

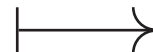
„Wątpienie wprowadza mnie w stan upojenia” – to słowa filozofa Émile’a Ciorana, które wrocławski malarz Michał Marek postanowił potraktować jako... Hasło? Motto? Wyzwanie rzucone samemu sobie? A może po prostu stwierdził fakt? Niekiedy bardzo trudno jest wytłumaczyć celowość swojej działalności artystycznej. Siła ją napędzająca jest bowiem wynikiem wewnętrznych procesów, intymnych, niewyjawionych, bo podatnych na naruszenie. Wrażliwość twórcy jest formowana przez ciągłe balansowanie na granicy między pewnością a zwątpieniem. Najprościej jest przyjąć perspektywę, która każe nam widzieć te zmagania jako przejaw słabości, coś niepożądanego,

co stanowi przeszkodę w drodze do celu. Co jednak jest tym celem? Zaszczyty? Ważne wystawy? Współpraca z instytucjami?

Skupienie na samym procesie twórczym bez tak niepokojącego myślenia o osiągnięciu finiszu, zanurzenie się w drodze i ofiarowanie należytej uwagi swoim wątpliwościom, niepokojom i strachom, a więc *de facto* wsłuchanie się w siebie, jest chyba największym darem, jaki można ofiarować samemu sobie. To także tworzenie luksusowej aury – gdy wszystko pędzi do przodu, artysta zatrzymuje się i zadaje sobie kluczowe pytania, błądzi, poszukuje, kwestionuje. Pozwala sobie na to.

U Michała Marka chodzi przede wszystkim o ciągłe tworzenie. Nie o namalowanie, a więc osiągnięcie określonego celu. Malarstwo jest zapisem drogi, którą twórca pokonuje codziennie, od lat. Nie szuka wyzwania ani nie uzależnia swojej kariery od tego, co pochodzi z zewnątrz. Podstawą są własne potrzeby artystyczne, poszukiwania i konieczność mierzenia się ze swoimi wewnętrznymi myślami. Zdaje się, że jest to jedyny racjonalny wybór, jakiego człowiek może dokonać – konfrontowanie się z samym sobą. W przeciwnym wypadku bowiem będzie to walka z góry przegrana, na świat zewnętrzny nie mamy wpływu.

Jeżeli przyjrzymy się twórczości artysty od wczesnej młodości aż do dziś, być może będziemy w stanie podzielić ją na etapy, wyodrębnić cykle czy nawet wskazać to, co zajmowało go szczególnie w danym momencie. Ale, jak sam mówi, malowanie



jest zajęciem liniowym, nie zaś pracą od projektu do projektu. Dlatego wystawa jest zapisem pewnych gestów wykonywanych przez niego w trakcie pracy, ale umiejscawianie ich na osi czasu w celu budowania klasycznej wystawy w typie retrospektywy chyba nie ma sensu.

Obcowanie z malarstwem Michała Marka skłania do mimowolnego przybierania postawy, jaką reprezentują artysta. Widzimy wyraźnie, że rozsmakowuje się on w swojej pracy, która wykazuje pewien mnisi rys i sam fakt jej praktykowania jest wyrazem filozofii wobec świata. A jest ona wyraźnie stoicka, objawiająca się obserwacją, chłonięciem i przyjmowaniem życia takim, jakie jest. Kontemplacja otoczenia przejawia się w eksplorowaniu jego wycinków, w twórczej interpretacji codziennych motywów, wielokrotnym pochylaniu się nad nimi.

Prace prezentowane na wystawie w Galerii Geppart – malarstwo i rysunki – pochodzą z różnych etapów twórczości artysty, są zapisem procesu, zarówno intelektualnego jak i artystycznego. Motywy są wynikowe, powielane, przechodzą jeden w drugi, niepostrzeżenie. Całość tworzy nastrój, zaprasza do snucia opowieści o artyście, ale jednocześnie nie narzuca narracji. Być może właśnie to jest droga do wolności twórczej.

Tekst towarzyszył wystawie *Wątpienie wprowadza mnie w stan upojenia*, prezentowanej w lutym 2024 roku w Galerii Geppart Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

1
Michał Marek, *Pewnej nocy w Arles*, olej na płótnie, 2024

2
Michał Marek, *Za dużo o jedną kropelkę*, olej na płótnie, 2024

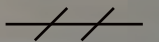
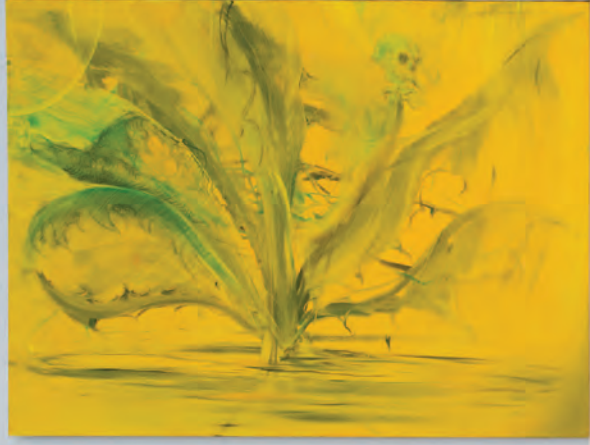
3
Widok wystawy, Galeria Geppart ASP Wrocław, fot. S. Mucha

1



2





Wszystko jedno gdzie Right here, right there – wystawa Marty Borgosz i Wojciecha Pukocza w Muzeum Sztuki w Kluź-Napoka

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

1, 2
Widok wystawy, Muzeum
Sztuki w Kluź-Napoka,
fot. W. Pukocz

Right here, right there – wystawa wrocławskich artystów Marty Borgosz i Wojciecha Pukocza w Muzeum Sztuki w Kluź-Napoka (Rumunia) – mogłaby wydarzyć się kiedykolwiek i gdziekolwiek. Opowieść każdego z osobna, ale także ta wspólna, powstała w wyniku pracy nad ekspozycją, jest bowiem narracją, która wybrzmiewałaby równie silnie w dowolnym miejscu i czasie. Twórcy snują refleksję nad życiem, nad istotą bycia człowiekiem i funkcjonowaniem w relacjach, a jest to przecież sprawa uniwersalna, zajmująca ludzkość od jej zarania.

Jednocześnie artyści, ich bohaterowie, ale i odbiorcy, funkcjonują w określonych warunkach: czasu, miejsca, kultury czy społeczeństwa. Ten aspekt sprawia, że uniwersalizm tych opowieści staje się jednocześnie sprawą prywatną, czytana w wymiarze mikro. Obserwator ma więc wybór: albo może widzieć narrację z szerokiej perspektywy i traktować ją jako przypowieść o gatunku ludzkim w ogóle, albo wręcz przeciwnie – umieścić siebie w jej centrum i odbierać bardzo osobiście.

Dla obojga artystów podstawą jest malowanie, a choć na wystawie pojawiają się także inne formy twórczości, jak rysunki, film czy obiekty, to i tak zawsze chodzi o obraz. Bynajmniej nie jest to wyraz konserwatyzmu czy chęci uruchomienia dyskusji o formie w sztuce, chodzi mi o zwrócenie uwagi na określoną postawę. Bycie malarzem oznacza bowiem, że w pewnym momencie, w trakcie procesu tworzenia, muszą pojawić się odwołania do tradycji malarskiej w formie poszukiwań, kontynuacji czy zanegowania. Niezależnie jednak od nastawienia względem niej przebija się przekonanie, że to właśnie malarstwo służy dokonywaniu introspekcji, a przecież u Wojciecha Pukocza i Marty Borgosz właśnie o nią tu chodzi. Medium jest zatem rodzajem soczewki, za pośrednictwem której przyglądamy się istocie bycia człowiekiem. Jednocześnie nie sposób odejść od dualistycznej natury wszystkiego, a zatem ten malarski filtr jest także barierą, która chroni samych artystów – pozwala im mówić o naturze ludzkiej, ale jednocześnie nie narażać się na zbytne odświeżenie

i ekspozycję tych najbardziej wrażliwych aspektów swojego wnętrza. Widzimy tyle, na ile nam pozwalają. Marta Borgosz i Wojciech Pukocz prezentują w tym zakresie zgoła odmienne środki realizacji tego aspektu i zasadne jest postrzeganie duetu nie na zasadzie opozycji, lecz dopełnienia.

Obrazy Marty Borgosz są trochę jak sceny z emitowanego od dawna serialu, z którym dorastamy i towarzyszymy jego bohaterce w kolejnych epizodach z życia, ale raczej mimowolnie i przy okazji, niż aktywnie. To „przy okazji” staje się niepostrzeżenie częścią naszej codzienności, bo niby znamy kobietę, na którą patrzymy, a może nawet ta opowieść nie jest wcale o niej, a o nas... Marta Borgosz zwykle jest sama dla siebie modelką i chyba jest to najbardziej uczciwy sposób mówienia o ludziach w ogóle – przez zastosowanie zasady *pars pro toto*. Jednakowoż fizyczne podobieństwo i zabawa w „rzeczywiście, to przecież ona” zupełnie nie są istotne. Artystka wyraźnie stara się syntetyzować przeżycia relacyjne, tworząc figurę *everymana/everywoman* i wynosić je na poziom ogólnego doświadczenia. Odniesienia do samej siebie z pewnością dają jej mandat, by opowiadać o życiu, w tym wypadku o jego nostalgicznym i melancholijnym wymiarze, chociaż próżno tu szukać przestrogi czy moralizowania. Wszystko jest opowiadane przez takie pojęcia, jak „chwila”, „nastój”, „odczucie” – nie ma tu wyrazistych czy granicznych emocji. To zresztą przejawia się także w warstwie kolorystycznej, w której dominują chłodne, jakby przygaszone gamy kolorów. Nawet jeżeli pojawiają się kontrasty, to ich konsekwencją nie jest ogień, a mgła.

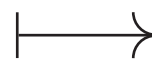
Przywiązałam się do wyobrażenia, że na obrazach Marty Borgosz pokazywanych w Kluź-Napoka jest jedna i ta sama bohaterka. Jeden z nich przybrał formę portretu władczyni, ukazującego najbardziej reprezentacyjny moment życia, pełen mocy. Jednak najlepsza forma, do której albo się dąży, albo się odwołuje, przez większość czasu jest raczej nieuchwytna. Więcej jest za to momentów rezygnacji i niemocy, tego obezwładniającego



1



2



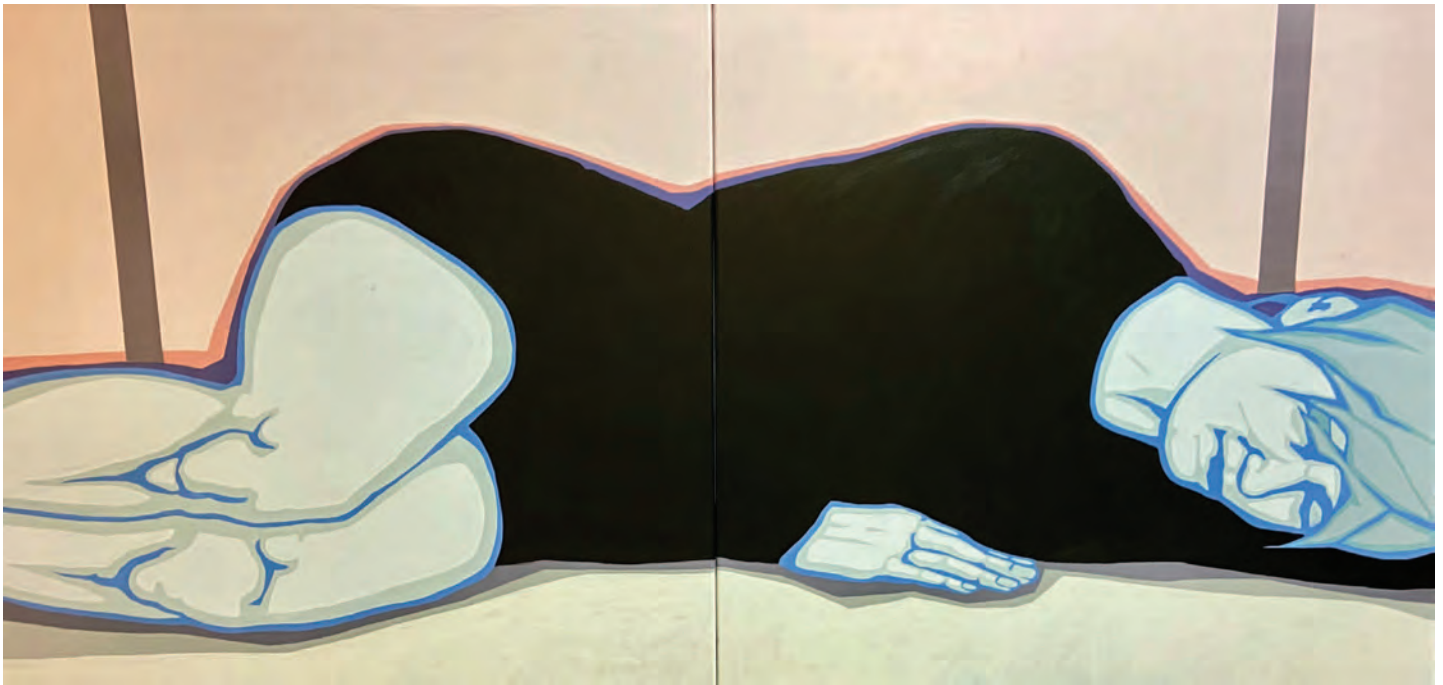
1



2



3



4



1
Wojciech Pukocz, *Idący na śmierć*, 2024, akryl na płótnie

2
Marta Borgosz, *Oscura*, 2014, akryl na płótnie

3
Marta Borgosz, *Pozycja bezpieczna*, 2014, akryl na płótnie

4
Wojciech Pukocz, *Czaszka (07)*, 2025, akryl, żywica na płycie.





Wojciech Pukocz, *Rysunki japońskie*, 2018, rysunek na papierze, żywica

poczucia słabości. Obrazy przedstawiające ten stan przeważają. Ale o ile wcześniejsze cykle malarskie raczej zdają się jasno i czytelnie mówić o poczuciu ogólnego bezsensu, o tyle w układzie prac w Rumunii pojawiają się wątki niejako nowe – małe obrazy z elementami dekoracyjnymi, trochę jakby uzupełniające pustą dotychczas przestrzeń, lecz również wprowadzające grozę. Może didaskalia? Autorka wcześniej nie sięgała po zbędne gesty, jej wychodzące z prostoty rysunku i malarskiej redukcji kompozycje były (i są nadal) minimalistyczne pod względem środków wyrazu. Tu błyszczące, eleganckie i rozhuśtane żyrandole przywołują barokowe scenograficzne zabiegi, które nadają dramaturgii. Czy jest to może potrzeba tworzenia odpowiedniego anturażu, zaspokajającego wyłącznie przyziemne estetyczne potrzeby? Ale czy to właśnie nie one są tym składnikiem, który czyni życie wyjątkowym? Przecież jeśli pozbawimy je ozdobiaków, staje się ono takie zupełnie zwyczajne...

W ostatnich latach Marta Borgosz sięgnęła po zupełnie nieoczywistą technikę tworzenia – zaczęła szyc lalki, które są reprezentacją typów ludzkich, a czasem grup społecznych, którym coś się przydarza. One są tym żyjącym elementem, który wychodzi w przestrzeń wystawy i wymyka się statycznemu układowi dzieł. Ich powstawanie zresztą widzę jako wzruszający proces,

bo przywodzący na myśl nieokreślone dawne czasy i zabawki z dzieciństwa. Ponadto to bardzo intymne, domowe, typowo kobiece zajęcie pozwala z bliska widzieć autorkę z jej introwertyczną naturą, gdyż wpuszcza nas ona do swojego świata. Lalki są silnie zespolone z ich kreatorką, zdają się przejmować część jej osobowości. Trochę jak w wypadku Geppetta, który nie tylko był twórcą Pinokia, ale miał z nim silną emocjonalną więź. Przez uczestnictwo w historii drewnianego chłopca poznaliśmy tego, który go stworzył.

Z kolei obrazy i rysunki Wojciecha Pukocza to mnogość technik, konwencji, nawiązań. Artysta od lat działa jako „multiinstrumentalista” – maluje, rysuje, używa mediów elektronicznych, współpracuje z innymi artystami, tancerzami, muzykami, chętnie ucieka od galeryjnych czy muzealnych przestrzeni, działając w postindustrialnej architekturze, pustostanach czy miejscach czasowo zaanektowanych przez sztukę, a pełniących na co dzień zupełnie inne funkcje. Eksperymenty z nieoczywistym anturażem bywają dla niego atrakcyjnym wyzwaniem, ale jednocześnie nie stroni on od konwencjonalnych pokazów prac w klasycznych technikach w „konsekwowanych” instytucjach kultury. I nie jest to dowód buntowniczej natury, którą warto od czasu do czasu skontrastować ugięciem się w stronę konwenansów.

Wszystko jest wynikiem obecnych potrzeb, chęci wydobywania niuansów z prac w zależności od okoliczności ich prezentowania, bez hierarchizowania, które otoczenie jest lepsze, a które gorsze.

Zestaw obrazów i rysunków pokazywanych na wystawie *Right here, right there* jest kontynuacją rozważań o ludzkiej naturze, skrętnie snutych przez artystę od dawna. Chętnie mówi on o tym, szuka prawdziwości, paradoksów, stara się uchwycić wielowymiarowość człowieka, jego jasne i ciemne strony, chociaż te ostatnie zdają się atrakcyjniejszym tematem do plastycznego przedstawienia. To, co zobaczymy, wypełnia przestrzeń między dwoma biegunami ludzkiej psychiki. Znajdziemy tu spokój i jego brak, przemoc w wersji zwierzęcej oraz tę kontrolowaną, będącą wytworem kultury, pokłosie walki czy wreszcie, w kontraście, całkowitą ucieczkę od jakiegokolwiek formy cywilizacji.

W odróżnieniu od Marty Borgosz, u Wojciecha Pukocza nie znajdziemy jawnych wątków autotematycznych. Artysta nakłada maskę sobie i swoim bohaterom, a może nawet każe brać widzom udział w tej maskaradzie. Czaruje bowiem bogatą stylistyką i technikami: od barokowych motywów w warstwie malowidła czy jego oprawy przez niby-dziewiętnastowieczny rysunek w swojej najbardziej wybujałej postaci, kolorystykę, połysk, zabawę z podłożem (ikoniczne już gnienie czy preparowanie papieru) po zaskakująco minimalistyczny film czy

klasyczny, wyciszający pejzaż górski. Odwołuje się do klasycznej symboliki, karykatury, opowiada o ludziach przez nadawanie im zwierzęcych cech, ale nie boi się jednocześnie efektownego wykańczania i opakowywania swoich prac, bo nie ucieka od przekonania, że mają być także atrakcyjne dla oka, a nie tylko ważne pod względem tematu. Ten taniec z jednej strony sprawia, że przyglądanie się zakamarkom ludzkiej natury staje się mniej zimne i beznamienne, może być wizualną ucztą, powodem do niekończących się poszukiwań, zabawy z konwencją, czerpania z niej, do swobodnych nawiązań. Z drugiej strony może być też sprytnym sposobem na utrzymanie dystansu czy ukrycie siebie przed czujnym okiem widza.

Jeżeli możemy mieć jakiegokolwiek oczekiwania względem sztuki, to chyba przede wszystkim takie, które dotyczą pośredniczenia w poznawaniu samych siebie. Ona staje się filtrem, przez który można przyglądać się gatunkowi ludzkiemu, jego niejednoznacznej naturze i ogólnemu absurdowi życia. Przy czym to poznanie następuje przez akceptację faktu, że to, co widzimy, jest zniekształceniem, nie zaś wyraźną i dookreśloną odpowiedzią na nieustannie stawiane sobie pytania.

Tekst towarzyszył wystawie *Right here, right there* w Muzeum Sztuki w Kluź-Napoka (20.03–6.04.2024)



Marta Borgosz, *PROZA-C*, 2023,
akryl na płótnie, światła led



Poezja widzenia – o twórczości Lecha Majewskiego w dialogu z Jackiem Malczewskim

Hanna Kostołowska



Widok wystawy,
fot. dzięki uprzejmości
Muzeum Narodowego
w Poznaniu

Malarstwo było pierwszym wyborem Lecha Majewskiego. I to właśnie obraz *Burza* Giorgionego – będący źródłem licznych interpretacji – „naprowadził” tego twórcę na kino¹. To tajemnicze, wręcz złowrogie dzieło stanowiło dla reżysera impuls, by „chwycić za kamerę” i zgłębić tajniki filmu. Wnikając w obrazy mistrzów, reżyser odkrył kino wielowarstwowe, totalne, nieskomercjalizowane. Poruszył ich bohaterów, reinterpretował zachowania, gesty i spojrzenia. Przywrócił ich w wizualnym sensie do życia. To dzieła zawieszane między statycznym malarstwem a ruchomym filmem.

Sztuka wideo to według Lecha Majewskiego rodzaj wizualnej poezji, ekwiwalent obrazu w ruchu. To utwór wideo, który może być dokumentacją działań artystycznych, zapisem performansu, pracą z gatunku *expanded cinema* czy – zwyczajnie – filmem narracyjnym. Przede wszystkim dekonstruuje tradycyjne pojmowanie tego medium i jego technik. Jako forma kina rozszerzonego wymyka się jednokierunkowej relacji między widzem a ekranem. Łączy spłot niejasności ze standardowymi środkami wyrazu.

Na zlecenie Muzeum Narodowego w Poznaniu reżyser artysta dokonał filmowej interpretacji dzieł Jacka Malczewskiego, będących częścią poznańskiej ekspozycji. Autorski projekt wideoartów – zachowujący dużą zgodność z oryginalnym systemem wypowiedzi młodopolskiego mistrza – przedstawiał odrębną i uwspółcześioną wizję polskości według określonego systemu symboli. W rezultacie w lipcu 2024 roku wystawiono wśród dzieł malarskich tego artysty trzynaście filmów składających się na wystawę *Jacek Malczewski / Lech Majewski*, której kuratorką była Zuzanna Wagner. Na ekranach były wyświetlane autonomiczne historie, które zestawione razem, snuły wspólną narrację i tworzyły pewien ciąg znaczeniowy. Uniwersalność opowieści ujętych w obrazach z przełomu XIX i XX wieku pozwoliła reżyserowi „zagłębić się” w nich i stworzyć jednocześnie własną panoramę zdarzeń od końca XIX wieku aż po czasy współczesne. Układ wideo miał swoją chronologię czasową oraz dynamikę z udziałem ożywionych (ale często statycznych)

bohaterów. Z jednej strony przypominały one bowiem żywe obrazy (*tableau vivant*), zastygniętymi w określonych pozach postaciami, wywołującymi specyficzne napięcie oczekiwania, z drugiej – filmowa interpretacja wprawiła płótna w ruch, odtworzyła zastygnięte na obrazach gesty czy korowody na zasadzie autorskich refleksji. Podobne rozwiązania można odnaleźć w innym zekranizowanym poemacie Lecha Majewskiego – *Szklane usta* z 2007 roku. Film ten jako instalacja miał swoją premierę w MoMA w Nowym Jorku w ramach retrospektywy twórczości artysty. Statyczne kadry, niczym obrazy malarskie, zostały zespolone niezwykłą muzyką, opowiadając historię przypominającą enigmatyczny strumień świadomości.

Filmowe inscenizacje

Wideoartem poniekąd rozpoczynającym osadzoną w muzeum opowieść był film *Na etapie*, który wprowadzał widzów w brutalne realia sybiraków ujętych w przejmującym cyklu młodopolskiego malarza i traktującym o represji na Polakach w 1891 roku. Fragmentaryczność tych dzieł została przez Lecha Majewskiego spleciona w filmową opowieść, nadając im wymiar czasoprzestrzenny. Również i w niej uderzały marazm i bezsilność postaci, a także inscenizacja *Śmierci na etapie* (1891), w której drgające w ataku padaczki ciało młodzieńca kontrastuje z dojmującym bezruchem współtowarzyszy niedoli. Na wystawie pojawiają się również *Portrety*, w których Jacek Malczewski przywdziewa różne kostiumy, symbole, otacza się spersonifikowanymi alegoriami. Pojawiają się tutaj inscenizacje znanych autoprzedstawieli malarza, takich jak chociażby *Wyjście w świat* (1915). Jego natchniona sylwetka wybrzmiewa również w filmie *List*, w którym nawiedza go Polonia, inspiratorka twórczych poszukiwań.

Lech Majewski poruszył ponadto trudną tematykę wojenną w realizacjach *Zboże*, *Thanatos* czy *Kołowrót*, ukazujących absurd konfliktów zbrojnych i nieuchronną śmierć, ucieleśnioną przez anioła, który często pojawiał się w obrazach Jacka Malczewskiego. Tytułowy Thanatos pod postacią dumnej, pełnej

¹ Lech Majewski, *Pejzaż intymny. Rozmowy autobiograficzne o świecie i o sztuce*, Poznań–Warszawa–Katowice 2017, s. 16.



spokoju kobiety pozbawia życia przez dotyk – śmierć przychodzi nagle i bezszelestnie. Film *Obiad* przenosił widzów do czasów drugiej wojny światowej, kiedy to polskość kolejny raz była tłamszona i bestialsko niszczona przez nazistowską i komunistyczną władzę. Na ekranie ostatnia wieczerza Polaków została brutalnie przerwana, pozostawiając na białym obrusie czerwone plamy krwi.

„Uskrzydłony Geniusz znieruchomiał pośród atrybutów i symboli swej pracy. Z jednej strony ideały, pragnienia absolutu, z drugiej niezdarne, bo skąpane w ograniczeniach, próby ich realizacji”² – tak opisywał Lech Majewski *Melancholię* (1514) Albrechta Dürera. Spostrzeżenia te można śmiało porównać z impresjami na temat obrazu *Melancholia* Jacka Malczewskiego, które znalazły swoje „ucieleśnienie” w wyświetlanym na wystawie wideo o tym samym tytule. A w nim można odnaleźć zarówno dążenie ku ideałom, jak i krępującą niemoc. Korowód postaci przemierza pokój jak w letargu, nawiązując tym samym do *Błędnego koła* Jacka Malczewskiego. Wideo ma swoją kontynuację w sąsiadującym filmie *Ogród* – bohaterowie „przechodzą” do sąsiedniego ekranu pod przewodnictwem *Melancholii*. W tej onirycznej krainie uwalniają się z marazmu i odzyskują siłę do działania.

Poetycka i uduchowiona wizja świata towarzyszy reżyserowi od początku kariery filmowej, a jego najnowsze projekty potwierdzają, że jest wciąż wierny własnej stylistyce, która

z pewnością nie jest nakierowana na duże komercyjne zyski. Sam przyznaje: „[...] mogę robić jedynie to, co mnie interesuje i co wymaga pokory, małych budżetów, mieszkania w podłych hotelach i podróży drugą klasą. Ale to mała cena za możliwość realizowania siebie samego. Za bycie wolnym”³. I tego typu wielowarstwowy przepływ obrazów można również dostrzec w projektach *Dolina Królów* (2019) czy *Brigitte Bardot cudowna* (2021), które mimo współczesnej dynamiki prowadzenia narracji wciąż są utrzymane w lirycznym, sennym nastroju. Film *Onirica* (2013) tytułem odnosi się do onirycznej przestrzeni, która zasada się w dialogu z Dantem. W całej konstrukcji znaczeniowej wydaje się dopełnieniem tego nasyczonego symbolami i skojarzeniami świata.

Rozmowy z mistrzami

Lech Majewski niejednokrotnie konfrontował się w swoich wideo-artach z malarstwem wielkich mistrzów. W latach 2002–2004 powstał cykl dwunastu niedługich „wierszy wizualnych” *DiVinities*, w ramach którego reżyser analizuje między innymi *Sąd Ostateczny* (1467–1473) Hansa Memlinga. W poruszającym

2 Idem, *Ukryty język symboli*, Warszawa–Katowice–Poznań 2020, s. 150.

3 Idem, *Pejzaż intymny...*, s. 54.





←
Widok wystawy,
fot. dzięki uprzejmości
Muzeum Narodowego
w Poznaniu

Ogrodzie rozkoszy ziemskich (2008), osadzonym w Wenecji (bardzo bliskiej samemu twórcy), bohaterka wraz z ukochanym bada i zgłębia świat Hieronima Boscha, dostrzegając wiele korelacji z własnym życiem i nadchodzącą śmiercią. Dzieło malarza napędza ją i inspiruje do wielu rozważań na temat sensu istnienia, raju na ziemi czy samego ogrodu rozkoszy ziemskich. Kobieta podczas rejsu po Canal Grande przywołuje kartezjański dualizm duszy i ciała: *ex sole spiritum, ex luna corpus*, dokonując rozdziału na mechaniczną fizyczność i rzeczywistość umysłową dążącą do wolności. Podobnie w filmie *Młyn i krzyż* (2011), będącym wspólnym imponującym przedsięwzięciem Michaela F. Gibsona i Lecha Majewskiego, brany jest na warsztat niezwykle szesnastowieczny obraz *Droga krzyżowa* Petera Bruegla. Przez stopniowe odkrywanie współczesnej tematyki obrazu – brnąc w gąszczu symboli i niuansów, przez warstwy planów i zbiegowisk ludzkich – widzowie docierają do młyna, który irracjonalnie wznosi się na wysokiej nagiej skale, niczym sanktuarium mielące pokarm dla wiernych. Tutaj każda postać ma znaczenie i żadne wydarzenie nie jest ważniejsze od pozostałych.

Wobec tego projekt *Jacek Malczewski / Lech Majewski* jest kolejną próbą wniknięcia w narrację obrazów mistrza – tym razem Jacka Malczewskiego. Lech Majewski odtworzenie to przeprowadza zgodnie z własną „malarską” precyzją, dostrzega bowiem w szeroko pojętej sztuce potrzebę doznania estetycznego. „Spojrzenie malarza rodzi miłość do świata. Podziw dla bogactwa form, nieskończonej delikatności odcieni”⁴ – malarstwo jest dla tego twórcy celebracją istnienia mimo pewnej „nieporadności” technicznej samego medium, które „niweczy optyczną alchemię”⁵.

