

artpunkt

#22

PAŹDZIERNIK

ISSN: 2080-1785



SPIS TREŚCI

PEJZAŻ INSTYTUCJONALNY / ZAWÓD DYREKTOR <i>Karol Sienkiewicz</i>	2
REMIKS W KULTURZE MEDIÓW SPOŁECZNOŚCIOWYCH <i>Ewa Wójtowicz</i>	6
ANETA GRZESZYKOWSKA ODMIENNE STANY PODMIOTOWOŚCI <i>Stach Szabłowski</i>	14
NARODZINY, KOPULACJA, ŚMIERĆ <i>Zofia Krawiec</i>	27
ZNACZENIA CODZIENNOŚCI. NOWA DUCHOWOŚĆ W SZTUCE POLSKIEJ <i>Przemysław Chodań</i>	38
„JABŁKO. INTRODUKCJA. (CIĄGLE I CIĄGLE OD NOWA)” <i>Aleksandra Jach</i>	46
DZIURA W MROZIE <i>Aleksander Hudzik</i>	49
NA POZĄTKU BYŁA IDEA I EMOCJE, A OBECNIE JEST REALIZACJA WIZJI <i>z Bożeną Biskupską i Zuzanną Fogtt rozmawia Agnieszka Dela-Kropiowska</i>	52

NA OKŁADCE:
ANETA GRZESZYKOWSKA, FRANCISZKA 2019, 2013,
WEŁNA, WYPEŁNIENIE, DREWNO, 74 X 32 X 50 CM.
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII RASTER



PEJZAŻ INSTYTUCJONALNY

POLSKA SZTUKA 2000–2010 // 2

ZAWÓD DYREKTOR

KAROL SIENKIEWICZ

W świecie sztuki, wśród artystów, kuratorów i krytyków (gatunek na wymiar), szczególnie miejsce zajmują dyrektorzy. W świecie sztuki dyrektor to lew. Tyle że nikt tu nie rozmnaża się przez pączkowanie i rodzi się pytanie – skąd biorą się dyrektorzy. Odstawmy na bok kapusty i bociany.

Dyrektor może wyłonić się, powoli pnąc się po szczeblach kariery w danej instytucji, od pucybuta do decydenta (Hanna Wróblewska w Zachęcie). Są dyrektorzy spadochronowi, narzucani galerii przez władze, czy to miejskie, czy to ministerialne. Niektórzy dyrektorzy są zrośnięci ze swymi galeriami jak drzewo ze swoim podłożem od tak dawna, że nikt nie zastanawia się nawet, skąd się tam wzięli – mogą spokojnie powiedzieć „galeria to ja” (Monika Szewczyk w Arsenale w Białymstoku, Wojciech Kozłowski w Galerii BWA w Zielonej Górze). Niektórzy dyrektorzy zostali powołani do stworzenia instytucji od zera – w Polsce proces taki rozciąga się w czasie i niektóre muzea przez lata mają status

„w budowie” (Dorota Monkiewicz w Muzeum Współczesnym Wrocław, Joanna Mytkowska w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie), a czasem nawet po powstaniu budynku trudno powiedzieć, kiedy kończy się proces „budowania instytucji” (Maria Anna Potocka w krakowskim MOCAK-u).

Żadna z wymienionych w powyższym akapicie osób nie została dyrektorem instytucji na drodze konkursu, chociaż jest on rozwiązaniem dość często stosowanym i dość powszechnie uważa się, że najlepszym.

Okolo 2010 roku obserwowaliśmy falę przetasowań na stanowiskach dyrektorskich w kilku najbardziej liczących się instytucjach w Polsce. Wcześniej, po kryzysie z konkursem architektonicznym na nowe Muzeum Sztuki Nowoczesnej (po wygranej Christiana Kereza podały się do dymisji czołowe postacie muzeum w budowie dyrektor Tadeusz Zielniewicz i Anda Rottenberg, najwyraźniej grając na odwołanie wyników konkursu), zadanie zbudowania instytucji otrzymała Joanna Mytkowska. W 2009 roku z CSW w Warszawie odchodził Wojciech Krukowski, który po 1989 roku stworzył tę instytucję niemal od zera. Maria Anna Potocka pozostawiała Bunkier Sztuki w Krakowie, by zbudować MOCAK (nie powiodła się kampania środowiska, by przeprowadzić konkurs na to stanowisko). Na nieustannej krawędzi kryzysu stało Muzeum



Narodowe w Warszawie. Tymczasem powstałe w 2009 roku Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej (w którego pracach sam aktywnie uczestniczyłem) zaangażowało się w kampanię demokratyzacji procesu powoływania dyrektorów.

Ówczesny minister kultury Bogdan Zdrojewski stał na stanowisku, że po to został ministrem, by samodzielnie podejmować decyzje personalne. Środowisko, reprezentowane m.in. przez OFSW, uważało, że nowego dyrektora powinno raczej wylaniać w otwartym, międzynarodowym konkursie złożone z ekspertów jury. Kluczowe było przekonanie ministra, by ogłosić konkurs na nowego dyrektora CSW. Nawet Wojciech Krukowski początkowo podzielał opinię ministra (chciał w jego decyzji partycypować), potem zmienił zdanie i przyłączył się do opinii OFSW. Wyraźnie pod naciskiem środowiskowym zdanie zmienił też sam minister Zdrojewski. Decydowała się przyszłość instytucji, w której rozgrywała się polska sztuka lat 90., ale która w ciągu poprzednich paru lat traciła na znaczeniu. Środowisku zależało na tym, by konkurs był międzynarodowy, i stało się – konkurs wygrał Włoch, Fabio Cavallucci, poprzednio dyrektor Galleria Civica w Trento (organizował tam m.in. wystawy Polaków, Wilhelma Sasnala i Katarzyny Kozyry). Z Cavalluccim wiązano też duże nadzieje. „Co robi Włoch w ogromnym pudełku?”, zastanawiała się na łamach „Gazety Wyborczej” Dorota Jarecka, nawiązując do napisu Lawrence’a Weinera z fasady Zamku Ujazdowskiego („O wiele rzeczy za dużo by zmieścić w tak małym pudełku”). „Myślę, że to będzie o wiele trudniejsza łamigłówka dla nowego dyrektora niż rozwiązanie starego polskiego artystycznego równania – czyli jak zrobić fantastyczny, wystrzałowy i nowatorski program, kompletnie nie mając na niego pieniędzy”, pisała¹.

Problem obsadzania stanowisk dyrektorskich nie dotyczył wyłącznie CSW. Sytuacja skomplikowała się jednak, gdy z Muzeum Narodowego odszedł (a właściwie został zmuszony do odejścia) Piotr Piotrowski. Piotrowski forsował swą koncepcję „muzeum krytycznego” (desant radykalnych akademików), mając przeciwko sobie załogę, a ostatecznie również Radę Powierniczą, która zdecydowała o jego odwołaniu. Piotrowski wrócił do Poznania (Rada Powiernicza ani minister Zdrojewski nigdy nie wypowiedzieli się – mimo pism OFSW – w sprawie kontrowersji towarzyszących jego odwołaniu). Niczym superwoman na czas kryzysu, jako nową dyrektorkę Muzeum Zdrojewski

powołał Agnieszkę Morawińską, dyrektorkę Zachęty (kolejne lata pokażą, że rzeczywiście była w stanie dosyć szybko postawić molocha na nogi – zaczęła od remontu). Powstał tym samym wątek na stanowisku dyrektora Zachęty. „Naturalną” kandydatką wydawała się dotychczasowa zastępczyni Morawińskiej – Hanna Wróblewska, związana z galerią od wczesnych lat 90. (w 1999 roku kuratorowała wystawę Katarzyny Kozyry w polskim pawilonie na Biennale w Wenecji). Tak też wyobrażał sobie przyszłość Zachęty minister Zdrojewski.

Wróblewska była w tym czasie nie tylko wicedyrektorką Zachęty, ale też przewodniczącą OFSW, które – przypomnijmy – lobbowało za konkursami na stanowiska dyrektorskie, zwłaszcza dużych instytucji. Zachęta miała zresztą tradycję takich konkursów – konkurs dwukrotnie wygrywała Anda Rottenberg, a po jej odejściu również w konkursie wyłoniona została Morawińska.

Wróblewska poinformowała członków OFSW o złożonej jej przez ministra propozycji, a kilka dni później minister zwrócił się do OFSW z prośbą o zaopiniowanie swego zamiaru powołania jej na dyrektora Zachęty. W efekcie zebranie OFSW 8 listopada 2010 roku, zamiast dotyczyć kwestii sposobu wyłonienia nowego dyrektora, w większości obracało się wokół kwestii personalnych (obecność wielu ważnych osobistości świata sztuki świadczyła o wadze tematu). Jednoznacznie za poparciem decyzji ministra opowiedziały się m.in. były dyrektorki Zachęty – Morawińska i Rottenberg. Głosy na spotkaniu podzieliły się między zwolenników poparcia decyzji ministra z jednej strony oraz jasnego popierania procedur konkursowych z drugiej. Piotr Piotrowski powiedział: „większość z nas ma przekonanie, że Hanka [Wróblewska] jest znakomitą kandydatką na to stanowisko. Ale musimy się zastanowić, czemu mamy służyć, co jest naszą istotą – demokracja czy instytucja, której my chcemy bronić. To jest aporia”². Ta aporia cechowała też ostateczną odpowiedź do ministra sformułowaną i przegłosowaną (niemal jednogłośnie) na tym spotkaniu: „Podzielamy opinię Pana Ministra co do kompetencji i doświadczenia Hanny Wróblewskiej, które z pewnością stawiają ją w gronie poważnych kandydatów do objęcia stanowiska dyrektora Galerii Zachęta. Zarazem jednak po raz kolejny chcemy podkreślić, że najważniejszą w naszym przekonaniu formą wylaniania dyrektorów instytucji kultury są konkursy eksperckie. Sprzyjają one merytorycznej dyskusji

nad programem instytucji oraz utwierdzeniu transparentnych procedur organizacji działalności kulturalnej. I w tym wypadku rekomendujemy to rozwiązanie". Zdrojewski powołał Wróblewską na stanowisko dyrektora Zachęty, a niejednoznaczne stanowisko OFSW na długo pozostało przedmiotem kontrowersji w środowisku.

Emocje konkursowe powróciły, po dłuższej przerwie, latem tego roku. Minister Bogdan Zdrojewski, pod koniec – jak się okazało – swego urzędowania przy Krakowskim Przedmieściu, ogłosił konkurs na nowego dyrektora Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Tym samym nie przedłużył kadencji Fabia Cavallucciego. Wokół Włocha wcześniej zebrały się czarne chmury. Już na początku jego dyrektury z Zamku zaczęli odchodzić liczący się kuratorzy (Łukasz Ronduda, Adam Mazur, Paweł Polt), a sporo zamieszania w środowisku wywołało zwolnienie z pracy Milady Śliżińskiej, kuratorki odpowiedzialnej za program międzynarodowy CSW. Wkrótce okazało się, że w CSW ma miejsce szerszy konflikt między dyrektorem i pracownikami, początkowo nie wychodzący poza mury Zamku, potem coraz bardziej otwarty, toczony za pomocą konferencji prasowych i happeningów (w proteście przeciwko Cavallucciemu pracownicy Zamku zgłosili wobec niego wotum nieufności i przyszli do pracy ubrani na czarno). Cavallucciemu zarzucano rządzenie dyktatorską ręką, niegospodarność, brak planowania, wstrzymanie reform, niebranie pod uwagę opinii załogi. Kryzysowa sytuacja spowodowała emancypację pracowników, którzy chcieli w większym stopniu niż dotychczas wpływać na program instytucji (oraz uzwiązkowanie zamkowej kadry). Zimą 2014 roku w murach CSW zagościł Winter Holiday Camp, inicjatywa Artura Żmijewskiego. Artyści i aktywiści zdejmowali uroki z zamkowych korytarzy i przeprowadzali dyskusje z pracownikami CSW.

Konkurs na nowego dyrektora CSW odbywał się w zmienionych warunkach – nie tylko wobec wyemancypowanej i uzwiązkowanej załogi instytucji, ale również wyemancypowanych artystów. Co najmniej od czasu strajku artystów, na których prośbę zamknęły się instytucje sztuki w całej Polsce, zmieniło się główne pole zainteresowania Obywatelskiego Forum Sztuki Współczesnej. OFSW zajmowało się przede wszystkim problemami artystów. Od jesieni 2013 roku trwały negocjacje z kilkoma największymi muzeami i galeriami w Polsce w sprawie podpisania porozumień o minimalnych wynagrodzeniach dla artystów. Dyskusję rozpoczął zresztą list do dyrektora Fabia Cavallucciego, w którym artyści uczestniczący w wystawie „British British Polish Polish” w CSW protestowali przeciwko

niewypłaceniu im honorariów. (Nie później powstała też komisja Pracownicy Sztuki przy Ogólnopolskim Związku Zawodowym Inicjatywa Pracownicza).

Kandydaci startujący w konkursie musieli brać to wszystko pod uwagę, tym bardziej, że i przedstawiciele pracowników, i OFSW (Artur Żmijewski) weszli w skład jury. Ale – co niekoniecznie sprzyja transparentności wyborów – w komisji konkursowej znalazły się też dyrektorki innych, konkurencyjnych – poniekąd instytucji: MOCAK-u (Maria Anna Potocka) i białostockiej galerii Arsenał (Monika Szewczyk).

Konkurs – i jest to jedna z jego głównych zalet – wymusza na kandydatach (ale też na mocodawcy czy środowisku) skonkretyzowanie wizji instytucji na najbliższe kilka lat, opisanie swoich oczekiwań i marzeń. Odpowiednio przeprowadzony konkurs umożliwia więc dyskusję na ten temat. Komisja wybiera zaś nie tylko kandydata (choć doświadczenie, predyspozycje i umiejętności odgrywają niemałą rolę w procesie decyzyjnym), ale też – a może przede wszystkim – program na przyszłość. W przypadku CSW chodziło o program reformy.

Ostateczna rozgrywka toczyła się między dwoma kandydatami – Adamem Mazurem i Małgorzatą Ludwisiak. On przez wiele lat był kuratorem w CSW (i redagował wydawany tam „Obieg”), skąd odszedł zaraz po tym, jak dyrektorem został Fabio Cavallucci (co też wobec niskich notowań Włocha legitymizowało go jako potencjalnego następcę). Potem założył nowy magazyn o sztuce – „Szum” (m.in. z Kubą Banasiakiem). Ludwisiak pracowała od lat na stanowisku wicedyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi (które z kryzysu wyciągnął dyrektor Jarosław Suchan).

Z opublikowanych przez OFSW dokumentów (w przypadku Mazura – pełnej aplikacji, w przypadku Ludwisiak – résumé przedłożonego przez nią programu) wynika, że ich wizje reformy i rozwoju CSW dosyć mocno od siebie odbiegały. Ludwisiak widziała w CSW instytucję, w której prezentowałaby „sztukę globalną”, rozumiejąc ją szeroko, ale też w konkretach – wspominała sztukę Chin czy Indii, a podczas rozmowy z komisją popuściła wodze fantazji i zasugerowała możliwe inspiracje sztuką polską u chińskich artystów (w przyszłości) – cokolwiek miałyby to oznaczać. W jej programie (résumé) roiło się od terminów z akademickiego żargonu, a nawet języka neoliberalnego („otwarcie na zmianę”, „innowacyjność”, „wzrost kapitału społecznego”). Przyszły program CSW dzieliła na trzy „platformy”: „topologie sztuki globalnej”, „sfery post-publiczne” oraz „środowiska życia”. Najczęściej powtarzającym się słowem w jej résumé była zaś „translacja”



(rozumiana jako „wyrażenie idiosynkratycznego doświadczenia w uniwersalizującym języku sztuki współczesnej”). Rozwiązanie problemów pracowniczych instytucji Ludwisiak widziała natomiast w procedurach analogicznych do tych wprowadzonych wcześniej przez Jarosława Suchana w łódzkim muzeum (procedury te – jej zdaniem – wyprowadziły tamtą instytucję z pracowniczego impasu). W skrócie, Ludwisiak obiecywała instytucję sprawnie zarządzaną, ale przewidywalną, nie różniącą się od wielu podobnych instytucji na świecie, i – wnioskując z używanego przez nią języka – starającą się wpisywać prezentowaną sztuką w najnowsze trendy (post)humanistyki – podobnie jak (z różnym skutkiem) robiło to w ostatnich latach Muzeum Sztuki w Łodzi.

Program Mazura wynikał w większym stopniu z analizy ówczesnej sytuacji CSW, ale też dobrze mu znanej tradycji tej instytucji (chętnie odnosił się do postaci zmarłego w styczniu 2014 roku Wojciecha Krukowskiego, a „Szum” wiosną opublikował w kilku częściach wywiad, jaki kilka lat wcześniej przeprowadził z nim Mazur). Mazur w mniejszym stopniu stawiał na sztukę międzynarodową, a raczej widział w CSW instytucję artystów, jaką CSW było z pewnością w latach 90. Instytucję, w której sztuka nie tylko jest pokazywana, ale w której powstaje. Swoją kandydaturę przedyskutował z pracownikami CSW, zyskując ich oficjalne poparcie – wiele z punktów jego programu wyraźnie zawierało bezpośrednie sugestie zmian pracowników poszczególnych działów. Zapowiadał też wyciągnięcie wniosków z doświadczeń, które przyniosły protesty załogi przeciw Cavallucciemu czy Winter Holiday Camp – upodmiotowienie, upolitycznienie i aktywizację pracowników, a także jasno wyrażoną chęć uczestnictwa w budowaniu programu i innych decyzjach dotyczących instytucji. Dlatego nie konkretyzował programu, jak czyniła to Ludwisiak.

Uogólniając, gdy Ludwisiak proponowała „sztukę globalną” i procedury, Mazur stawiał na bliską współpracę kuratorów z artystami, eksperyment i ferment, bardziej rozluźnione struktury. Jeśli zakładać, że jury wybierało między programami (ale wiadomo, że brało też pod uwagę inne czynniki), wybór padł na opcję bardziej bezpieczną, zachowawczą – w końcu program Mazura wcale nie obiecywał uspokojenia instytucji – a wręcz przeciwnie, skorzystania z aktywizacji pracowników. 1 października 2014 roku nową dyrektorką CSW zostanie Małgorzata Ludwisiak.

Nieco wcześniej emocje niemal równe tym towarzyszącym konkursowi na dyrektora CSW budziła sytuacja w Arsenale w Poznaniu. Po odejściu Wojciecha Makowieckiego, który od wielu lat kierował galerią, władze Poznania chciały powołać na to stanowisko Piotra Bernatowicza. Konserwatywne poglądy

Bernatowicza, znane chociażby z redagowanego przez niego pisma „Arteon”, najwyraźniej przypadły do gustu poznańskiemu ratuszowi. W sytuację zaangażowała się też załoga galerii, głośno protestując. Gdy w końcu ogłoszono konkurs, wygrał go... Bernatowicz. Sam konkurs to za mało, liczy się skład jury i przyjęte procedury (sposób przeprowadzenia konkursu w Poznaniu bez skutku oprotestowano).

Całkiem niedługo odbędzie się zaś nowy konkurs na dyrektora Bunkra Sztuki w Krakowie. Gdy OFSW wyeksplikowało swoje oczekiwania wobec instytucji, Forum skarciła w otwartym liście Maria Anna Potocka, pouczając artystów, że publiczne instytucje nie służą artystycznemu eksperymentowi, lecz publiczności, prezentując sztukę sprawdzoną i zweryfikowaną (jej opinia najwyraźniej przeważała też w jury konkursu na dyrektora CSW).

Niezależnie od wyników ostatnie konkursy pokazały rosnącą świadomość pracowników instytucji, artystów i całego środowiska. Dyrektorom i „organizatorom” (czyli władzom lokalnym i ministerstwu) coraz częściej patrzy się na ręce. Kierujący galeriami, niezależnie od swych programów, będą musieli sprostać rosnącym oczekiwaniom, m.in. delegowaniu ich władzy, bardziej demokratycznych procedur i procesów podejmowania decyzji w ramach instytucji.

1. Dorota Jarecka, *Co zrobi Włoch w ogromnym pudełku?*, „Gazeta Wyborcza”, 6.08.2010.

2. Pelen zapis dyskusji na blogu OFSW: <http://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.ca/2010/11/zapis-dyskusji-podczas-walnego-zebrania.html> (1.07.2014).



CHRISTOPHER BAKER, HELLO WORLD (2008). HOW I LEARNED TO STOP LISTENING AND LOVE THE NOISE (2008). WOODK INSTALLATION
FOT. SARAH RUST SAMPEDRO. DZIĘKI UPRAZKOJOSU ARTYSTY. LINK DO PROJEKTU: [HTTP://CHRISTOPHERBAKER.NET/PROJECTS/HELLOWORLD/](http://christopherbaker.net/projects/helloworld/)

SZTUKA INTERNETU – OD NET.ARTU
DO KULTURY POSTINTERNETOWEJ

EWA **WÓJTOWICZ**



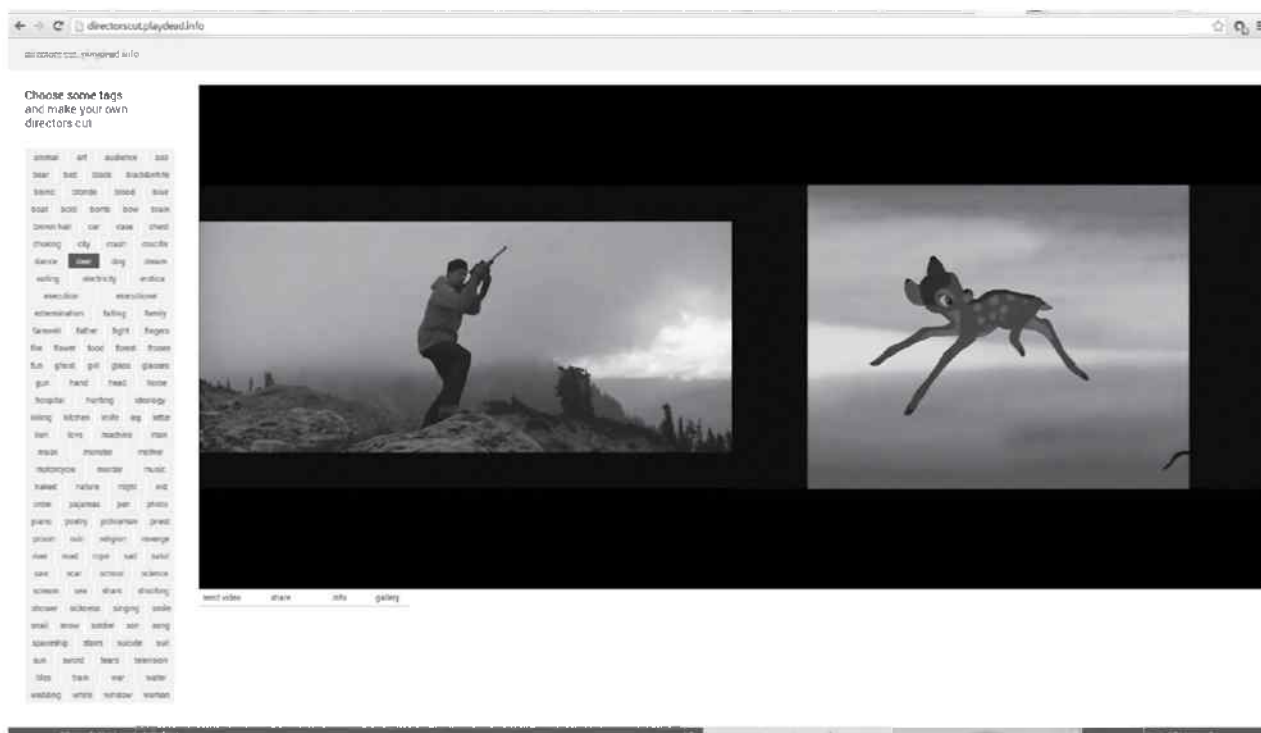


REMIKS

W KULTURZE MEDIÓW SPOŁECZNOŚCIOWYCH

Historia remiksu wykracza poza kulturę Sieci, akcentując wyraźnie multimedialny charakter przekazu, który podlega modyfikacji przy jednoczesnym uwypukleniu subwersywnego potencjału zawartych w nim treści. Genezy można poszukiwać w obszarze sztuk wizualnych, zarówno w awangardowym kolażu, jak i fotomontażu, jednak najważniejszy jest czynnik czasu, obecny przede wszystkim w muzyce, jako medium powiązanym z czasem (*time-based medium*). Nieprzypadkowo początków remiksu upatruje się w kulturze hip-hopu, wywodzącej się z kręgu nowojorskiej sceny muzycznej lat 70. XX wieku. Eduardo Navas, badacz teorii remiksu, pisze o pojęciu wersji, które stosowano do utworów powstałych w wyniku remiksowania materiału analogowego¹. W kontekście dzisiejszej, usieciowionej kultury remiksowanie treści wydaje się nie być praktyką elitarną, a raczej codziennością, co współgra z koniecznością wielozadaniowego działania. Jednak to właśnie w kontekście kultury Internetu remiks zmienił i rozszerzył swoje pierwotne znaczenie, utożsamiane powszechnie z rodzajem kolażu w oparciu o zawłaszczony materiał. W efekcie zmienia się zarówno sposób pracy artysty, jak i recepcja dzieła, a ostatecznie także i samo dzieło, które przybiera charakter otwarty i derywatywny. Zrozumienia istoty tego zjawiska nie ułatwia też nakładanie się znaczeń z pokrewnym dla remiksu pojęciem, odnoszącym się również do pewnej formy twórczej kompilacji, jakim jest pojęcie *mash-up*, choć, jak zauważa Anna Nacher, remiks i *mash-up* różnią się przede wszystkim sposobem relacji ze źródłowym materiałem a także znaczeniem autorstwa².

Medium szczególnie korzystnie poddającym się praktykom remikserskim jest film, z uwagi na, obecny też w muzyce, czynnik czasu. Pozostaje jednak pytanie o naruszanie prawa autorskiego, co powoduje, że często potencjał twórczy remiksów przesłania aura skandalu. Jest to kwestia wciąż sporna, mimo argumentów aktywistów postulujących reformę praw autorskich, takich jak Lawrence Lessig, który pisze:



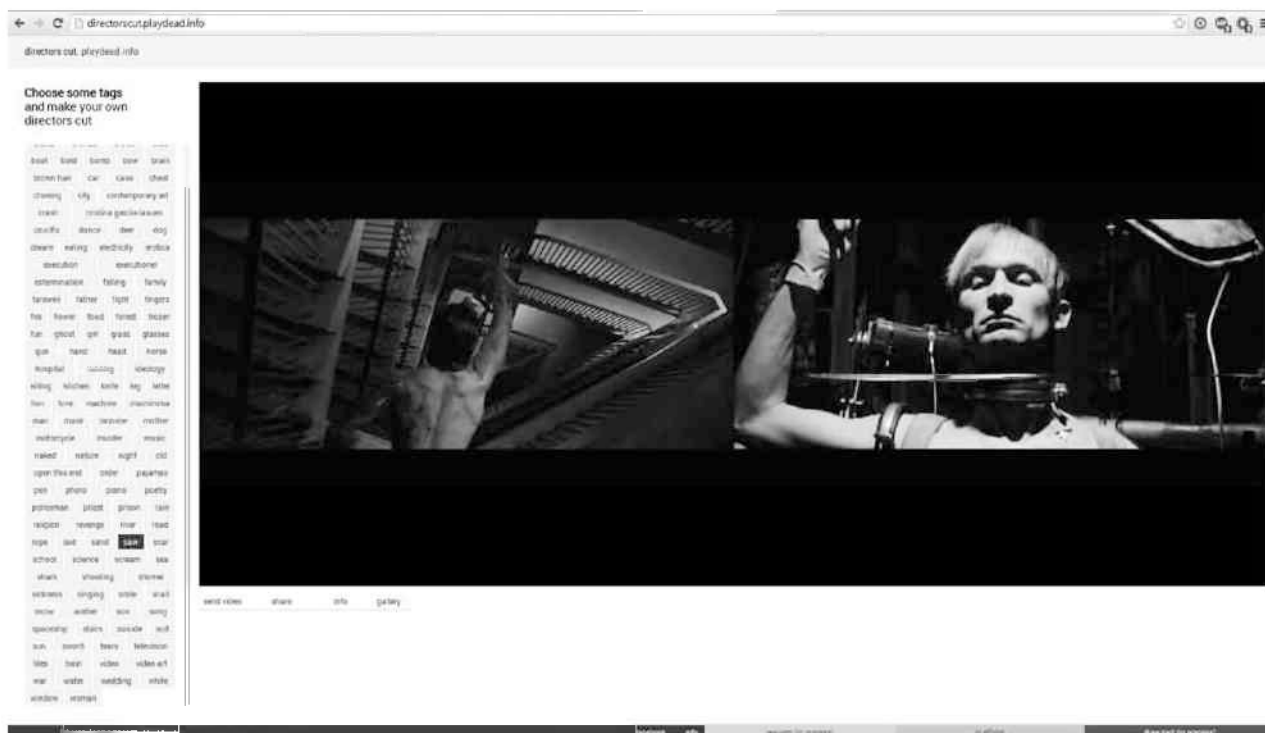
URSULA KLUZ-KNOPEK *PLAYDEAD.INFO – DIRECTOR'S CUT* (2013–2014). DZIĘKI UPREŻMOŚCI ARTYSTKI. LINK DO PROJEKTU: [HTTP://PLAYDEAD.INFO/](http://playdead.info/)

„[...] twórczość RW nie konkuruje z remikсовanym oryginałem ani nie osłabia jego rynkowej pozycji. To są dobra komplementarne, a nie konkurencyjne”³. Zatem w kontekście sztuk audiowizualnych funkcjonujących w Sieci zupełnie innego wydźwięku nabiera zagadnienie autorstwa.

Współnotwórczy potencjał remiksu uwidacznia się w projekcie Matthiasa Fritscha *Music from the Masses* (2008–2013), w którym artysta odwołuje się do możliwości re-praktyk na materiale audiowizualnym, zapraszając do współtworzenia „dzieła otwartego”. Poprzez wciąż nowe ścieżki dźwiękowe możliwa jest nieustanna ciągła rekontekstualizacja obrazu i całości przekazu z „efektem Kuleszowa” w tle. Jak mówi inicjator projektu: „Ten model recyklingu i generowania nowego materiału odzwierciedla »rzeczywistość YouTube«, gdzie materiał jest w ciągłym przepływie”⁴. W ciągu pięciu lat funkcjonowania projektu do istniejących dziesięciu filmów zaproponowano ponad 250 podkładów dźwiękowych.