Wystawę poznańską poprzedził nakręcony w 2016 roku trzydziestominutowy film, będący reinterpretacją obrazu *Uczta u Heroda i ścięcie Świętego Jana Chrzcziciela* Bartholomeusa Strobla (barokowego malarza ze Śląska) – pokaznego, prawie dziesięciometrowego płótna. Ten przykład także pokazuje, że odkrywanie dzieł malarskich przez Lecha Majewskiego jest rodzajem hołdu oddanego wybitnym malarzom: „Obrazy są samoistnym bytem. Zwłaszcza obrazy inspirujące: są one skończone, zamknięte i nie wymagają dodatkowego przetworzenia artystycznego. [...] jeżeli już te obrazy się pojawiły przed oczyma mojej wyobraźni, to czuję się zobowiązany do nadania im ciała. Wszelka moja twórczość zaczyna się od widzenia”⁶.

To właśnie malarstwo oddziałuje na widzów w jednym momencie całą paletą wrażeń niewerbalnych i ponadmysłowych, ogarnia rzeczywistość w pełnym jej natężeniu. Film dokonuje linearnej rekonstrukcji zdarzeń, scena po scenie snuje konkretną historię. Zdaje się, że Lech Majewski tworzy formę pośrednią między tymi dwoma mediami, opartą na przeżyciu duchowym i wymiarze transcendentnym najzwyklejszych sytuacji życiowych, jak chociażby pokazuje to filmowa opera *Pokój Saren* z 1997 roku. Osią tego „libretta” stały się młodzieńcze wiersze Lecha Majewskiego zawarte w tomie *Mieszkanie*, będące nostalgiczną opowieścią o życiu trzyosobowej rodziny mieszkającej w starej kamienicy⁷. I tutaj można pozwolić sobie na jedno rozróżnienie: malarz zachowuje pewien naturalny dystans w oddawaniu konkretnej sceny, z kolei operator kamery „wdziera” się w jej przestrzeń, naruszając panujący porządek rzeczy. Dzieło

6 Rozmowa z Lechem Majewskim w katalogu do wystawy *Jacek Malczewski / Lech Majewski w Muzeum Narodowym w Poznaniu*, 26 lipca 2024–23 marca 2025 roku, Poznań 2024, s. 38.

7 *Pokój Saren. Wideofresk*, <https://lechmajewski.com/film-4/pokoj-saren/> [dostęp: 1 marca 2025 roku].

4 *Idem*, *Ukryty język symboli...*, s. 88.

5 *Ibidem*.

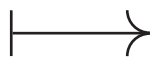


↑
Kadr, fot. dzięki uprzejmości
Muzeum Narodowego w Poznaniu





Kadr, fot. dzięki uprzejmości
Muzeum Narodowego w Poznaniu



malarskie jest zazwyczaj pełne, skończone, podczas gdy film ukazuje wizję rozbitą i indywidualnie połączoną w zgodzie z językiem oraz stylem ich twórców. Lech Majewski swoją pogłębioną analizę rzeczywistości bada z malarskiej perspektywy i jednocześnie pozbawia ją ram, pozostając wierny zasadom filmowego medium. Dualizm ten czyni go wyjątkowym twórcą, będącym ciągle na rozdrożu tych dwóch mediów.

Twórczość zaczyna się od widzenia

Poetycka, metafizyczna sfera istnienia pojawia się chociażby w jego filmie *Angelus* (2001), który – niczym *Amarcord* (1973) dla Federica Felliniego – był dla reżysera powrotem do mitycznej krainy dzieciństwa spędzonego na Śląsku. Opowiada o janowskiej gminie okultystycznej, działającej w tym regionie w latach 1920–1960 (należeli do niej chociażby Teofil Ociepa czy Erwin Sówka). W imię poszukiwania tajemnicy i sensu istnienia autor mierzy się z bezwzględny materializmem i totalitaryzmem. Podobnie dzieje się na poznańskiej wystawie, na której udostępniono również niezwykle pesymistyczne, wręcz apokaliptyczne wideo *Supermarket, Błoto, Biuro czy Po etapie*. Pokazują one ludzi zagubionych, uwikłanych we współczesne anomalie związane z nadmierną konsumpcją czy wszechobecną technologią, pozbawionych „podsłonecznej” intuicji odkrywców poruszających się w świecie archetypów i symboli. Zarówno Jacek Malczewski, jak i Lech Majewski są baczni obserwatorami ich współczesności. Te dwie rzeczywistości się przenikają i uzupełniają, są przesycane kryzysami i wątpliwościami w wyznawane przez ogół wartości. Reżyser dostrzega w obecnych czasach trywializację duchowości i wyższych idei. Te odczucia wymownie opisują jego pobyty w bibliotece w Windsorze i ślęczenie nad *Kodeksami Leonarda da Vinci*. „Wychodziłem z biblioteki w stanie depresji, w poczuciu, że jestem śmieciem w tych śmiercionośnych czasach kultury masowej, blichtru, eskapizmu, i konsumpcyjnego ogłupiania, i nie pozostało mi nic innego, jak upić się i zagapić w telewizor”⁸.

Wspomniany wideoart *Po etapie* zamyka pesymistycznie cykl muzealnych działań Lecha Majewskiego, ukazując czasy na wskroś nam współczesne. Podobnie jak w *Na etapie*, również w tej realizacji grupa osób zostaje zamknięta w jednym pomieszczeniu. Ślęczą bezmyślnie nad telefonami uwięzieni w transie, przywołując na myśl bohaterów obrazów Agaty Kus. Zostają zahipnotyzowani strumieniem śmieciowych obrazów zalewających Internet. To wymowna wizja współczesności i przyszłości.

Wizjonerskie dzieła Jacka Malczewskiego mają w sobie pewną „filmowość” i dynamikę. Postacie pędzą w ciągach i kowodach, wywołując ekscytację i poruszenie. Jak chociażby w „sfilmowanej” *Melancholii*, w której z malowanego płótna wydobywa się beładny tłum alegorycznych postaci. Czy wobec tej witalności oraz kombinacji postaci i atrybutów filmowa wersja była rzeczywiście potrzebna? Czy tego typu „dopowiedzenie” twórczości mistrza ma rację bytu? W poznańskiej przestrzeni muzealnej dzieje się zdecydowanie więcej. Lech

Majewski snuje autonomiczną historię, buduje własny świat, czerpiąc z doświadczeń i inspiracji. Ucieleśnia dwuwymiarowych bohaterów, oddaje nastrój miejsc, delikatnymi dźwiękami i szelstami ożywia naturę oraz pozwala wybrzmieć odgłosom wojny. „Wycinki” obrazów – jak chociażby we wspomnianym cyklu *Na etapie* – scala i kontempluje. Jego analizy dzieł mistrzów rozkładają na czynniki pierwsze poszczególne elementy, śledzą proces tworzenia oraz kontynuują zainicjowane na płótnach opowieści, które w wersji pierwotnej zawsze są jakby niedopowiedziane. Wideo rekompensuje ten niedosyt. Trochę tak, jakby ulotne impresje złożył w linearną całość, w ruchomą opowieść o malarskiej proveniencji, a wszelkie domysły urzeczywistnić. Erwin Panofsky upatrywał w obyczajach „dawnych sztuk” fundament idealistycznej koncepcji świata: „[...] biorą początek od idei, którą trzeba tchnąć w bezkształtną materię, nie zaś od przedmiotów, które tworzą świat fizyczny”⁹. Zdaniem uczonego, medium filmu jest dla odmiany fizyczne, odnosi się do konkretnych ludzi i rzeczy: „[...] ujmuje rzeczy materialne i ludzi, nie zaś medium neutralne, w kompozycje [...]”¹⁰.

Lech Majewski swoją autorską stylistyką wykracza poza kino realistyczne, które podchodzi do człowieka tylko powierzchownie, analizując jego zachowanie i fizyczność. Przychodzą w tym miejscu na myśl refleksje Zbigniewa Rybczyńskiego na temat przewyciężenia dyktatu powierzchownego realizmu, by móc zawrzeć w obrazie wszystko to, co wizualne – rysunek, malarstwo, modele, scenografię, rzeczy, aktorów – następnie zaś sfilmować je jako odrębne warstwy¹¹. Dlatego w swoich dziełach Lech Majewski stwarza atmosferę ontologicznego niepokoju. Sam przyznawał, że wierzy w „głębię człowieka”, w jego wnętrze, które skrywa zbitki obrazów i emocji, tych uświadomionych i nieświadomych¹². W jego filmach, realizowanych ze szczególną dbałością o każdy detal, dialog może być zbędny lub będzie odbywać się gdzieś w tle jako rodzaj nienachalnego dopowiedzenia. Reżyser odtwarza strumień życia, który opisywał Siegfried Kracauer: „[...] czas teraźniejszy ludzkiej egzystencji, umykającej pamięci i sztuce – strumień zdarzeń, gestów, odruchów, działań”¹³. Ten szczególny odpowiednik tak zwanego strumienia świadomości czy wewnętrznego monologu jest przywilejem filmu, obdarza swoją rzeczywistość cytatami zaczerpniętymi z obecnej rzeczywistości.

Jacek Malczewski i Lech Majewski pasują do siebie i nie dziwi wrażenie, że doskonale odnajdują się w artystycznym dialogu. Prowadzą zgodną konwersację nakierowaną na zbliżone wartości i sposób postrzegania świata. Wspólnie oddają istotę polskości i uduchowanie narodu dążącego do wolności. Podobnie zarysowują nastrój miejsc, ludzkie relacje i wizję kontemplacyjnej rzeczywistości. Każdy z nich wypowiada się we własnym języku, bez narzucania czegośkolwiek temu drugiemu, w pełni duchowego przeżycia.

⁹ Erwin Panofsky, *Styl i medium w filmie*, przeł. Jolanta Mach, [w:] *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, Warszawa 1976, s. 146.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Piotr Krajewski, Zbigniew Rybczyński – *jestem obrazem*, „Format” 2023, nr 91, s. 7.

¹² Lech Majewski, *Pejzaż intymny...*, s. 89.

¹³ Alicja Helman, *O dziele filmowym*, Kraków 1981, s. 26.

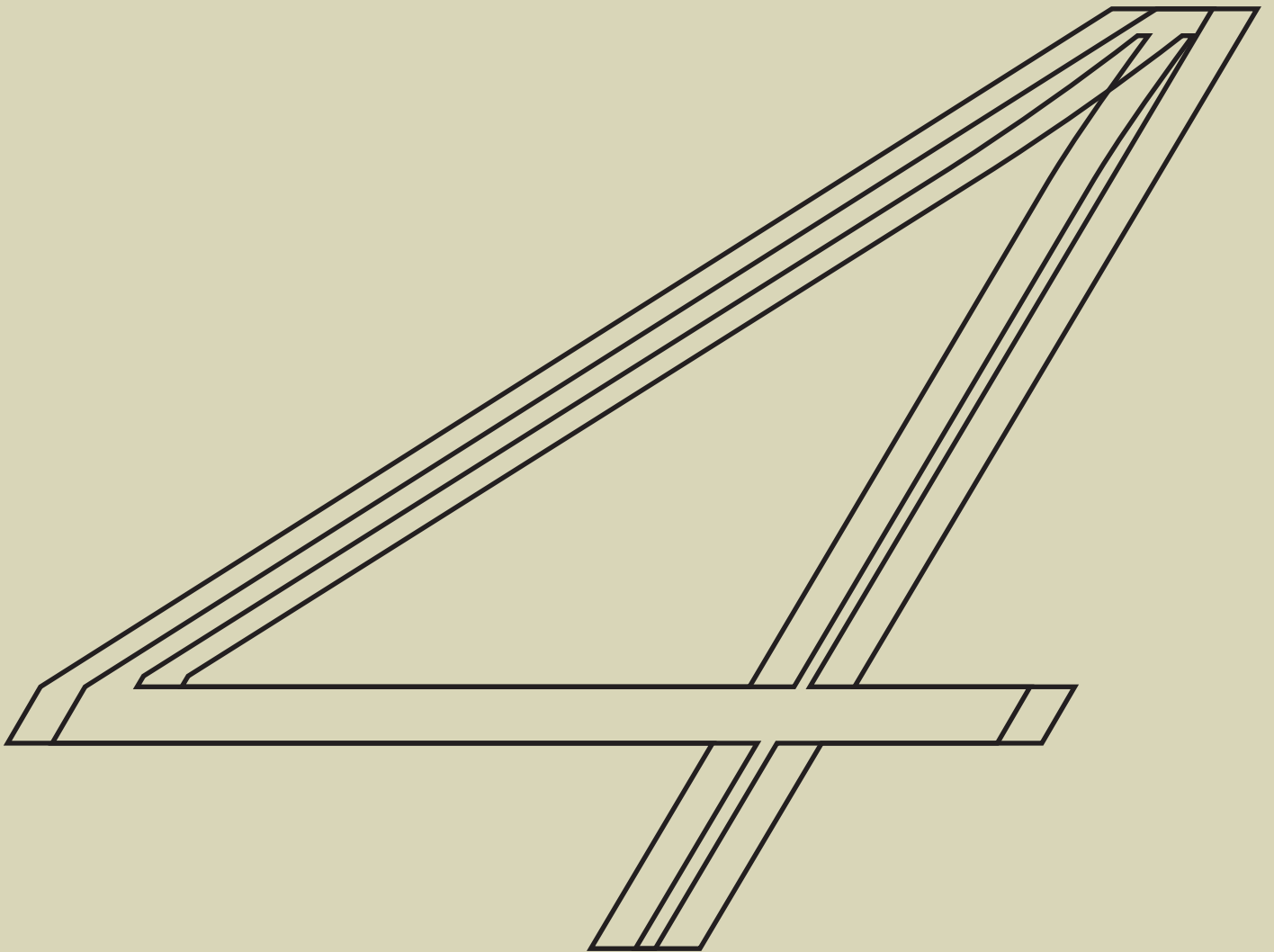
⁸ Lech Majewski, *Oficjalne centrum świata*, Gdańsk 1998, s. 14.



↑
Kadr, fot. dzięki uprzejmości
Muzeum Narodowego w Poznaniu



ZJAWISKA



[86] Jakub Fereński

O „Perfomediach”,
afordancjach i innych rzeczach

[92] Anna Mituś

Matki, artystki, akademicki

[100] Jan Kozaczuk

MAXXI w Rzymie – dialog przeszłości
z przyszłością w moim obiektywie

[106] Tomasz Mikołajczak

Wrocławska nowoczesność
w czasach odwilży

[114] Julia Słomska

„FOKA”

[120] Kama Wróbel

Emerging artists i hybrydyzacja rynku
– przewidywania dla sztuki
na najbliższy rok

[124] Kama Wróbel

Storm King Art Center – symbioza
sztuki i natury w sercu doliny Hudson

[130] Alicja Kielan

Wystawa, jaka jest, każdy widzi

INTERFERENCJE

Pamięci Emilia Morandiego (1940–2025),
wszechstronnego artysty wizualnego
i twórcy „Perfomediów”

O „Perfomediach”, afordancjach i innych rzeczach

Piotr Jakub Fereński

1



W moich rozmowach z artystami zajmującymi się performansem często powracają pytania o to, czym w istocie są działania twórcze realizowane w czasie rzeczywistym: „Co robimy, kiedy performujemy?”, „Czym jest sztuka wykonywana na żywo?”, „Jaka jest specyfika tej dziedziny ekspresji artystycznej?”. Miałem sposobność do głębszego namysłu nad tym zagadnieniem podczas organizowanego przez Fundację Sztuki Krytycznej festiwalu „Perfomedia”. We wcześniejszych konwersacjach z jednym z kuratorów imprezy, Marcinem Krzyżanowskim, przewijała się kwestia wpływu głośnej teorii percepcji Jamesa Gibsona na rozumienie współczesnej sztuki. Gibsonowskie afordancje od wielu lat stanowią przedmiot zainteresowania badaczy kultury. Dzięki odbywającym się w Puławach pokazom mogłem pomyśleć o performansie inaczej niż w kategoriach „komunikacyjnych” czy „estetycznych”.

Zadałem sobie pytanie o to, w jaki sposób w trakcie performansów dane są nam przestrzenie i rzeczy oraz jak włączają się one w zakres działań artystycznych. Czy są wyłącznie wyko-

rzystywane lub „instrumentalizowane” przez twórców, czy może biorą czynny udział w procesie powstawania bądź wyłaniania się dzieła sztuki? Innymi słowy, jaka jest ich sprawczość? Czym jest w tym wypadku materia i jej określone właściwości? Jaką rolę odgrywają szeroko pojęte obiekty, w tym także rozchodzące się w konkretnych wnętrzach światło i dźwięki? Myślałem przy tym wszystkim także o znaczeniu mediów i nowych technologii.

Performans jako dziedzina sztuki ma źródła zarówno w tradycji teatru (rytuału, spektaklu), jak i w sztukach plastycznych (wizualnych). Jako kluczowy jawi się z pewnością fakt, że jedynym i ostatecznym wytworem artysty pozostaje samo „działanie”, „zadzianie się”, „wydarzenie” – jest tak nawet wtedy, gdy występ poddano skrupulatnej dokumentacji w postaci rejestracji audiowizualnej („dokamerość” ontologicznie niczego tu nie zmienia).

Czym są rzeczowe afordancje? Definiuje się je jako „sposobności oddziaływania”. Już samo to sformułowanie brzmi interesująco w odniesieniu do sztuk performatywnych. Część



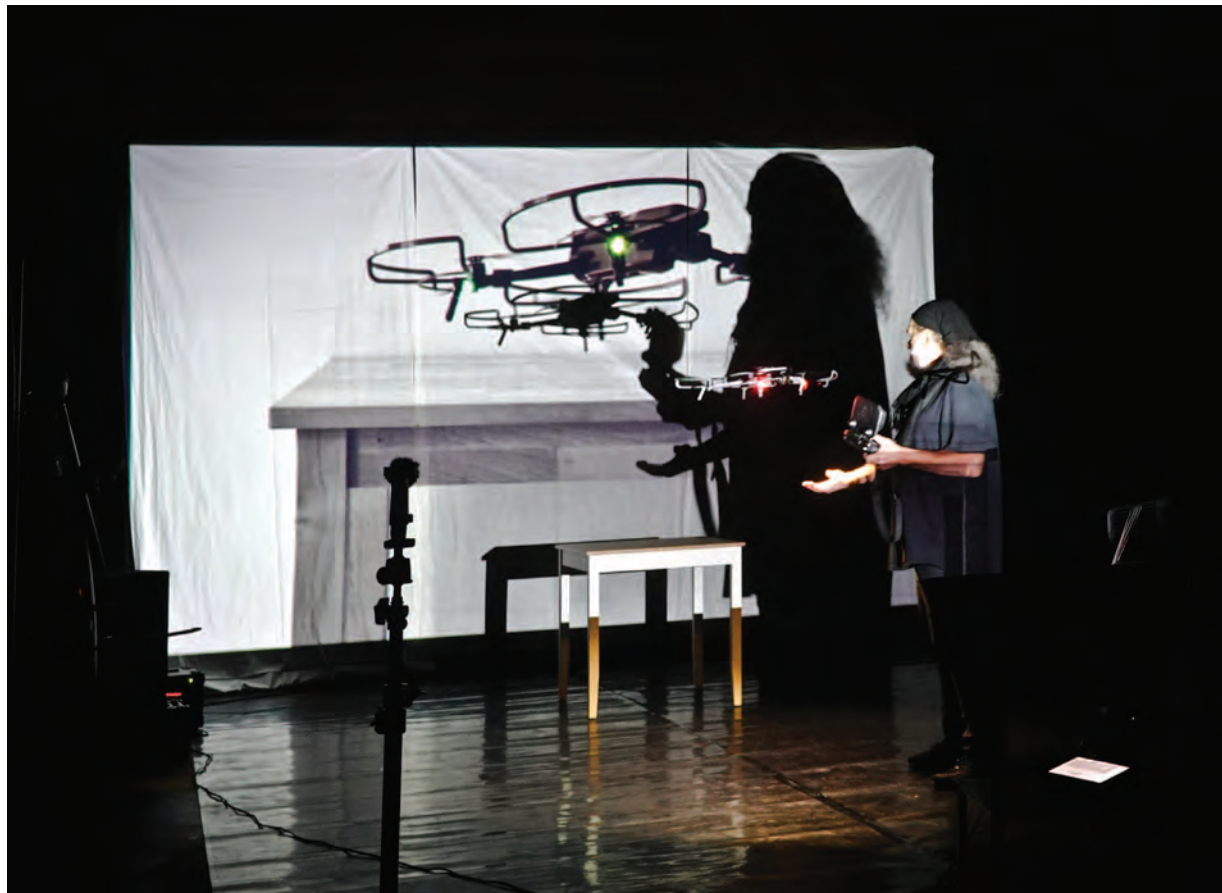
2

1
Marcin Krzyżanowski, *Pure Music, Glitch Cello*, 2024, performans dźwiękowy, 2024, fot. A. Dudek-Dürer

2
Wendy Jehlen, *Taniec. Spotkanie u źródeł sztuki*, 2024, performans choreograficzny, fot. A. Dudek-Dürer

3
Artur Tajber, *Walk'man*, 2024, performans intermedialny, 2024, fot. A. Dudek-Dürer

3





1



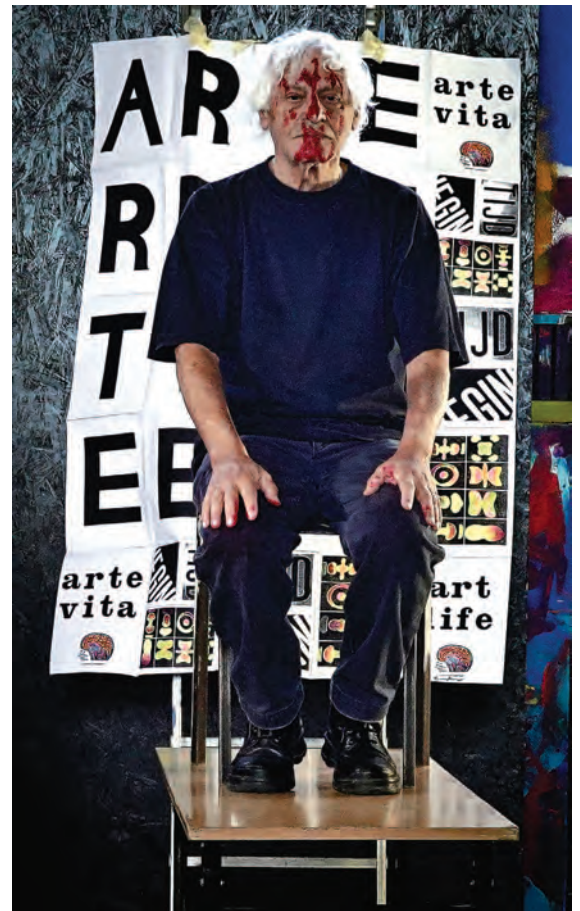
2

1
Andrzej Dudek-Dürer,
Nieoczekiwana Zmiana... Miejsca
1471 – 1969 – 2024, performans
intermedialny, fot. G Borowik

2
Emilio Morandi, © Franca
Morandi, *Perfomedia*, 2024,
performans, fot. A. Dudek-Dürer

3
Emilio Morandi, *Perfomedia*,
2024, performans,
fot. A. Dudek-Dürer

3



teoretyków kultury wskazuje, że teoria Jamesa Gibsona jest spowinowacana z myślą Martina Heideggera. Podkreślają oni zwłaszcza zbieżność afordancji z koncepcją „poręczności narzędzia”. Nie wiem, czy do końca słusznie, niemiecki filozof podkreślał bowiem istotową dyspozycyjność rzeczy dla człowieka. Może tu chodzić o funkcję instrumentalną, określaną niekiedy jako „manipulacyjno-użytkowa”, bądź o bycie „czymś używanym” lub „czymś wytwarzanym”. Tym, co w kwestii opisu relacji między ludźmi i rzeczami z pewnością zbliża Jamesa Gibsona do Martina Heideggera, jest próba zniesienia aporii poznania związanej z subiektywnością i obiektywnością. W aspekcie percepcji i działania „afordancja nie jest ani własnością obiektu, ani podmiotu, jest jednym i drugim jednocześnie”. Powstały oczywiście liczne książki i artykuły starające się łączyć sztuki performatywne ze sposobem postrzegania ludzkiej egzystencji przez fryburskiego myśliciela. Uwzględniają one powiązania człowieka z otaczającym go środowiskiem. Podnoszą zagadnienia ulotności performansu oraz fenomenologię obiektów sztuki tworzonych w czasie rzeczywistym. W aspekcie działań artystycznych odbywającymi się „na żywo” szczególnie interesujące były dla mnie zawsze Heideggerowskie objawienia, epifanie, „aktywności jako ekstazy” (zachwycenia) oraz rzecz jasna kwestia czasowości bycia. Wszystko to można odnieść do „otwartości”, „projektowania siebie”, doświadczenia (nie tylko estetycznego) oraz „wydarczenia”, dzięki któremu dopiero określa się „sens bycia” – nasz i wszystkiego innego.

Właśnie – „sens bycia” czy wydobywanie się sensu? Trudno powiedzieć o performansie, że jest gotowy czy skończony w takim samym znaczeniu, jak o obrazie malarskim czy rzeźbie. Jak ma się performans do dzieła, które oznacza „wytwór”? Kluczowa jest tu czasowość, ale nie tylko ona. Można postawić tezę, że w performansie idzie bardziej o interakcję z materialną rzeczywistością niż o dzieło jako finalny produkt procesu twórczego. I tu z pomocą przychodzi nam James Gibson, przeciwnik tradycyjnej teorii percepcji, w ramach której mamy do czynienia z podmiotami, przedmiotami i ich reprezentacjami.

W odniesieniu do afordancji mówi się o „ucieleśnionym poznaniu”. Otóż sztuki performatywne pozostają, w moim przekonaniu, swoistym laboratorium, w którym doświadczeniom poddaje się zarówno nas samych, jak i otaczające nas rzeczy. To eksperymentalne badanie możliwości ciał i obiektów. Według Jamesa Gibsona percepcja nie ogranicza się do widzenia. Rzeczywistość „postrzegamy” przez dotyk, przez fizyczny kontakt ze środowiskiem. Interpretatorzy pism amerykańskiego psychologa podkreślają, że zniesiona przy tym zostaje stara, dogmatyczna pozycja umysłu i ciała. Rozum i sensoryczne doświadczenie pozostają ze sobą w ścisłym związku.

W performansach widzę zatem rodzaj eksperymentalnych badań. Ich obiekty pojmuję bardzo szeroko – ruchy, dźwięki, światła, barwy. Zdaniem Jamesa Gibsona, w poznaniu chodzi o możliwości działania. „To, co widzimy, kiedy spoglądamy na przedmioty, to ich afordancje, a nie własności”. Zarazem jednak – co wydaje się paradoksem – afordancje są bardziej kategorią ontologiczną niż epistemologiczną. Dlaczego? Dlatego właśnie, że przełamują wspomnianą dychotomię subiektywny – obiektywny. Są one zdarzeniem zarówno w środowisku, jak i w zachowaniu. Są jednocześnie fizyczne i psychiczne – wyjaśnia James Gibson. Nie do końca jasne pozostaje, co ma on na myśli, gdy pisze, że afordancje łączą dwie strony, czyli środowisko i obser-

watora. Kim jest ten obserwator? Niezależnie jednak od tego, dla mnie wciąż najważniejsze jest, że to relacje między podmiotami a obiektami formują wszelkie „dyspozycje”. Nic nie istnieje jako uprzednio dane – i to jest w performansie najciekawsze. Sztuki performatywne to „możliwości”, cielesne, materialne sytuacje pojawiające się w relacjach podmiotów i obiektów.

Zarazem coraz bardziej wyraźna staje się obecność innowacji technologicznych wzbogacających performans o zupełnie nowe możliwości (dla twórców i widzów). Nie oznacza to oczywiście, że w Puławach nie było pokazów odbywających się z użyciem papierowych kartek, kredy, farb, kolorowych włóczek. Emilio Morandi, z jednej strony propagator inferencji technologii i sztuk, z drugiej – współczesny szaman, usiłujący za sprawą działań artystycznych przywracać w globalnej wiosce autentyczne więzi międzyludzkie, na kilkumetrowej drabinie rozwiesił plakat z napisem „arte vita” (*art life*), szminką zakreślił na twarzy grube czerwone kreski, rozwinął długą rolkę, na której widoczne były portrety kobiet i dzieci z różnych miejsc na świecie, a następnie, wykorzystując pudło i czarną folię malarską, zbudował rodzaj symbolicznego nagrobka. Całości dopełniały przedstawienia kontynentów z naniesionymi w ich centralnych punktach krzyżami oraz napisem „signal data map”. Był to jeden z ostatnich performansów, artysta odszedł w marcu 2025 roku.

Mimo że sztuka cieszy się względną autonomią, trudno jednak nie dostrzegać w niej wpływów szybkiego postępu cywilizacyjnego. Rozwój technologii cyfrowych oferuje bogactwo bardziej złożonych i interaktywnych doświadczeń, które przekroczyły tradycyjne granice działań artystycznych realizowanych w czasie rzeczywistym. Urządzenia i oprogramowanie umożliwiają tworzenie bardziej złożonych instalacji multimedialnych, które łączą dźwięk, obraz i ruch. Artyści budują złożone narracje, oddziałujące na różne zmysły równocześnie.