Natomiast doświadczenia Christiana Marclaya w remiksoverskiej pracy z muzyką zapisaną na analogowym nośniku, jakim jest winylowa płyta, zaowocowały monumentalnym projektem *The Clock* (2010). Dwudziestoczworgodzinny materiał filmowy powstał z krótkich sampli, dla których wspólnym motywem jest obecność zegara. Podczas projekcji czas filmu synchronizowany jest z czasem rzeczywistym, co dodatkowo intensyfikuje doświadczenie widza.

Paul D. Miller (DJ Spooky) w projekcie *Rebirth of a Nation* (2004) dokonuje subwersywnego remiksu filmu Davida Griffitha *The Birth of a Nation* (1915), by zmienić rasistowski przekaz oryginalnego dzieła. Miller posłużył się tu taktyką *détournement*, polegającą na zanegowaniu pierwotnego znaczenia poprzez krytyczną rekontekstualizację⁵. Co istotne, remiks prezentowany był nie w formie projekcji kinowej, ale w konwencji typowego występu DJ-a, wpisując się w najbardziej naturalne środowisko odbiorcze, jakie można przyjąć dla tak przetworzonego materiału.



URSZULA KLUZ-KNOPEK *PLAYDEAD.INFO – DIRECTOR'S CUT* (2013–2014). DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI. LINK DO PROJEKTU: [HTTP://PLAYDEAD.INFO/](http://playdead.info/)

Podczas gdy DJ, figura wyróżniona przez Nicolasa Bourriauda jako znacząca dla kultury opartej na post-produkcji, wydaje się operować jeszcze kategoriami jednostkowego autorstwa, warto zwrócić uwagę na dynamikę Sieci, w której autorstwo ma często drugorzędne znaczenie. Sieć jako baza danych jest podstawowym środowiskiem dla pracy remiksera, do czego nawiązuje *Playdead.info* (2013–2014) Urszuli Kluz-Knopek. Jeden z projektów w ramach *Playdead.info – director's cut* pozwala na zestawienie własnej narracji filmowej, co przenosi uwagę odbiorcy na proces konstruowania sensów dostępny za pomocą wybranych fragmentów opatrzonych słowami kluczowymi. Repozytorium sampli jest otwarte, a widzowie-montażyści mogą także dodawać własny materiał.

Przykładem może być praca: *Hello World! or: How I Learned to Stop Listening and Love the Noise* (2008) Christophera Bakera⁶. Zgromadził on materiał z ponad pięciu tysięcy videoblogów pozyskanych z YouTube i zestawiał w jedną wielkoformatową kompozycję. Ten wielogłos

indywidualnych, często osobistych wypowiedzi stapiających się w szum głosów z całego świata jest charakterystyczną reprezentacją praktyki artystycznej polegającej jedynie na zestawianiu i rekontekstualizacji tego, co już w Sieci istnieje, na podobieństwo *found footage*. Baker wnosi jednak do strategii *found footage* nową jakość, wskazując na nadmiar i nadprodukcję w obszarze sieciowej kultury. Przestrzeń stworzona przezeń jest konwergencyjna, zwraca też uwagę na fakt, że współcześnie linearną narrację zastępuje wielokierunkowa nawigacja.

Tak jest w przypadku projektu *Private Nostalgia* (2014), którego autorem jest Mani Mehrvarz. Zestawiono w nim, za pomocą algorytmu, losowo dobierane fragmenty materiałów z kronik filmowych, wiadomości i filmów dokumentalnych, pokazujących epizody z historii Iranu sprzed rewolucji, w jej trakcie i po niej, a także sceny z prywatnej, rodzinnej filmoteki artysty. Projekt akcentuje charakterystyczną cechą remiksu, jaką jest zanegowanie linearności czasu na rzecz kategorii repetycji, a jednocześnie łączy wątki osobistej pamięci z „wielkimi narracjami” historii.



MATTHIAS FRITSCH MUSIC FROM THE MASSES (2008–2013). ZESTAW KADRÓW Z PROJEKTU. DZIĘKI UPRZEŻMOŚCI ARTYSTY. LINK DO PROJEKTU: [HTTP://WWW.SUBREALIC.NET/](http://www.subrealic.net/)



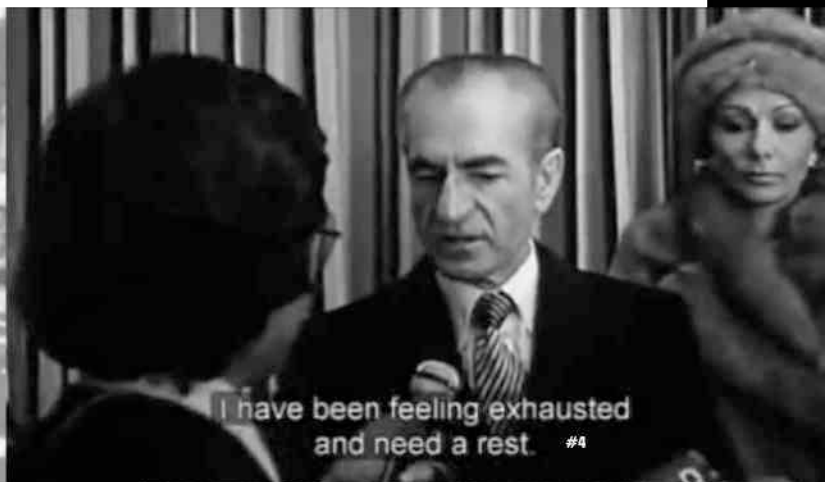


Remiks nie jest jednak wyłącznie formą montażu, a jego odbiór nie ogranicza się do obejrzenia jednej, czy wielu „wersji”. Istotne są także przyczyny, dla których istniejąca już treść podlega remiksowaniu, przepisaniu na nowo bądź rekontekstualizacji, pozwalającej na twórcze bądź krytyczne odczytanie przekazu. Formuła remiksu, zmierzająca do rozszerzenia znaczeń obecnych w dziele za sprawą jego rekonfiguracji, stała się częścią szerszego nurtu różnego typu praktyk, dla których wspólny jest przedrostek re-, jak *re-enactment*, *remediacja*, czy *rekonstrukcja*⁷. Te re-praktyki, bo takim wspólnym mianem należałoby je określić, można uznać za bliskie *appropriacji*, stosowanej przez postmodernistów (np. Sherrie Levine) i opisywanej już w latach 80. XX wieku m.in. przez Benjamin Buchloha⁸.

Często spotykaną formą *remediacji* stał się *re-enactment*, znany w kulturze popularnej jako *rekonstrukcja historyczna*, polegająca na odtwarzaniu minionych wydarzeń w formie spektaklu. Skutkiem odtworzenia działań z zakresu sztuki *performance* w kontekście Internetu było m.in. zanegowanie fizycznego zaangażowania performerera. Podważano także sens obecności widzów i jej znaczenie dla przebiegu wydarzeń. Tak było w przypadku nowojorskiego duetu MTAA w serii projektów z cyklu *Updates* (2001–2007), w których artyści odwoływali się do historii performansu i sztuki konceptualnej, czy w przypadku serii *Reenactments* (2007–2010) zrealizowanej przez awatary Evy i Franca Mattes, działające w przestrzeni świata *Second Life*.

Artystą, który nie tylko posługuje się remiksem w swojej praktyce twórczej, ale także podejmuje próbę współtworzenia dyskursu teoretycznego *remiksologii*, jest Mark Amerika. Postuluje on, by tak rozumiany remiks dotyczył nie tylko zestawiania istniejących już treści, ale także zmiany sposobu pracy, jak w przypadku *Immobilité* (2007–2009) – pełnometrażowego filmu zrealizowanego w całości za pomocą kamery z telefonu komórkowego. W ramach projektu *Remixthebook* (2011) dwudziestu pięciu zaproszonych artystów dokonało różnych form remiksu treści książki pod tym samym tytułem⁹. W rezultacie powstały eksperymentalne formy, w różnym stopniu angażujące pierwotną treść – od różnych stadiów *remediacji* po zakłócenia bliskie estetyce *glitch*.

Dla Eduardo Navasa Remiks (pisany wielką literą) miał być przede wszystkim zasadą dyskursywną, formą działania, modelem funkcjonowania w kulturze i mediach, jest też ściśle związany z przydawaniem wartości kulturowej cyrkulującym treściom. W tym znaczeniu wydaje się pojęciem najbardziej pojemnym, pomocnym w zrozumieniu logiki sieciowej kultury audiowizualnej, w której estetyka *samplingu* stała się powszechnie obecna.



**MANI MEHRVARZ *PRIVATE NOSTALGIA* (2014), STOPKLATKI Z FILMU, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY
#1 AJATOLLAH CHOMEINI PRZEMAWIA, #2 RODZINNE WESELE, #3 WALKI ULICZNE (REWOLUCJA W IRANIE), #4 SZACH IRANU MOHAMMAD REZA PAHLAVI UDZIELA WYWIADU PRZED
OPUSZCZENIEM KRAJU, #5 OSTATNIE WYSTĄPIENIE MARTINA LUTHERA KINGA JR, #6 ROBERTO BAGGIO NIE TRAFIA W RZUTACH KARNYCH W FINALE MISTRZOSTW ŚWIATA W 1994**

1. Eduardo Navas, *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, Springer: Wien – New York 2012.
2. Anna Nacher, *Remiks i mashup – o niełatwym współbrzmieniu dwóch cyberkulturowych metafor*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1, s. 77–89.
3. Kultura RW (*Read/Write*), czyli do zapisu, w przeciwieństwie do wcześniejszego modelu kultury RO (*Read Only*) – „do odczytu”, por. Lawrence Lessig, *Remiks. Aby sztuka i biznes rozkwitły w hybrydowej gospodarce*, przeł. Rafał Próchniak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 64.
4. M. Fritsch, *Music from the Masses* (2008–2013) <http://subrealic.net/mftm> (01.08.2014).
5. W tym wypadku Paul D. Miller jako artysta-remikser podjął swoje działanie już po upływie czasu ochrony w zakresie praw autorskich.
6. <http://christopherbaker.net/projects/helloworld/> (01.09.2014).
7. W odróżnieniu od rekonstrukcji wydarzenia (*re-enactment*) rekonstrukcja oznacza tu stworzenie materialnego artefaktu.
8. Benjamin H.D. Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, „Artforum” 1982, s. 43–56. W niniejszym tekście posłużono się wersją opublikowaną w *Art After Contemporary Art*, Alexander Alberro and Sabeth Buchmann (red.), The MIT Press 2006, s. 27–51.
9. Mark Amerika, *Remixthebook*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011, online: <http://www.remixthebook.com/> (10.08.2014).



ANETA GRZESZYŃKOWSKA, NEGATIVE BOOK #47, 2012–2013, TUSZ PIGMENTOWY NA PAPIERZE BAWELNIANYM. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII RASTER



STACH SZABŁOWSKI

ANETA GRZESZYKOWSKA

*odmienne
stany
podmiotowości*



WSTĘP: NO MORE HEROES

Ten tekst poświęcony jest twórczości Anety Grzeszykowskiej. Zanim jednak przejdę do rzeczy, zadaję sobie pytanie: czy sztuka *działa*?¹ Albo inaczej: dlaczego tak często sztuka nie działa, przypominając maszynę, która jest może i dobrze skonstruowana, ale pozostaje nieuruchomiona, więc nic nie robi. Nie produkuje emocji i wyobrażeń, nie dostarcza interpretacji rzeczywistości.

Mówi się czasem, że sztuka powinna pobudzać (uruchamiać odbiorców). Wydaje mi się, jednak, że jest na odwrót: stawką jest wyprawienie w ruch dzieła. Siłą uruchamiającą sztukę są spojrzenia odbiorców, ich udział, akces do zinterpretowanych przez artystów rzeczywistości. Pomruk artystycznej maszyny, który zaświadcza o jej działaniu, to rezonans, jakim głos artysty odbija się w świadomości widza.

Często jednak odbiorcy, choć są obecni w polu sztuki, nie biorą w niej udziału; maszyna nie zaczyna działać pod spojrzeniem widza, więc owo spojrzenie tylko prześlizguje się po stworzonych przez artystów mechanizmach.

Na temat przyczyn tego stanu rzeczy można spekulować bez końca. Mówić o brakach w edukacji artystycznej odbiorców. Wskazywać na hermetyczność języków sztuki, które od czasu modernistycznej rewolucji daleko odeszły od „mowy potocznej” codziennego doświadczenia. Można też myśleć o ogólnej dezorientacji odbiorców, którzy w polu sztuki natykają się na mnóstwo zdarzeń nie posiadających żadnego wspólnego mianownika – z wyjątkiem faktu, że wszystkie mieszczą się w instytucjonalnym obszarze sztuki². W zaangażowaniu nie pomaga również deprymująca świadomość, że dzieła sztuki (z wyjątkami, potwierdzającymi regułę) istnieją również wtedy, gdy nikt ich nie ogląda – w odróżnieniu np. od seansu filmowego, który gaśnie, kiedy ostatni widzowie opuszczają salę projekcyjną³.

Ja do czynników, które stają na przeszkodzie „uruchomienia” sztuki, chciałbym dodać brak protagonisty. To właśnie główny aktor, bohater jest furtką, przez którą odbiorcy tak tłumnie wchodzą w rzeczywistości kreowane przez kino, teatr czy literaturę, te jakże efektywne w porównaniu ze sztuką maszyny produkujące rezonans w świadomości widzów.

W sztuce tymczasem protagonista aż nazbyt często jest nieobecny. W jego miejsce wchodzi samo dzieło; podmiotem, z którym mamy nawiązać dialog,

jest obraz, rzeźba, artefakt. Taki podmiot można podziwiać, lecz czy można się z nim utożsamiać? Kiedy indziej dla odmiany podmiotowość artysty jest zaakcentowana w dziele tak mocno, że o zaistnieniu protagonisty próżno marzyć. Ekstremalnym przykładem są artyści performance zrywający pakt umowności obowiązujący w dziedzinie artystycznych fikcji. Nie tworzą postaci, cały czas pozostają sobą.