Część puławskich performansów łączyła w sobie wszystko, o czym wyżej napisałem. Podam tu jedynie kilku przykładów. Niezwykłe wrażenie zrobiły na mnie występy Marcina Krzyżanowskiego. Zarówno dźwięki jego elektrycznej wiolonczeli, jak i innych przygotowanych przez niego oryginalnych instrumentów wypełniały i przekształcały przestrzeń modernistycznej hali dawnego dworca autobusowego. MAR KRZ, czasem także Xooxen, w swoich działaniach wchodzi w twórczy dialog z różnymi dziedzinami ekspresji artystycznej. Inspiracji poszukuje w różnorodnych praktykach kulturowych, obecnie szczególnie w tradycjach dźwiękowych oraz tanecznych z rejonu Karaibów. Autentyczna sztuka jest dla niego nieustannym poszukiwaniem i eksperymentem. Interesuje go to, co nieprzewidywalne i co dopiero nadchodzi. Wskazuje przy tym na różnicę w działaniach o charakterze intuicyjnym i improwizacyjnym. Jest to bardzo ciekawe także w wymiarze afordancji. Wykonywaną przez siebie muzykę określa mianem „pure music”. Ma ją definiować otwartość na zmienność i nieoczywistość. Nic nie jest z góry dane: relacje powstające między podmiotami a obiektami formują wszelkie dyspozycje i to z nich ostatecznie wyłania się kształt dzieła.

Marcin Krzyżanowski we współpracy z innymi performerami łączy teatr, taniec, muzykę i sztuki wizualne w celu stworzenia zupełnie nowego doświadczenia ruchu, dźwięku, obrazu. Muzyka przekształcana czy generowana przez narzędzia elektroniczne (na przykład przestery) występuje obok głęboko refleksyjnych, kontemplacyjnych, wibrujących dźwięków gongu Ryszarda Ługowskiego, które w aspekcie pytania o absolut

i materię stanowią czystą alchemię. Poruszający, przejmujący i wzruszający, był również występ Wendy Jehlen, która przy brzmieniach Marcina Krzyżanowskiego i Ryszarda Ługowskiego ukazała swoje wyjątkowe podejście do choreografii obejmującej elementy bharata natyam, odissi, capoeiry, kalaripayattu, butoh. Za pośrednictwem tańca Wendy Jehlen mamy do czynienia z objawieniem, epifanią, ekstazą, z czasowością przechodzącą w nieskończoność.

Podkreślałem już, że za sprawą urządzeń elektronicznych, w tym również dronów, sztuka performansu nieustannie się rozwija, otwierając nowe możliwości przed twórcami i widzami. Drony mogą być wykorzystywane do tworzenia spektakularnych wizualizacji w powietrzu, co wprowadza nowy wymiar do tradycyjnych występów. Miałem kiedyś okazję przyglądać się choreografiom dronów, które synchronizując się z muzyką, budowały ciekawe wizualnie pokazy świetlne. Dużo bardziej interesujący był jednak dla mnie sposób, w jaki drona wykorzystywał w Puławach Artur Tajber. Założyciel i twórca programu Międzywydziałowej Pracowni Intermediów, były kierownik Katedry Intermediów, później dziekan Wydziału Intermediów, autor cykli ORIENT-AKCJA, OKCYDENT-AKCJA, WALK'MAN czy TABLE-ABLE, najpierw wprowadził w ruch stół, ukazując publiczności zaskakujące afordancje podmiotu (artysty) i obiektu, a następnie, uruchamiając drona, nad którym niczym mag sprawował kontrolę, poszerzył przestrzeń relacji łączących ludzi i rzeczy o maszyny. Całości towarzyszył obraz emitowany z rzutnika – na nim również pojawiały się elementy performansu (dłonie artysty, stół, dron).

At last but not least warto wspomnieć o multimedialnym i niewątpliwie eksperymentującym z różnymi formami materii pokazie Andrzeja Dudka-Dürera. W 2024 roku minęło pięćdzie-

siąt pięć lat od rozpoczęcia przez artystę słynnego *life performance* Sztuka Butów – Sztuka Spodni. Dla artysty sztuka jest sposobem czy możliwością życia, koegzystencji oraz kooperacji z rzeczami, a w odniesieniu do afordancji, epifanii, czasowości bycia należałoby mu poświęcić osobny artykuł. W Puławach performer, kompozytor i muzyk występował kilkakrotnie, i to w różnych rolach. Zaprezentował niezwykle wciągający widza spektakl, na który składały się dźwięki, filmy, fotografie, ale także świeczki, krzesła, folie, metalowe blachy, plakaty z napisami. Najważniejsza zadawała się jednak choreografia – opowiadająca o ciele, duchu, czasie i wydarzeniu się.

Perfor/Media2024!

Artyści:

Ryszard Ługowski, Artur Tajber, Ewa Rybska, Włodzimierz Kaźmierczak, Zygmunt Piotrowski, Grażyna Borowik-Pieniek, Aleksander Pieniek, Andrzej Dudek-Dürer, Łukasz Głowacki, Paulina Sylwestrowicz, Marcin Krzyżanowski, Michał Stachyra (Polska) oraz Wendy Jehlen (USA), Analia Beltran y Janes (Hiszpania), Attilio Fortini, Emilio e Franca Morandi, Marilena Vita, Maritè Bortoletto, Michela Montrasio (Włochy)

Kuratorzy:

Ryszard Ługowski, Marcin Krzyżanowski, Franca i Emilio Morandi

Organizator:

Fundacja Sztuk Krytycznych

Puławy, dawny Dworzec PKS,

19–20 października 2024 roku



Emilio Morandi, *Perfomedia*, 2024, performans, fot. A. Dudek-Dürer



Matki, artystki, akademiczki

Anka Mituś

Ile ich jest? Co myślą o instytucjach sztuki i co instytucje sztuki myślą o nich? Zastanawiam się nad tym w Zielonej Górze, oglądając wystawę *Alma Mater*. Jej autorki – Dorota Kozieradzka, Anna Panek, Irmina Staś, Maryna Tomaszewska i towarzysząca im jako kuratorka Marta Czyż – postanowiły zbadać, jak artystki funkcjonują obecnie w instytucjach sztuki, którymi są polskie akademie sztuk pięknych, i jakie konsekwencje decyzja o macierzyństwie miała dla ich pozycji artystycznej i zawodowej. To już kolejny projekt artystyczny, w którym jako problem pojawia się podwójne obciążenie (szczególnie kobiet) związane z pracą opiekuńczą.



Matki w polu sztuki to bowiem od jakiegoś czasu nośny temat. Skupia w sobie jak w soczewce całą serię uniwersalnie ważnych kwestii: pracę reprodukcyjną, etykę troski, osobisty zawodowy koszt macierzyństwa i rodzicielstwa. Przyjęcie perspektywy matek powoduje przesunięcie w stronę centrum obrazu rzeczywistości zagadnień, które do niedawna funkcjonowały na jego obrzeżach. Co dopiero, jeśli chodzi o matki – artystki – akademiczki. Tu dochodzi jeszcze cały zestaw problemów specyficznie związanych ze strukturalnym przegapieniem macierzyństwa (i rodzicielstwa) w tym, jak są zorganizowane akademie, ale także instytucje sztuki w ogóle.

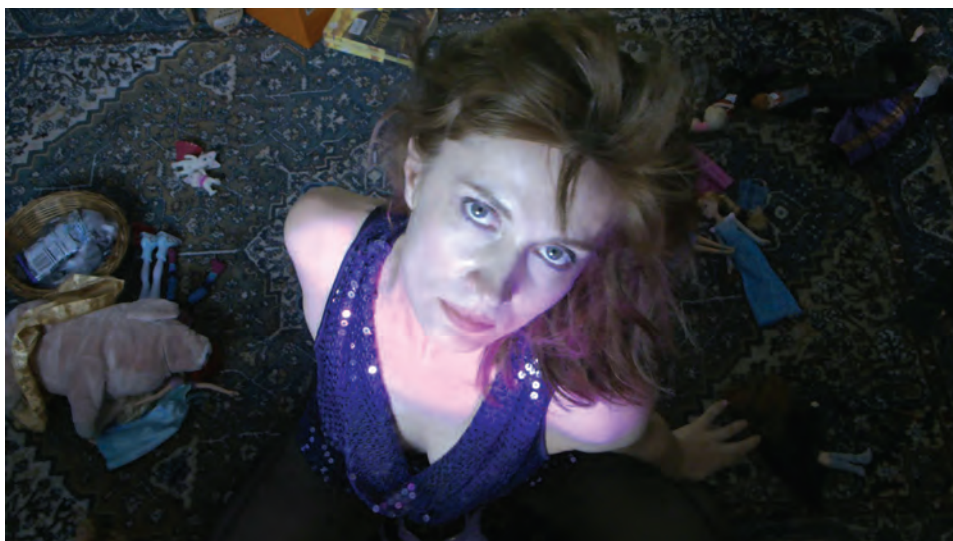
Artystki wybrały brawurowy z punktu widzenia młodszej widowni łaćniński tytuł, w dodatku budzący odruch sprzeciwu w wielu osobach o zapatrywaniach feministycznych. Metafora „matki karmicielki” mocno utrwaliła wszak powiązanie kobiecych ról płciowych z darmową lub prawie darmową pracą opiekuńczą, ciesząc się wprawdzie wysokim statusem symbolicznym, jednak realnie rzadko lub bardzo źle wynagradzaną w inny sposób. Obecnie ten trącający myszką termin odnosi się do miejsca ukończonych studiów, ewentualnie oznacza uczelnię będącą miejscem zatrudnienia badacza albo wykładowcy. I choć wyraźnie czytelny jest w nim wciąż starożytny sakralny źródłostów, odsyłający do kultu pramatek – Kybele czy Ceres, a nawet Matki Bożej, archetypicznych dawczyń życia, podtrzymujących je za pomocą własnych fizycznych zasobów – to jednak „matka karmicielka” brzmi w wielu współczesnych uszach jak grube szyderstwo. Nie szyderczo, a raczej lirycznie sportretowała to napięcie – między wyczerpującą codziennością i sakralizacją – Elżbieta Jabłońska w ikonicznym tryptyku *Supermatka* (2003), który nie przestaje być elementem kolejnych kanonów polskiej sztuki współczesnej, co wiele mówi o nieustającej nędzy polskiego antimatriarchatu.

Dziecko jako prywatna decyzja

Gdy rozmawiam o tym i innych „matczyńskich” projektach z Joanną Synowiec – kuratorką wystawy *matka ziemia*, którą kilka lat temu pokazało wrocławskie BWA Dizajn i tutorką projektu domowych rezydencji inicjatywy Matki Twórczynie wspieranego przez Warszawskie Obserwatorium Kultury – niczym bumerang powraca gniew wynikający z „poczucia przegrany”. Jak mówi:



Dominika Łabędź, *Mothers of the world, come out*, 2022
fot. J. Majchrzak, dzięki uprzejmości BWA Wrocław
Galerie Sztuki Współczesnej



←
Dorota Kozieradzka,
fot. z wystawy
Alma Mater, dzięki
uprzejmości BWA
Zielona Góra

„Wywoływały je reakcje na moje macierzyństwo w przestrzeni publicznej czy wspólnej, służbie zdrowia, przestrzeni zawodowej czy związanej ze spędzaniem czasu wolnego. Zaczęłam widzieć opresję wręcz w przezroczystych dotąd rozwiązaniach architektonicznych. [...] Place zabaw są zwykle malutkie, ogrodzone płotem i pozbawione drzew. Rzekomo chodzi o to, żeby dzieci mogły bezpiecznie tam przebywać, a rodzice zrelaksować, w rzeczywistości jednak ważne jest, żeby ta sfera tam się zmieściła i nie przeszkadzała wszystkim innym. Stoi to w kontraście do audiosfery życia społecznego, jaką zapamiętałam z dzieciństwa: dzieciary biegające wszędzie, głośne, bloki, gdzie ktoś ciągle odbijał piłkę o ścianę”.

Przeświadczenie to od co najmniej lat dziewięćdziesiątych XX wieku podziela także ja, podziela ją również liczne osoby (bo decyzję o urodzeniu dziecka przez kobietę najczęściej współpodjęmą również ojcowie), które zdecydowały się na macierzyństwo. Wówczas nastąpiła w polskiej myśli gospodarczej, społecznej i politycznej wielka zmiana, oddalająca sprawy związane z posiadaniem rodziny i potomstwa do sfery prywatnej (rzecz jasna, jedynie w kwestiach ekonomicznych, nie zaś obyczajowych). Konsekwencje tego przesunięcia szczególnie jaskrawo wystąpiły w tak zwanych wolnych zawodach, w tym w zawodach artystycznych. Funkcjonowanie w nich silnie zależy bowiem od stałej publicznej obecności i podtrzymywania dużej sieci społecznych relacji. Pamiętam jak około 2000 roku, gdy sama byłam bardzo młodą matką, budziłam zdumienie kuratorów z zagranicy, że jako kobieta w tym środowisku i w tym wieku postanowiłam włączyć dziecko w swój życiowy plan.

Była to decyzja jak na standardy zachodniego świata sztuki szokująca. Dla mnie – osoby wychowanej w opresyjnych, jednocześnie w dużym stopniu opiekuńczych realiach schyłkowego Peerelu, mimo bolesnych doświadczeń społecznej nędzy lat dziewięćdziesiątych – decyzja ta podjęta była wówczas zdecydowanie „na pamięć”, z mocną domieszką „jakoś to będzie”. Bardzo

szybko się okazało, że ani prawo pracy, ani regulamin organizacyjny mojej placówki, Zakład Ubezpieczeń Społecznych, prawo podatkowe, a nawet ja i własne ambicje zawodowe niespecjalnie przejmujemy się problemami takimi jak sezonowe choroby wirusowe. Szybko wkroczyła moja wspaniała mama, która wypełniła przestrzeń, którą, jak teraz wiem, mogło wypełnić inne wsparcie, podczas gdy ona, po trudach wychowania dwójki dzieci, mogłaby cieszyć się ostatnimi wspólnymi latami z moim tatą.

Mówiąc o innych formach wsparcia, mam na myśli między innymi inicjatywy takie jak trójmiejska Hombanda, która od wielu lat oferuje domową alternatywną edukację dzieciom i rodzicom. W znacznej mierze jest ona oparta na wzajemnych relacjach gdańskich i trójmiejskich działaczek, osób z różnym tłem zawodowym, w tym osób związanych z polem sztuki (jedną z nich jest Natalia Cyrzan, gdańska kuratorka, kierująca programem Instytutu Kultury Miejskiej), które wspierają się we wprowadzaniu odszkolnienia i innych strategii nowej (a trochę starej, bo korczakowskiej) pedagogiki. Kwestie te bowiem wydają się remedium na problem polskiej edukacji, od dekad niezmiennie opartej na dziewiętnastowiecznych pruskich wzorcach. Jeśli angażuje ona rodziców, to – z tego, co pamiętam – ewentualnie czyni to w obłąkany sposób, zmuszając ich do egzekwowania posłuszeństwa, dziwnej nocnej pracy przymusowej nad projektami przerastającymi możliwości dzieci lub przerzuca na nich, w formie prac domowych, trud wytłumaczenia bądź „wkucia” abstrakcyjnych czy pamięciowych zagadnień tam, gdzie zadanie to przerasta możliwości przeprowadzonej i przeforsowanej liczebnością klas kadry nauczycielskiej. Odszkolnienie to żadna nowość. Jego kanwą jest znany w Polsce od lat siedemdziesiątych projekt austriackiego anarchisty Ivana Illicha, będący inspiracją dla wielu środowisk twórczych, nie tylko wizualnych. Inne wzorce to pedagogika Janusza Korczaka, Marii Montessori albo Emmi Pikler.

Jak opowiada Natalia Cyrzan z Hombandy: „Tam się odbywa ciągła ewolucja oparta na podążaniu za intuicją i wzajemnych



głębokich relacjach. Prawdziwe słuchanie, przyznawanie się do błędów, mądre rozwiązywanie konfliktów”. Kształcenie i uczenie – co wie każda matka – to proces dwukierunkowy. O wspomnianym doświadczeniu, a także o tym, jak ważny wpływ miało ono dla niehierarchicznego sposobu, w jaki starają się prowadzić własne pracownie i zajęcia na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, opowiadają autorki wystawy *Alma Mater*. Związek między doświadczeniem macierzyństwa i zmianą w procesie przekazywania wiedzy podkreśla również Joanna Synowiec: „Projekt matek akademikzek jest ciekawy też pod tym względem. Będąc matką, rodzicem, masz możliwość życia w egalitaryzmie wiedzy z dzieckiem. Widząc, że dziecko jest otwartą głową, że wszystkiego dowiaduje się po raz pierwszy, łatwo można zaobserwować jego entuzjazm i przełożyć go na pracę z osobami studenckimi. Zorientować się, że inaczej dystrybuujesz wiedzę, kiedy zaakceptujesz, że druga osoba może nic nie wiedzieć. Ciekawi cię, jakim torem poszła myśl, skąd wziął się jakiś wniosek”.

Choć zmiana spojrzenia na dziecko i przez nie na dorosłego stanowi z pewnością sedno postulatów nowego spojrzenia na podstawy przyszłego społeczeństwa, wróćmy na chwilę do teraźniejszości. Prywatyzacja decyzji o posiadaniu dziecka na pierwszy rzut oka jawi się wielu osobom jako dobra wiadomość, realnie jednak nią nie jest. Jak mówi Joanna Synowiec: „Obecnie nikt nie chce wziąć odpowiedzialności za następstwo pokoleń, przyjąć konsekwencji faktu, że masz potomstwo i jesteś wraz z nim częścią społeczeństwa, wszyscy zaś mają prawo, żeby ci powiedzieć, jak z dziećmi postępować. Mówi się dziś wiele o niskim wskaźniku dzietności, a jednocześnie osoby rodzicielskie ciągle czują się przegrane w tym rachunku ekonomicznym i pozostawione same sobie z tym, jak i na jakim poziomie zapewnić dzieciom utrzymanie”. Jak podkreśla, szczególnie dotyczy to osób wykonujących pracę artystyczną, która jest równie źle wynagradzana, co praca opiekuńcza. W środowisku tym kumulują się więc problemy strukturalne i ekonomiczne dwóch systemów: społecznego i kulturalnego.

Strategie przeciwdziałania. Etyka troski – akcja, relacja, redystrybucja

Dlatego tak istotne są projekty takie jak program „autorezydencji” Matki Twórczyni, który powstał na przełomie 2023 i 2024 roku dzięki wsparciu Warszawskiego Obserwatorium Kultury. Jak opowiada jedna z jego współtwórczyń, Aleksandra Wiechowiska: „Bycie rodzicem mocno wpływa na praktykę twórczą i wywołuje pewne ograniczenia w życiu osoby rodzicielskiej. Dlatego zbudowałyśmy wspólnotę, która zapewnia wsparcie i umożliwia wyodrębnienie czasu na pracę twórczą”. Inicjatywa ta dała strukturę, wzmocniła głos oraz umożliwiła usieciwienie i zorganizowanie się wielu matkom twórczyniom. W ten sposób – w sensie nie tyle ekonomicznym, ile formacyjnym – wsparła świadomość wspólnoty dotyczącą ich problemów i stworzyła przestrzeń wymiany strategii, pozwalających matkom artystkom

na powrót do sztuki bez rezygnowania z integralnego dla nich doświadczenia macierzyństwa, a wręcz wykorzystujących je jako atut (wystawa w Rotacyjnym Domu Kultury w 2024 roku). Wyjątkowa w projekcie „autorezydencji” jest refleksja nad prawdziwymi potrzebami artystek będących matkami, które – choć czasem brak im przestrzeni na refleksję i pracę twórczą – prawie nigdy nie pragną dalekich podróży, bardzo często dostrzegają jednak w doświadczeniu macierzyństwa źródło ważnych obserwacji. Stąd koncepcja, aby w jakiejś formie odciążyć je, przejmując część pracy opiekuńczej, i stworzyć na miejscu, w domu, możliwość pracy, a nawet współpracy z dzieckiem.

Inspiracją dla tego i poprzednich podobnych projektów (jeszcze w 2022 roku w ramach wystawy *matka ziemia* Joanna Synowiec zaproponowała prototypową rezydencję dla matki i dziecka) wspierających samoświadomość artystek będących matkami była amerykańska artystka Lenka Clayton, która w 2012 roku stworzyła sieć Artist Residency in Motherhood. Liczba osób, która wzięła w niej udział, przekroczyła do dziś 1,2 tysiąca osób i objęła osiemdziesiąt trzy kraje. W manifeście rezydencji twórczej w macierzyństwie artystka napisała: „Stwierdzam, że wiele aspektów profesjonalnego świata sztuki jest wciąż niedostępnych dla artystów posiadających rodziny. [...] Mimo dorobku znanych artystycznych rodziców wciąż uznaje się, że bycie zaangażowaną matką i poważną artystką to wykluczające się dążności. Pragnę nie tyle wyobrazić sobie, że te dwie role konkurują ze sobą, ile zmusić, jeśli będzie to konieczne, by na siebie wzajemnie wpływały”. Na swojej autorskiej stronie internetowej opisała jej sedno jako dyskusję z pokutującymi od lat w paternalistycznym dyskursie sztuki przeświadczeniami o konieczności „wyzwolenia artystycznego podmiotu” i uwolnienia go od jarzma „rutyny i obowiązków codziennego życia. Rezydencja w macierzyństwie jest inna. Osadzona w samym centrum domu rodzinnego, a więc w środowisku tradycyjnie uważanym za »nieprzyjazne« twórczości, podważa romantyzowane i fetyszowane przez świat sztuki przeświadczenie o wyzwoleniu artysty, przeciwnie – przedstawia macierzyństwo nie jako niewidzialną pracę, a raczej jako cenny obszar, który warto eksplorować i uczynić źródłem twórczości”.

Ambicje kobiecych ruchów macierzyńskich nie ograniczają się do zmieniania świata sztuki. Nazwa jednej z najbardziej wyrazistych inicjatyw podejmujących problematykę pracy opiekuńczej wprost odnosi się do parlamentaryzmu. Plenum Osób Opiekujących Się to ironiczne, ale zarazem ideowe (utopijne) zawołanie wspólnoty osób, które – bardzo często mimo braku gratyfikacji – wykonują pracę na rzecz dobra społecznego, wkładają wysiłek w opiekę nad niesamodzielnymi z różnych powodów podmiotami, niekoniecznie ludzkimi. Definiują w ten sposób nowy polityczny postulat i wizję obywatelstwa w zupełnie nowym kontekście. Jak napisała w *Mameere*, swoistym założycielskim dla grupy eseju opublikowanym w „RTV Magazine” jej współtwórczyni Weronika Morawiec: „[...] to nie dzieje się w próżni ani w relacji matka – dziecko. Odbывается w rozległym łącząco doświadczeń, przekonań, stereotypów, wzorców, uprzedzeń, w ramach systemu państwowego, polityki zdeformowanego



Wystawa *Alma Mater*, dzięki uprzejmości BWA Zielona Góra



kapitalizmu i postkolonializmu, w czasach kryzysu. Pośród wiru ludzi, awatarów, memów i przepisów, przewodników, traktatów i wiadomości tekstowych”. Uwzględnienie tej nowej perspektywy w budżetach instytucji kultury i sztuki to ważny element w czasach ujemnego przyrostu naturalnego w Polsce i głęboko ujemnego w Unii Europejskiej. Zmniejszenie liczebności gatunku ludzkiego wydaje się bowiem jedynie pozornie rozwiązaniem dla kryzysu klimatycznego. W rzeczywistości jednak jest informacją, że ofiarą padną tylko ci, którzy o nim słyszeli. (Jeśli nie martwi cię, drogi czytelniku, ten kryzys, ale o nim słyszałeś, nie szkodzi, również ty padniesz jego ofiarą).

Plenum działa od 2021 roku, wydając zin „Nie widać mnie”, którego zapleczem są warsztaty i dyskusje znane jako „Meminaria”. Już wcześniej jednak, od 2018 roku, osoby, które mieszkały między innymi w Trójmieście, Anię Witkowską, Annę Steller, Gabi Skrzypczak, Ulę Zerek, Dorotę Walentynowicz i Anię Jankojć, łączyła sieć kontaktów i wzajemnych impulsów (do grupy dołączyły później także nie-matki Kasia Kania i Adu Rączka). Ważna była wystawa Ani Witkowskiej *Wanderlust*, pokazywana w Kolonii Artystów w Gdańsku i Galerii Szarej w Katowicach, która wywołała w tym środowisku lawinę rozmów o wątkach macierzyńskich i była początkiem współpracy. Bezpośredni impuls do zawiązania się grupy dała jednak Weronika Morawiec. W odpowiedzi na nabór poznańskiej galerii Arsenał „Galeria miejscem wspólnym!” postulowała zwołanie Plenum Osób Opiekujących Się, a choć projekt ze względów budżetowych nie wystartował w galerii, to osoby zaproszone do udziału w Plenum postanowiły raz w miesiącu spotykać się, by porozmawiać „o macierzyństwie, trudzie opieki nad dziećmi, naszym istnieniu na świecie oraz systemie matek i opiekunek”, co kuratorka relacjonuje w tekście *Mameere*. Daje w nim między innymi wyraz rozszerzonej perspektywie postrzegania pracy opiekuńczej, wywiedzionej z uniwersalnej etyki troski, określa również queer jako matkę „subwersywnych praktyk troski”. „Z czasem okazało się, że takie rozmowy, o lekturach wokół macierzyństwa, opieki i feminizmu, o niezadowoleniu z obowiązującego systemu, o przyjemności bycia razem, o różnych perspektywach są dla nas bardzo ważne, karmiące i »wytchnieniowe« (choć, o ironio, odbywały się w trakcie COVID-u, kiedy większość szła na bieżąco misterną tkaną opieką, pracy artystycznej, pracy w domu, zarabiania i opiekowania się)” – opowiada.

Matki matek. Córkostwo

Trudno sobie wyobrazić przepaść, która dzieli ubiegły wiek i obecne stulecie (chyba że ktoś to pamięta) pod względem obecności perspektywy kobiecej i macierzyńskiej w kanonach sztuki współczesnej. Dlatego warto przypomnieć kilka przedsięwzięć, które zainicjowały tę zmianę. Były wśród nich pierwsze polskie wystawy feministyczne: *Trzy Kobiety* Izabeli Gustowskiej i Krystyny Piotrowskiej w 1978 roku w BWA w Poznaniu, *Sztuka Kobiet* w Galerii ON, *Wieża Bab* w 1985 roku w Galerii Białej w Lublinie, *Kobieta o kobiecie* w 2001 roku w Bielsku-Białej, *Święto kobiet*, czyli debiut duetu Exgirls w nieistniejącej już krakowskiej galerii Lokal w 2004 roku, czy kultowy festiwal *No Women No Art* (Nie ma sztuki bez kobiet), którego wiele edycji

i działań odbyło się w Poznaniu, zanim świat sztuki nie dojrzał do równouprawnienia artystek. Ostatnie sygnały działania tej inicjatywy pokrywają się z pierwszymi wystąpieniami Strajku Kobiet. Ten trwający od 2016 roku społeczny bunt matek i córek zmienił w październiku 2020 roku polską politykę. Można powiedzieć, parafrazując Joannę Szczepkowską, że wówczas skończył się w Polsce patriarchy. Nie skończyły się jednak problemy artystek będących matkami, które wprowadzie poczuły swoją siłę, jednak nie zawsze wiedzą jak wykorzystać ją w negocjacjach swojej sytuacji zawodowej, by pozostać częścią bezpiecznej przestrzeni zatrudnienia.

Sytuacji nie zmieniły projekty tak często nagradzanych i pierwszoplanowych artystek matek, jak Elżbieta Jabłońska, Monika Drożyńska, Zuzanna Janin, Cecylia Malik, Honorata Martin, Pamela Bożek, Joanna Rajkowska czy Iwona Demko, wystawy takie jak *matka ziemia* w BWA Wrocław, *Radykalne rodzicielstwo* w Arsenale w Białymstoku czy niesamowite relacje kobiet – matek – córek – artystek w projekcie BWA Tarnów Magdy Ujmy i Agnieszki Bartak-Lisikiewicz *Moja matka moja córka*. Sfeminizowanie kadr i otwarcie systemu sztuki na perspektywę kobiet oraz uwrażliwienie go na kwestię relacji również nie specjalnie zmieniło sytuację tych artystek. Zmiany dokonują się wciąż bardziej w przestrzeni symbolicznej niż systemowej. Co zatem stoi na przeszkodzie realnej zmiany, która uczyni z macierzyństwa i rodzicielstwa część normalności instytucji sztuki?

Alma Mater

Powróćmy na chwilę myślą do wystawy w BWA Zielona Góra. Prace, które można było zobaczyć na wystawie *Alma Mater*, świadomie rozpięto między wszystkimi wymiarami znaczeniowymi tytułowej metafory. Ostatecznie autorki należą do akademickiej kadry warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, co dodatkowo podkreślono w ironicznie przesadnych naukowo brzmiących tytułach poszczególnych prac-projektów: *Miłosne uniesienia w malarstwie, szycie obrazów jako próba nałożenia reguł na emocje* (Anna Panek), *Badanie potencjału tańca oraz innych form relaksu na drodze do psychicznego balansu i cielesnego oporu przeciw wyzyskowi kapitalizmu w stanie bycia matką* (Dorota Kozieradzka), *Obniżony wektor wypadkowej siły ciężkości ciała jako alegoria macierzyństwa* (Maryna Tomaszewska), *Analiza utraty autonomii kobiety po urodzeniu dziecka* (Irmiona Staś).

Niespodziewanej lekkości i siły przydawało wystawie wychylenie formy i tematyki prezentowanych prac w stronę fizycznego zainwestowania się auterek w akt macierzyństwa. Osobiste ryzyko, zawodowe i egzystencjalne, wyczerpanie fizyczne związane z karmieniem, całodobową opieką, rozdarcie między odruchem troski i jednoczesną potrzebą podążania za własnymi potrzebami oraz karierą, wreszcie ambiwalencja cyrkularności rytmów natury – w którym można czytać zarówno poczucie spełnienia, jak i pochwylenia w deterministyczne schematy rodem z dzienników Rachel Cusk – to wątki przeglądających się w sobie prac artystek.