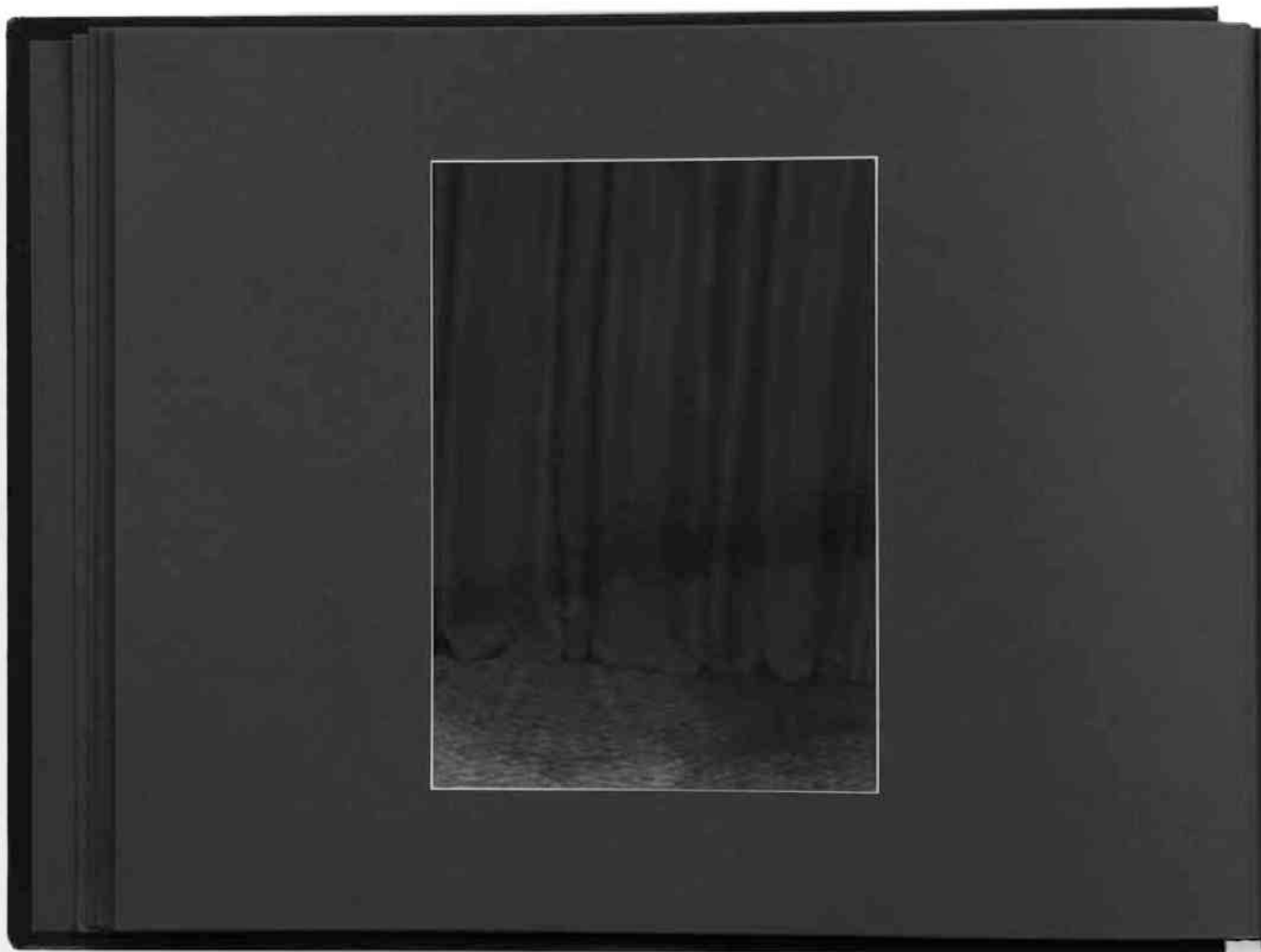
Co to wszystko ma wspólnego z Anetą Grzeszykowską? Muszę zaznaczyć, że wyjątkowo cenię twórczość tej artystki, i to z wielu powodów. Nie ostatnim z nich jest wrażenie, że wśród wielu nieczynnych artystycznych maszyn jej sztuka jest tą, która uruchamia się pod moim spojrzeniem i zaczyna działać, wykonywać intensywną pracę na mojej świadomości. Czy dzieje się tak dlatego, że w dotkniętym deficytem protagonistów świecie sztuki Grzeszykowska tworzy bohaterkę, za pośrednictwem której można przeżyć od nowa (i w nowy sposób) fragment własnej egzystencji?

Kim bowiem jest bohaterka Grzeszykowskiej, przez którą usiłuję wejść do świata wyobrażeń autorki? Oczywiście to ona sama. W istocie niełatwo byłoby znaleźć – przynajmniej w sztuce polskiej – wiele równie radykalnie autotematycznych praktyk co twórczość Grzeszykowskiej. Artystka kieruje na siebie obiektyw aparatu i kamer filmowych, raz powiela, to znów wymazuje własne wizerunki, a swoje ciało zmienia w tworzywo artystycznych operacji. Tak jakby sama przed sobą odgrywała nieustanny spektakl. Kwintesencją tej koncentracji na sobie są „czarne” filmy Grzeszykowskiej, takie jak *Black*, *Bolimorfia*, *Zegar* czy *Ból głowy*. We wszystkich ekran wypełnia czarna pustka, w której nie ma nic z wyjątkiem wizerunku Grzeszykowskiej – obrazu, który ulega ciągłym metamorfozom, zwielokrotnieniom. Świat przedstawiony anulowano – i na scenie pozostał tylko podmiot liryczny.

Pociągająca perwersja sztuki Grzeszykowskiej polega na tym, że autotematyzm jest tu punktem wyjścia do zanegowania siebie. Do motywów przewodnich tej twórczości należą pytania o możliwość nie-bycia sobą. O możliwość bycia kimś innym. O możliwość zaistnienia jako czysty wizerunek. O możliwość nieistnienia w ogóle. W przestrzeni swojej sztuki artystka zmienia się w byt o niejednoznaczny statusie; zakorzeniony w rzeczywistości, ale funkcjonujący jednocześnie na prawach postaci fikcyjnej. Ścisłej mówiąc, to cała kolekcja postaci; wszelkie podobieństwo do realnie istniejącej osoby jest zamierzone i nieprzypadkowe, ale ich tożsamość nie pokrywa się do końca z tożsamością autorki. To właśnie ta różnica wyznacza przestrzeń, w którą wkłada się fikcja. To także przestrzeń przeznaczona dla widza.

ANETA GRZESZYKOWSKA, FRANCISZKA 2023, 2012, WĘŁNA, WYPEŁNIENIE, DREWNO, 80 X 43 X 40 CM. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII RASTER





ANETA GRZESZYKOWSKA, ALBUM, 2005, 201 FOTOGRAFII OPRAWIONYCH W ALBUMIE, 29 X 40 X 9 CM. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII RASTER

GENEALOGIA

Aneta Grzeszykowska uprzedza dociekania na temat swej artystycznej genealogii. W cyklu fotomontaży *Love book* (2010) sama wskazuje na tradycje, które są jej bliskie. Podobnie jak pozostałe prace artystki, i ten projekt skupiony jest na postaciach. Bohaterkami *Love book* są Francesca Woodman, Ana Mendieta, Theresa Hak Kyung Cha, Birgit Jürgenssen, Hannah Wilke i Helen Chadwick. Jesteśmy więc w kręgu kobiet, w kręgu artystek, a także w kręgu postaci ważnych dla dyskursu feministycznego. Wszystkie przywołane przez Grzeszykowską artystki intensywnie zajmowały się zagadnieniem ciała. To także zestaw nazwisk, który zachęca do myślenia o sztuce w kategoriach świadomego i performatywnego praktykowania tożsamości.

W *Love book* Grzeszykowska zestawia wizerunek własny z wizerunkami (swoich) bohaterek. Wysyła swój fotograficzny awatar w przestrzeń historii sztuki i każe mu wchodzić z obrazami protagonistek z przeszłości w intymne relacje. Ich erotyczna natura jest oczywista; wygląda to tak, jakby Grzeszykowska nie tyle interesowała się historycznymi artystkami, co pożądała ich, chciała osiąść, a nawet zjeść; w niektórych kolażach jest coś niepokojąco kanibalistycznego. Zjeść i stać się każdą z nich z nich z osobna i wszystkimi naraz.

Kilka lat przed *Love book* Grzeszykowska zrealizowała reenactment klasycznej pracy Cindy Sherman *Untitled film stills*. Amerykańska artystka rozmieniała swoją tożsamość na dziesiątki fikcyjnych postaci, które mogłyby zostać protagonistkami nie nakręconych filmów. Testowała różne możliwości siebie jako Innej.



Kim jednak były postaci wykreowane przez Grzeszykowską, która odtwarzała kolejne inkarnacje Cindy Sherman, ich pozy, mimikę i szkicowo nakreślone osobowości? Czy odgrywała amerykańską klasyczkę i jej przełomowe artystyczne gesty – czy raczej stworzone przez Sherman awatary? A może jedno i drugie jednocześnie? Istotą projektu, z pozoru oczywistego trybutu, a w rzeczywistości przedsięwzięcia rodzącego więcej pytań niż odpowiedzi, było praktykowanie niebycia sobą; a dokładnie mówiąc, stawanie się obrazem nie-siebie.

Trylogię historycznych przypisów, którymi Grzeszykowska opatrzyła swoją twórczość, zamyka przywołanie Mayi Deren. Spotkanie obu artystek następuje w przestrzeni kinematograficznego przedsięwzięcia. Na wystawie „Śmierć i dziewczyna” (Zachęta, 2013) Grzeszykowska wyświetliła kulto-

wy film Deren *At land* z 1944 roku. Wersja polskiej artystki nie różni się niczym od oryginału, z jednym wyjątkiem. *At land* to film niemy; Grzeszykowska udźwiękowała go i dopisała do niego dialogi.

Symboliczne „dotknięcie” postaci Mayi Deren, a nawet próba splecenia się z tą postacią poprzez obdarzenie „niemej” amerykańskiej artystki własnym głosem, wydaje mi się najważniejszym z powyższych tropów. To trop, który wiedzie nas w kierunku surrealizmu i otwarcia świata obrazów na strumień impulsów płynących z nieświadomości. Wiedzie nas także ku tańcowi, ku dyscyplinie ciała pojętego jako narzędzie, którym chętnie posługiwała się Deren i posługuje się Grzeszykowska. I prowadzi wreszcie ku perspektywie, z której obraz samej siebie jawi się jako wizerunek Obcej, Innej.



ANETA GRZESZYKOWSKA, LOVE BOOK #3, 2010, KOLAŻ, TUSZ PIGMENTOWY NA PAPIERZE BAWELNIANYM, 50 X 50 CM. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII RASTER

W *At land* Deren za pomocą tricków filmowych rozmnaża swoją postać. Nie ma już jednej Mayi Deren, lecz jest ich wiele, a żadna nie jest tożsama z pierwowzorem. Kim więc są te niepokojące sobowtóry? To pytanie powraca również uparcie w twórczości Grzeszykowskiej.

PUNCTUM

Genealogii Grzeszykowskiej równolegle szukać można poza historią sztuki – w biografii artystki. Tu znów artystka wychodzi naprzeciw poszukiwaczowi i podsuwa mu pracę pozbawioną tytułu, ale za to znacząco zadatowaną: 1993–2007. Pierwsza z tych dat odnosi się do epizodu z wczesnej młodości artystki. W 1993 roku Grzeszykowska, wówczas dziewiętnastolatka, szyla lalkę – kukłę przedstawiającą czarnego diabełka. Podczas pracy niechętnie wbiła igłę w oko swojego młodszego brata.

Odnosząca się do tamtego zdarzenia praca *Bez tytułu* (1993–2007) składa się z dwóch części. Pierwsza to lalka, autorska rekonstrukcja czarnego diabełka, którego artystka szyla w 1993 roku. Druga to prezentowana na lightboksie fotografia, powiększone do monstrualnych rozmiarów zdjęcie oka brata artystki, którego żrenica wciąż nosi ślad po igle. To nakłute oko, i jego niejako podwójnie otwarta żrenica, wygląda jak wizualizacja Barthesowskiego *punctum* – tego miejsca, którym obraz fotograficzny „nakłuwa” naszą świadomość. Ta praca wydaje się jednocześnie jednym z kluczy do twórczości Grzeszykowskiej.

MOJE ŻYCIE BEZE MNIE

Wykonajmy jeszcze krok dalej w stronę genealogii artystki – i trafimy na *Album*. Podobnie jak *Bez tytułu* (1993–2007), to praca konstytutywna dla postawy artystki, praca-statement. W pierwszych latach po ukończeniu Akademii Sztuki Pięknych Grzeszykowska wszystkie projekty sygnowała razem ze swoim życiowym i artystycznym partnerem Janem Smagą. *Album* był pierwszym przedsięwzięciem, pod którym podpisała się sama. Solową karierę rozpoczęła od usunięcia wizerunku samej siebie z własnej przeszłości. *Album* jest albumem w sensie dosłownym. To zbiór 201 fotografii wyciągniętych z rodzinnego archiwum i ułożonych w pamiętnikową księgę. Zdjęcia, zrobione w większości przez rodziców, krewnych i szkolnych fotografów, dokumentują życie artystki do narodzin do wczesnej młodości – tyle że artystka wymazała samą siebie z tej narracji, a następnie starannie cyfrowo zatarła ślady po tej „amputacji”. Na „okaleczonych” fotografiach nie widać „blizn”; miejsca, w których widniała protagonistka, zarosły tłem, obrazem. Zniknęła dyskretnie, jak gdyby nigdy jej nie było. Oglądając niektóre zdjęcia, możemy jedynie domyślać się nieobecności głównej bohaterki. Młody ojciec wykonuje gest, jakby brał za rękę stojące obok dziecko – ale dziecka nie ma. Ktoś, nie wiadomo dlaczego, kadruje puste wnętrza lub fotel, na którym nikt nie siedzi. Ktoś odwraca się i patrzy z uśmiechem w punkt, w którym niczego nie ma. Na innych fotografiach zniknięcie Grzeszykowskiej nie powoduje właściwie żadnych zmian w pejzażu przeszłości. Klasa pozuje do zbiorowego portretu, dzieci uśmiechają się do obiektywu – a my wiemy wprawdzie, ale nie widzimy, że w tej grupie kogoś brakuje.

Album można odczytać jako ćwiczenie z niebytu. Można też w nim widzieć polemiczną grę z obrazem, który stale konkuruje z obrazowanym podmiotem. Grzeszykowska stosuje w tej grze zaskakujący chwyt, finezyjny wymyk; ucieka z przedstawiających ją obrazów, pozostawia je same sobie. Czy odzyskuje w ten sposób władzę nad swoim wizerunkiem? A jeżeli tak, to co z nim zrobi? Gdzie go deleguje?