Wybrzmiewały one w akrylowych obrazach Irmiony Staś, w których ujęte w dyscyplinującą rysunkową siatkę, niczym klocki Tetris, pastelowe piersi o różowitkach sutkach spływały w stronę dolnej ramy obrazu, zaznaczając znikanie indywidu- alnej podmiotowości artystki w miarę podążania za transgresją

wpisaną w macierzyństwo. Równie wyraźna ambiwalencja bije również z cyklicznych oscylacji i symetrii „zszywanych” obrazów Anny Panek, których wystudiowany wibrujący kolor budzi skojarzenia z metafizycznymi abstrakcjami Marka Rothko, jednocześnie jednak granice barwnych pól są zaprogramowane na podstawie konceptualnie zdyscyplinowanego zapisu fizycznego przeciążenia ciała (niezdolność do postawienia prostej kreski). Złożoność i intensywność macierzyństwa najdobitniej, ponieważ wprost, wyraził jednak performans wideo Doroty Kozieradzkiej. Dwa pulsujące ekrany dialogują ze sobą za inkrustowaną cyrkoniami, jednak uszytą z najtańszych szmat do podłogi kurtyną. W oko kamery spogląda, poruszając się do tanecznych rytmów, ubrana w sylwestrową kieckę artystka, która tu właśnie – gdzie bowiem jako matka dwojga dzieci miałaby to zrobić – zdecydowała się urządzić swoją filmową pracownię. Tymczasem w zlewice piętrzą się brudne naczynia, a garnki zalegają w pobliżu kuchni. Pulsujące światło zdradza, jak dawno nikt nie wycierał blatu.

Na tle uszytej przez Dorotę Kozieradzką kurtyny oraz barwnych malarskich płaszczyzn prac pozostałych artystek buja się sąsiadujący z nimi ascetyczny czarny mobil Maryny Tomaszewskiej. Emocje które budzi, z trudem mieszczą się w jednym obra-

zie. Od Wielkiej Matki do osiedlowej huśtawki albo gigantycznej wańki-wstańki – wszystkie skojarzenia są w grze, kiedy podchodzimy do tego obiektu. Możemy przysiąść na jego podstawie i bując się niczym w kołusce. Możemy pchnąć go jak huśtawkę i patrzeć jak wraca do pionu. Możemy wreszcie obserwować go z boku jako nieruchomy obiekt podobny do przyrządów na placu zabaw na osiedlu, na którym od kilkunastu lat nikt się bawił.

Wystawie towarzyszy zaproszenie skierowane do artystek matek pracujących na akademiach do udziału w socjologicznym badaniu sytuacji, w której się znajdują, oraz wpływu, jaki macierzyństwo miało na ich status materialny i pozycję zawodową. Ankieta pyta więc o kwestie podstawowe: o wiek, staż pracy, związek z miejscem studiów i zatrudnienia, wpływ, jaki posiadanie dziecka miało na wybory życiowe i zawodowe artystek matek i czym były one podyktowane. Szczególnie ciekawa jestem odpowiedzi na pytania: „Czy czułaś się wykluczona z życia artystycznego w związku z posiadaniem dziecka/dzieci?”, „Czy chcesz robić rzeczy bez dzieci?”, „Czy brakuje ci życia towarzyskiego?”. Być może bowiem pokażą one prawdziwą zmianę, jaka dokonana się w kolejnym pokoleniu osób opiekujących się, matek, ojców, ale także babć i dziadków.



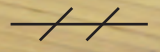
Wystawa *Alma Mater*,
dzięki uprzejmości BWA
Zielona Góra



Widok wystawy
wystawy *Alma Mater*,
dzięki uprzejmości BWA
Zielona Góra







MAXXI w Rzymie – dialog przeszłości z przyszłością w moim obiektywie

Jan Kozaczuk

MAXXI (Museo nazionale delle arti del XXI secolo) w Rzymie to pierwsze we Włoszech narodowe muzeum poświęcone współczesnej kreatywności. Powstało na terenie dawnego kompleksu wojskowego Caserma Montello w rzymskiej dzielnicy Flaminio. Historia tego miejsca sięga początków XX wieku, kiedy było ono przeznaczone do celów militarnych. Wówczas służyło jako baza wojskowa oraz ośrodek szkoleniowy dla żołnierzy. Budynki kompleksu były typowymi konstrukcjami użytkowymi tamtego okresu, z prostą i funkcjonalną architekturą.

Wraz z upływem czasu i ze zmianą priorytetów włoskiego państwa w zakresie infrastruktury wojskowej kompleks utracił swoje pierwotne znaczenie i został opuszczony. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku rozpoczęły się dyskusje nad rewitalizacją tego obszaru. Podjęto decyzję o przekształceniu dawnego terenu wojskowego w nowoczesne centrum kultury, które miałyby przyciągać mieszkańców Rzymu oraz turystów z całego świata. W 1998 roku ogłoszono międzynarodowy konkurs na projekt budynku, który miał stać się symbolem nowoczesności i innowacyjności w architekturze. W konkursie zwyciężyła iracko-brytyjska architektka Zaha Hadid, znana z futurystycznych, organicznych form i wizjonerskiego podejścia do projektowania przestrzeni. Jej koncepcja zakładała stworzenie kompleksu o dynamicznej, płynnej strukturze, harmonijnie wpisującego się w miejski krajobraz Rzymu, a jednocześnie kontrastującego z jego historycznym dziedzictwem. Charakterystyczny obiekt o krzyżownicach i przecinających się ścieżkach w formie labiryntu wyróżniał się innowacyjnym podejściem do przestrzeni, zachęcając odwiedzających do eksploracji. Budowa muzeum rozpoczęła się w 2003 roku. Pozostałości po dawnych koszarach zostały w dużej mierze usunięte, aby zrobić miejsce dla nowoczesnej struktury. Zachowano tylko część elementów historycznych, by oddać hołd wcześniejszemu przeznaczeniu tego terenu. Fragmenty dawnego kompleksu zostały zintegrowane z nową strukturą, tworząc symboliczny pomost między przeszłością a przyszłością. Dzięki tej lokalizacji MAXXI wpisuje się w szerszy wymiar transformacji Rzymu – miasta, które potrafi harmonijnie łączyć swoje bogate dziedzictwo historyczne z potrzebami współczesności. Oficjalnie zostało otwarte 30 maja

2010 roku, choć jego budowę ukończono już w 2009 roku. Od tego czasu stało się ważnym centrum kulturalnym, które prezentuje wystawy poświęcone zarówno sztuce współczesnej, jak i architekturze. Stanowi dialog między przeszłością a przyszłością, świadcząc o tym, że Rzym, choć zanurzony w swojej starożytnej historii, potrafi również być przestrzenią dla nowoczesnych form wyrazu artystycznego.

MAXXI to nie tylko muzeum – to multidyscyplinarna platforma, która organizuje wystawy sztuki, architektury, fotografii, designu, a także wydarzenia z zakresu mody, teatru, tańca, muzyki czy filmu. Regularnie odbywają się tu warsztaty, konferencje i spotkania z artystami oraz twórcami, które czynią z niego miejsce dialogu, wymiany myśli i współpracy. We wtorki, w środy i czwartki kolekcja stała jest prezentowana bezpłatnie, a ekspozycje rotacyjnie się zmieniają, oferując nowe perspektywy spojrzenia na współczesną sztukę. Zarządzane jest przez Fundację MAXXI, powołaną w 2009 roku przez Ministero della Cultura (Ministerstwo Kultury). Jego misją jest nie tylko ochrona i ekspozycja dzieł współczesnych, lecz także wspieranie innowacji, eksperymentów oraz badań w obszarze kultury i sztuki. To miejsce służy jako laboratorium idei i przestrzeń, w której różne języki kreatywności wzajemnie się przenikają. Francesco Stocchi, obecny dyrektor artystyczny MAXXI, stoi przed wyzwaniem kierowania tą instytucją i kształtowania jej przyszłości. Jego celem jest rozwój działalności muzeum, wyznaczenie nowych kierunków w sztuce współczesnej oraz umacnianie pozycji jednej z czołowych organizacji kulturalnych na świecie. Wcześniej, jako kurator sztuki nowoczesnej i współczesnej w rotterdamskim Museum Boijmans Van Beuningen, przyczynił się do wysokiej międzynarodowej reputacji tej instytucji. Organizował tam ważne wystawy, takie jak *Brancusi, Rosso, Man Ray – Framing Sculpture* (2014) oraz *Richard Serra – Drawings 2015–2017* (2017), a także wzbogacił kolekcję muzealną o nowe dzieła sztuki minimalistycznej, między innymi autorstwa Raphaela Hefti i Oscara Tuazona. Minimalizm odgrywa w jego działalności istotną rolę – wystawa *Minimal Myth* (2012) połączyła arcydzieła z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku z pracami współczesnych artystów, takich jak Lydia Gifford i Monika Sosnowska.



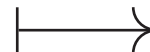
MAXXI, 2025,
fot. J. Kozaczuk

Od 2023 roku, jako dyrektor artystyczny MAXXI, skupił się na restrukturyzacji programu wystawowego, dążąc do zwiększenia międzynarodowej widoczności muzeum i jego znaczenia w świecie sztuki współczesnej. W ramach tych działań poprowadził klasę mistrzowską *Znaczenie kuratorstwa w sztuce* w Narodowej Galerii Sztuki w Mongolii, podkreślając kluczową rolę kuratora w kształtowaniu współczesnej sceny artystycznej. Wydarzenie zostało zorganizowane przez Ambasadę Włoch we współpracy z Narodową Galerią Sztuki Mongolii oraz Włoskim Narodowym Muzeum Sztuki XXI Wieku – MAXXI pod auspicjami Ministerstwa Kultury, Sportu, Turystyki i Młodzieży Mongolii.

Muzeum jest podzielone na dwie główne sekcje: MAXXI Arte i MAXXI Architettura. MAXXI Arte koncentruje się na promocji młodej sztuki, a jednocześnie oddaje hołd mistrzom XX i XXI wieku. Dzięki ponad czterystu dziełom (obrazy, instalacje, video-art, rzeźby, net-art i fotografie) zgromadzonym w ramach zakupów, darowizn i wypożyczeń kolekcja ukazuje zróżnicowane oblicza współczesności na poziomie zarówno narodowym, jak i międzynarodowym. Jest stale rozwijana i aktualizowana, aby odzwierciedlać dynamikę współczesnej sztuki. Wśród artystów reprezentowanych w kolekcji znajdują się uznani twórcy międzynarodowi i włoscy. Do najbardziej znanych należą: Anish Kapoor, Alighiero Boetti, Francesco Clemente, William Kentridge, Mario Merz, Gerhard Richter, Gino De Dominicis, Kara Walker, Ed Ruscha, Gilbert & George, Marlene Dumas, Maurizio Cattelan, Gabriele Basilico, Kiki Smith, Thomas Ruff, Luigi Ghirri, Vanessa Beecroft, Ugo Rondinone, Thomas Schütte, Francis Alÿs. Program wystaw i wydarzeń podkreśla interdyscyplinarny charakter muzeum, obejmując także teatr, modę czy muzykę.

MAXXI Architettura łączy w sobie dwa nurty: historyzację dwudziestowiecznej architektury oraz eksplorację współczesnych wyzwań, które odpowiadają na potrzeby nowoczesnego społeczeństwa. W swoich zbiorach ma modele, fotografie, rysunki oraz dokumenty, które ukazują procesy twórcze w architekturze – od koncepcji po realizację i integrację z otoczeniem.

MAXXI podkreśla wagę propagowania współczesnych przejawów wyrazu w kraju, gdzie włoska tradycja artystyczna stanowi fundament, na którym buduje się nowe formy kreatywności.



Działa jako przestrzeń eksperymentalna, w której przeszłość przenika się z teraźniejszością, a sztuka pełni funkcję uniwersalnego środka komunikacji, sprzyjając porozumieniu między różnorodnymi kulturami. Jest także wyrazem otwartości Włoch na świat. Stanowi antenę, która zarówno nadaje włoską kulturę na arenie międzynarodowej, jak i odbiera impulsy z zewnątrz, tworząc platformę wymiany i dialogu.

Można tu obejrzeć różnorodne i inspirujące wystawy, które zmieniają się wraz z upływem czasu, prezentując zarówno współczesną sztukę, jak i architekturę. Ekspozycje te często ukazują prace uznanych artystów i architektów, jak również twórców młodego pokolenia. Muzeum oferuje bogaty program wystaw czasowych oraz wydarzeń, które pozwalają zgłębiać różne nurty artystyczne i spojrzenia na współczesny świat. Oto niektóre z nich oraz powody, dla których warto było je zobaczyć lub wciąż warto to zrobić:

**Memorable Ipermoda
(listopad 2024 – marzec 2025)**

Wystawa, kuratorowana przez Marię Luisę Frisę, bada dążenie mody do bycia niezapomnianą, prezentując obiekty, które kwestionują granice tradycyjnych definicji tego, czym ona jest. Stawia pytania o jej trwałość oraz wpływ na współczesną kulturę, oferując unikalne spojrzenie na zmieniające się trendy w modzie i designie. Ekspozycja mieści się w przestrzeni Galerii 5, która została zaprojektowana niczym spektakl – najbardziej widowiskowa galeria, która stopniowo odkrywa przed widzami kolejne elementy wystawy. Całość wyróżnia się przemyślaną, stopniową narracją, która prowadzi zwiedzających przez scenografię wystawy.

**Collezione MAXXI: The Large Glass
(grudzień 2024 – październik 2026)**

Kuratorowana przez Alexę Da Cortę wystawa jest nową aranżacją kolekcji MAXXI, łączącą dzieła sztuki, architektury i fotografii. To doskonała okazja, by zobaczyć zarówno historyczne, jak i współczesne dzieła, które reprezentują różne formy wyrazu artystycznego. Kuratorka miała na celu stworzenie alchemicznej narracji, w której główną rolę odgrywają różne przedmioty użytkowe osadzone w zróżnicowanym otoczeniu. Wśród prezentowanych twórców znajdują się między innymi Alighiero Boetti, Domenico Gnoli, William Kentridge, Marisa Merz, Giuseppe Penone, Kara Walker.

**Restless Architecture: Diller Scofidio + Renfro
(październik 2024 – marzec 2025)**

Wystawa bada ruch jako kluczowy element współczesnej architektury, prezentując budynki i projekty, które zmieniają swoją konfigurację i reagują na otoczenie. Stanowi to fascynującą lekcję o innowacjach w projektowaniu przestrzeni. Kuratorami wystawy są Elizabeth Diller, Ricardo Scofidio, Charles Renfro i Benjamin Gilmartin ze studia Diller Scofidio + Renfro w Nowym Jorku.

**MAXXI BVLGARI PRIZE 2024
(październik 2024 – marzec 2025)**

Wystawa prezentuje prace trzech finalistów czwartej edycji prestiżowej nagrody MAXXI BVLGARI PRIZE 2024: Monii Ben Hamoudy, Riccarda Benassiego i Binty Diaw. To wyjątkowa okazja, aby odkryć współczesne dzieła sztuki reprezentujące różne dziedziny, takie jak sztuka wideo, instalacje, fotografia i rzeźba.

1
MAXXI, *Memorable Ipermoda*, 2024–2025,
fot. dzięki uprzejmości
instytucji

2, 3
MAXXI, 2025,
fot. J. Kozaczuk



1

Zwyciężczynią tegorocznej edycji została Monia Ben Hamouda, której praca zachwyciła jury innowacyjnym podejściem do formy oraz głęboką refleksją nad tematami społecznymi i kulturowymi. Jej dzieło zostanie włączone do stałej kolekcji muzeum MAXXI.

Italia in movimento: Autostrade e futuro
(grudzień 2024 – luty 2025)

Wystawa, która bada historię autostrad i ich wpływ na społeczeństwo. Przedstawia rozwój infrastruktury w wymiarze kulturowym i społecznym, stanowiąc interesujący punkt wyjścia refleksji nad wpływem technologii na tożsamość Włoch.

Guido Guidi: Col tempo, 1956–2024
(grudzień 2024 – kwiecień 2025)

Wystawa prezentująca dorobek jednego z najważniejszych współczesnych włoskich fotografów. Dzięki archiwom i prywatnym zbiorom możemy zobaczyć proces twórczy artysty i jego osobistą narrację, które stanowią integralną część jego pracy.

Instalacja Temporalis autorstwa Alberto Garutti
(październik 2023 – październik 2026)

Queste luci vibreranno quando in Italia un fulmine cadrà durante i temporalis (Te światła będą wibrować, gdy we Włoszech podczas burz uderzy piorun). Instalacja składająca się z neonów, które tworzą tę treść, została umieszczona na dachu muzeum. Łączy ona sztukę z naturą, oferując wyjątkowe doświadczenie wizualne i sensoryczne. To doskonała okazja, by poczuć, jak sztuka może reagować na siły natury oraz na nasze otoczenie.

extra MAXXI: joyn! Un viaggio nel mondo Nutella® per i suoi 60 anni

(grudzień 2024 – kwiecień 2025)

Nietypowa wystawa, która łączy historię i wpływ kultowego produktu na popkulturę. Można poczuć nostalgię i zobaczyć, jak Nutella stała się globalnym fenomenem, który wywarł wpływ na kulturę i społeczeństwo.

2



3



Każda z tych wystaw oferuje coś unikalnego – od mody przez architekturę po sztukę współczesną i instalacje multimedialne. W 2018 roku wziąłem udział w wyjątkowym projekcie filmowym realizowanym we współpracy z włoską reżyserką Luisą Mariani. W krótkometrażowym filmie *Maree della Memoria* (2020) jeden z kluczowych wątków, w którym miałem swój aktorski udział, został osadzony w instalacji artystycznej zatytułowanej *Green Gallery* (2018), stworzonej przez STUDIOD3R wraz z Marcelem Fantuzem. Ta instalacja, będąca częścią wystawy na placu muzeum MAXXI w Rzymie, pełniła funkcję tła dla rozważań nad przemijaniem i poszukiwaniem sensu istnienia, które były tematem mojej rozmowy z Luisą. Idealnie komponowała się z emocjonalnymi scenami, w których natura wchodziła w interakcję z ludzkimi przeżyciami, podkreślając ulotność czasu oraz naszą relację ze światem. *Maree della Memoria* to dwudziestosiedmiominutowa opowieść, która przez sześć emocjonalno-zmysłowych ćwiczeń zabiera widza w duchową podróż po Wiecznym Mieście. Eksploruje historie uczuć, wykluczenia i poszukiwania lepszej przyszłości, takich jak miłość Liana i Abir, wykluczenie Robina, króla Romów znad Tybru, czy emigracja Simona do Londynu. Ważną część produkcji stanowi w nim również wątek związany z polską sztuką, w którym artysta Marco Angelini porusza tematykę symboliki w malarstwie Tadeusza Kantora, podkreślając jej uniwersalny wymiar i wpływ na światową sztukę. Krótkometrażowy film zdobył liczne międzynarodowe nagrody, w tym główną nagrodę Gold Award na Międzynarodowym Festiwalu Filmów w Nowym Jorku w 2020 roku. Był również wyróżniony na Międzynarodowym Festiwalu Filmów w Meksyku TEPIIC oraz na Festiwalu FUSION International Film Festivals w Walencji. W marcu 2023 roku został zaprezentowany w Marsylii we Włoskim Instytucie Kultury, a następnie wziął udział w Międzynarodowym Festiwalu Filmowym *Opolskie Lamy* w Opolu. W 2024 roku był wyświetlony w Galerii Test Mazowieckiego Instytutu Kultury w Warszawie, podczas finału indywidualnej wystawy malarskiej *Sublimazione* Marca Angeliniego.

Green Gallery stworzone przez STUDIOD3R – Radostiny Radulovej-Stahmer i Denizy Horländer z Marcelem Fantuzem – to projekt ekologiczny, zrównoważony, dbający o bioróżnorodność, który przeciwdziała zmianom klimatycznym. Został zwycięzcą konkursu *YAP Rome at MAXXI*, organizowanego przez MAXXI we współpracy z Museum of Modern Art w Nowym Jorku w ramach Young Architects Program – poświęconemu wsparciu i promocji młodych badań architektonicznych, który obchodził swoją siódmą edycję we Włoszech. Interaktywna instalacja artystyczna otwarta dla wszystkich, łącząca architekturę z naturą, tworząca unikalną przestrzeń, w której widzowie mogli doświadczyć konfrontacji między strukturą a roślinnością, miała na celu nie tylko poprawę mikroklimatu na placu MAXXI, ale także propagowanie bioróżnorodności przez wybór roślin pnących, szerokolistnych, tropikalnych i kwiatów. Była oazą, która miała pozytywny wpływ na lokalną faunę – oferując schronienie ptakom z okolic. Stała się niezwykle atrakcją dla odwiedzających, w której wykorzystanie nowoczesnych technologii, takich jak system mgłowy przebiegający między poziomymi rurami metalowymi, zapewniało naturalny chłód w gorące dni, sprzyjając regeneracji zarówno roślin, jak i ludzi. Lekka modularna konstrukcja stanowiła kontrast dla twardych, betonowych brył muzeum, podkreślając filozofię minimalizmu geometrycznego oraz ideę maksymalnej obecności natury w miejskim środowisku.

Architektura spotkała się tu z ekosystemem, kreując harmonijną całość, w której odwiedzający mogli poczuć bliskość natury w sercu metropolii. Wykorzystanie instalacji *Green Gallery* jako scenografii w filmie *Maree della Memoria* było więc głęboko uzasadnione jej metaforyczną relacją między naturą a człowiekiem, co idealnie współgrało z moim wątkiem w filmie.

Z powierzchnią ponad 13,5 tysiąca metrów kwadratowych, MAXXI jest czymś więcej niż muzeum – to centrum doskonałości i interaktywna przestrzeń twórczości. Jego działalność, zgodna z płynną architekturą budynku Zahy Hadid, oferuje odwiedzającym wyjątkowe doświadczenie odkrywania współczesności w jej wielu wymiarach – od sztuki przez teatr po najnowsze trendy w designie. Zachęca do refleksji nad współczesnymi formami wyrazu artystycznego, jednocześnie projektując wizję przyszłości, w której innowacja i tradycja harmonijnie współistnieją. To obowiązkowy punkt na mapie każdego miłośnika sztuki i architektury, który szuka inspiracji oraz dialogu z duchem naszych czasów.





2

1, 2
MAXXI, Bvlgari Prize, 2024, fot. dzięki
uprzejmości instytucji



Wrocławska nowoczesność w czasach odwilży

Tomasz Mikołajczak

1, 2
Widok wystawy,
Muzeum Architektury
we Wrocławiu,
fot. M. Pietrzak

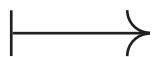
W drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku nastąpił istotny zwrot w postawach twórczych polskich artystów zajmujących się projektowaniem wnętrz i mebli. Okres ten wiązał się ze zmianami zachodzącymi w Polsce czasów politycznej odwilży, a wraz z nimi z pojawieniem się nowych potrzeb i oczekiwań społecznych. Wśród nich ważnym zjawiskiem było kształtowanie odmiennych od dotychczasowych warunków życia prywatnego i tworzenie na nowo zdefiniowanych miejskich przestrzeni publicznych. Kluczowym wydarzeniem inicjującym proces przemian była zorganizowana w 1957 roku w warszawskiej Zachęcie II Ogólnopolska Wystawa Architektury Wnętrz, która przełamywała doktrynalne ograniczenia socrealizmu w zakresie sztuki użytkowej i stała się drogowskazem nowego myślenia o estetyce wnętrz. Rozwiązania plastyczne zaprezentowane rok później podczas Ogólnopolskiego Salonu Architektury Wnętrz w krakowskim Pałacu Sztuki już bezpośrednio manifestowały wpływy wzornictwa zachodniego.

Pragnienie zmian w szczególnym stopniu stało się udziałem pokolenia polskich projektantów urodzonych w latach dwudziestych XX wieku, przyjętych do szkół artystycznych tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej. Różne doświadczenia życiowe i artystyczne pedagogów oraz stopniowo dojrzewające plastyczne koncepcje grona ich wychowanków spotkały się w tym czasie między innymi w murach wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych, zapoczątkowując ożywczy dialog dwóch generacji. W wypadku architektury wnętrz ton postawom twórczym na gruncie lokalnym nadawał Władysław Wincze – projektant wnętrz i mebli, członek Spółdzielni Artystów „Ład”, propagator rzemieślniczych form produkcji, dziekan Wydziału Architektury Wnętrz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (w latach 1956–1964 kierownik Studium Architektury Wnętrz). Ciekawym kontrapunktem wobec twórczych idei Władysława Winczego były kiełkujące od połowy lat pięćdziesiątych koncepcje nowych rozwiązań projektowych formułowane przez grono jego studentów, inspirowane artystyczną atmosferą odwilżowej fascynacji nowoczesnością.





2



Wystawy

Od końca lat czterdziestych XX wieku we Wrocławiu miejscem konfrontacji postaw twórczych były doroczne okręgowe wystawy organizowane przez Związek Polskich Artystów Plastyków i Centralne Biuro Wystaw Artystycznych. Pokazy dokonań artystycznych, mające przeważnie charakter konkursowy, stanowiły okazję do prezentacji i popularyzacji osiągnięć przedstawicieli kadry dydaktycznej i absolwentów wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych.

Istotnymi wydarzeniami wprowadzającymi zmiany w podejściu do projektowania wnętrz przez wrocławskich twórców były dwie wystawy zaprezentowane publiczności w 1958 roku w galerii Centralnego Biura Wystaw Artystycznych przy ulicy Świdnickiej. Pierwsza z nich odbyła się wiosną i nosiła tytuł *Meble – Ceramika – Szkło*¹, druga – zimą i została zorganizowana jako Okręgowa Wystawa Architektury Wnętrz i Grafiki². Wystawa wiosenna była swoistym programowym pokazem grupy dziesięciorga projektantów wnętrz, mebli, szkła i ceramiki. Nowe podejście do projektowanych sprzętów odznaczało się między innymi zastosowaniem na szeroką skalę, w miejsce wówczas deficytowego drewna, nowych materiałów, w tym surowców syntetycznych – żelaza, szkła, a także skóry i nylonu. Dekoracyjnym dopełnieniem mebli i lamp były barwne tkaniny o abstrakcyjnych wzorach, ceramiczne i szklane naczynia, a także prace malarskie i graficzne. Niejako wizytówką wystawy stał się asymetryczny fotel z łupinowym siedziskiem pokryty prążkowaną tapicerką (zwany później „Zebra”), zaprojektowany przez Waldemara Kałużnego.

Wyznaczony przez młodych twórców kierunek obrała wystawa zimowa, nad której organizacją czuwała komisja artystyczna pod przewodnictwem Władysława Winczego. Najbardziej nowatorskie koncepcje mebli znalazły się wśród propozycji Waldemara Kałużnego, Alicji Hartman, Zdzisława Holuki, Jana Kowalczyka, Mieczysława Zdanowicza i Ewy Dworskiej-Kopcińskiej. W ich projektach dominowało konsekwentne zastosowanie metalu przy tworzeniu lekkich konstrukcji foteli i krzesel. Na wystawie swoją premierę miał jeden z najbardziej znanych mebli czasów Polski Ludowej, prototyp fotela Józefa Chierowskiego, wprowadzony w nieco zmodyfikowanej formie już w następnym roku do masowej produkcji przez Dolnośląską Fabrykę Mebli w Świebodzicach pod seryjną nazwą „Typ 366”.

W 1960 roku w Centralnym Biurze Wystaw Artystycznych odbyła się Wystawa Plastyki *Architektura Wnętrz – Formy Przemysłowe – Rękodzieło*³, która prezentowała dorobek sześciorga twórców, głównie asystentów Władysława Winczego. Wśród zaprezentowanych sprzętów dominowały meble drewniane i tapicerowane fotele, najczęściej powstałe w warunkach rzemieślniczych, lecz także realizacje przeznaczone do produkcji przemysłowej, w tym fotel „366” Józefa Chierowskiego w trzech wariantach projektowych. Obok mebli Jan Kowalczyk pokazał

obudowy radioodbiorników, będące wynikiem współpracy artysty z Zakładami Radiowymi „Diora” w Dzierżonowie.

Wydarzeniem podsumowującym kilkunastoletnią pracę projektową wrocławian w zakresie sztuki użytkowej była III Okręgowa Wystawa Architektury Wnętrz – *Retrospektywa Piętnastolecia*⁴, zorganizowana na przełomie 1961 i 1962 roku w salach Muzeum Śląskiego. Jej zamysłem była prezentacja działań projektowych mających wpływ na otoczenie życia codziennego. Wystawa udowodniła, że początek nowej dekady zaowocował we wrocławskim środowisku artystycznym osiągnięciem swobodnego kompromisu między dziedzictwem tradycji a drogą nowoczesności, którą podążało młodsze pokolenie.

Wnętrza użyteczności publicznej

Miejscami, w których idee nowoczesnej aranżacji wnętrz mogły w pełni wybrzmieć i uzyskać swój plastyczny wyraz, stały się wrocławskie placówki użyteczności publicznej: sklepy, restauracje, bary, kawiarnie, kluby, teatry, księgarnie i biblioteki. Od początku lat pięćdziesiątych we Wrocławiu trwały prace nad rekonstrukcją zniszczonej w czasie wojny dzielnicy staromiejskiej, w tym Rynku, placu Solnego i ulicy Świdnickiej. Kilka lat później powstały nowe budynki przy placu gen. Tadeusza Kościuszki, ulicy Hugona Kołłątaja, Podwalu, ulicy gen. Karola Świerczewskiego (obecnie ulica marsz. Józefa Piłsudskiego) i placu PKWN (obecnie plac Legionów). Ważną inicjatywą budowlaną tego czasu było wzniesienie pierwszego w powojennej historii Wrocławia osiedla zwanego Kościuszkowską Dzielnicą Mieszkaniową (1954–1956), utrzymanego w duchu klasycyzującego socrealizmu. Po zakończeniu budowy zyskało ono charakter swobodnego salonu powojennego miasta, w którym rozlokowano modne lokale, między innymi Restaurację i Kawiarnię KDM, Kawiarnię Stylową, Międzynarodowy Klub Książki i Prasy, a w najbliższym sąsiedztwie – Klub Dziennikarza oraz placówki handlowe: sklep Foto-Optyka, księgarnię Domu Książki, kwiaciarnię, salon DESA, Cepelię i inne punkty użyteczności publicznej. Projekty wnętrz Kościuszkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, których aranżacja przypadła już na czas odwilżowych przemian, odznaczały się świeżością koncepcji i śmiałością rozwiązań artystycznych.

Nowoczesność we wnętrzach manifestowała się kształtowaniem przestronnych, dobrze oświetlonych pomieszczeń, stosowaniem płynnych, asymetrycznych dekoracji inspirowanych często światem form organicznych i wykorzystywaniem żywych zestawień kolorystycznych. Wyposażenie składało się przeważnie z lekkich tapicerowanych mebli o metalowych konstrukcjach, rzadziej pojawiało się tradycyjne drewno. Stałym elementem wrocławskich przestrzeni publicznych były ściennie kompozycje plastyczne – gipsowe reliefy lub dekoracje malarskie, czasami wykorzystujące polichromowane szklane panele lub technikę mozaiki. Były one najczęściej umieszczane centralnie na osobnej eksponowanej ścianie lub pasowo ponad sklepowymi regałami. Wykonane w ten sposób abstrakcyjne

1 *Meble – Ceramika – Szkło* [katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław, marzec–kwiecień 1958 roku], Wrocław 1958.

2 *Okręgowa Wystawa Architektury Wnętrz i Grafiki* [katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław, grudzień 1958 roku], Wrocław 1958.

3 *Wystawa Plastyki. Architektura Wnętrz. Formy Przemysłowe. Rękodzieło* [katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Wrocław, grudzień 1960 roku], Wrocław 1960.

4 *III Okręgowa Wystawa Architektury Wnętrz. Retrospektywa Piętnastolecia* [katalog wystawy, Muzeum Śląskie, od grudnia 1961 roku do stycznia 1962 roku], Wrocław 1961.

↓
Widok wystawy, Muzeum
Architektury we Wrocławiu,
fot. M. Pietrzak



1





2

1,2
Widok wystawy,
Muzeum Architektury
we Wrocławiu,
fot. M. Pietrzak



obrazy oddziaływały dynamicznymi kompozycjami i odważnymi zestawieniami kolorystycznymi. Piętno na sztuce odcisnęły także odkrycia nauki, w tym pierwsze loty kosmiczne, które zaowocowały wprowadzaniem do wnętrz motywów rozświetlonych gwiazdnych konstelacji i układów ciał niebieskich.

Istotną rolę kształtującą atmosferę wnętrz odgrywało oświetlenie, zarówno w postaci iluminacji plafonowych, jak i w kształcie pasmowych osłon żarówek zawieszonych pod sufitem czy stożkowych reflektorów punktowo oświetlających asortyment sklepowy lub restauracyjne stoliki. Tkaniny zasłono-we pokrywano barwnymi motywami geometrycznymi albo swobodnymi układami stylizowanych form naturalnych, czasami ich kompozycje nawiązywały do zachodnioeuropejskiego malarstwa abstrakcyjnego.

Wnętrza mieszkalne

Projektowane meble, a także przykłady malarstwa, ceramiki i szkła, miały w założeniu twórców stanowić dopełnienie wyposażenia zgodne z modernistycznym postulatem syntezy sztuk, tworząc, jak pisał Apolinary Czepelewski: „[...] obraz przestrzenny – jednoczący [...] zagadnienia kształtu, koloru i materiału oraz światła i ruchu – który podporządkowany jest określonej funkcji życia człowieka”⁵. Teoretyczne założenia opisywane w katalogach wystaw znajdowały praktyczne rozwinięcie w zaprojektowanych wrocławskich wnętrzach mieszkalnych. Nasza wiedza na ten temat ogranicza się jedynie do kilku miejsc, czego dokumentację stanowią zdjęcia Zdzisława Holuki prezentowane na wystawach okręgowych. Były to przeważnie mieszkania osób związanych z wrocławskim życiem kulturalnym, artystycznym lub naukowym, a także mieszkania własne artystów. W 1957 roku Władysław Wincze zaprojektował dla profesora Stanisława Pękalskiego system półek zawieszonych na pionowych listwach, dzięki czemu późniejszy rektor Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych uzyskał lekki i praktyczny element wnętrza, współpracujący z wyposażeniem o charakterze historycznym. W 1960 roku Tadeusz Forowicz zaprojektował meble do mieszkania aktora scen wrocławskich Bogusława Danielewskiego. Charakterystycznym elementem wyposażenia były fotele z oparciem z giętej sklejkii pokrytej tapicerką o kształcie zbliżonym do trapezu, które artysta pokazał na kilku lokalnych wystawach.

Twórcy

Znaczna część absolwentów Wydziału Architektury Wnętrz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych po obronie pracy dyplomowej rozpoczynała samodzielną pracę artystyczną lub podejmowała różne formy zatrudnienia, współpracując z ośrodkami wzorującymi polskich przedsiębiorstw, ze spółdzielniami, z zakładami przemysłowymi i innymi zespołami projektowymi. Mury Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych opuszczali architekci wnętrz przygotowani do projektowania między innymi mebli, form metaloplastycznych, ekspozycji wystawowych, mu-

rali, neonów, tkanin, grafiki użytkowej oraz konfekcji. Ważną rolę w kształtowaniu estetyki wrocławskich wnętrz odegrało grono studentów i współpracowników Władysława Winczego. Jednym z nich był Tadeusz Forowicz, który jeszcze podczas studiów został młodszym asystentem, a w latach 1975–1978 piastował funkcję rektora wrocławskiej Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Jego działalność to przykład twórczości najbardziej wierniej artystycznym wzorcom Władysława Winczego, choć jednocześnie uwzględniającej recepcję nowszych trendów projektowych.

Specjalizujący się w metaloplastyce Jan Kowalczyk po obronie dyplomu został asystentem, następnie adiunktem, a w 1968 roku uzyskał stopień docenta. W latach 1978–1979 był kierownikiem Katedry Projektowania Wnętrz, a po odejściu Władysława Winczego na emeryturę został dziekanem wydziału. Metaloplastyka była również domeną Zbigniewa Kaweckiego. Po studiach został asystentem, następnie adiunktem, a w 1977 roku otrzymał tytuł profesora nadzwyczajnego. W latach 1952–1954 był kierownikiem artystycznym branży drzewnej we wrocławskim oddziale Cepelii, a w latach 1954–1956 kierował Oddziałem Kowalstwa Artystycznego Zakładu Doskonalenia Rzemiosła we Wrocławiu. Na kartach polskiej historii sztuki użytkowej zapisał się Józef Chierowski, który w 1959 roku rozpoczął współpracę z Dolnośląską Fabryką Mebli w Świebodzicach. W następnych latach pełnił funkcję projektanta w Świdnickich Fabrykach Mebli, Świdnickich Fabrykach Urządzeń Przemysłowych i Olsztyńskiej Fabryce Mebli, w 1971 roku związał się zaś z wrocławskim Miastoprojektem.

W panoramę artystycznego życia miasta wpisali się także: Roman Hoszowski – adiunkt wydziału, a następnie naczelny plastik Wrocławia, Ryszard Gachowski – projektant mebli, wnętrz, grafiki użytkowej, specjalizujący się w monumentalnym malarstwie ściennym, Ryszard Sokół – projektant wnętrz, twórca artystycznych i reklamowych malowideł ściennych, Tadeusz Ciałowicz – wszechstronnie uzdolniony projektant wnętrz, mebli, ekspozycji wystawowych, murali, znaków graficznych, plakatów i neonów, Waldemar Chwedczuk – autor aranżacji wnętrz i murali, Zdzisław Karwat i Zbigniew Makuch – projektanci wnętrz i mebli, Władysław i Joanna Żemojtelowie – architekci wnętrz i projektanci form użytkowych, Waldemar Kałużny – architekt wnętrz, projektant mebli i biżuterii, Danuta Kowalczyk – projektantka mebli, Zdzisław Holuka – znakomity fotograf, który wraz z Alicją Hartman stworzył prototypy oryginalnych mebli z metalu, a także malarka i projektantka tkanin Janina Żemojtel oraz projektantka wnętrz, tkanin i dywanów Wanda Vrabetz, kierująca nadzorem artystycznym nad dolnośląskimi spółdzielniami Cepelii.

Pierwszemu pokoleniu absolwentów Wydziału Architektury Wnętrz Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych we Wrocławiu, artystów studiujących i pracujących w trudnym powojennym okresie, przypadło w udziale kreowanie wizualnej tożsamości podnoszącej się z gruzów stolicy Dolnego Śląska, a także kształtowanie wyposażenia nowoczesnych i funkcjonalnych przestrzeni publicznych i prywatnych, którego niekwestionowaną ikoną w skali całego kraju stał się fotel „366” Józefa Chierowskiego.

⁵ Apolinary Czepelewski, [Wstęp], [w:] *Meble – Ceramika – Szkło...*, s. 2.



↑
Widok wystawy, Muzeum
Architektury we Wrocławiu,
fot. M. Pietrzak



„Foka”

Julia Słomska

„Foka” to wydarzenie artystyczne, którego oś stanowi rekonstrukcja zaginionej rzeźby goczałkowickiego artysty Stanisława Hochuła, mieszczącej się w dawnym budynku dworcowym stacji Pyskowice Miasto. Autorskiego odtworzenia minimalistycznego w wyrazie, obłego, zastygłego w siadzie klęcznym posągu kobiety (tak zwanej *Foki*) podjął się Jarosław Słomski – artysta i mój brat. Ta osobliwa sytuacja rozciąga się w czasie – od dziecięcych wspomnień z początków XXI wieku po realne działania, rozpoczynające się około 2022 roku. Finał projektu przypadł na 27 października 2024 roku. Rzeźba w nowej odświeżonej powróciła wtedy do przestrzeni miejskiej Pyskowic.

✱

—

„W środku panował metaliczny półmrok. Gęstą ciszę przecinały nieśmiałe, ukradkowe westchnienia. Dziecięcy zachwyty, stłumiony niejasnym lękiem, wypełniał echem tajemnicę przestrzeni. Sygnały ze świata docierały jak zza mgły, z lekkim opóźnieniem. Czas płynął inaczej”¹.

✱

—

„Na betonowym cokole, wyrastającym z podłoża szklonego terrarium, na moją dziecięcą fascynację, pustym wzrokiem spoglądała abstrakcyjna bryła fontanny. Szkło zapewniało mi poczucie bezpieczeństwa, odgradzając mój strach od zagadkowej figury. Foka, syrena, na pewno kobieta. Nie przypominam sobie, by kiedykolwiek tryskała wodą. Może zawstydział ją lęk, który wzbudzała w oczekujących na pociąg? Pamiętam dokładnie niepokój, towarzyszący naszym spotkaniom, lecz nie potrafię w pamięci odwzorować jej dokładnej formy. Wadliwe kontury wspomnień rozmyły bałwaniaste kształty, w które ubrał je bezimienny rzeźbiarz”².

✱

—

Budynek dworcowy stacji Pyskowice Miasto stanowi wyjątkową realizację architektoniczną z późnych lat sześćdziesiątych XX wieku. Autorem śmiałego formalnie projektu jest Karol Fojcik, a obiekt jest uznawany za prawdziwą perełkę architektury modernistycznej.

Lata dziewięćdziesiąte to czas regresu na kolei. Ostatni pociąg pożegnał stację Pyskowice Miasto 2 kwietnia 2000 roku³. Nastawnie wyburzono, tory zostały rozebrane. Wiaty, latarnie oraz inne elementy infrastruktury trafiły w niepowołane ręce. *Foka* zniknęła w tajemniczych okolicznościach... Szukano pomysłu na zagospodarowanie osieroconego budynku stacyjnego. Nieodwołalna decyzja PKP i zaniechane interesy lokalnych inwestorów pogrzyżyły budynek w wizualnym marazmie – wstawiono plastikowe okna, elewację pokrył styropian, tynk pomalowano na białozłoty błękit. Awangardowy potencjał i piękno surowej formy uległy rażącej deformacji.

Trwające latami bezradne i frustrujące poszukiwania wystawiały moją cierpliwość na próbę. Co jakiś czas przypadkiem pojawiały się sugestywne tropy: obłe fantazje Henry’ego Moore’a, miejskie formy rzeźbiarskie w niderlandzkim Poeldijku czy – z bliżej nieokreślonych powodów – działający na wyobraźnię rzeźbiarz *Blaszane bębny* zatytułowany *Plecy Herberta Truczńskiego*. Przeszukiwałam katalogi bibliotek akademickich, kontaktowałam się z pracownikami uczelni wyższych i archiwów, składałam wizyty w różnych instytucjach. Bezskutecznie. Równolegle prowadziłam śledztwo na znanym sobie gruncie – w mieście moim i *Foki*. Niemal każdy pamiętał, lecz nikt nie potrafił odwzorować z pamięci jej konkretnych kształtów. Wersji było mnóstwo – przypominało to zbiorową amnezję. Oczy świeciły się tym, którzy błędzili we wspomnieniach. *Foka* towarzyszyła oczekującym na pociąg, którzy nie pozostawali obojętni na jej szorstki wdźwięk. Zakochana para kolejarzy bezwstydnie randkowała w obliczu jej niewidomego wzroku. Miejska legenda została odkryta na nowo, mit zakorzeniony w lokalnej świadomości zaczął żyć własnym życiem.

Przełom w poszukiwaniach nastąpił, gdy dzięki Piotrowi Borowiakowi z kolektywu Stacja Pyskowice: Kolej Aglomeracyjna i Muzealna GOP światło dzienne ujrzały plany architektoniczne budynku stacyjnego, razem z nazwiskiem autora poszukiwanej rzeźby⁴. To wystarczyło. Poszukiwania nabrały tempa.

Stanisław Hochuła, rocznik 1935, Goczałkowice-Zdrój. Artysta rzeźbiarz, były wykładowca katowickiej Akademii Sztuk Pięknych. Garść personaliów, zdobyte wykształcenie, krótki rysopis aktywności zawodowej. Dokumentacja kilku realizacji rzeźbiarskich opublikowana w Internecie – nic „fokowego”. Przeglądałam dalej. Nagle zabrakło mi tchu. *Skok* (inna nazwa: *Na pływalni*) – nierealistyczna obła figura w sugestywnej pozie, szykująca

1 Pierwotna (i pełna) wersja eseju – zob. *Rocznik Miasta Pyskowice 2023*, red. Damian Halmer, Zabrze 2023.

2 Fragment mojej pracy magisterskiej *Dorastanie w kulturze robotniczej. Studium porównawcze Wielkiej Brytanii i Górnego Śląska*, napisanej pod okiem profesor Ewy Kosowskiej i obronionej w 2020 roku na ówczesnym Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

3 <https://www.stacjapyskowice.info/historiawezlapykowice> [dostęp: 27 lutego 2025 roku].

4 Ogromne podziękowania należą się całemu kolektywowi za pełne sympatii wsparcie od początku zaistnienia projektu „Foka”, bieżącą dokumentację naszych wysiłków oraz działania promocyjne w sieci.

1, 2
Stanisław Hochuła z żoną i Julia Słomska
w pracowni artysty, 2022

się do skoku. Synteza formy, trzy samodzielne bulwiaste bryły tworzące abstrakcyjną jakość – zupełnie tak, jak u *Foki*. Zgięte ociążały nogi z silnie zarysowaną linią kolan i mięśni łydek, obfite krągłości z tyłu. Ramiona wywinięte na znak gotowości, subtelne podkreślenie wydatnych piersi i wąskiej talii, z delikatnym zaokrągleniem brzucha. Łukowato wyprowadzone barki zdefiniowały rytm korpusu, przekształcając go w coś na kształt owalnej miski. Włosy pływaczki zatrzymane w ruchu i uformowane w pociągłą kometę. To właśnie charakterystyczne wydłużone ujęcie głowy odświeżyło mi pamięć. Czułam, że jestem bliska celu. Teraz należało pójść krok dalej.

Na początku pomyślałam o moim bracie, Jarku Słomskim. Jest aktywnie działającym artystą, który swoją sztukę wyraża za pomocą obiektów przestrzennych, instalacji, rzeźb i performansu⁵. Obecnie kontynuuje naukę w Szkole Doktorskiej na wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych pod opieką promotorską profesora Tomasza Opani. Po cichu liczyłam, że dzięki uczelnianym znajomościom zdobędziemy dane kontaktowe Stanisława Hochuły. To była ślepa uliczka.

Postanowiłam od niechcenia przeszukać Facebooka. To był strzał w dziesiątkę. Przypadkiem natrafiłam na krewną pana Stanisława. Otrzymałam bezpośredni numer telefonu. Zadzwoiłam. Mój rozmówca nie krył zdumienia – minęło przecież ponad pięćdziesiąt lat... Artysta, przejęty naszą historią, od początku wykazywał chęć pomocy i wsparcie dla naszych działań. *Fokę* pamiętał, lecz wszelka dokumentacja zaginęła. Poprosiłam o odręczny szkic z pamięci. Pozostaliśmy w kontakcie.

Kolejna rozmowa zaowocowała spotkaniem. Był czerwiec 2022 roku. Razem z bratem wyruszyliśmy do Goczałkowic-Zdroju z nadzieją na rozwikłanie zagadki. Zbliżając się do celu, spojrzeliśmy na siebie wymownie, nie kryjąc ekscytacji. Bezpośredni kontakt z życzliwym małżeństwem całkowicie nas pochłonął. Wkrótce nadeszła pora na chwilę prawdy. Rysunek tajemniczej rzeźby był ukryty pod czystą białą kartką papieru. Delikatnie przebijają kontury jej sylwetki. Spojrzałam na brata, mówiąc cicho: „To ona...”. Zamknęłam oczy. Poczułam upragnioną ulgę i... rozczarowanie. Już po wszystkim?

Odręczny rysunek *Foki* autorstwa Stanisława Hochuły

Decyzja zapadła – chcemy przywrócić rzeźbę Pyskowicom. Napelnieni inspiracją wróciliśmy do domu. Właściwie od razu zabraliśmy się do pracy. Bazując na odręcznym szkicu, Jarek zaczął tworzyć gliniany model *Foki* w skali 1:6, ja zaś zaczęłam pisać pierwsze zdania eseju na jej temat. Pomysł na odtworzenie posągu stał się wkrótce oficjalnym projektem, biorącym udział w konkursie stypendialnym świadczonym przez Ministerstwo

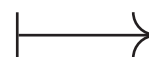


1



2

5 <https://www.jarekslomski.com/> [dostęp: 27 lutego 2025 roku].



Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Pomyślnie rozpatrzone propozycję mojego brata, który otrzymał półroczne dofinansowanie.

Na potrzeby korekty prototypu, ale przede wszystkim, aby móc znów się spotkać, wyznaczaliśmy datę kolejnej wizyty w Goczałkowicach-Zdroju. Upiekłam tort, na wierzchu którego spoczęła cukrowa figurka *Foki*. Kolor maślanego tynku imitował beton, nawiązujący do barw dworcowego wnętrza. Oszklone atrium nieco sparafrazowałam – zamieniłam geometryczną gablotę na przezroczyste odłamki izomaltowego „szkła”. Tort smakował, a jej lukrowa dekoracja przypadkiem stała się... drugim przedmiotem korekty. „Patrzcie, jaka gospodyni” – powiedział rzeźbiarz żartobliwie, uwydatniając dumną postawę naszej damy. Przedstawił ją jako chłodną i niedostępną kobietę, *femme fatale* z prawdziwego zdarzenia. Postrzegałam ją dokładnie w ten sam sposób.

Po naszej drugiej wizycie w Goczałkowicach-Zdroju mój brat przystąpił do tworzenia modelu w skali rzeczywistej – mierzącego około 180 centymetrów wysokości. Tymczasem na horyzoncie pojawiła się perspektywa otrzymania dotacji w ramach corocznego, pyskowskiego Budżetu Obywatelskiego. Niestety, *Foka* nie zajęła pierwszego miejsca. Równolegle zrodził się pomysł na zorganizowanie wystawy w Centrum Wystawienniczym w pyskowskim ratuszu, który finalnie odbył się 16 czerwca 2023 roku. Jarek zaprosił do współpracy przy dokumentacji fotograficznej kazachskiego artystę Vassiliya Dergachyova. Na potrzeby zbliżającej się prezentacji podjął się również stworzenia roboczego lekkiego prototypu w skali 1:1, w schludnym śmietankowym kolorze.

Kurz nie zdążył osiąść na projekcie „Foka” po sukcesie jej pierwszej ekspozycji. Poczucie celu i nostalgiczny charakter całego przedsięwzięcia sprawiały, że ogrom włożonego wysiłku stawał się bardziej znośny i niósł ze sobą wizję upragnionej satysfakcji. Projekt, w pełnym tego słowa znaczeniu, narodził się dopiero w momencie, gdy wyzwania podjął się Jarek, nadając moim na wpół sennym wizjom nowy, twórczy kierunek. Wcześniej był tylko zamgloną fantazją, niemożliwą do urzeczywistnienia przez brak materiałów archiwalnych i własne roztagnienie. Zanim mój brat przeistoczył zjawisko w wielowymiarowy gest artystyczny, *Foka* była jedynie niepokojącym wspomnieniem z lat dzieciństwa.

Od momentu zawiązania idei przywrócenia rzeźby miastu Jarek właściwie całkowicie przejął stery działania. Gdy wchłonął go wir pracy, ja usunęłam się na dalszy plan. We współpracy z pyskowskim Urzędem Miasta zgłosiliśmy wkrótce nasz projekt do programu „Rzeźba w przestrzeni publicznej dla Niepodległej 2024”, organizowanego przez Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Potraktowaliśmy to jako ogromną szansę. Do instytucji wpłynęło sto sześćdziesiąt sześć wniosków. Wśród nielicznych beneficjentów, uplasowana kilka kroków za podium (!), znalazła się *Foka*. Był początek 2024 roku.

Natychmiast przystąpiliśmy do działania. Mój narzeczonny, Marcin Szukała, zgodził się udostępnić swój garaż, żeby raz jeszcze stał się pracownią rzeźbiarską. Sprawy techniczne i związane z merytoryką mój brat zadeklarował się wziąć na swoje barki, ja przejęłam rolę duchowego opiekuna. Nie miałam wątpliwości, że wszystko pójdzie zgodnie z planem. Spędziliśmy razem dzieciństwo i rozumiemy się bez słów. Byłam pewna, że Jarek, rekonstruując rzeźbę, zrekonstruuje moje wspomnienie. Dodawało mi

to otuchy i sprawiało, że *Foka* stała się jeszcze bliższa mojemu sercu. Kwestie pamięci i lokalnej tożsamości są przecież częstym motywem jego działań artystycznych. Wszystkie te konteksty idealnie się uzupełniały, zapowiadając nadejście czegoś naprawdę wyjątkowego.

W kolejnych miesiącach orbitowaliśmy wokół realizacji *Foki*. Początkowy etap prac obejmował stworzenie obrotowej platformy na kształt kawaletu. Na jej podstawie Jarek zaczął budować prawie dwumetrowy, solidny szkielet konstrukcyjny, wzbogacony o dodatkowe podtrzymujące przęsła przyspawane do profilu głównego, tworzące strukturę niemalże niezniszczalną, a przynajmniej – mówiąc żartobliwie – „wandaloodporną”. Tymczasem toczyły się rozmowy z władzami miasta dotyczące zagospodarowania przestrzennego czy kontroli wydatków z zewnętrznego budżetu. Relacje na bieżąco zdawaliśmy panu Stanisławowi, który mimo zmagania z nawracającymi problemami zdrowotnymi, zawsze udzielał nam wsparcia i fachowej rady.

Los postanowił zaskoczyć nas po raz kolejny, krzyżując drogi moje i brata z Dawidem Miśkiewiczem – młodym studentem rzeźby na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W zaprzyjaźnionej pyskowskiej kawiarni Pikku Piika, wskutek przypadkowych rozmów, zawiązała się nowa, owocna znajomość. Niedługo potem Dawid stał się „pełnoetatowym” pomocnikiem Jarka.

Upalne lato 2024 roku już zawsze będzie mi się kojarzyć z wylepianiem „foczej” konstrukcji. Do tego celu użyliśmy mieszanek cementowej (pierwotnie rzeźba była wykonana z gysu marmurowego i białego cementu). Tutaj moja drobna pomoc okazała się może nie niezbędna, ale za to niewiarygodnie satysfakcjonująca. Zależało mi, żeby mieć swój symboliczny wkład w proces tworzenia. Przyszedł nam do głowy pomysł na umieszczenie wewnątrz metalowego profilu kapsuły czasu, który ostatecznie porzuciliśmy. Czy to z niezdecydowania, czy może po prostu traktowaliśmy *Fokę* jako swoisty depozyt pamięci? Rzeźba ta jest przecież w jakimś sensie przechowalnią wspomnień z naszego dzieciństwa. Refleksji mnożyło się coraz więcej...

Jarek z Dawidem w pocie czoła nadawali kształt surowej jeszcze formie, ja dokumentowałam postęp prac. Późnym latem, gdy młodzi rzeźbiarze dodawali ostatnie szlify, na skwerku przy dawnym budynku stacyjnym, przeznaczonym dla nowo powstającej rzeźby, rozpoczęto prace porządkowe. Okiełznano bujną roślinność i wyznaczono miejsce, gdzie miała osiąść (równie bujna) sylwetka świeżo wygładzonej *Foki*. Rozstrzygnięte zostały kwestie aranżacji przestrzennej, a także drobne detale budowlane: krótka wybrukowana ścieżka doprowadzająca do posągu wraz z wyłożonym na kształt sześcioboku podłożem. Przed obliczem rzeźby miała również stanąć niewielka tablica informacyjna, z dołączoną miniaturką *Foki*, która obok zapisu alfabetem Braille’a miała być dodatkowym udogodnieniem dla osób niewidomych.

Mogło się wydawać, że najbardziej problematyczny okaże się transport obłego kolosa. Jarek przewidział jednak tę ewentualność i opracował konstrukcję w taki sposób, że górny człon rzeźby, głowa, ma charakter mobilny – w razie potrzeby można odłączyć go od reszty (czy to przypadek, że prawie dokładnie rok przed prezentacją rzeźby wrocławska *Jagusia* straciła głowę?). W jej wnętrzu, wydłużonym na kształt komety, mieści się przyspawany do metalowego kręgosłupa hak. Dzięki temu jest możliwe podniesienie ciężaru przez pojazd wyposażony w wysięgnik hydrauliczny (HDS). Patent sprawdził się znakomicie.

Po ostatnich korektach i dopieszczeniu naszej młecznej figury nadszedł czas na wyznaczenie terminu jej oficjalnego odsłonięcia przed pyskowicką publicznością.

W słoneczną jesienną niedzielę 27 października 2024 roku *Foka* spojrzała na swój niegdyś dom otoczona ludźmi, dla których od dekad była albo źródłem niepokojącej fascynacji, albo unikatowym artefaktem kolejowej przeszłości miasta. Frekwencja przeszła nasze najśmielsze oczekiwania. Entuzjastyczny odbiór, niekończące się zdjęcia i gratulacje, a nawet składanie rozradowanym dzieciom autografów były cudownym zwieńczeniem naszego wysiłku. Oprócz najbliższych, bez których cała inicjatywa nie byłaby możliwa, pojawiły się też osoby zaintrygowane nowinką i chętne do zadawania pytań. Podobnie zresztą działo się już na etapie montażu. Zainteresowanie długo nie malało. Odetchnęliśmy z ulgą. Udało się.

Wszystko zaczęło się od lęku i powrotu do dzieciństwa. Strach mierzyłam krokami, które wyznaczały trasę od babcinego stołu aż do tajemniczej, ulokowanej na skraju miasta stacji kolejowej, kryjącej w sobie dręczący mnie przez długie lata sekret. Wtedy nie była jeszcze *Foką* – pozbawiona tożsamości zmora każdego dnia czekała cierpliwie, aż wyruszymy z bratem i dziadkami na poobiedni spacer. Metą naszych przechadzek zazwyczaj był jej dom.

Im bardziej zbliżaliśmy się do odkrycia prawdy, tym częściej nawiedzały mnie wątpliwości. Czy naprawdę chcę rozwikłać tę zagadkę i sprawić, by zwyczajnie przestała nią być? To przecież właśnie przez brak konkretów rzeźba zyskiwała na atrakcyjności i rozbudzała moją wyobraźnię. Nadać rzeczywiste kontury wspomnieniu, które skłoniło mnie do tak gorączkowych poszukiwań, to znaczy oswoić lęk, zaspokoić ciekawość, ale także pozbawić go magii. W pewnym momencie nie było już odwrotu i uległam pokusie odkrywania. Kierunek, jaki nadał dziecięcemu wspomnieniu mój brat Jarek, zaskoczył mnie swoją dynamiką i skalą oddziaływania. Dopisał artystyczny ciąg dalszy do śledztwa w sprawie odnalezienia *Foki*, wzbogacając jej obecność o całkiem nowy wymiar. Gdyby nie jego upór, ten esej kończyłby się na stronie pierwszej, a ja nadal błądziłabym po sennej przestrzeni opuszczonego dworca kolejowego Pyskowice Miasto.

Szybko zrozumiałam, że obok hipnotyzującej aury rozczajającej się wokół *Foki* to właśnie kulisy poszukiwań, zagłębianie się w zwodniczych wspomnieniach, kontakt z ludźmi wspierającymi nasze działania i dzielącymi fascynację rzeźbą oraz przede wszystkim relacja z państwem Hochułami stały się w całej tej historii najbardziej inspirujące.