WIDMO

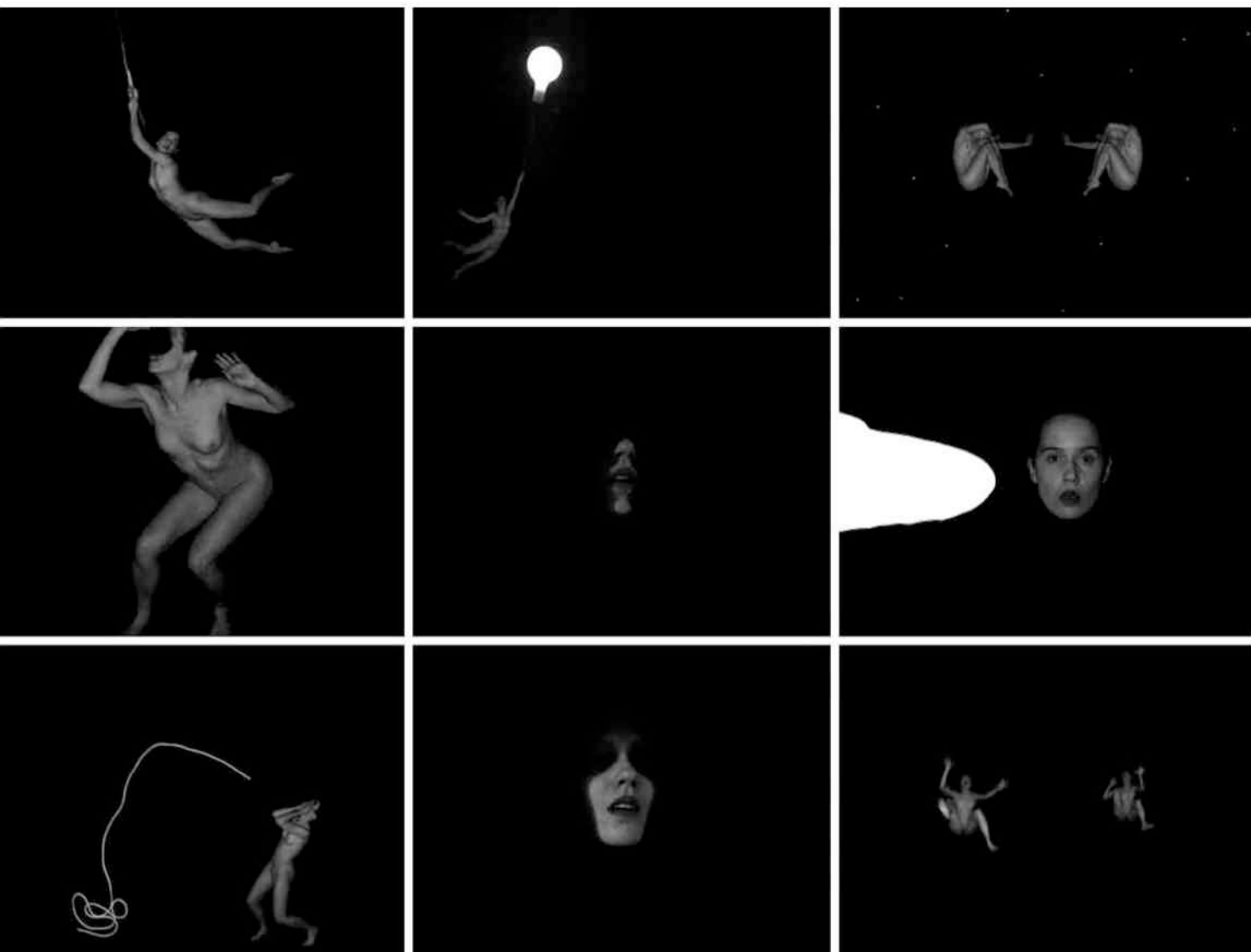
Jedną z odpowiedzi na to pytanie jest *Negative book* z 2013 roku, projekt, który dotyka podobnych problemów co *Album* i jest jednocześnie, zgodnie z tytułem, odwróceniem zasady rządzącej pracą z 2004 roku. *Negative book* to znów rzecz (auto)biograficzna: zbiór zdjęć z codzienności artystki; wszystkie są autoportretami. Grzeszykowska podróżuje, przygotowuje posiłki, opiekuje się małą córeczką, bierze udział w uroczystościach rodzinnych. Fotografie są czarno-białe – i wszystkie przedstawiają świat w negatywie. Białe jest czarne, czarne jest białe, światło jest cieniem, blask mrokiem, dzień zmienia się w noc. Przedstawienie życia w negatywie byłoby zabiegiem czysto mechanicznym, gdyby nie jeden szczegół, a właściwie postać. Jest nią sama Grzeszykowska, która w negatywowym świecie pojawia się zawsze w pozytywie. Czy przez to staje się jedyną „normalną” mieszkanką odwróconej rzeczywistości? Jest wręcz przeciwnie. Oglądając *Negative book* odczuwa się raczej podwójną obcość: obcy, widmowy jest negatywowo świat i fantomowa jest także nawiedzająca go postać artystki. Usunięte z *Albumu* widmo przeszłości powraca do czasu teraźniejszego, ale nie jako postać należąca do świata, lecz jako obraz-duch.

Wrażenie wyobcowania potęguje świadomość, że za ujęciami z *Negative book*, które z pozoru wyglądają jak przypadkowe notatki z życia codziennego, stały żmudne przygotowania – każda fotografia została starannie wyreżyserowana. Aby zmienić się w pozytywową postać w negatywowym świecie, Grzeszykowska musiała najpierw zmienić się w swój negatyw w świecie realnym. Artystka była starannie charakteryzowana; na swoje czarne włosy nakładała białą perukę, jej ciało malowane było ciemną farbą, usta barwione jasną szminką...

W przeciwieństwie do *Albumu*, w tym projekcie Grzeszykowska pojawia się na każdym zdjęciu, a jednak *Negative book* znów jest studium nie-bycia, opowieścią o nieobecności we własnym życiu. Negatywowe widma przedstawiają realnych ludzi. Grzeszykowska należy do innego porządku i tylko pozornie zajmuje tę samą przestrzeń co inni. Jest nie osobą, lecz wizerunkiem w (nie)rzeczywistym świecie. Pokrywająca ciało i twarz artystki farba odbiera temu wizerunkowi życie. Grzeszykowska wygląda jakby została wmalowana w realny świat. Albo jakby była lalką – symulakrum prawdziwej osoby.

NIBY-ŻYCIE

W tym miejscu, a dokładniej mówiąc – w pojęciu lalki, spleta się kilka ważnych wątków twórczości Grzeszykowskiej. Jej zainteresowanie Mayą Deren, która z kolei fascynowała się voodoo i animizmem. Testowanie więzi łączącej osobę i jej wizerunek. Spekulowanie na temat możliwości uczynienia

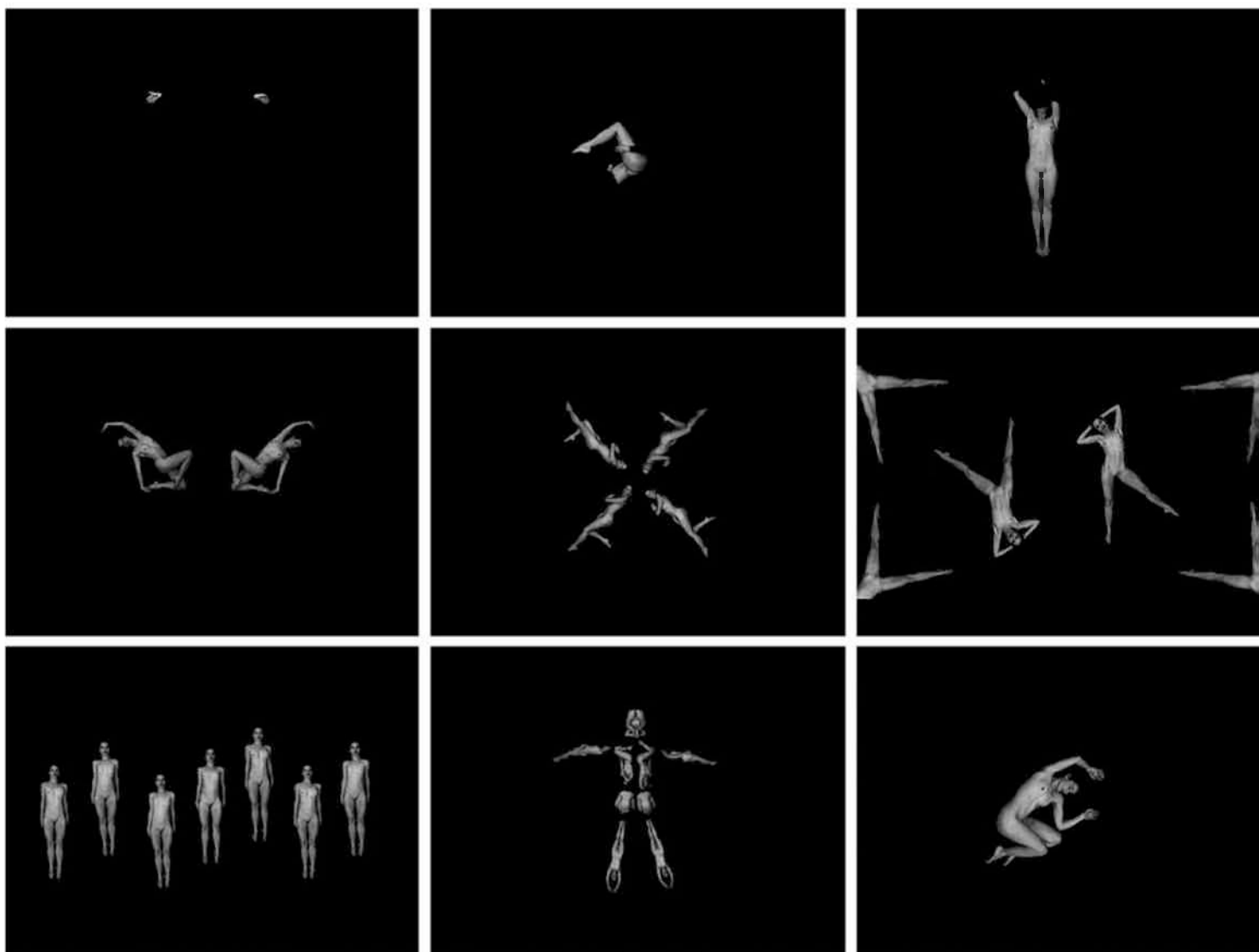


ANETA GRZESZYKOWSKA, KADRY Z FILMU BLACK, 2007, DVD SD, 11'43". DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII RASTER

własnego wizerunku obrazem kogoś Innego. Czarny diabełek – i nakłute igłą oko brata. Obraz samej siebie, który zniknął z rodzinnych zdjęć.

Ten obraz powraca w postaci lalki. Powrót – po kilkunastu latach – do nieukończonej w 1993 roku kukły diabełka był początkiem całego ciągu animistycznych zdarzeń w twórczości Grzeszykowskiej. To początek podwójnie znaczący. Znamienne jest po pierwsze sięgnięcie do praktyki – szycia lalek – którą Grzeszykowska uprawiała przed studiami artystycznymi; w istocie

autorka zdaje się szukać w tej dziedzinie czegoś głębszego, a może raczej bardziej pierwotnego, niż produkcja artefaktów sztuki. Po drugie, znacząca jest demoniczna ikonografia tej „pierwszej” kukły; w lalkarstwie Grzeszykowskiej jest coś z teurgii, heretyckiej i potencjalnie bluźnierczej ambicji obdarzania materii (bądź wizerunków) pozorami życia, stwarzania bytów na swój obraz i podobieństwo – a więc kompetencji, której odmawiają człowiekowi wszystkie monoteistyczne systemy religijne⁴.



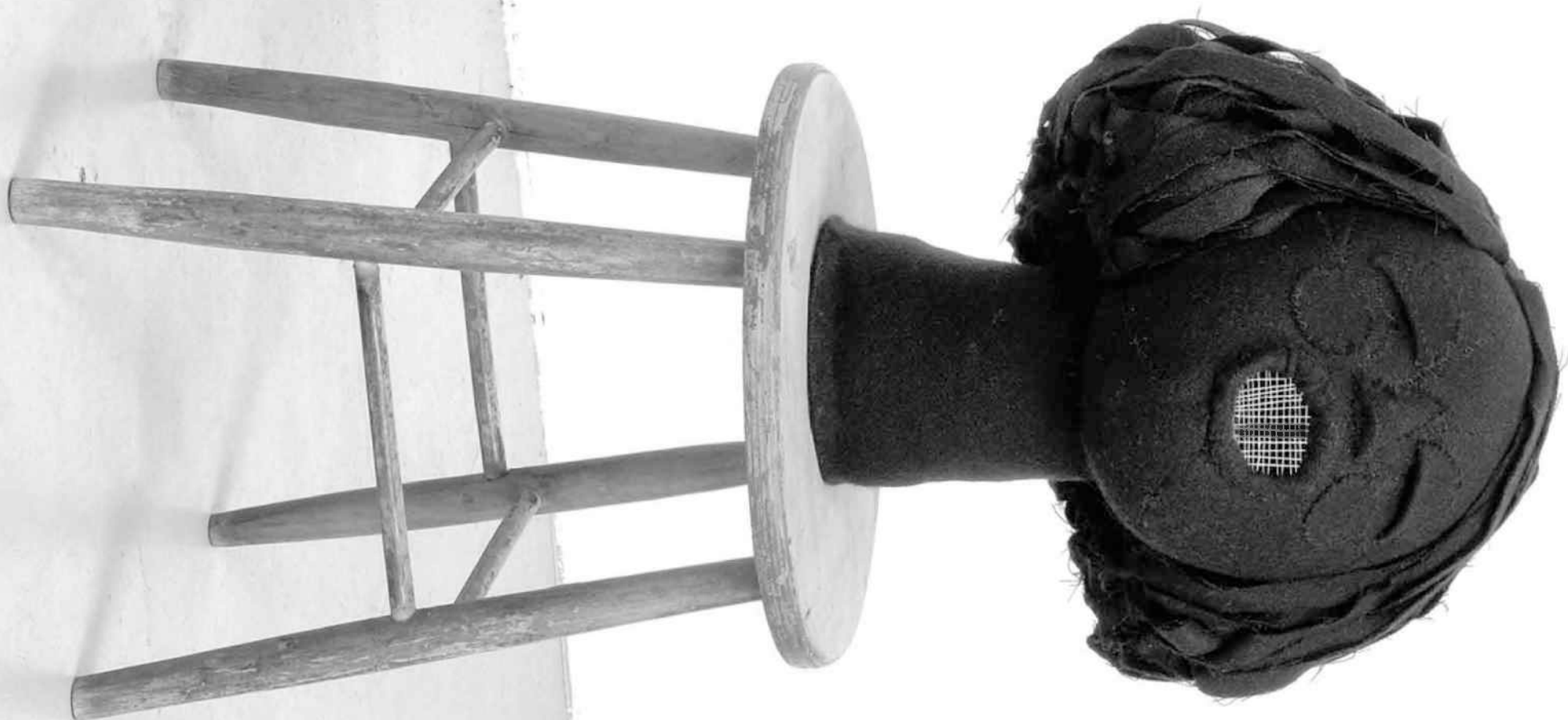
ANETA GRZESZYKOWSKA, KADRY Z FILMU BOLIMORFIA, 2008–2010, DVD. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII RASTER

Mały czarny demon był więc pierwszą z wielu lalek, które pojawiły się w twórczości Grzeszykowskiej. Artystka szyje je z wełny i wypełnia grochem lub włókniną. Czarne lalki przedstawiają Grzeszykowską jako dziecko, Anetę z przeszłości – tak jakby wszystkie wizerunki, które zniknęły z rodzinnych fotografii w *Albumie*, materializowały się teraz pod postacią kukieł⁵. Czy jednak tylko przedstawiają? Krzysztof Pijarski w swoim znakomitym esejku na temat twórczości Grzeszykowskiej, pt. „*Miłość i dziewczyna*”⁶, zwraca uwagę, że „portrety artystki z czasów młodości” zajmują tę samą

przestrzeń, którą zajmowało kiedyś jej żywe ciało. Są zapisami przeszłej świadomości ciała, uprzedmiotowionymi obrazami pamięci.

Lalka samą swoją obecnością zachęca do zabawy, do podjęcia z nią gry, która polega na obdarzeniu symulakrum podmiotowością, niemalże życiem. Ktoś jednak musi się tym życiem z lalką podzielić. Animistyczne, nieracjonalne, ale trudne do odegnania przeświadczenie o podrzędnej, ale jednak sugestywnej podmiotowości lalki, chwila, w której następuje pomieszanie,

ANETA GRZESZYKOWSKA, ZĘBATA ANETA 1981, 2012, WELNA, KONSTRUKCJA DREWNIANA, WYPEŁNIENIE - FLIZELINA, TABORET, ZĘBY MLECZNE, 63 X 28 X 23 CM. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII RASTER



odwrócenie porządków tego, co nieożywione i ożywione, to jeden z najbardziej niepokojących momentów w twórczości Grzeszykowskiej, moment, w którym artystka dotyka *niesamowitego*.

Pijarski zestawia symulakra Grzeszykowskiej z lalkami Hansa Bellmera, jeszcze raz wskazując na możliwe korzyści poznawcze z oglądania twórczości artystki przez pryzmat tradycji surrealistycznej. My jednak skoncentrujemy się na dwuznacznej więzi łączącej symulakra Grzeszykowskiej z nią samą. Lalki, przedstawiające autorkę, są z nią tożsame, ale tylko do pewnego stopnia; są też kimś, kim artystka kiedyś była, ale kim od dawna nie jest – są kimś, kto nie istnieje.

TEATR MARIONETEK

Wątek dwuznacznej ontologii lalki, wizerunku, który ożywiony spojrzeniem patrzącego w każdej chwili może zacząć aspirować do czegoś więcej niż tylko status przedstawienia, Grzeszykowska w intrygujący sposób rozwija w swoich filmach.

Filmowe realizacje artystki, takie jak *Black*, *Ból głowy*, *Zegar* czy *Bolomorfia*, nie są filmami lalkowymi, ale wydaje mi się, że spojrzenie na nie z perspektywy tego gatunku otwiera przed nami interesującą perspektywę.

Jednym z niezmiennych parametrów sztuki Anety Grzeszykowskiej jest kunstowność realizacji. Prace *działają*, ponieważ są otwarte na uruchomienie ich przez widza, ale *działają* doskonale, ponieważ jako maszyny artystyczne są wyjątkowo misternie i przemysłnie skonstruowane. W filmach ta pracochłonna, ale owocna strategia osiąga apogeum. Nadrealną, niesamowitą wizualność prac filmowych, ich oniryczną logikę i alternatywną, nieeuklidesową budowę przestrzeni artystka osiąga dzięki skomplikowanej kombinacji poklatkowych animacji, analogowych tricków, cyfrowej obróbki, sekwencji kręconych na black boksie i, *last but not least*, własnych kompetencji performatywnych. Grzeszykowska działa nie tylko w filmach; wiele z jej fotograficznych i fotomontażowych cykli, by wymienić *Negative Book* czy *Love Book*, jest rezultatem nie tylko procesów tworzenia obrazu, lecz również akcji performatywnych, gier ciałem, fizycznego zaangażowania. W filmach performatywny aspekt dochodzi oczywiście do głosu najwyraźniej. Grzeszykowska nigdy nie ukrywała szczegółów budowy swoich artystycznych „machin”. Nie inaczej jest w wypadku filmów; dzięki zdjęciom z gatunku *behind the scene* możemy przekonać się, że ich realizacja oparta jest często na ekstremalnych wyczynach z pogranicza tańca i akrobacji.

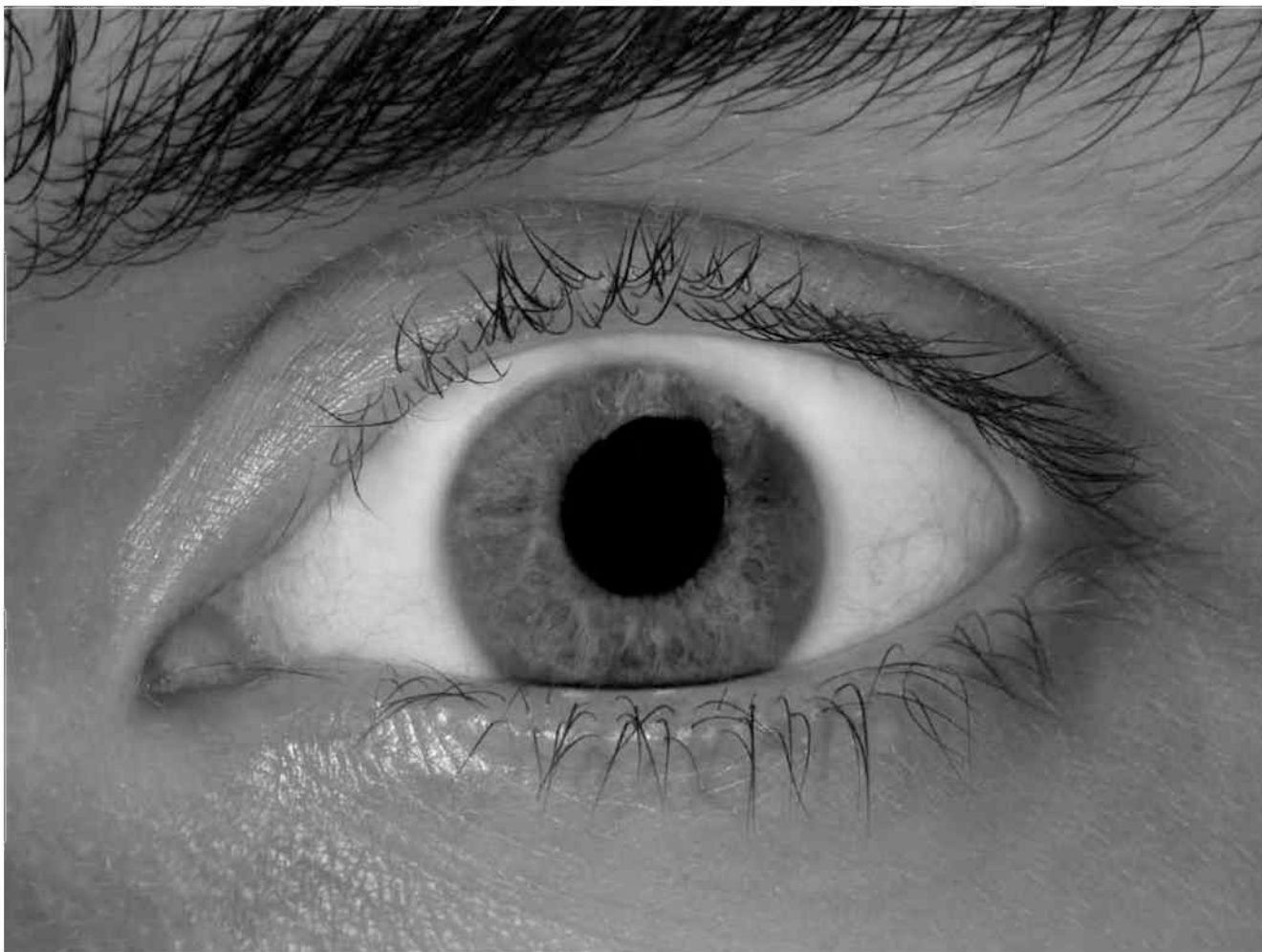
Sprawne i zdolne do wykonywania najtrudniejszych poleceń ciało staje się narzędziem, które służy Grzeszykowskiej do przemiany własnego wizerunku w lalkę.

W filmach Grzeszykowska „bawi się” więc lalkami, które sporządza na swój obraz i podobieństwo, a potem animuje. Nie jest to zabawa niewinna. Lalkę można rozmontować, a nawet zepsuć, a potem złożyć na nowo, ale w nieprawidłowy sposób. Można też ją skopiować, rozmnożyć, jak w filmie *Zegar*, 12-godzinnej projekcji, w której kolejne godziny odmierzane są powieleniami wizerunku artystki, wykonującej repetytywny, mechaniczny taniec – przez pierwszą godzinę tańczy jedna Aneta, później dwie, a na końcu dwanaście jednakowych postaci składa się w skomplikowany zegarowy mechanizm skonstruowany z ludzkich ciał. W filmie *Black* postać protagonistki wydaje się być początkowo niemal zupełnie tożsama z autorką; nie tylko posiada ciało Grzeszykowskiej, lecz jest również depozytariuszką jej ukrytych pragnień, lęków i obsesji. Jednak i to wcielenie Anety, najbliższe pierwowzorowi, kończy jako marionetka, i to w dodatku powielona. W finale filmu wizerunki Grzeszykowskiej tańczą idealnie zsynchronizowany *balet mechaniczny*. Nagie ciała artystki ostatecznie tracą podmiotowość, zmieniając się w ruchomy ornament.

*

Animizm, teurgia, surrealistyczne otwarcie się na podpowiedzi płynące z nieświadomości, wizjonerska, niepokojąca wyobraźnia, skrajny, niemal anachroniczny subiektywizm, który zdaje się przynależeć bardziej do poetyki modernizmu spod znaku Brunona Schulza czy Mayi Deren niż do współczesności – a z drugiej strony przypisy do dyskursu feministycznego i tradycji body art, taniec, performatywny podejście do procesu twórczego, ponowoczesna świadomość polityki wizerunku i należącego do tej dziedziny arsenału środków manipulacji; sztuka Anety Grzeszykowskiej to złożona konstrukcja, zbudowana z heterogenicznych elementów. Całość składa się jednak w spójny i solidny gmach; możemy go sobie wyobrazić jako rodzaj laboratorium, w którym na bazie wizerunków wytwarza się i testuje eksperymentalne stany podmiotowości. Materiałem tych doświadczeń artystka najczęściej czyni własną tożsamość. Raz wywołuje więc obraz samej siebie jako widma nawiedzającego rzeczywistość, kiedy indziej unicestwia siebie w obrazie, daje się pochłonąć przez czerń, wypróbowując możliwość nieistnienia, a nawet śmierci. Animuje obraz własnego ciała niczym pozbawioną duszy lalkę, podczas gdy prawdziwym lalkom nadaje pozór życia, istnienia nie tylko w przestrzeni ale i w czasie. Konfrontuje się z własnymi odbiciami, które przedstawiają Anetę Grzeszykowską, ale są jej obce; to Ja przeglądające się w Nie-Ja. Niektórym z tych odbić pozwala się usamodzielniać, wybić na niezależność; inne uprzedmiotawia.

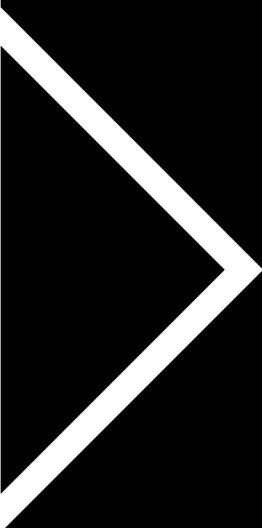
Laboratorium Grzeszykowskiej znajduje się poza kontekstem życia społecznego. Język sztuki współczesnej zdominowany jest przez pojęcia socjologiczne, ale tym razem mamy do czynienia z jednostką, która prowadzi wewnętrzny dialog z własną podmiotowością; partnerami do tej rozmowy są symulakra, awatary, sobowtóry. Paradoksalnie, ten z pozoru autystyczny



ANETA GRZESZYKOWSKA, BEZ TYTUŁU, 1993–2006, LIGHTBOX, 30 X 40 CM. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII RASTER

świat wewnętrznego dialogu okazuje się bardziej otwarty na odbiorcę niż znakomita większość współczesnej produkcji artystycznej. Wchodzimy do niego wraz z protagonistką tej opowieści; która jest agentką widza wewnątrz świata przedstawionego, jego reprezentantką. Bohaterka Grzeszykowskiej spełnia tę rolę tym skuteczniej, że jest czymś więcej niż po prostu wizerunkiem, albo fikcyjną postacią, z którą można się utożsamić. To wyjątkowy rodzaj symulakrum – marionetka, lalka stworzona po to, aby ją animować, ożywić poprzez wlanie w nią części własnej duszy.

1. Używając pojęcia „sztuka”, mam na myśli współczesne sztuki wizualne mieszczące się w polu instytucjonalnym.
2. Wyobraźmy sobie na przykład dokumentację projektu partycypacyjnego balansującego na granicy politycznego aktywizmu, niegeometryczną abstrakcję i strukturalistyczny film – wszystkie trzy prace zgromadzone w jednej kolekcji muzealnej typu encyklopedycznego (czyli takiej jak np. zbiory Tate Modern). Wszystkie trzy prace łączy jedynie fakt, że zostały instytucjonalnie potwierdzone jako manifestacje sztuki współczesnej. Każda odwołuje się do innych pokładów wrażliwości, innego zestawu pojęć i wartości.
3. Ciekawy w tym kontekście jest przypadek Tino Seghala, który „rzeźbi” w dynamicznej materii sytuacji i w żywych ciałach performerów, „zaprogramowanych” przez artystę do wykonywania opracowanych przez niego choreografii. Jednym z warunków stawianych przez Seghala instytucjom jest traktowanie jego akcji w ten sam sposób co artefaktów. Performance'y mają być wykonywane, niezależnie od tego czy ktoś jest ich świadkiem czy nie; mają „istnieć” w przestrzeni galerii niezależnie od spojrzeń widza, tak jak rzeźby czy obiekty.
4. Warto tu wspomnieć inny projekt Grzeszykowskiej, *Bez tytułu (portrety)* – sporządzone metodą cyfrowego fotomontażu przedstawienia osób, których nigdy nie było – wizerunki pozbawione pierwotnego wzoru.
5. Swoistym negatywem „czarnych” lalkowych autoportretów artystki jest rozpoczęty przez nią w 2011 roku cykl „Franciszka”. To również seria lalek, tym razem białych i przedstawiających córkę artystki w przyszłości. Pierwsza, uszyta w 2011 roku, kukła przedstawiała dziewczynkę z roku 2014, antycypując jej przyszły wygląd i ciało.
6. Krzysztof Pijarski, *Miłość i dziewczyna*, w: Aneta Grzeszykowska, *Love book*, Fundacja Raster, Warszawa 2011.