Foka upiększa dziś miasto swoją nienachalną obecnością. To ukoronowanie naszych wieloletnich wysiłków i zwrot ku szczęśliwym dniom dzieciństwa, kiedy kształtuje się zmysł estetyczny i kierunek duchowej wrażliwości. Zależało nam, aby nadać autorskiej, niedostłownej rekonstrukcji wiele nowych znaczeń – od artystycznego dialogu między pokoleniami przez gest pamięci dla zapomnianych obiektów dziedzictwa kulturowego aż po zwrócenie uwagi na istotną rolę sztuki w przestrzeni publicznej. Jej obecność wzbogaca nasze życie nawet wtedy, gdy nie do końca zdajemy sobie z tego sprawę. Pomaga ona w identyfikacji i umacnianiu lokalnej tożsamości. *Foka*, jedyna rzeźba w mieście, przynależała do sfery symbolicznej. Oddając głos nieco marginalizowanej abstrakcji, pragniemy opowiedzieć się po stronie tego, co często niezauważalne, niepraktyczne, nieprzynoszące wymiernych korzyści, będące jednak niezbędne w pełnym przeżywaniu tego, co oferuje nam świat.

★
—

Często słyszę dziś rzucane żartobliwie i z niedowierzaniem pytanie: „Chciało się wam?”. To właściwie źle zadane pytanie. Rzec w pewnym sensie działa się sama. Z jakiegoś powodu wszystko przebiegało naturalnym rytmem. Niewyraźne kontury domagały się konkretnego wymiaru. Chciały o sobie przypomnieć. Może nie tylko mnie, bratu czy dawnemu budynkowi stacyjnemu, ale i Pyskowicom, z ich beztroskim, niespiesznym urokiem.

Akcja „Foka”, mimo wielu przeszkód, zakończyła się sukcesem. Było warto. A teraz trzymam kciuki za wszystkich detektywów próbujących odnaleźć gdańską *Leniwą Magdę*.



↑
Foka, 2024,
rekonstrukcja
autorstwa Jarosława
Słomskiego







←
Stanisław Hochuł
w pracowni



Emerging artists i hybrydyzacja rynku – przewidywania dla sztuki na najbliższy rok

Kama Wróbel



Art Basel, 2024,
fot. dzięki uprzejmości
Art Basel

Początek roku to zwykle czas podsumowań. To również moment, w którym można snuć plany na przyszłość i starać się choć w minimalnym stopniu przewidywać kierunki, w jakich podążą rynek sztuki i sztuka sama w sobie. W związku ze sporą dynamiką zmian polityczno-gospodarczych, jakie obecnie zachodzą na świecie, z całą pewnością możemy spodziewać się sporej liczby przesunięć. Zobaczmy więc, co może nas zaskoczyć (lub nie) w najbliższej przyszłości.

Analiza danych z najważniejszych wydarzeń artystycznych, takich jak między innymi Biennale Sztuki w Wenecji, targi sztuki Art Basel, Frieze, a także globalnych trendów technologicznych, społecznych i kulturalnych, w tym raportów publikowanych przez ArtNews, The Art Newspaper i Artnet, pozwala zmapować kluczowe kierunki rozwoju sztuki, jak również zainteresowań kolekcjonerów, obszarów badanych przez artystów czy po prostu trendów estetycznych. Co ciekawe, z tych samych danych wynika, że nasz lokalny, polski rynek sztuki nabiera coraz większego znaczenia na arenie międzynarodowej – jest to wynik intensywnej pracy wielu osób, choć głównie prywatnego sektora sztuki. Niezależnie jednak od tego, czyja zasługa drzemie w tym sukcesie, fakt, że zaczynamy być dostrzegani na wielu poziomach, niewątpliwie cieszy. Zanim jednak dojdziemy do tego tematu, pomówmy o tym...

...co na pierwszy rzut oka dla wielu wydaje się niemożliwe, a więc o powrocie do gry sztuki cyfrowej i niewymiennych tokenów

Jakiś czas temu pisałam, że po wielkim i rzeczywiście sporo napompowanym boomie, z jakim mieliśmy styczność w czasie pandemii, zarówno rynek, jak i sama kryptowaluta się uspokoją i znajdą swoją optymalną i rynkowo wyważoną wartość. I można powiedzieć, że mniej więcej tak się stało, choć całościowy udział sztuki cyfrowej czy niewymiennych tokenów w rynku jest raczej niewielki. Mimo to w skali makro można zaobserwować znaczny wzrost zainteresowania tym segmentem, co potwierdzają dane



resowaniem zaczną przyglądać się dziełom sztuki cyfrowej i – co bardzo prawdopodobne – intensywniej kolekcjonować te dzieła. Wszak będzie to odzwierciedlenie naszych czasów. Cyfrowych już czasów.

Hybrydowe modele wystaw i sprzedaży oraz transakcji online – wzrost o 15%

Na chwilę zostanmy jeszcze w świecie wirtualnym i przy tym jego aspekcie, który być może na co dzień nie jest aż tak widoczny, a który rozwija się doskonale, szczególnie w obszarze rynkowym. Jak wiemy, pandemia znacznie przyspieszyła wdrażanie rozwiązań skracających dystans między kupującym a galerią, takich jak chociażby próby przeprowadzania aukcji w metawersum (Sotheby's), wystawy do oglądania *online* czy – ważniejszy – Online Viewing Rooms (OVR), który obecnie jest już standardem na najważniejszych targach sztuki, jak Art Basel, Frieze, czy nieco mniejszych, jak nowojorskie The Armory Show (wchłoniętych niedawno przez Frieze). Co ciekawe, pomysł ten stosunkowo szybko został zaadaptowany przez większość czołowych prywatnych galerii sztuki czy domów aukcyjnych, które w ten sposób znacznie ułatwiły sobie komunikację z kolekcjonerami, niezależnie od szerokości geograficznej. Jest tu jeszcze coś. Podobnie jak w czasach świetności niewymiennych tokenów, tak również hybrydowe podejście umożliwiło galeriom dotarcie do młodszej generacji kolekcjonerów, która z uwagi na specyfikę czasów ma większe przywiązanie do technologii i przyzwyczajenie do procesu zakupowego *online*, nierzadko bez oglądania obiektów „na żywo”. A to przecież, z wielu powodów, dla pokolenia starszego byłoby po prostu nie do pomyślenia – raporty wyraźnie wskazują, że kolekcjonerzy z grupy VIP w dalszym ciągu preferują zakupy w tradycyjnym stylu. To oczywiście tylko jedno z wielu istniejących udogodnień, jakie w ostatnim czasie przyjął i na bieżąco implementuje rynek sztuki, co oznacza, że sektor ten jest również bardzo otwarty na wszelkie przeznaczone dlań innowacje technologiczne. Sztuczna inteligencja i rozszerzona rzeczywistość już teraz z powodzeniem są wykorzystywane do tworzenia przestrzennych doświadczeń, jak na targach Frieze, Art Basel czy wystawach objazdowych, które opierają się na wielokanałowych projekcjach lub technice 3D i *virtual reality*. I trend ten ma się mocno rozwijać. Dlaczego? Głównie dlatego, że taka forma doświadczania sztuki jest atrakcyjna dla publiczności, daje bowiem zupełnie inny rodzaj doznań artystycznych. Bardziej namacalnych, łatwiejszych w przekazie, otulających, widzianych i odczuwalnych natychmiastowo, co doskonale i szybko zostało zaadoptowane przez wielki przemysł muzyczny czy marketingowy. Dlatego zgadzam się z istniejącymi prognozami, które mówią, że ten immersyjny kierunek będzie się jeszcze rozwijał, zapewniając publiczności coraz więcej cyfrowych i odrealnionych wrażeń.

A jak jest w Polsce? Wiadomo, że dynamika zmian jest nieco wolniejsza. Nie tylko przez mniejszy dostęp do oferowanych technologii, ale także dlatego, że polskie środowisko galleryjne jest stosunkowo odporne wobec wprowadzania zmian. Oczywiście system OVR jest obecny, choć wyraźnie w galeriach sztuki bardziej profesjonalnych. Przybiera on też różne formy – mniej bądź bardziej rozbudowane, mniej lub bardziej dynamiczne, co najczęściej ma związek z tym, czy dana galeria korzysta z profesjonalnego systemu do zarządzania zbiorami czy sprzedażą,



które taką funkcję mają już najczęściej w pakiecie. Zdecydowanie jednak rodzimy sektor sztuki nie poszukuje zbyt wielu nowych rozwiązań technologicznych, które mogłyby uatrakcyjnić czy ułatwić codzienną jego pracę. Jednakże, czy tego chcemy, czy nie, staje się coraz bardziej oczywiste, że rynek sztuki i sztuka w ogóle przenoszą się do Internetu i tego procesu nie da się już za bardzo zatrzymać. Świadczy o tym chociażby liczba transakcji *online* i sprzedaży dzieł sztuki za pośrednictwem sieci, która wzrosła w ostatnim roku aż o 15%. Ma na to wpływ rosnąca dostępność, wielość platform, również nadpodaż sztuki. To z kolei prowadzi nas do następnego zagadnienia, które również coraz bardziej jest zauważalne w światowych trendach.

Wzrost znaczenia *emerging artist* i *pre-emerging artist*

Rynki dojrzewają. Wraz z ich rozwojem i wzrostem stopniowo zmniejsza się dostęp do dzieł artystów uznanych, ponieważ, po pierwsze, liczba dzieł ich autorstwa jest ograniczona, po drugie, nie każda galeria sztuki danego artystę ma szansę reprezentować. Poszukuje się więc coraz to nowszych osób do wypromowania, by lukę tę jak najszybciej wypełnić. I niby to wszystko jest nam doskonale znane, jednakże system ten powoli ulega zmianie. Młode pokolenie zaczyna mieć stopniowo mniej trudności z zaistnieniem w szerszym – ogólnokrajowym czy międzynarodowym – obiegu, gdyż scena artystyczna mocno się demokratyzuje. Pojawia się coraz więcej oddolnych i niezależnych inicjatyw, które są zauważalne przez niedostępny i patrzący z góry do tej pory *art world*. Środowiska się mieszają, a istniejące wcześniej hierarchie tracą stopniowo na znaczeniu. Świątecznym przykładem mogą być tu światowe targi sztuki, podczas których, oprócz głównej imprezy, w niedalekim sąsiedztwie są lokowane oddolne, niezależne wydarzenia targowe, które zapraszają do udziału nie tylko topowe czy bogate galerie, ale także kolektywy lub inne formacje twórcze. Każdy kij ma jednak dwa końce. Dynamika ta wpływa również na przysłowiowe „pięć minut sławy”, a więc czas, jaki galerie, marszandzi czy szeroko rozumiane środowisko artystyczne chce i może poświęcić na promocję danej osoby, nie mówiąc już o publiczności, która za nowymi nazwiskami zaczyna po prostu nie nadążać. Stąd się zdarza, że przychodząca szybko rozpoznawalność i sukces rynkowy równie szybko przemijają. Na to miejsce pojawiają się oczywiście nowi. Niekoniecznie lepsi, choć nierzadko zbliżeni pod względem stylistycznym do swoich poprzedników. Na rozwiniętych rynkach proces ten przechodzi już błyskawicznie i wielotorowo, a więc różnorodność estetyczna jest zdecydowanie większa. U nas odbywa się to wolniej, a sam proces jest wyraźniej zauważalny. Myślę, że ma to przełożenie na jednorodność stylistyczną rodzimej sceny artystycznej, pokoleniowe naśladownictwo, jak również – czego chyba najbardziej mi brak – wyjątkową rzadkość pojawiania się wyraźnych i ciekawych postaw. Interesująco jest to rozwiązane w Nowym Jorku, gdzie niejako dzielnice określają prestiż danej galerii, jak i status artystów w nich pokazywanych, choć i to się zmienia. Chelsea, gdzie swoje główne siedziby mają tak zwane supergalerie (Pace, Gagosian, Gladstone Gallery, Hauser & Wirth), dynamiką zaczyna nieco ustępować Tribeca, która do tej pory była niejako i umownie zarezerwowana dla galerii ze środkowej półki cenowej i *emerging artist*. Niedawno jednak swoją siedzibę otworzyła tu galeria Marian Goodman, co dało znak światu, że Tribeca się zmienia. W każdym razie trend jest

widoczny – większa podaż i zdecydowanie więcej uwagi poświęconej artystom dobrze rokującym, co docelowo może przynieść większą stabilność w sektorze kultury i sztuki oraz szansę na sukces większej liczby twórców. Ta różnorodność i mnogość jest oczywiście wspiana, choć niesie ze sobą zmartwienia, takie jak nadpodaż, dużo bylejałości i pewne zachwianie znanego do tej pory *status quo*, które trzeba ustawić na nowo. Z drugiej strony platformy skupiające się na mniejszych, bardziej przystępnych cenowo dziełach pozwalają nowemu pokoleniu kolekcjonerów uczestniczyć w rynku sztuki. Zmienia się też model biznesowy. Z uwagi na dużą konkurencję, także cyfrową, tradycyjne galerie zaczynają poszukiwać nowych sposobów funkcjonowania – najczęściej pojawiają się usługi doradztwa artystycznego dla klientów z grupy VIP, biznesowych lub indywidualnych z pokazowym portfelem inwestycyjnym. Przewiduje się, że w najbliższym czasie będzie dominować trend *quiet luxury*, a więc dyskretne, ekskluzywne spotkania, kolacje, a przy okazji sprzedaż dzieł sztuki.

Etyka, zrównoważony rozwój i zwrot ku naturze w sztuce

Niezależnie od szerokości geograficznej, w branży kultury rozpoczęła się również proces społecznych zmian. Jest to głównie zauważalne na płaszczyźnie pracowniczej – na znaczeniu zyskuje uczciwe wynagradzanie artystów oraz pracowników sektora kultury, w tym także szanowanie *life work-balance*. Nie powinno być to zaskoczeniem, że szczególnie głośno jest o tym procesie zwłaszcza w środowiskach gospodarek wzrastających, jak Europa Środkowo-Wschodnia, czego przykładem może być międzynarodowy portal W.A.G.E., propozycja płac dla artystów w Polsce od Obywatelskiego Forum Sztuki czy trwające prace nad ustawą o artyście zawodowym. Interesujące, choć dla wielu z nas znane z autopsji i smutne wnioski możemy przeczytać w ważnym dla środowiska raporcie o warunkach pracy galerzystów, o który pokusili się redaktorzy ARTsy. Zachęcam do przeczytania.

Kolekcjonerzy i artyści, ale także instytucje kultury, coraz bardziej koncentrują się na zrównoważonym rozwoju. Materiały przyjazne dla środowiska, etyczne źródła zaopatrzenia i ponowne skupienie się na wpływie naszej działalności na klimat zyskują na popularności. Trend ten nie tylko odzwierciedla wartości społeczne, ale także otwiera nowe możliwości dla artystów stosujących ekologiczne praktyki. Na prowadzenie wysuwa się tu jednak „sztuka biofiliczna”, ponieważ zarówno artyści, jak i kolekcjonerzy zwracają swoją uwagę ku naturze. Trend ten afirmuje piękno świata przyrody, podkreślając ziemiste odcienie, motywy botaniczne i organiczne tekstury, które uspokajają, ale także wycisniają. Do charakterystycznych motywów możemy zaliczyć tu płynącą wodę, bujną zieleń, pojedyncze liście i kłęczka, spokojne krajobrazy. Trend ten nie bierze się oczywiście znikąd. Ma swoje bezpośrednie źródło w rosnącym i wszechogarniającym niepokojem społecznym, poczuciu stabilności i zagrożenia oraz pragnieniu kojącego spokoju i równowagi, które można osiągnąć dzięki głębszemu kontaktowi z naturą. Jest to ciekawe, bo uwaga sektora powoli zmienia optykę, przechodząc z wątków tożsamościowych, hipersentymentalizmu, w kierunku potrzeby ogólnego wyciszenia. Analizując wszystkie te tendencje, można dostrzec pewien krytyczny dla człowieka moment, w którym zdaje się bardzo poszukiwać ratunku dla własnej psychiki... dla siebie.

Tematyka ekologiczna była zauważalna w dziełach pokazywanych chociażby na tegorocznym Biennale w Wenecji, choć oczywiście wątki społeczno-polityczne, odniesienia historyczne czy rehabilitacja narodów i społeczności uciskanych wysuwają się tu na plan centralny. Wyraźne jest patrzywanie na krzywdę i bezkompromisowy momentami komentarz do opresji, która we współczesnym świecie przejawia się na wiele sposobów, również dosłownie. Będzie się więc utrzymywał trend wspierania sztuki mającej swoje korzenie w tradycji, nierozpoznanych kulturach czy prac rdzennych artystów, które mogą odgrywać kluczową rolę w dyskursie artystycznym przesuającym granice aktywności.

Rosnące znaczenie rynków wschodzących

Regiony takie jak Azja Południowo-Wschodnia, Afryka i Ameryka Łacińska od kilku już lat odnotowują wzrost popularności swoich artystów. Na Frieze London 2024 duża przestrzeń została poświęcona galeriom z Afryki, co podkreśla zainteresowanie sztuką z tych regionów. Ale nie tylko – trendy na rynku sztuki w 2025 roku są także kształtowane przez powstawanie nowych centrów sztuki na całym świecie. Miasta takie jak Mediolan, Dubaj czy Lagos po cichu i powoli stają się głównymi graczami na globalnej scenie artystycznej, oferując tętniące życiem ekosystemy kulturalne i przyciągając międzynarodowe galerie, artystów i kolekcjonerów. Miasta te nie tylko organizują targi sztuki i wystawy, ale także redefiniują geograficzne granice świata sztuki. Wschodzące miasta często prezentują unikalne tradycje artystyczne, które wyróżniają się na globalnym rynku. Niższe koszty wejścia na rynek i szybko rozwijające się rynki sprawiają, że regiony te są atrakcyjne dla kolekcjonerów i inwestorów. Rządy i podmioty prywatne inwestują w infrastrukturę i inicjatywy propagujące sztukę i kulturę, co przekłada się na dobro wspólne. Co ciekawe,

odzwierciedla to sprzedaż na rynkach wschodzących, która w skali roku wzrasta mniej więcej o 25%. To samo dotyczy również Warszawy, która coraz częściej jest zauważana przez poważniejszych sektorowych graczy i dzięki temu brana pod uwagę przy różnych, coraz ciekawszych kooperacjach. Nie byłoby to oczywiście możliwe, gdyby nie zaangażowanie prywatnego sektora, który od pewnego czasu wykazuje sporą intensyfikację działań i coraz częściej reprezentuje nasz kraj na światowych ważnych wydarzeniach artystycznych. Miejmy nadzieję, że najbliższy rok będzie obfitował w podobną lub większą liczbę podobnych działań, a sektor publiczny zarazi się nieco entuzjazmem i z przebojem wkroczy w kolejne miesiące 2025 roku.

Co jeszcze? W estetyce ma być widoczny zwrot w kierunku przeszłości, a wraz z nim obecne i w tym roku inspiracje stylem vintage, symbolizmem czy oniryzmem. Zapowiadany jest też rozwój wielkoskalowego malarstwa abstrakcyjnego bazującego na konstruktywizmie i op-artcie oraz kontynuacja twórczości kobiecej, w tym również koncentracja na rzemiośle i tkaninie artystycznej. Druga część roku ma pokazać jeszcze większe, choć będące kontynuacją, ambicje Korei Południowej do zaistnienia w sektorze i promocji własnej sztuki. Czy zatem ten rok będzie wyjątkowy? Raczej adaptacyjny. Środowisko będzie starało się niejako na nowo ułożyć zasady, które w dużej mierze będą zbudowane według nowych, cyfrowych standardów. Jak pisze John Russo, dyrektor wykonawczy w Maddox Gallery: „Przyszłość świata sztuki należy do tych, którzy są wystarczająco zwinni, aby przyjąć nowe preferencje konsumentów, wystarczająco odważni, aby wykonać krajowe możliwości, i wystarczająco dalekowzroczni, aby przekształcić swoje modele biznesowe. W 2025 roku przetrwanie nie polega na kurczowym trzymaniu się starych norm, lecz na ich przeobrażaniu. Gdy pociągnięcia pędzla wysychają, historia, którą opowiadają, jest opowieścią o odporności, kreatywności i rynku, który ma odwagę stawić czoła zmianom”.



Storm King Art Center – symbioza sztuki i natury w sercu doliny rzeki Hudson

Kama Wróbel



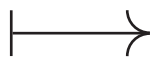
Storm King Art Center,
fot. K. Wróbel



W 2024 roku w Tajlandii, na blisko 65 hektarach w górach Pong Ta Long, rozpoczęła swoją działalność ważna dla tamtego obszaru inicjatywa artystyczna. Khao Yai Art Forest, bo o nim właśnie mowa, za sprawą swojej założycielki, tajsko-koreańskiej mecenaski sztuki Marisy Chearavanont, stał się kolejnym przykładem prywatnego świadomego mecenatu, o którym z całą pewnością można mówić, że jest czymś więcej, niż tylko typowym wsparciem dla sztuki. Jest także pracą u podstaw i nośnikiem ważnej dla współczesnego świata idei, która opierając się na harmonii współżycia sztuki i przyrody, podkreśla potrzebę wspomagania natury w jej nierównej walce z prowadzoną od lat destrukcyjną działalnością człowieka. Khao Yai Art Forest jest jednym z ciekawszych konceptów tego typu na świecie, który pod względem rozmachu, może się równać z Gibbs Farm w Nowej Zelandii i amerykańskim Storm King Art Center, który niewątpliwie był dla tych dwóch inicjatyw inspiracją.

Amerykańskie Storm King Art Center jest miejscem wyjątkowym. Zlokalizowane w malowniczej dolinie rzeki Hudson w stanie Nowy Jork, na blisko dwustuhektarowym obszarze, jest niczym innym, jak świetnie przemyślanym parkiem rzeźby, w którym znajdziemy imponującą kolekcję harmonijnie wkomponowanych w krajobraz monumentalnych obiektów autorstwa czołowych artystów sztuki współczesnej, w tym między innymi Alexandra Caldera, Marka di Suvero, Henry'ego Moore'a, Isamu Noguchiego, Menashe Kadishmana, Barbary Hepworth, Roya Lichtensteina, Richarda Serry czy Sarahy Sze. Jest także miejscem, które nie ogranicza się do działań związanych z utrzymaniem parku, ale realizuje także wiele ambitnych programów rezydencyjnych i otwartych, nierzadko innowacyjnych, projektów dla publiczności. Oprócz stałej prezentacji dzieł z własnej kolekcji centrum organizuje regularnie wystawy czasowe, które są eksponowane zarówno w budynku muzeum, jak i na otwartym terenie parku. Na przykład w 2024 roku odbyła się tu przyjemna estetycznie wystawa kilku obiektów *Girl Group* Arlene Shechet i *Kleroterion* Taryn Simon. Co jednak może być zaskakujące, Storm King Art Center nie od zawsze było związane z rzeźbą.

Historia tego miejsca sięga lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy za sprawą Ralpha E. Ogdena i H. Petera Sterna, współwłaścicieli firmy Star Expansion Company, powstała tu organizacja *non profit*, do której – dzięki darom Ralph E. Ogden Foundation, Inc.





1

2

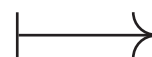


3

4



1-4
Storm King Art Center, fot. K. Wróbel



– trafił między innymi znajdujący się na wzgórzu niewielki budynek muzeum, gdzie prezentowano wówczas głównie malarstwo. Ulokowano tu kolekcję dzieł charakterystycznej pod względem estetycznym dziewiętnastowiecznej „szkoły rzeki Hudson” (Hudson River School), która – dla przypomnienia – skupiała twórców parających się malarstwem utrzymanym w duchu romantycznych monumentalnych pejzaży przedstawiających dziką przyrodę Ameryki Północnej, zwłaszcza doliny rzeki Hudson i rejonu Catskill Mountains. Co ciekawe, już rok później, bo w 1961 roku, Ralph E. Ogden i H. Peter Stern postanowili zmienić optykę i skupić się wyłącznie na rzeźbie współczesnej, a pierwsze zakupione obiekty stały się zalążkiem przyszłego centrum sztuki o kształcie, jaki znamy obecnie. Uznaje się, że momentem przełomowym było nabycie przez fundację w 1967 roku trzynastu prac z majątku rzeźbiarza Davida Smitha – od tego czasu w Storm King Art Center zaczęły pojawiać się coraz ciekawsze i coraz większe abstrakcyjne formy rzeźbiarskie, które nierzadko były realizowane na zamówienie przez zaproszonych do współpracy artystów. Istotnym aspektem stało się sytuowanie powstających obiektów bezpośrednio w krajobrazie, z uwzględnieniem zarówno najbliższego otoczenia, jak i odległych widoków. Osiowych i panoramicznych. Z czasem – jak czytamy w oficjalnych materiałach – „firma Star Expansion Company przekazała na działalność Storm King dodatkowe 300 akrów (121,41 hektara) terenu, a także 2100 akrów (851 hektarów) góry Schunnemunk, obecnie należącej do stanu Nowy Jork / Park Stanowy Schunnemunk Mountain, które chronią panoramę Storm King Art Center”. Rzeźby Davida Smitha nadal możemy oczywiście oglądać na terenie parku, jednak prawdziwe wrażenie robią monumentalne, surowe obiekty wspomnianych już między innymi Alexandra Caldera, Marka di Suvero czy Menashe Kadishmana. Jednym z nowszych nabytków jest instalacja *LinienLand* Alicji Kwade, usytuowana w miejscu dość nieoczywistym, pośrodku wysokich, niedostępnych na pozór traw. Co nie jest przypadkiem. Storm King Art Center słynie bowiem z bliskiej współpracy z artystami, którzy są zazwyczaj bardzo zaangażowani w proces tworzenia i instalowania obiektów na terenie parku. W zasadzie niezwykle często to oni właśnie wybierają lokalizację, która zazwyczaj jest dostosowywana do ich potrzeb – oczywiście w granicach nieprzekraczających akceptowalną ingerencję w linię naturalnego krajobrazu. Tak jak w wypadku nie do końca oczywistej i niełatwej do odnalezienia pracy Richarda Serry *Schunnemunk*, która z jednej strony genialnie wykorzystuje naturalne pagórkowate ukształtowanie terenu, a z drugiej – stanowi mocny surowy w nim akcent. Wydaje się, że krajobraz jest tu traktowany na równi z dziełem sztuki, które jest pielęgnowane z podobnymi dbałością, myśleniem i różnorodnością, co prezentowane rzeźby. Doświadczymy tu wzgórz, trawiastych łąk, sadów, lasów, grzędzawisk czy pięknie przyszyronych trawników i wytuczających ścieżkę zwiedzania alei, które dopełniają lub są właśnie dopełniane artystycznymi konstrukcjami. Jednak najbardziej ikonicznymi realizacjami, które czynią ten park tak wyjątkowym, są ogromne, przeskalowane wręcz obiekty, które wyznaczają w krajobrazie nowe osie. Mowa o surowych rzeźbach Marka di Suvero *The Winged Victory* (często kojarzonej jako nowoczesne i minimalistyczne nawiązanie do posągu *Nike z Samotraki*), industrialnych *Mon Père* i *Pyramidian* czy wydającej się pogrywać z prawami fizyki *Suspended* Menashe Kadishmana. Równie imponujące są obiekty Alexandra Caldera *The*

Arch i *Five Swords*, które tak bardzo różnią się od znanych nam *mobile* i *stabile* i sięgają nawet do sześciu metrów. Ale nie tylko te. Również bardziej poetyckie dzieła zachwycają. Za przykład niech posłuży przepiękna i delikatna praca *site-specific* zatytułowana *Fallen Sky* bostońskiej artystki Sarah Sze czy chyba najbardziej instagramowe dzieło, jakie zlokalizowane jest na terenie Storm King – *Mirror Fence* Alyson Sholtz. A skoro jesteśmy przy tym dziele, to przyznam, że prawdziwym zaskoczeniem była dla mnie umieszczona nieopodal bardzo niepozorna rzeźbiarska realizacja Nam June Paika, który jest kojarzony przede wszystkim ze sztuką wideo i rzeźbą, w której wykorzystuje artefakty technologiczne. Podobnych zaskoczeń jest jeszcze kilka, dzięki czemu nie możemy narzekać na nudę, mimo że atmosfera w parku jest isticie panteistyczna. Dodam, że Storm King jest otwarty sezonowo i organizuje różne wydarzenia w ciągu roku, w tym koncerty, festiwale sztuki i działania performatywne, co czyni muzeum żywym centrum kultury. Przez cały rok odbywają się także tematyczne spacerki, które pozwalają lepiej zrozumieć dzieła sztuki oraz ich znaczenie. Także w wymiarze historycznego aspektu tego miejsca, łączącego się z mieszkającym niegdys na tym terenie rdzennym plemieniem Lenape, znanym również jako Delaware. Dziś Storm King Art Center w swoich działaniach stara się oddawać należny szacunek bogatej historii oraz dziedzictwu kulturowemu Lenape, integrując elementy ich kultury w swoich wystawach i programach edukacyjnych, włączając w ich organizację również żyjących przedstawicieli plemienia.

Na koniec dodam jeszcze, że Storm King Art Center nie jest jedynym centrum sztuki, jakie znajduje się tej okolicy. Całkiem nieopodal, w Beacon, jest zlokalizowany jeden z oddziałów rewelacyjnego Dia Art Center, które również zostało założone jako inicjatywa prywatna. Dziś jest to jedna z najbardziej wpływowych instytucji sztuki współczesnej w Stanach Zjednoczonych, znana z eksponowania awangardowych dzieł oraz wspierania artystów eksperymentujących z nowymi formami wyrazu. Założona w 1974 roku przez Philippę de Menil, Heinera Friedricha i Helen Winkler instytucja początkowo koncentrowała się na realizacji długoterminowych projektów artystycznych, które często wykraczały poza tradycyjne ramy muzealne, również pod względem skali przedsięwzięć. Jednym z najbardziej znanych projektów Dia jest *The Lightning Field* Waltera De Marii, instalacja złożona z czterystu stalowych słupów ustawionych na pustyni w Nowym Meksyku, która stała się ikoną sztuki *land art*. Oddział Dia w Beacon został otwarty w 2003 roku w odrestaurowanej fabryce opakowań Nabisco nad rzeką Hudson i stał się jednym z najważniejszych – i, moim zdaniem, jednym z bardziej imponujących – miejsc prezentujących sztukę współczesną. Można tu oglądać prace takich artystów, jak Richard Serra, którego gigantyczne stalowe rzeźby dominują w jednej z hal, czy Félix González-Torres, którego *Untitled (Loverboy)* po prostu zapiera dech w piersiach. Kolekcja obejmuje również dzieła Andy’ego Warhola, Louise Bourgeois, Johna Chamberlaina, Gerharda Richtera i wielu innych wybitnych twórców XX i XXI wieku, co z wielu powodów oczywiście zasługuje na odrębne, obszerniejsze omówienie. Ale to już następnym razem...



Storm King Art Center,
fot. K. Wróbel



Wystawa, jaka jest, każdy widzi

Alicja Kielan



Iza Opiełka, *Prototype mnr*, dokumentacja wystawy *SE99ZY* w Krupa Gallery, 2023

Dziesięć lat – tyle czasu zajmuję się dokumentowaniem sztuki innych artystów. Piętnaście kilogramów – tyle waży mój ekwipunek, kiedy idę fotografować wystawę. Osiem galerii – z tyłoma miejscami stale współpracuję, by czuć bezpieczeństwo finansowe. Sto pięćdziesiąt złotych – tyle płacę za suche igłowanie, które pomaga mi w leczeniu bólu pleców. Siedemdziesiąt pięć dni – tyle najdłużej czekałam na zapłatę za dokumentację fotograficzną (i wciąż czekam). Cztery godziny – tyle jestem w stanie spędzić na wystawie, nim zaczną mnie boleć oczy. Miesiąc – tyle zajęło mi pisanie tego tekstu, bo, cytując amerykańskiego fotografa Lewisa Hine'a: „Gdybym potrafiła opowiedzieć historię słowami, nie musiałabym dźwigać aparatu”.

Dokumentowanie wystaw niesie ze sobą wiele trudności – fizycznych, organizacyjnych i finansowych – ale mimo wszystko sprawia mi ogromną satysfakcję. To praca wymagająca, pozwalająca mi jednak być częścią artystycznego procesu, obserwować wystawy w ich najczystszej formie, współpracować z ich twórcami i mierzyć się z wyzwaniami, które rozwijają mój warsztat. W tym tekście przyglądam się dokumentacji nie tylko jako formie archiwizacji i promocji, lecz również jako narzędziu interpretacji i budowania pamięci o sztuce. Aby poszerzyć perspektywę, zapytałam osoby artystyczne, kuratorskie i fotografujące wystawy oraz odbiorców sztuki – każda z tych grup wnosi do tego tematu inną wrażliwość i odmienne podejście. Ważne jest dla mnie także osobiste spojrzenie – refleksja nad własną praktyką fotograficzną i wyborem tego, co pozostaje w kadrze, a co znika poza nim.

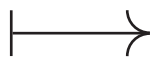
Fotografia od początku swojego istnienia była narzędziem popularyzacji sztuki. Wraz z rozwojem muzealnictwa pojawiła się potrzeba systematycznego dokumentowania zbiorów, co doprowadziło do powstania archiwów fotograficznych. W największych europejskich instytucjach, takich jak Luwr, National Gallery czy British Museum, rozpoczęto systematyczne fotografowanie zgromadzonych tam dzieł. Znacznie później praktyka ta

objęła również efemeryczne wystawy, tworząc podwaliny pod współczesne praktyki dokumentacyjne.

Moje pierwsze doświadczenie z dokumentacją sztuki miało eksperymentalny charakter – od kilku lat prowadziłam fotobloga, na którym publikowałam zdjęcia z życia prywatnego. Ponieważ moimi znajomymi byli pracownicy kultury i artyści, często odwiedzałam galerie sztuki i wernisaże. Padła propozycja, bym spróbowała sfotografować działania artystyczne w galerii Dizajn BWA Wrocław. Ochoczo się zgodziłam. I choć moje pierwsze dokumentacje znacznie odbiegały od przyjętych standardów – miałam dobre oko, ale brakowało mi technicznej precyzji – to właśnie to doświadczenie zapoczątkowało kolejne zlecenia. Najpierw dokumentowałam wydarzenia, później także wystawy, a z galeriami BWA Wrocław współpracuję już dziesięć lat.

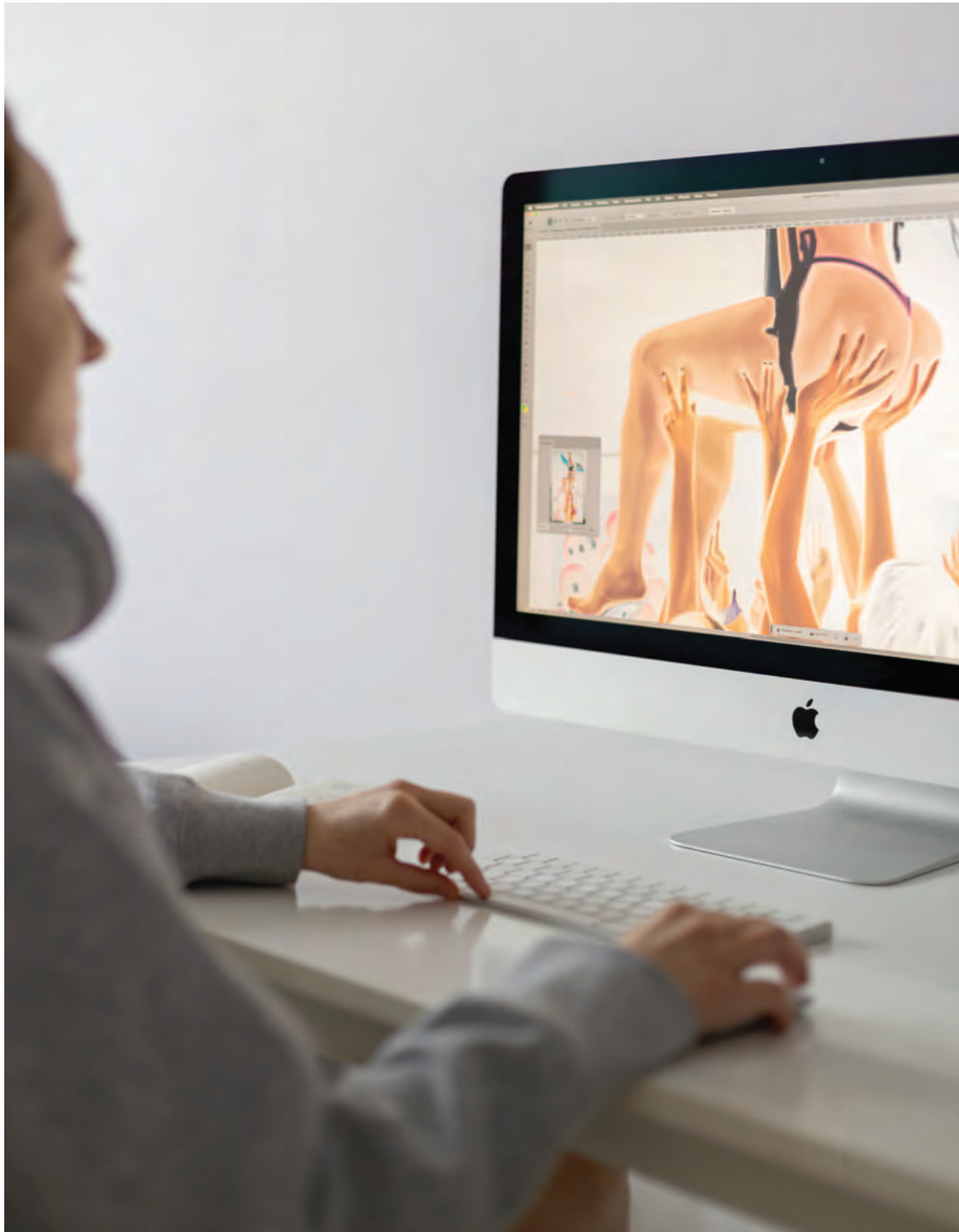
Rozwój mediów cyfrowych sprawił, że zaczęto bardziej świadomie podchodzić do publikacji treści w Internecie, przez co dobrze zrealizowana dokumentacja fotograficzna stała się ważnym narzędziem, z którym można pracować na wiele sposobów. – Najczęściej wykorzystujemy ją do działań promocyjnych i komunikacyjnych, zarówno dotyczących konkretnej wystawy, jak i całej instytucji – pisze Katarzyna Roj, zastępczyni dyrektora do spraw programu, promocji i edukacji. – Jest integralnym elementem procesu kuratorskiego. Jej kształt i założenia opracowywane są w scenariuszu, w którym określamy, jakie detale, napięcia między pracami czy ogólne wrażenie powinny zostać uchwycone. Często też polegamy na wrażliwości i doświadczeniu naszych dokumentalistek. Ty na przykład wprowadziłaś jakość, którą szczególnie cenimy.

Dla artystów dokumentacja to także sposób na budowanie dialogu z publicznością i zabezpieczenie dorobku na przyszłość. Patrycja Orzechowska, artystka wizualna, ma obszerne i uporządkowane archiwum, a jej portfolio *online* obejmuje najważniejsze prace, wystawy oraz teksty z ostatnich piętnastu lat. – Dokumentacja pozwala odbiorcom zapoznać się z moją pracą,





Fragment pracy
na monitorze:
Zofia Pałucha,
*Best Song on the
Album*, 2023



choć nie zastąpi bezpośredniego doświadczenia – przyznaje. – Bardziej skupiam się na czasie teraźniejszym, ale wiem, że jeśli ktoś kiedyś będzie chciał badać moją twórczość, dobrze udokumentowane archiwum znacznie to ułatwi.

Duet Inside Job, czyli Ula Lucińska i Michał Knychaus, zwracają uwagę, że choć w Polsce jest wielu świetnych fotografów specjalizujących się w dokumentacji wystaw, to duża liczba instytucji wciąż nie docenia roli ich pracy. – To kluczowe nie tylko dla instytucji, ale przede wszystkim dla artystów, którzy wykorzystują te zdjęcia w katalogach, na stronach internetowych i w portfolio. A to możliwe tylko wtedy, gdy zdjęcia są odpowiedniej jakości – podkreślają.

Rozmawiam o tym z Bartoszem Zalewskim, który od ośmiu lat fotografuje sztukę. Współpracuje z galeriami komercyjnymi, a od ponad roku także z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, gdzie zajmuje się dokumentacją zbiorów. Rozmowa szybko schodzi na stawki – to często one decydują o tym, czy galerie zatrudnią fotografa do dokumentacji wystawy. – Wiele galerii nie ma budżetu na zatrudnianie fotografów lub liczy każde zdjęcie. Niektóre wykonują dokumentację samodzielnie. Zdarza się, że studenci albo świeżo upieczeni absolwenci akademii potrafią zgromadzić na dokumentację większy budżet niż same instytucje – przyznaje Bartosz.

Pieniądze w kulturze (lub ich brak) to temat, o którym coraz częściej się mówi. Jako freelancerka, aby zachować stabilność finansową, współpracuję z wieloma podmiotami, funkcjonując jako fotografka „z zewnątrz”. Ma to swoje dobre strony – niezależność i elastyczność – ale wiąże się też z niepewnością kolejnych zleceń i długimi odstępami między realizacjami, co budzi niepokój. – Oczywiście, nie zawsze kasa jest najważniejsza, zdarza mi się fotografować za symboliczną opłatę – dodaje Bartosz na koniec, ale oboje wiemy, że pasja i zaangażowanie nie zawsze wystarczą, by utrzymać się w tej branży. Wciąż balansujemy między artystycznym zaangażowaniem a koniecznością dbania o stabilność finansową – i to napięcie nie znika.

O pierwszy komentarz do tematu poprosiłam Beatę Bartecką, kuratorkę i autorkę publikacji, z którą prywatnie się przyjażnię. W pierwszym zdaniu od razu zaznaczyła, że dla niej dokumentacja ma niewielkie znaczenie. – Wiem, że to skuteczne narzędzie promocji zarówno samej wystawy, jak i mojej pracy jako kuratorki, ale osobiście nie jest ona dla mnie aż tak ważna. Jestem osobą bardziej wyczułoną na tekst o sztuce niż obraz – przyznała.

Jej słowa skłoniły mnie do refleksji nad tym, czy dokumentacja fotograficzna może istnieć bez tekstów i opisów, które nadają jej znaczenie. Ta myśl długo we mnie rezonowała, bo podważała moje przekonanie o znaczeniu dokumentacji wystaw – w końcu to dziedzina, której poświęciłam dekadę pracy zawodowej. Nie sprawiło to, że zmieniłam zdanie – wręcz przeciwnie, utwierdziło mnie w przekonaniu, jak istotny jest sposób prezentowania dokumentacji dla jej odbioru w przestrzeni cyfrowej. Czy dokumentacja wystawy może istnieć samodzielnie, bez wsparcia w postaci tekstów kuratorskich i komentarzy artystek? Czy jest w stanie w pełni oddać sens ekspozycji?

Zgadzam się, że informacje o wystawach nie ograniczają się do fotografii – równie istotne są opisy kuratorek, wywiady z artystami i recenzje. To one nadają kontekst, przybliżają zamysł twórców i pomagają głębiej zrozumieć sztukę. Jednak w świecie, w którym obraz dominuje nad słowem – co dobrze oddaje

popularne określenie „kultura obrazu” – to wizualne przekazy malują krajobraz sztuki i coraz częściej decydują o tym, jak ją odbieramy.

Zapytałam o to Maję Michalak, historyczkę sztuki, która pisze o sobie, że od czternastu lat jest zakochana w sztuce, a od ośmiu lat edukuje w tym zakresie. – W dobie digitalizacji i coraz większej dostępności tego typu materiałów dokumentacja fotograficzna staje się nie tylko archiwalnym zapisem, ale wręcz drugim „życiem” wystawy, wirtualnym śladem jej istnienia, który może być analizowany i interpretowany na nowo – wyjaśnia Maja. – Wystawa to nie tylko zestaw dzieł, lecz również narracja tworzona przez sposób ich prezentacji, a tę można częściowo uchwycić na fotografiach.

Jak więc fotografować wystawy, by były czytelne, by oddać ich narrację, by były zgodne z intencją ich twórców? Wiąże się to z wieloma decyzjami – o tym, co zostanie sfotografowane i w jaki sposób. Każda decyzja dotycząca kadrowania, kompozycji i selekcji zdjęć wpływa na ostateczny obraz wystawy i jej odbiór. Osoby zajmujące się dokumentacją mają różne do tego podejścia.

Przed rozpoczęciem zdjęć zawsze zapoznają się z tekstami kuratorskimi. Jeśli nie znam osoby artystycznej, sprawdzam jej twórczość w Internecie i analizuję, jak dokumentowane były jej wcześniejsze wystawy. Nie po to, by później kopiować, ale by dostrzec i przygotować się na ewentualne trudności, takie jak skala i wielkość obiektów, ich faktura czy trójwymiarowość. Jest w tym także element edukacji przez inspirację. Obserwowanie pracy innych sprawia, że uczę się nowych perspektyw i sposobów patrzenia na przestrzeń i sztukę.

Patrycja Orzechowska, która kiedyś sama dokumentowała swoje wystawy, dziś woli, gdy robi to ktoś inny. – Cenię sobie inne spojrzenie, wrażliwość, uważność i brak pośpiechu. Z reguły mam w głowie kilka kadrów, na których mi szczególnie zależy. Przedstawiam je podczas rozmowy albo pokazuję zdjęcia wykonane telefonem. Całą resztę oddaję interpretacji fotografa.

Takie uwagi od artystów czy kuratorów czasem dostaję mailowo, innym razem wspólnie przechodzimy przez ekspozycję, analizując kluczowe miejsca. Magdalena Kreis, kuratorka, edukatorka i animatorka kultury, wierzy, że to właśnie wtedy powstają najlepsze dokumentacje. – Lubię być obecna podczas fotografowania, rozmawiać o wystawie i wprowadzać osobę fotografującą w jej założenia.

Nie mogę nie wspomnieć o przewodniku fotograficznym *How To Photography*, który dostałam od kolektywu Slavs and Tatars, przed rozpoczęciem dokumentacji ich wystawy w galerii OP ENHEIM w 2021 roku. To narzędzie dla fotografów i instytucji, które zapewnia poprawność i spójność w wizualnej prezentacji ich twórczości. – Instytucja często chce, żeby fotograf na jednym zdjęciu pokazał całą przestrzeń wystawy. Stąd praktyka używania szerokokątnych obiektywów, która, w naszej ocenie jest niedopuszczalna w fotografii sztuki – nagrywają wiadomość na WhatsAppie. – Szeroka optyka wpływa na skalę odwzorowania przedmiotów, nasze prace fotografowane w ten sposób były bardzo zniekształcone.

Nigdy wcześniej ani później nie spotkałam się z takim podejściem. Pokazuje to jednak, jak dojrzała i świadoma może być postawa artystów i artystek wobec dokumentacji oraz jak klarownie można komunikować swoje oczekiwania.

Zdjęcia najczęściej wykonuję w czasie, gdy galeria jest niedostępna dla publiczności. Dzięki temu nie muszę przerywać



pracy, gdy pojawiają się zwiedzający, ani obawiać się, że sama komuś przeszkodzi. Puste przestrzenie pozwalają uchwycić czyścą strukturę ekspozycji – relacje między dziełami czy sposób ich rozmieszczenia. To zapis pierwotnego kształtu ekspozycji, zanim wejdzie w dialog z odbiorcami. – Lubię dokumentację, w których pojawia się ludzkie ciało. Model pozwala uchwycić choreografię wystawy, a nie tylko prace w przestrzeni. Podrzuca myślenie trop dla publiczności, jak się poruszać, czego szukać, jak się zaangażować. To kluczowe w wystawach, które pracują z dźwiękiem, zapachem czy specyficzną architekturą – zwraca uwagę Katarzyna Roj. – Projektujemy je tak, by widz czuł się częścią ekspozycji.

Zgadza się, że obecność widza nadaje przestrzeni dynamikę i podpowiada sposób jej eksplorowania. Pamiętam wystawę w galerii Dizajn BWA Wrocław, która stała się przestrzenią poświęconą nudzeniu się¹. Aranżacja przestrzeni oferowała różne sposoby doświadczania nudy – można było leżeć pod palmami, bujać na hamaku czy błąkać się w tkaninowym labiryncie. Kluczowe w dokumentacji tej wystawy stało się uchwycenie ludzi w stanie nicnierobienia – w bezruchu czy zamyśleniu. To ich obecność definiowała przestrzeń i nadawała jej znaczenie. Myślę, że przez lata wykształciłam „wyostrzoną percepcję”, która pomaga mi tłumaczyć język wystawy na język fotografii. Dlatego intuicyjnie staram się balansować między tymi podejściami – fotografować wystawę w jej surowej formie, ale także uchwycić moment, gdy widzowie stają się jej częścią.

Stach Szabłowski, krytyk sztuki i kurator, z którym stale współpracuję w ramach Sceny Artystycznej MFF Nowe Horyzonty, myśli o dokumentacji fotograficznej jako składowym elemencie przedsięwzięcia wystawowego. – Jest integralną częścią medium, jakim jest wystawa, tak samo jak przestrzeń, skala, dzieła sztuki, dźwięk i czas – opisuje i dodaje, że osoba fotografująca buduje pewną sekwencję spojrzeń na ekspozycję. – Sugeruje połączenia między pracami, zaprasza, żeby coś zobaczyć przez coś, coś na tle czegoś. To potencjalnie subtelna opowieść, ale zarazem interpretacja.

To, jak ta opowieść zostanie poprowadzona, zależy od indywidualnego stylu fotografującego – jego decyzji dotyczących formy, kompozycji oraz tego, czy dąży do maksymalnej neutralności, czy świadomego wydobycia wybranych aspektów wystawy. Ważne też, by interpretacja ta mieściła się w ramach koncepcji artystycznych i kuratorskich.

Dla Bartosza Zalewskiego dokumentacja to rodzaj wizualnego oprowadzania po wystawie. – Staram się unikać indywidualnych gestów. Dbam o precyzję kadrowania, proporcje i wierne odwzorowanie kolorów. Wszystko po to, by osoba, która nigdy nie była na danej wystawie, mogła przez zdjęcia łatwo zmapować przestrzeń i odczytać jej przekaz wizualny.

Joanna Pawłowska, fotografka w Muzeum Narodowym w Krakowie, fotografuje przestrzeń tak, jak sama patrzyłaby na wystawę. – Najpierw szukam dobrego punktu obserwacji całości, a potem skupiam się na detalach. Staram się, aby zdjęcia były perfekcyjne technicznie i eleganckie wizualnie. Muszę tylko pamiętać, aby pokazać możliwie wszystko, nie tylko to, co z góry uznaję za najciekawsze.

Ja zanim zacznę komponować kadry, uważnie obserwuję wystawę: scenografię, światło, cienie, formy, kształty i kolory.

Dbam o czystość kadru, unikając zbędnych elementów, które mogłyby rozpraszać uwagę widza. Skupiam się na pracach oraz ich wzajemnych relacji. Dobieram obiektywy w zależności od intencji narracji. Szerokokątne pozwalają uchwycić całą przestrzeń wystawy, podczas gdy teleobiektywy izolują detale. Bardzo lubię używać standardowej pięćdziesiątki (ogniskowa 50 mm), której skala odwzorowania odpowiada temu, jak postrzegamy rzeczywistość w skupieniu na jednym punkcie, bez poruszania głową. Świadomy wybór ogniskowej wpływa na perspektywę – może podkreślić monumentalność ekspozycji, oddać wrażenie przestrzeni lub stworzyć intymny, zamknięty kadr.

Dla Szymona Sokołowskiego, fotografa, który dokumentuje wystawy, kursując między Krakowem a Warszawą, kluczowe jest zrozumienie tematu ekspozycji i jej oddziaływania na odbiorcę. Jeśli przestrzeń buduje spokój, stara się uchwycić ten nastrój w zdjęciach. Jeśli dominuje mrok, szuka środków stylistycznych, które go podkreślą. – Fotografowałem kiedyś wystawę inspirowaną „creepy corpo”. Stoły były ustawione krzywo, oparte o siebie, tak samo jak krzesła. Na podłodze plama po kawie i upuszczony kubek – wspomina. – Zazwyczaj trzymam wszystkie linie prosto, ale tutaj, aby oddać to, co widziałem na żywo, odszedłem od tego i w części zdjęć szukałem kompozycji opartych na krzywych. To nietypowe rozwiązanie pozwoliło lepiej przenieść klimat wystawy na finalne zdjęcia.

W praktyce decyzje dotyczące ostatecznego wyglądu dokumentacji nie kończą się jednak na wyborze zdjęć – istotnym elementem procesu jest także wielogodzinna postprodukcja. Podczas oglądania wystawy nie dostrzega się, że ściany są lekko krzywe, a dzienne światło wpadające przez okno powoduje niebieski zafarb na ścianie. Różnice w oświetleniu między salami powodują, że jedna ma wyraźne zielonkawe zabarwienie, a druga wpada w cieplejszy żółtawy ton. Aparat to rejestruje i dodatkowo uwypukla te różnice.

Dlatego Szymon Sokołowski w postprodukcji prostuje ściany, wyrównuje balans bieli oraz koryguje oświetlenie, dodając lub odejmując światło tam, gdzie jest to konieczne. – Wszystko po to, by jak najwierniej oddać to, co widziałem na żywo – pisze. – Ale nie da się zaprzeczyć, że jest w tym też element kreacji i podejmowania decyzji, jak to wszystko ma finalnie wyglądać – dodaje na koniec.

Część elementów, które na żywo intuicyjnie ignorujemy, na zdjęciu mogą wprowadzać wizualny chaos. W swojej wieloletniej pracy wielokrotnie „remontowałam” przestrzenie wystawiennicze w postprodukcji. Retuszowałam zacieki spod sufitu, plamy na niedomalowanych ścianach, odstające listwy przypodłogowe czy brudne postumenty ekspozycyjne. Wszystko po to, by pokazać wystawę z jak najlepszej strony. – Nie mamy nic przeciwko usuwaniu z kadrów elementów, które nie są częścią ekspozycji, jak włączniki światła, nieużywane wtyczki czy oznaczenia dróg ewakuacyjnych – dodają Inside Job.

Choć dokumentacja sprawia wrażenie wiernego zapisu, w rzeczywistości jest sposobem opowiadania o wystawie. John Szarkowski, wieloletni dyrektor działu fotografii w Museum of Modern Art, podkreślał, że fotografia to system manipulacji wzrokowej – w sensie nie tyle fałszowania obrazu, ile podejmowania decyzji, które definiują, co zostaje utrwalone, a co pozostaje niewidoczne. – Jest takie przekonanie, że dokumentując wystawę, pokazujesz ją dokładnie tak, jak ona wygląda, ale to nie jest takie oczywiste. Dokumentacja nie jest transparentna,

1 *Aż nuda się uda*, koncepcja projektu: Magdalena Kreis, Natalia Romaszkan, BWA Wrocław, 2018 rok.

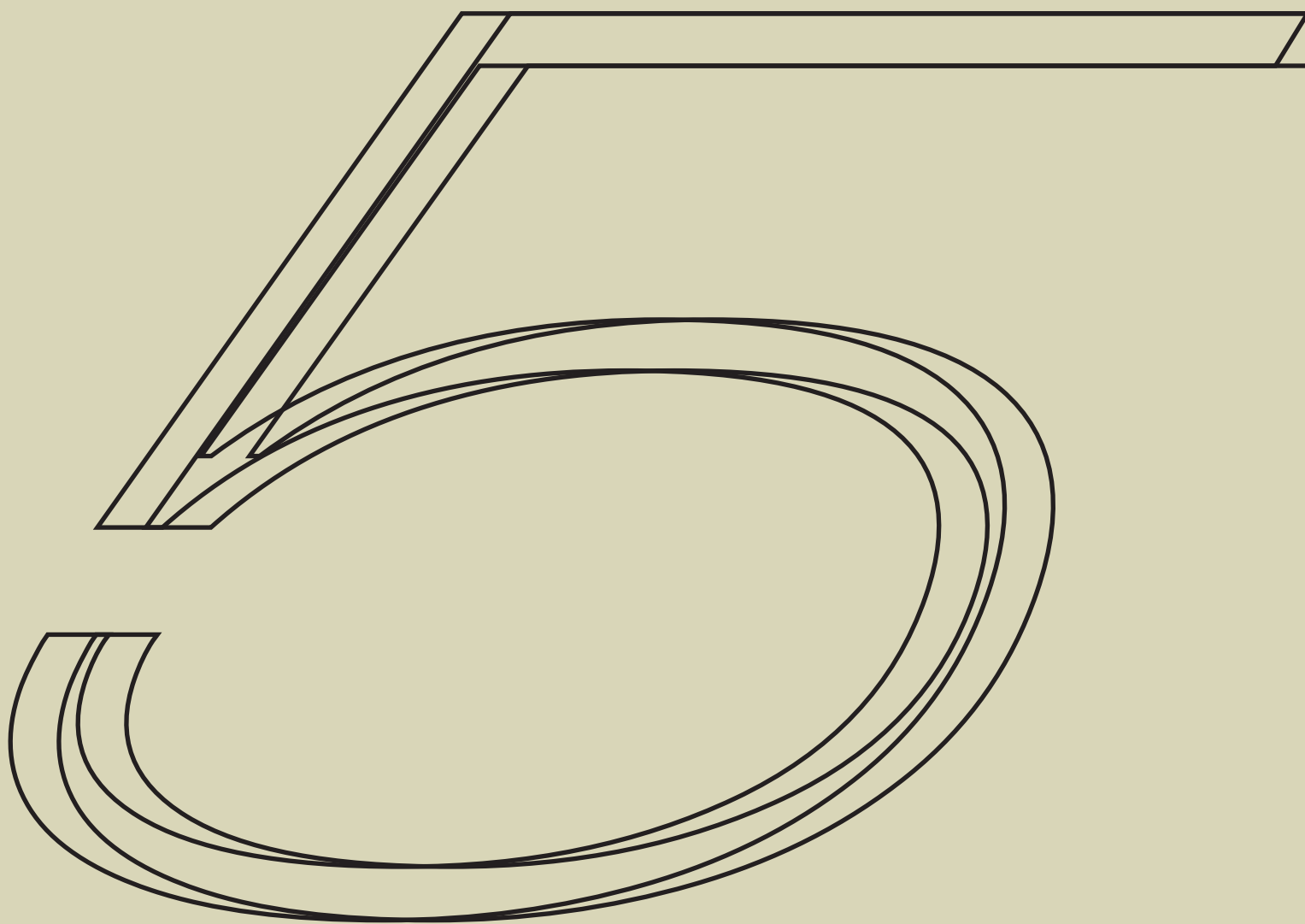
a ty jako fotografka narzucasz coś, by wzmocnić odbiór – dodaje Beata Bartecka.

Wystawy z definicji mają charakter efemeryczny – znikają wraz z końcem ekspozycji, a ich materialna forma często ulega rozproszeniu. Dokumentacja fotograficzna pozwala na ich przetrwanie, oferując trwałą zapis układu dzieł, aranżacji przestrzeni i atmosfery wystawy. Dzięki temu wystawa nie znika całkowicie – jej obraz może funkcjonować w publikacjach, archiwach oraz przestrzeni cyfrowej, docierając do szerszej publiczności.