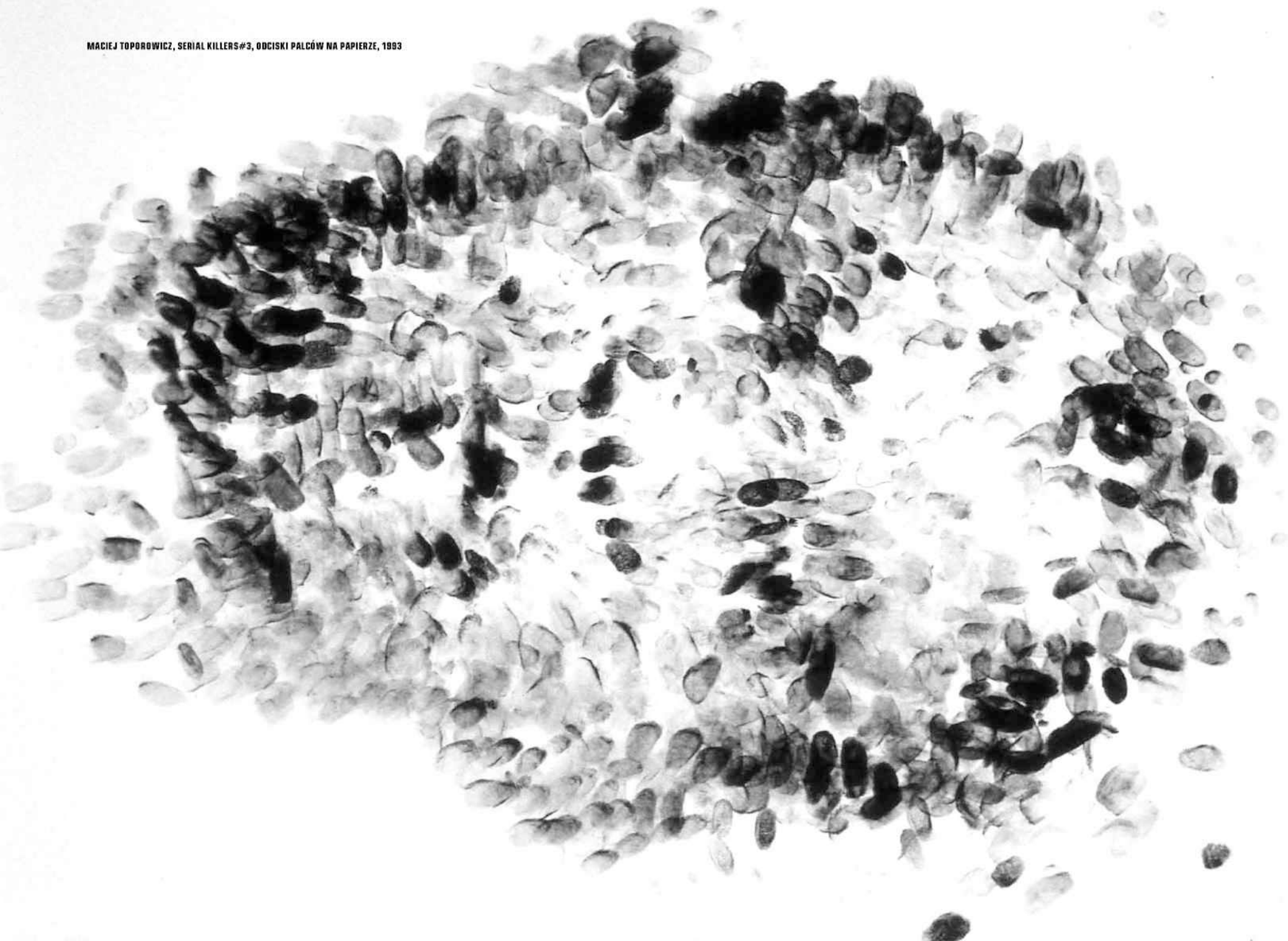
NARODZINY, KOPULACJA, ŚMIERĆ

ZOFIA KRAWIEC

Maciej Toporowicz w wieku pięciu lat nabawił się gorączki reumatycznej, której konsekwencją było późniejsze zmaganie się z wadą serca. Dużą część swoich najwcześniejszych lat spędził w szpitalnych salach, marząc o wolności i zabawie na podwórku z innymi dziećmi. Szpital wspomina jako najgorszy rodzaj więzienia, przetrzymujący najniewinniejszych – dzieci. Rozstanie z rodzicami i unoszące się w powietrzu przeczuć śmierci u samego początku życia rezonowało w późniejszej dualistycznej filozofii Toporowicza. Artysta doświadczający oddechu śmierci u progu życia już zawsze w swojej twórczości będzie łączył dychotomie: w śmierci dostrzeże seksualną witalność, a w pięknie zło. Dwudzielność ta niejednokrotnie będzie powodem nieporozumień i kontrowersji.

TANATOS I EROS

Najbardziej pociągającą parą ze wszystkich zestawień sprzeczności są dla Toporowicza przyciągające się jak dwa magnesy o przeciwstawnej wartości, dopełniające się, jak plus i minus: seks i śmierć. Życiodajna energia i oznaka witalności oraz ostateczny kres istnienia. Toporowicz energii seksualnej szuka więc tam, gdzie wydawać by się mogło – górę bierze śmierć: w Holocauście. Tak naprawdę nie jest to zaskakująca decyzja. Yehiel Dinur, ocalały więzień Auschwitz i pierwszy żydowski pisarz tworzący w języku hebrajskim o Holocauście, wydał *Dom lalek* w 1956 roku. Książka ta opisywała historię tzw. *oddziałów rozkoszy*, kobiecych obozów koncentracyjnych, w których młode i ładne żydowskie kobiety były zmuszane do świadczenia usług seksualnych nazistom. Dinur, ukryty pod pseudonimem Ka-tzetnik 135633 (używał go do czasu procesu Eichmanna, w którym był jednym z głównych świadków oskarżenia), napisał *Dom lalek* na podstawie dziennika swojej młodszej siostry, która nie przeżyła Holocaustu. Wątek związku faszystów z seksualnością podjęła również Susan Sontag w eseju *Fascynujący faszystom*: „Jeśli przesłanie faszystów zostało zneutralizowane przez estetyczną wizję życia, to jednocześnie nastąpiła seksualizacja jego kostiumu. Tę erotyzację faszystów można zauważyć w takich namiętnych i żarliwych przejawach jak *Wyznania maski* oraz *Słońce i stal* Mishimy oraz w filmach *Skorpion powstaje* Kennetha Angera, a ostatnio w o wiele mniej interesujących: *Zmierzch bogów* Visconti'ego i *Nocny portier* Cavani”. *Obsession*, found footage z 1993 roku, prezentuje serię erotycznych obrazów, które równie dobrze mogą oznaczać obsesję seksualną. Toporowicz dostrzega,





MACIEJ TOPOROWICZ, SERIAL KILLERS, EDYCJA ZNACZKÓW, 1994

że polityka staje się fetyszem seksualnym, podobnie jak jest nim siła. Polityka również przywodzi na myśl dominację, przez co ma charakter sado-masochistyczny. Toteż widok zauroczonych tłumów z archiwalnych nagrań wieców z przemówieniami faszystowskich liderów kojarzy się ze zbiorowymi transami erotycznymi.

W found footage *Obsession* z 1993 roku Toporowicz zderza ze sobą zdjęcia Alberta Speera i Arno Brekera przedstawiające rzeźby i architekturę III Rzeszy, fragmenty propagandowych filmów Leni Riefenstahl, *Nocnego portiera* Liliany Cavani, *Zmierzchu bogów* Luchina Viscontiego ze zdjęciami reklamowymi Calvina Kleina, które zaskakują niespodziewanym estetycznym podobieństwem. Piękna, zdrowa i zadbana sylwetka była jednym z symboli ideologii faszystowskiej, wcieleniem zdrowego homogenicznego społeczeństwa bez skazy. Wiodąca propagandzistka III Rzeszy Leni Riefenstahl, jeszcze po wydaniu swojego sławnego albumu





Nie dotykać!
Urządzenie
elektryczne

The Last of the Nuba w 1973 roku, który miał zrehabilitować jej reputację i ostatecznie odciąć od przeszłości, deklarowała: „Mogę po prostu powiedzieć, że wszystko co jest piękne przyciąga moją uwagę. Tak: piękno, harmonia. I możliwe, że to zainteresowanie kompozycją, to dążenie do formy jest ostatecznie czymś bardzo niemieckim”. Ciało analogicznie traktowane przez kreatorów mody projektuje obsesję vitalności i piękna bez skazy, powielając kanony faszystowskiej estetyki. Toporowicz pokazuje, że kilkadziesiąt lat po upadku III Rzeszy dzisiejsi dyktatorzy mody konsekwentnie kontynuują estetykę nazistowskiej ideologii.

PIĘKNO I ZŁO

Toporowicz w swojej twórczości często powraca do tematu piękna. Pokazuje, że dzisiejsze piękno ma niewiele wspólnego z pięknem rozumianym przez Platona w antycznej Grecji. Czyli pięknem tożsamym z dobrem. W pracy *Aokigahara* z 2000 roku Toporowicz wykonał serię zdjęć lasu w Japonii, nazywanego też Morzem Drzew. Znajdujący się u podstawy wzniesienia Fudzi niezwykle las, w kolorze soczystej zieleni, słynie z wyjątkowo gęstej i mięsistej roślinności. Drzewa w Aokigahara są tak gęste, że wewnątrz lasu właściwie nie wieje wiatr. Panuje tam niemal zupełna cisza. Zdjęcia krajobrazów wyglądają niewinnie, nawet kojąco. Przedstawiają słońce przedzierające się przez bujne korony drzew, albo splecione korzenie. Nic nie zdradza tragicznego znaczenia tego miejsca w japońskiej topografii. Tak naprawdę ten, jak mogłoby się zdawać, relaksujący krajobraz spełnia określoną społeczną funkcję w Japonii, jest ulubionym miejscem osób rozstających się z życiem. Wśród samobójców las Aokigahara zyskał sławę m.in. za sprawą książki *Kompletny podręcznik samobójstwa* Wataru Tsurumi, który reklamuje las Aokigahara jako doskonałe miejsce do pożegnania się z życiem. Większość ciał ochroniarze lasu znajdują na gałęziach drzew, niektóre zjadane są przez zwierzęta. Wyjątkowy urok widoczny na zdjęciach Toporowicza wpływa na wrażenie, że w Aokigahara życie stanęło w miejscu.

SZOWINIZM VS. FEMINIZM

Artystę często zarzucano przedmiotowy sposób traktowania kobiet w pracach artystycznych. O ile prawdą jest, że twórczość Toporowicza odwołuje się głównie do jego męskiego doświadczenia (na początku lat osiemdziesiątych Toporowicz przeszedł krótki trening z aktorami teatru Grotowskiego, który był teatrem skupiającym się wyłącznie na doświadczeniu męskiego podmiotu), to z oskarżeniami o szowinizm w jego twórczości nie wolno przesadzać. Artysta w swoich pracach obficie czerpie z wizerunków kobiet, ale nie wykorzystuje ich w sposób nietolerancyjny. Raczej sięga po te obrazy, które już przetworzone zostały wykorzystane przez reklamę. Reklama – jak wskazuje artysta – jest siedliskiem zseksualizowanych kobiecych obrazów, które usprawiedliwiają obecność rozebranego kobiecego ciała daleko poza granicami logiki. W pracy *Shiseido* z 1997 roku artysta stworzył fikcyjną kampanię reklamową kosmetyków firmy Shiseido przedstawiającą fragmentaryczne zbliżenia na genitalia. Toporowicz chwyta samą istotę reklamy, która opiera się na mechanizmach przyciągania seksualnego, odzierając ją z niezbędnego





4. MACIEJ TOPOROWICZ, LURE, EDYCJA PERFUM, 1996, 5. LURE, FOTOGRAFIA KOLOROWA Z SITODRUKIEM, 1996, 6. LURE#2, FOTOGRAFIA KOLOROWA Z SITODRUKIEM, 1996

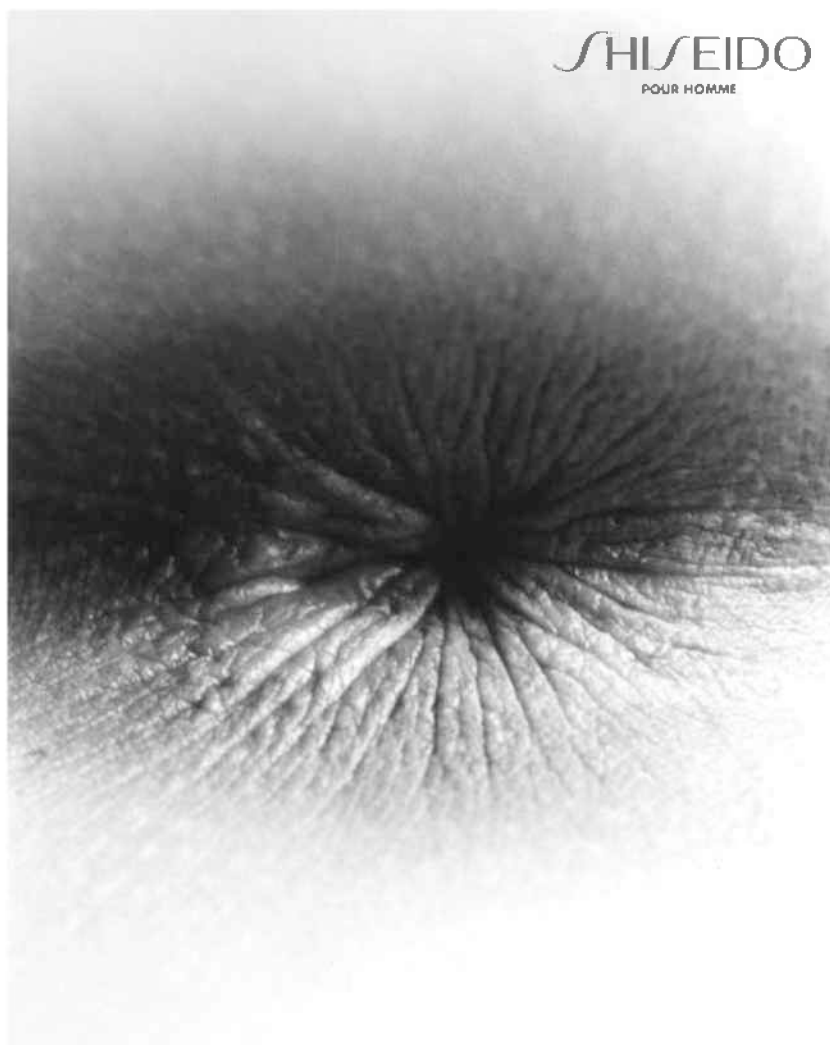
SHISEI
POUR HOMME



uwodzenia i prowadząc do sedna – penetracji. Powiększone intymne części kobiecego ciała tracą seksualny wymiar i bardziej przypominają abstrakcyjne obrazy. Na podobnym pomysśle oparta jest praca *Lure* z 1995 roku. Z pomocą renomowanej francuskiej firmy perfumiarstwa Fragonard Toporowicz wyprodukował edycję zapachu pod nazwą *Lure* (ang. przynęta). Do kampanii reklamowej włączył zdjęcia prostytutek pracujących w Bangkoku, a z międzynarodowego symbolu zagrożenia biologicznego uczynił logo wieńczące flakonik *Lure* (projekt ten powstał w czasie epidemii AIDS w Tajlandii). *Przynęta* rozwarstwia się tutaj na trzy warianty: zapach, reklamę i kobiety sprzedające seks, który może zakończyć się śmiercią.

Ponadto należy również zauważyć, że Toporowicz jedną ze swych artystycznych prac – serii fotografii przedstawiających płonące palniki gazowe – poświęca historii tragicznej śmierci Sylvii Plath, amerykańskiej pisarki, która przez całe życie zmagala się z depresją. Autorka *Kobiety Łazarz*, uwielbiana przez feministki, porzucona przez niewiernego Teda Hughesa, bez grosza przy duszy, za to z dwójką małych dzieci zamkniętych w uszczelnionym pokoju obok, 11 lutego 1963 roku uklękła i włożyła głowę do maszyny kuchennej. Zatrucie gazem było kolejną w jej 31-letnim życiu próbą samobójczą, tym razem niestety udaną.