Jej ostateczny obraz to wynik wielu decyzji, kompromisów i świadomych ingerencji. Dokumentacja nigdy nie jest jedynie mechanicznym odwzorowaniem – zawsze niesie ślad wrażliwości, estetyki i interpretacji osoby fotografującej. Dostrzegam, jak rola dokumentacji się rozszerza, przestaje być traktowana jako instytucjonalna, operacyjna oczywistość, a coraz częściej wpisuje się w proces kuratorski, stając się integralnym elementem pracy nad wystawą. Co więcej, niekiedy wykracza poza swój funkcjonalny wymiar, stając się samodzielnym dziełem, które żyje własnym życiem i wpływa na odbiór sztuki.



DO ZOBACZENIA





Radiobudzik, polski serial i paryski wieczór – kinoMANUAL przy pracy

Paweł Bąkowski

Gdy zaczynam pisać, mam w głowie jedno z naszych wspólnych wspomnień – moment, kiedy przygotowaliśmy zbiorową wystawę *Villa Polonez* w Instytucie Polskim w Paryżu w ramach Paris Photo (listopad 2024 roku). Wieczór, siedzimy przed telewizorem w pokoju gościnnym ulokowanym w budynku Instytutu Polskiego, odprężeni po intensywnym dniu montażu. Agnieszka (Agnieszka Jarzab) i Maciek (Maciej Bączyk) jako kinoMANUAL szykują nową instalację *Biały człowiek z czerwoną krwią*. Zrobili też kolację, którą wspólnie zjedliśmy. Pada pomysł: obejrzymy *Czterdziestolatka! Odcinek Cwana bestia, czyli kryształ* (1977), w którym inżynier Karwowski jedzie w delegację do Budapesztu. Towarzyszy mu wyjadacz służbowych wyjazdów, miłośnik bankietów i mistrz relaksu w hotelowych pokojach – inżynier Bliniak. Śmiejemy się, bo przecież wszyscy jesteśmy „w delegacji”. Chyba nic nie mogłoby lepiej oddać tej chwili – zmęczenia, rozbawienia i zawieszenia na styku pracy i codzienności. Paryż za oknem, polski serial na ekranie, a my – gdzieś pomiędzy.

A teraz cofnijmy się o dekadę. Zanim poznałem Agnieszkę, znałem Maćka, choć nie osobiście. Kojarzyłem go jako gościa z Robotobibok, składu, którego muzyka i cała estetyka bardzo mi się wówczas podobała. Tak samo, jak podobała mi się aura wyjątkowości unosząca się nad wrocławskim Ośrodkiem Postaw Twórczych. Maciek był jego częścią, a wspomniany Robotobibok tam nabierał kształtów i znalazł przestrzeń do grania prób. Potem kilkakrotnie Maciek przewinął mi się przed oczami w charakterystycznym kapeluszu – a to podczas jego indywidualnej wystawy w BWA Awangarda (*EUROPA TM*, 2014), a to podczas dźwiękowego performansu na Polegiwaczu (instalacja Mikołaja Smoleńskiego) przed Muzeum Architektury. Zrobił na mnie duże wrażenie. Pamiętam magnetofon zawieszony między drzewami, sprawiający wrażenie lewitującego. Odtwarzał taśmę, która zamiast nawijać się na pustą rolkę, swobodnie rozwijała się i opadała na ziemię. W mojej wyobraźni przypominał kolejkę górską – z magnetofonem jako wagonikiem powoli sunącym po dźwiękowym śladzie.

Dopiero później, w 2016 roku, podczas pierwszej wystawy kinoMANUAL we wrocławskiej Galerii Kino, skojarzyłem Agnieszkę. Skojarzyłem albo przypomniałem ją sobie jako autorkę świetnych rysunków w komiksowym duchu, zabawnych animacji i to, jak mijaliśmy się czasami na korytarzach Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu. Ta ich pierwsza wspólna wystawa pod szyldem kinoMANUAL, jak wspomina Agnieszka: „Nigdy nie była dodatkiem, raczej usankcjonowaniem tego, co robiliśmy w duce. W pewnym momencie zorientowaliśmy się, że pola Maćka i moje pokrywają się tak gęsto, że czas nadać temu właściwy status. Nasza wspólna wystawa nazwała stan faktyczny”. Z perspektywy czasu ta wystawa, w pewnym sensie założycielska, jasno określała, czym będzie kinoMANUAL w kolejnych latach, nie tylko na polu wizualnym, ale także dźwiękowym.

„Odkąd label kinoMANUAL stał się rozpoznawalny, oznaczamy nim wiele działań. Jeżeli Aga robi film i razem wymyślamy scenariusz, podpisujemy go kinoMANUAL. To projekty, które istnieją tylko dzięki nam dwojgu” – mówi Maciek. Zapraszając kinoMANUAL do naszej pierwszej współpracy, czyli do stworzenia wystawy w Galerii Foto-Gen w 2024 roku, spodziewałem się wszystkiego, co najlepsze. A przez cały proces jej powstawania nawet przez moment nie poczułem się rozczarowany. Liczne spotkania, maile, telefony, mood boardy były niesamowicie ciekawe i ukazywały radość z przygody, jaką jest tworzenie czegoś wspólnie. Od początku czułem między naszą trójką przepływ inspirującej energii i łączącą nas sieć zainteresowań. Wszelkstronna wiedza Agnieszki i Maćka jest nieporównywalnie większa od mojej, co przy każdym spotkaniu daje mi lekcję pokory i wzbudza ogromną ciekawość. Lubię przy nich milczeć, wyciszyć z apetytem kolejnych historii i anegdot. Bardzo podoba mi się to, jak są obecni w pracy – naturalnie przenoszą tam sposób, w jaki odnoszą się do siebie nawzajem. Są niemal nierozłączni – zawsze razem, w zawodowych działaniach i poza nimi. Amerykanie powiedzieliby *dynamic duo*, świetnie się dopełniają. Jak

przekornie wspomina Agnieszka: „Maciek ma skłonność do myślenia bez działania, ja z kolei – do działania bez myślenia. Myślę, że to dobrze nas opisuje i potwierdzają to nasze sposoby pracy”.

Po ponad dziesięciu latach od pierwszej wystawy jako kinoMANUAL stworzyli własny język, opracowali unikalne techniki i warsztat, modyfikując projektory i rzutniki oraz konstruując – czasem *ad hoc* – skuteczne rozwiązania i mechanizmy. Niesamowita jest dla mnie ich wszechstronność – muzyczna Maćka (Robotobibok, Kristen, Pin Park, a także jego zawiądana działalność didżejska jako DJ Pomnik) oraz Agnieszki, która zachwyca mnie doskonałymi animacjami, wycuciem rysunkowej kreski i całym komputerowym zapleczem wykorzystywanym w pracy. Agnieszka ma też wyjątkowe wycucie koloru – to ona ma decydujący głos w doborze barw w kinoMANUAL-owych instalacjach. O ile kompozycje są wynikiem wspólnej pracy, o tyle kolor jest zdecydowanie jej domeną. Wynika to nie tylko z jej talentu, ale także z wykształcenia – Aga skończyła grafikę i choć na co dzień zajmuje się animacją, to malarstwo i rysunek wciąż pozostają jej bliskie. Szczególnie przy projektach wystaw w Galerii Foto-Gen (*Salon zimowy*) czy Galerii Rodriguez (*Sklep z planetami*) to właśnie jej intuicja i doświadczenie nadają pracom ostateczny charakter, jeśli chodzi o barwy.

Myślę, że jest w nich też sporo ze zbieraczy i z kolekcjonerów. Coś na zasadzie „nie wyrzucaj, przyda się później”. Przy czym nie chodzi tylko o przedmioty i osobliwości. Są to również pomysły i konteksty. Zapisują je i odkładają właśnie „na później”, do kolejnej realizacji, która na pewno nastąpi. Wiem, że mają niewyczerpaną kolekcję pomysłów, a ze zgromadzonych przez nich materiałów można by stworzyć dziesiątki realizacji.

Tak jak teraz – gdy chcę dopisać coś jeszcze, dostaję od Maćka wiadomość, że kupił świetny niemiecki radiobudzik, który potrafi mówić godziny po niemiecku. Otwieram załączone wideo – Grundig mówi głosem (głos człowieka po wycięciu krtani), którego zupełnie nie da się zrozumieć. Jestem pewien, że prędzej czy później to urządzenie znajdzie zastosowanie w jakimś pomysłu – tak samo jak magnetofon Nagra na Polegiwaczu.

Wszystkie cytaty pochodzą z publikacji: kinoMANUAL, *Salon zimowy*, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu, Wrocław 2023.

1
Pocket Cinema No 7,
Künstlerhaus FACTORY,
Wiedeń, listopad 2021 roku

2
Projekcja testowa, próba
na czarno-białym negatywie,
luty 2022 roku

3
Fox, test instalacji do wystawy
Sklep z Planetami, Kuchnia
ASP, Wrocław, styczeń
2025 roku

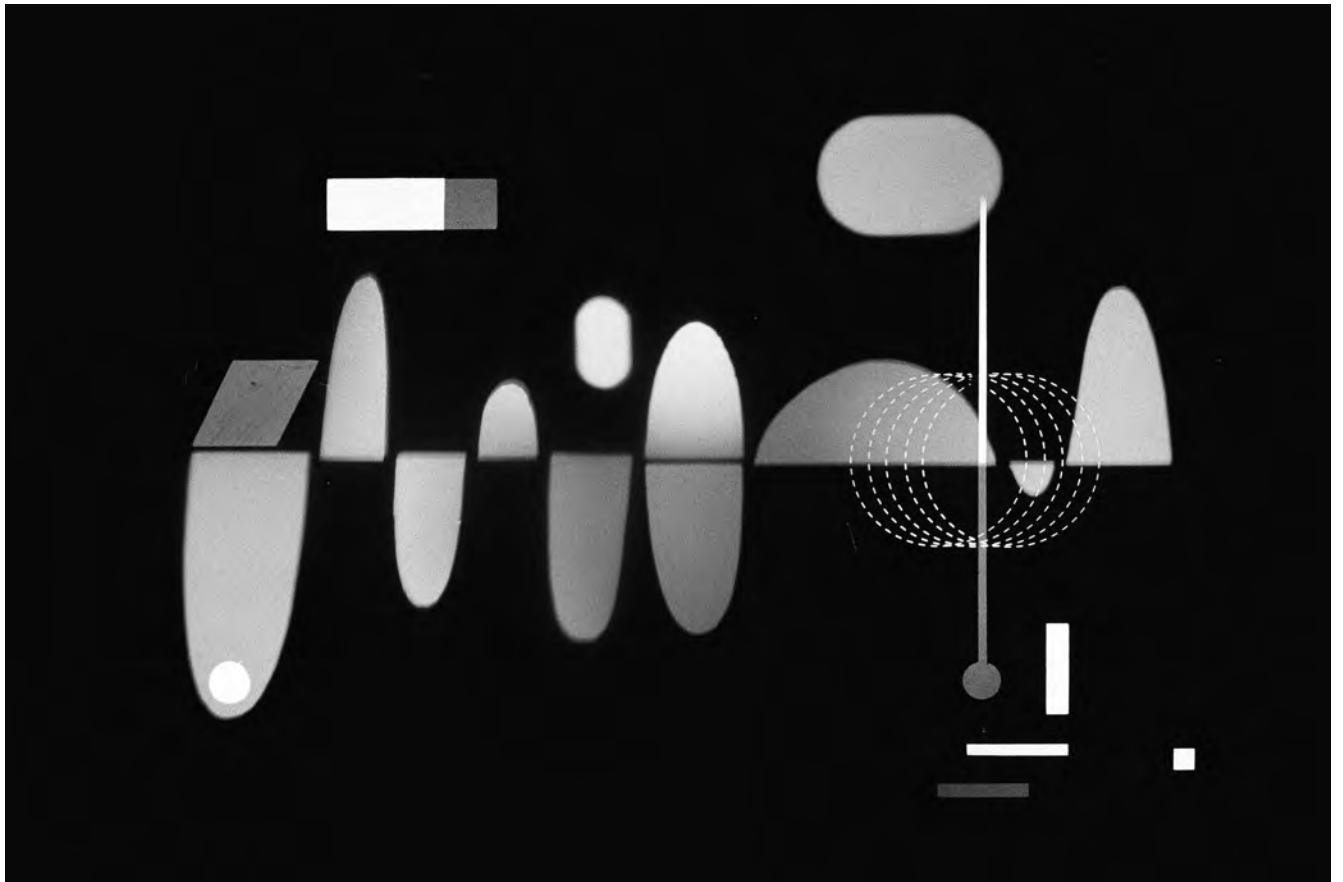
4
Aga Jarząb, *lockdown*,
Wrocław, kwiecień 2020 roku

5
Pin Park (Maciek Polak /
Maciek Bączyk), sesja do płyty
Blind Spot, Wrocław, kwiecień
2021 roku

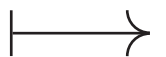
6
Więcej Światła, Hala
Wysokich Napięć, Politechnika
Wrocławska, czerwiec
2024 roku







2



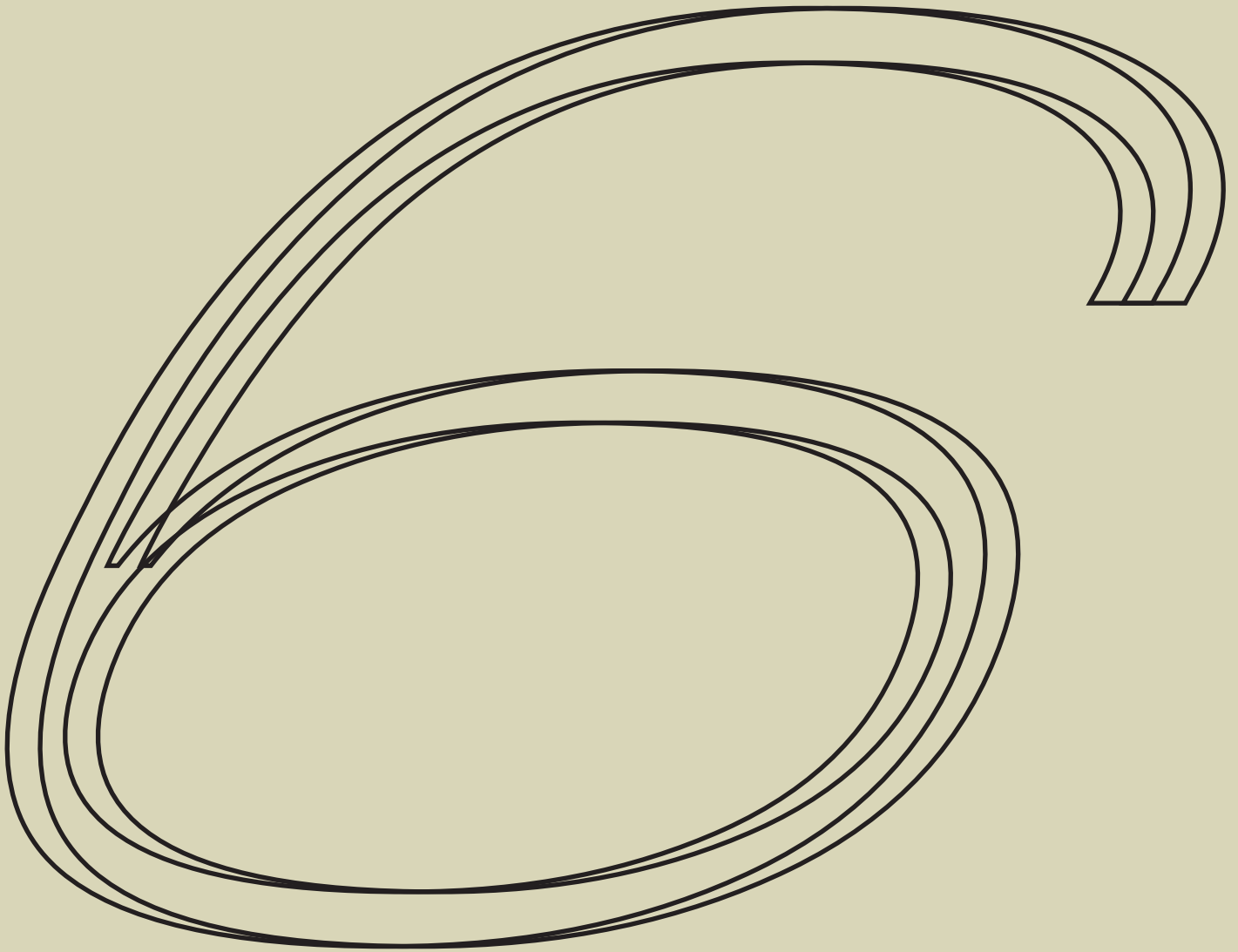








PÓŁKA





Pod koniec minionego roku ukazała się monografia Jakuba Jernajczyka *Argumenty wizualne*.

Książka prezentuje prace artysty powstałe w okresie ostatnich szesnastu lat, które w znakomitej większości odnoszą się do zagadnień naukowych, głównie matematycznych i filozoficznych. Poza bogatą dokumentacją i szczegółowymi opisami dzieł Jakuba Jernajczyka, w książce można również znaleźć komentarze i teksty teoretyczne dotyczące relacji sztuki i nauki oraz poznawczej roli obrazu, napisane przez specjalistów reprezentujących różne dziedziny i dyscypliny naukowe. Przedmowę do książki napisał doktor *honoris causa* naszej uczelni – Zbigniew Rybczyński, a recenzentami wydawnictwa byli: prof. Piotr Zawojski (Uniwersytet Śląski) oraz dr hab. Ksawery Kaliski (ASP Katowice).

Książka ukazała się jako drugi tom serii wydawniczej ASP we Wrocławiu *Ćwiczenia z widzenia*, która akcentuje poznawczy wymiar sztuki.



Paweł Kowalewski, jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów, w książce *Sztuka to jest wszystko* opowiada o swoich artystycznych i życiowych wyborach, zastanawia się również nad kondycją polskiej sztuki i nad tym, co dzisiaj znaczy być artystą. Ta książka to nie tylko słowo, ale także obraz.

Artysta jest jednym z założycieli legendarnej Grupy, ikony polskiej sztuki lat 80., a także autorem takich dzieł, jak choćby *Mon Cheri Bolscheviq* czy *Symulator totalitaryzmu*. Jego prace wystawiane były w najważniejszych muzeach i galeriach na całym świecie, a on sam był wieloletnim wykładowcą warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W książce artysta opowiada Aleksandrowi Hudzikowi o swoich artystycznych początkach, osobistych sukcesach i niepowodzeniach. Jest to także próba szerszego spojrzenia na polski rynek sztuki i jego kolejne transformacje. Zdaniem Pawła Kowalewskiego, sztuka i świat wokół to nigdy nie są oddzielne byty, ale raczej naczynia połączone, które bezpośrednio na siebie wpływają. Dlatego zdecydowanie przyznaje, że wierzy w to, że sztuka może zmienić świat.

Wydawca: Luna House, 2024

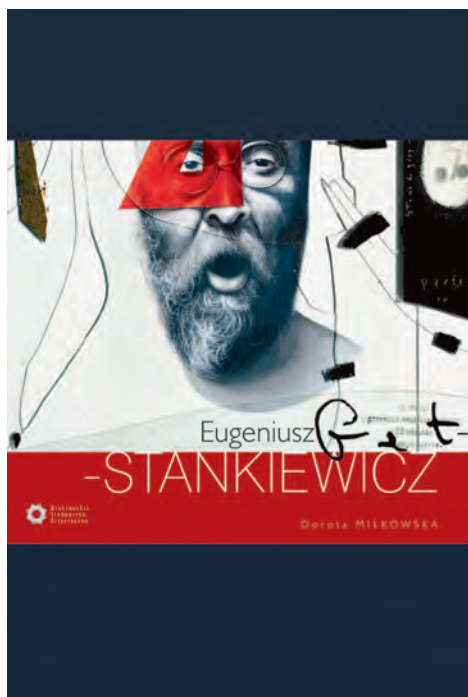


Anda Rottenberg, znana przede wszystkim jako historyczka i krytyczka sztuki, kuratorka oraz wieloletnia dyrektorka Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, jest również autorką książek – i tych o sztuce, i tych bardziej osobistych. Od wieku nastoletniego prowadzi dzienniki. Czasem wyciąga fragmenty z wybranych lat i publikuje, na przykład *Berlińska depresja. Dziennik* czy *Lista. Dziennik 2005*. Decydując się na wydanie *Schyłku*, dzieli się z czytelnikami swoimi refleksjami na temat upływającego czasu, starości, ciała, które odmawia posłuszeństwa, kruchości, która ją dominuje, nie pozwalając prowadzić tak aktywnego życia, jakie dotąd lubiła wieść. *Schyłek* to też zapiski z czasu pandemii, okresu zamknięcia w domu, odcięcia od ludzi i kultury, które są autorce tak potrzebne, jak powietrze. To dziennik, w którym Anda Rottenberg poniekąd rozlicza się z życiem, porządkuje sprawy, książki, pamiętki. Jednak robi to z dystansem do siebie i dużym poczuciem humoru. No i nadal ma więcej energii, zapału i siły do pracy niż każdy przeciętny człowiek.

„Opowieść inauguruje pożar, który trawi katedrę Notre Dame w Paryżu, jej finał przypada na początek pełnoskalowej inwazji Rosji na Ukrainę. W tej dramatycznej klamrze zmieściły się notatki Andy z czasu pandemii, jej reakcje na próby upolitycznienia polskiej kultury, spostrzeżenia, nierzadko gorzkie, na temat rodzimego środowiska artystycznego. Jednak to nie publicystyka jest największą siłą tej książki, ale to, co prywatne, skierowane do środka.

To dziennik szczery, pozbawiony filtra. Anda nikomu nie daje taryfy ulgowej, a przede wszystkim nie oszczędza siebie. Dokładnie tak jak w życiu, które konsekwentnie wypełnia pracą, podróżami, spotkaniami z ludźmi. Na marginesie zabawnych, pełnych anegdot opisów towarzyskich zgęstek, wernisaży, lektur, premier i rautów mówi wprost o samotności, zmęczeniu ciała nękanego chorobami, tęsknocie za bliskimi, których już nie ma, emocjonalnych kryzysach. Co ważne, nie traci w tym lekkości. I zawsze potrafi ubrać smutek w dobrą puentę” – napisała Hanna Rydlewska w rekomendacji na okładkę.





Bohaterem dwudziestego drugiego tomu serii *Wrocławskie Środowisko Artystyczne* jest Eugeniusz Get-Stankiewicz (1942–2011), polski artysta grafik i rzeźbiarz. Studiował na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej w latach 1961–1966, a następnie w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych we Wrocławiu (obecnie Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta), gdzie kontynuował naukę w latach 1966–1972. W okresie 1982–1985 prowadził pracownię grafiki warsztatowej na tej samej uczelni, a od 1998 roku był jej pracownikiem etatowym. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym środowisk studenckich, a także pełnił funkcję kierownika artystycznego w wydawnictwie Ossolineum. Brał udział w licznych wystawach, prezentując swoje prace między innymi w Galerii Teatru STU w Krakowie, Galerii Sceny Plastycznej Leszka Mądzika w Lublinie, warszawskiej Galerii Kordegarda oraz w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki. W 1995 roku stworzył tak zwany Domek Miedziorytnika w dawnym domu altarystów przy kościele św. Elżbiety we Wrocławiu, gdzie zamieszkał i prowadził działalność artystyczną. Tworzył rysunki, grafikę warsztatową i użytkową, uprawiał miedziorytnictwo, medalierstwo, malarstwo oraz projektował plakaty. W przestrzeni miejskiej Wrocławia pozostawił wiele charakterystycznych dzieł, takich jak *Tablica ku czci działań na prostych liczbach*, witraż w kościele św. Elżbiety, płaskorzeźba *Zrób to sam* oraz pomnik „Solidarności” przy ulicy Cypriana Kamila Norwida. Był laureatem wielu prestiżowych nagród, w tym nagrody kulturalnej „Solidarności” za lata 1981–1982, medalu honorowego Międzynarodowego Biennale Ekslibrisu Współczesnego (1988), Śląskiej Nagrody Kulturalnej przyznawanej przez rząd Dolnej Saksonii (1995) oraz nagrody Złotej Kuli (2011). Pośmiertnie, w 2011 roku, został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski. Rok później otrzymał honorowe obywatelstwo Wrocławia i Wschowy.

Analizę twórczości Eugeniusza Geta-Stankiewicza przeprowadziła Dorota Miłkowska – historyczka sztuki, absolwentka Uniwersytetu Wrocławskiego, autorka licznych książek i artykułów poświęconych sztuce oraz projektowaniu graficznemu. Pracuje także jako kuratorka wystaw, między innymi ekspozycji *Ucieleśnione / Incarnated*, zrealizowanej w 2018 roku w Muzeum Współczesnym Wrocław. Od 2000 roku jest zatrudniona w Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, a od 2018 roku pracuje na Wydziale Grafiki i Sztuki Mediów, gdzie prowadzi zajęcia z historii projektowania graficznego oraz historii grafiki artystycznej.



Multidyscyplinarna artystka Karina Marusińska oraz aktorka, kulturoznawczyni i pisarka Monika Braun zapraszają do odkrycia książki eseistycznej *Okruchy świata*, będącej unikalnym połączeniem sztuki, literatury i refleksji nad codziennością. Ta wyjątkowa publikacja, składająca się z dwunastu prac Kariny Marusińskiej oraz towarzyszących im esejów Moniki Braun, powstała z inspiracji wrocławskimi muzeami i ich niezwykle ciekawymi zbiorami.

Jak mówi Karina Marusińska: „Moje prace są związane z muzeami i ze znajdującymi się tam obiektami, które prowokują mnie do zajęcia się nimi i dostrzeżenia ich specyficznych właściwości. W ekspozycjach widzę związki z codziennością, ich kruchość, zwyczajność. Dialog pozwala opowiadać o złożoności świata. Działanie z »okruchami« jawi mi się jako praktykowanie uważności na rzeczy widziane przez fragment, odłamany element, pozostawiony ślad. Dialog przeprowadzam również z Moniką Braun, która wprowadziła swój głos”.

Książka jest wynikiem współpracy dwóch twórczyń. Fotografie dzieł Kariny Marusińskiej zostały wykonane przez Grzegorza Stadnika. Dokumentują one powstałe głównie w przestrzeniach wrocławskich muzeów. Artystka odkrywa to, co często pomijane – detale codzienności, fragmenty i ślady historii, które stawia w centrum pytań o społeczeństwo i ludzką naturę. Ceramika i szkło, będące znakiem rozpoznawczym Dolnego Śląska, zyskują w tej książce nową formę artystycznej ekspresji. Prace Kariny Marusińskiej podkreślają, jak tradycyjne materiały mogą inspirować współczesnych artystów i stanowić element tożsamości kulturowej regionu.

Eseje Moniki Braun pogłębiają te refleksje, otwierając nowe perspektywy i ukazując związki z obszarami sztuki, nauk społecznych i literatury. Dzięki tej synergii powstaje opowieść o złożoności świata, w której detale mają znaczenie.

Okruchy świata to nie tylko książka, ale także obiekt sztuki. Ręcznie rwane strony dodają każdemu egzemplarzowi kolekcjonerskiego charakteru, a starannie zaprojektowany przez Artura Skowrońskiego layout uwypukla wyjątkowość prezentowanych treści.

Publikacja stanowi most między sztuką a historią miasta, dając przestrzeń dla marginalizowanych narracji i głosów. To wyjątkowa propozycja dla miłośników sztuki, kultury i literatury, którzy poszukują inspiracji we fragmentach codzienności i nieoczywistej perspektywie.

Książka jest dostępna w wybranych księgarniach oraz na specjalnych wydarzeniach promujących projekt.

Karina Marusińska i Monika Braun

Okruchy świata

Wydawcy: Fundacja na rzecz Kultury i Edukacji im. Tymona Karpowicza, Ośrodek Kultury i Sztuki we Wrocławiu



**Porcelana
TERAZ!**

WAŁBRZYCH '2025

I Ogólnopolski Przegląd
Twórczości w Porcelanie

www.bwa.walbrzych.pl

ORGANIZATORZY

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

PARTNER
MEDIALNY

**RÓŻNOŚĆ
i
RAZEM**

FESTIWAL

Maj 2025

Koordynacja i kuratorzy Festiwalu
Anita Wincencjusz-Patyna, Aleksandra Zaczek, Grzegorz Rozwadowski

Zespół kuratorski
Krzysztof Kubasek, Bartosz Radziszewski, Andrzej Gregorasz, Kinga Mikoś
i Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

Wydarzenia specjalne
07.05, godz. 18:00 – wernisaż, Sztuka na Miejscu
08.05, godz. 18:00 – wernisaż, Przed Aulą, performans KGIGW Brzozowa 20.05,
godz. 16:00 – wernisaż, Hol CSU CI
30.05, godz. 18:00 – finisaż, Aula, koncert immersyjny z instalacją VoiceLAB
(A. Koteckiej, T. Wierzbowski, B. Radziszewski)

W programie także warsztaty Kolektywu Kariatyda oraz grupy Sztuka zaangażowana.

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

wro2025.wrocenter.pl

Instagram icon wrobiennale

wstęp wolny / free entry



21st Media Art Biennale
WRO
QUALIA

21. Biennale Sztuki Mediów WRO

infopunkt:
Centrum Sztuki WRO
ul. Widok 7

14.05–15.06.2025



Dofinansowano ze środków Gminy Wrocław | www.wroclaw.pl oraz ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

METAL — CERAMIKA — SZKŁO



PRZEZ
OGIEŃ

DO
SZTUKI

27—29.06.2025

XV  FESTIWAL
WYSOKICH TEMPERATUR



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

ASP WRO, UL. TRAUUGUTTA 19—21 WROCŁAW
WWW.FESTIWALWYSOKICHTEMPERATUR.PL



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Wrocław miasto spotkań

Projekt dofinansowany przez Wydział
Kultury Urzędu Miejskiego Wrocławia

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