MACIEJ TOPOROWICZ, SHISEIDO #1, FOTOGRAFIA Z SITODRUKIEM, 1997



MACIEJ TOPOROWICZ, SHISEIDO #2, FOTOGRAFIA Z SITODRUKIEM, 1997

ULUBIONY CYTAT

Maciej Toporowicz jest artystą konsekwentnie ryzykującym i testującym granice prawa. Jako współtwórca duetu performanskiego AWACS (założonego z Piotrem Grzybowskiem) był inicjatorem nielegalnych artystycznych akcji, w czasie stanu wojennego w Polsce. Duet zorganizował m.in. festiwal performance pomimo zakazu zgromadzeń publicznych. Jako performer Toporowicz wykonywał akcje na wysokim poziomie niebezpieczeństwa: grające porażeniem prądem lub utopieniem się. W pracy *Serial Killers* odciskami własnych palców wykonał czterdzieści osiem portretów seryjnych morderców. Podobizny zabójców wykonane przez Toporowicza czarnym tuszem trafiły na znaczki pocztowe, jako symulacja znaczków przedstawiających amerykańskich prezydentów, i zostały wprowadzone w obieg pocztowy. Jeden z listów z zabójczym znaczkiem został przechwycony w lokalnym urzędzie pocztowym przez policję. Z kolei trzy dni przed otwarciem wystawy z pracami Shiseido w Lombard Freid Gallery w Nowym Jorku zadzwonił adwokat reprezentujący firmę Shiseido, grożąc procesem o nielegalne użycie logo firmy. Po kilku dniach negocjacji Toporowicz zgodził się umieścić na wystawie informację, że użył logo bez pozwolenia i wiedzy firmy. Bezkompromisowym poszukiwaniom Macieja Toporowicza przez cały czas patronują pesymistyczne słowa Thomasa S. Eliota „Narodziny, kopulacja, śmierć”. Streszczają one istotę egzystencji w trzech słowach i oddają mrok twórczości autora *Obsession*.





MACIEJ TOPOROWICZ, BLIZNA, KOLOROWA FOTOGRAFIA, 2013



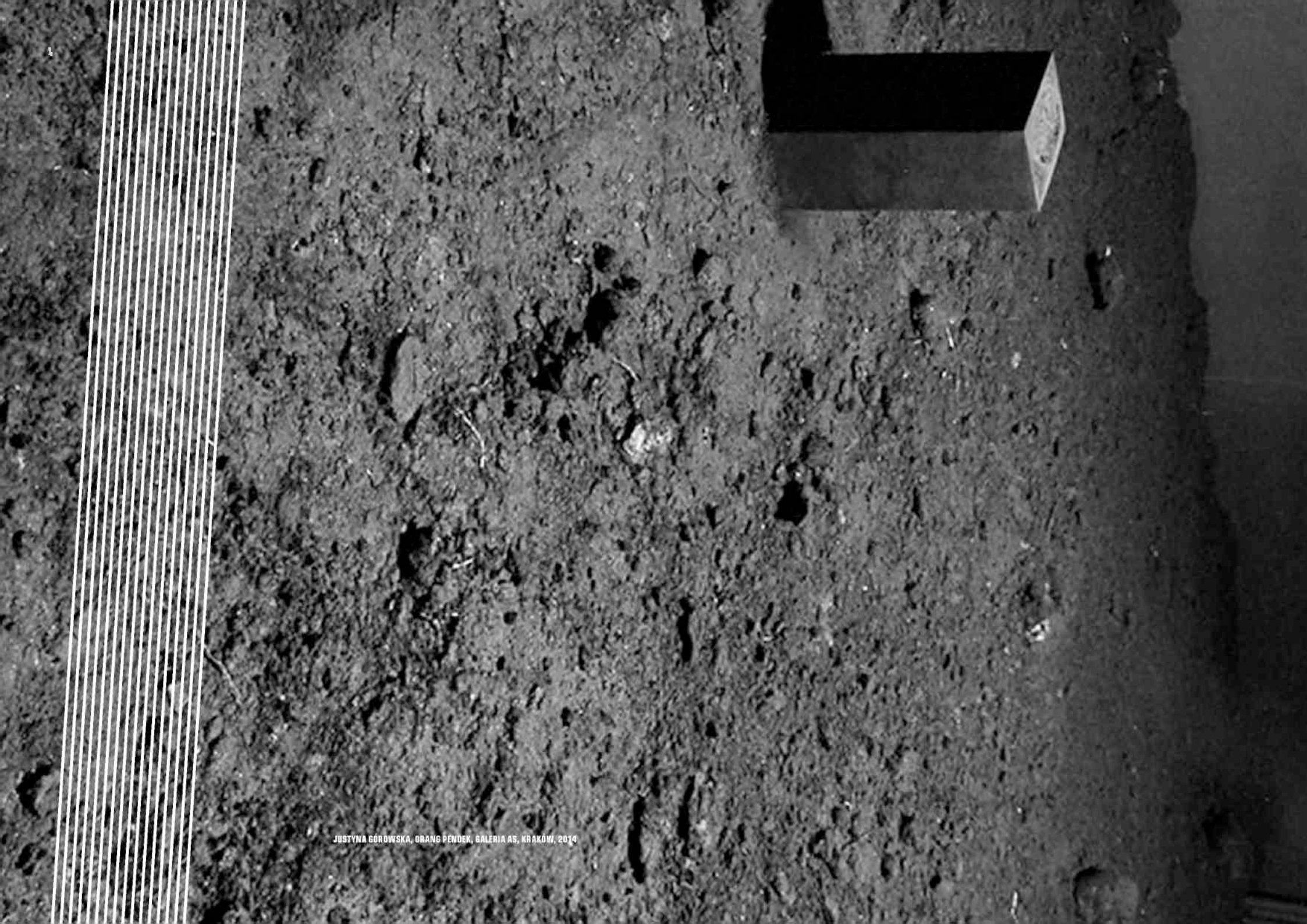


ZNACZENIA CODZIENNOŚCI

PRZEMYSŁAW **CHODĄŃ**

NOWA DUCHOWOŚĆ
W SZTUCE POLSKIEJ





JUSTYNA GÓROWSKA, ORANG PENDEK, GALERIA AS, KRAKÓW, 2014



Świat sztuki oraz sztuka współczesna rozumiana jako społeczny podsystem uchodzą za formalnie i światopoglądowo zsekularyzowane. Obszary sztuk wizualnych oraz religii i Kościołów dzieli ideowa przepaść oraz mniej lub bardziej jawna wrogość. Twórcy odcinają się od współpracy z instytucjami wyznaniowymi, religijność zaś staje się w sztuce obszarem badań, przybierając strategię podobne socjologicznym czy antropologicznym. Nie stwarza problemu odnalezienie prac krytycznie oceniających rolę Kościoła w życiu społecznym, mamy też dzieła jawnie antyklerykalne. Co prawda istnieją imprezy bezpośrednio inspirowane religią i próbujące problematyzować współczesność, funkcjonują one jednak na obrzeżach świata sztuki. Najciekawszą z nich było organizowane w Katowicach Biennale Sztuki Wobec Wartości, konfrontujące odbiorcę nie tyle z dogmatami ile z problemami granicznymi takimi jak śmierć, z problemem poznania, Innego czy też reprezentacji sacrum w sztuce współczesnej.

Sztukę jako działanie wpływające na percepcję rzeczywistości artysty i odbiorcy oraz formę komunikacji stawiającą pytania o wartości obecne w społeczeństwach można jednak uznać za przejaw świeckiej duchowości (istnieją również takie jej formy, które posiadają źródło w religijnych tradycjach pogańskich, jak

i judeochrześcijańskich oraz systemach Wschodu). Wyrazem duchowości jest w tej samej mierze odwoływanie się do świata idei/wartości czy wielkich narracji historycznych kształtujących naszą wrażliwość, co skupienie się na codzienności, kreowaniu i badaniu społecznych i mentalnych peryferii. Zapomniał o tym postmodernizm, który zapętlił się na przemyśliwaniu modernizmu (tutaj duchowość mogła być mylona z religijnością lub oskarżona o totalitarne zakusy) oraz grach z konwencjami. Zapomniały o tym również środowiska kreujące i piszące historię polskiej sztuki współczesnej. Pojęcie duchowości zdaje się być niekompatybilne ze słownikiem lewicowego inteligenta utożsamiającego marksizm i socjalizm z ateizmem, a duchowość z tanią ezoteryką lub w najlepszym wypadku z New Age. Zamknięcie i wyrugowanie czy wręcz tabuizacja religijności i duchowości w tzw. środowiskach artystycznych, brak języka mogącego o niej opowiadać oraz narzędzi do jej badania sprawiły, że obraz sztuki współczesnej jest interpretacyjnie ubogi, przewidywalny i jednostronnie ideologizowany. Nie pozwala nie tylko na rzetelne, pełne opracowanie twórczości takich artystów jak Natalia LL czy Jerzy Bereś, problem sprawia również interpretacja artystów młodszych, np. Izy Tarasewicz czy Piotra Bosackiego. Myślenie polskiego inteligenta jest bowiem w swojej strukturze całkowicie podległe, tak charakte-



MAGDALENA STARSKA, NA USPOKOJENIE, KATOWICE, 2012

rystycznej dla myślenia chrześcijańskiego, binarności. Dyskurs publiczny oraz dyskurs akademicki operują zbyt prostymi, wpływającymi na naszą emocjonalność oraz wizję świata, opozycjami. W dualistycznej, a więc zredukowanej, niepełnej wizji rzeczywistości, jak pisał Łukasz Ronduda o twórczości Zbigniewa Libery z lat 80., „duchowość żenuje”. Możliwość opisywania sztuki bez popadania w skrajności ideologizacji jest rodzajem wyzwania, które powinni postawić przed sobą krytycy sztuki. Okazję stwarzają nowe zjawiska w sztuce, które nie mieszczą się w dotychczasowych interpretacyjnych schematach. Twórczość młodych artystów wymykającą się jednoznacznym etykietom, łączącą duchowość z tzw. lewicową wrażliwością, zdradzającą fascynację mitem, religijnością i pozostającą polityczną powinniśmy potraktować jako pretekst do refleksji również nad refleksją o sztuce...

Dyskusję nad duchowością w młodej sztuce rozpoczęła wystawa „Artysta w czasach beznadziei. Najnowsza sztuka polska” (2013) we wrocławskim BWA, gdzie zaprezentowano prace Toma Swobody, Honoraty Martin, Michała Łagowskiego, Franciszka Orłowskiego, Piotra Blajerskiego i Maryny Tomaszewskiej. Na łamach „Dwutygodnika” o tym zjawisku pisał Iwo Zmysłony, pytając: „czy

mamy do czynienia z jakąś nową tendencją? Czym jest »nowa duchowość«? Skąd ona wyrasta? Czyżby miała związek z kryzysem sztuki krytycznej? A może ta sztuka najnowsza sama jest krytyką, tyle że sztuki niedawnej – krytyką konsumpcjonizmu i postaw konformistycznych, których coraz więcej, także w świecie sztuki?”

W twórczości młodych artystów to nie tyle konfrontacja z mitem czy kulturowym toposem jest wyrazem duchowości. Jeżeli mamy tutaj mit, jest on sprywatyzowany, podlegający ciągłej konstrukcji i dekonstrukcji (jak w twórczości Magdaleny Starskiej, gdzie codzienność jest jak doświadczenie psychodeliczne). Duchowość rozumiemy raczej jako badanie własnych ograniczeń, społecznych tabu czy przesądów wynikających z sytuacji ekonomicznej, społecznej i politycznej. Dlatego też pojęcie „nowa duchowość” odnosi się do sztuki będącej polem eksperymentu, który artyści serwują własnej oraz społecznej świadomości. Drugim czynnikiem wyróżniającym artystów nowej duchowości jest otwarcie na działania z ludźmi, kreowanie sytuacji współbycia, *communitas*. Choć w wypowiedziach samych artystów termin „duchowość” nie pojawia się, gdy pojmujemy go jako kategorię egzystencjalną, staje się narzędziem do opisu





Міжнародний фестиваль «EZ MOCY – AKCJA, GDAŃSK, 2014



^
 KADR Z FILMU ORANG PENDEK, JUSTYNA GÓROWSKA, 2014
 MICHAŁ ŁAGOWSKI, Z CYKLU TRANSPARENTY (KOŁO GOSPODYŃ WIEJSKICH W OSIACACH), 2013 >

sztuki, która wymyka się ideologicznemu zaściankowi i dyktaturze czarno-białej wizji rzeczywistości. Termin ten odnosi się bowiem nie tyle do obszaru dogmatu oraz sfery wiary i transcendencji, co do ludzkiej świadomości i kondycji uwiklanej w sieci zależności, uwiklanej w dynamiczny mechanizm społeczeństwa, fizycznych i psychicznych form oddziaływających na poczucie sensu życia, działania i tworzenia. Duchowość w młodej sztuce oznacza konfrontację z podstawowymi egzystencjalnymi pytaniami. Zdając sobie sprawę z faktu, iż człowiek jest zwierzęciem politycznym, unika politycznego (oraz ideologizowanego) języka lub też wykorzystuje go w celu demaskowania jego wykluczających czy hierarchizujących tendencji (Michał Łagowski). Jest także stawianiem się w sytuacji niepewności, pozbawianiem się przyzwyczajęń, nawykowych reakcji (performensy Justyny Górowskiej). Artyści rezygnują z utopijnej wiary w samowystarczalność tworzenia sensów, podkreślają interaktywny charakter tych procesów, kładąc nacisk na bezpośredniość, pracę z tu i teraz, której efektem jest nie tyle dzieło sztuki jako produkt ile pewien proces, ruch świadomości wpływający na zmianę postrzegania rzeczywistości. Obiekty kontemplacji czy artefakty są zapisem działania, dokumentacją lub narzędziami służącymi do działań na codzienności. Sztuka młodych artystów staje się bliska życiu, jest

emocjonalną i fizyczną aktywnością mającą bezpośredni wpływ na sposób postrzegania rzeczywistości, jest kreacją rzeczywistości, dla zrozumienia której można przywołać ideę formy otwartej Oskara Hansena oraz jej realizację we wczesnych działaniach duetu Kwiekułik, których celem było w pełni świadome uczestnictwo w rzeczywistości, podkreślanie znaczenia codzienności.

Punktem wyjścia dla działań Magdaleny Starskiej czy Agaty Bielskiej, miejscem najbardziej interesującym Michała Łagowskiego jest właśnie codzienność. Sztuka młodych artystów zarówno swój afirmujący jak i krytyczny aspekt czerpie z obserwacji najbliższego otoczenia, przyglądania się formom ludzkich aktywności kształtującym świadomość jednostek oraz społeczne warunki, modele i strategie funkcjonowania, życia. Kategoria codzienności jest tematem wielu opracowań z pogranicza socjologii i filozofii. Odgrywa istotną rolę w myśli m.in. Alfreda Shutza, głównego przedstawiciela socjologii fenomenologicznej. O codzienności pisał również wybitny polski religioznawca Włodzimierz Pawluczek. W swojej refleksji Pawluczek polemizuje z postulatami egzystencjalistów m.in. z Sartrem. W myśli polskiego uczonego potoczność i codzienność jest sensotwórcza niejako sama przez się, legitymizując ją najprostsze czynności,



takie jak pójście na targ czy rozmowa z sąsiadem. Najprostsze gesty i działania „automatycznie” stają się ratunkiem przed poczuciem bezsensu ideowego, stają się trzonem życia. Z tej obserwacji wylania się przypuszczenie, iż poczucie sensu nie jest koniecznie kategorią wytwarzaną na drodze racjonalnej refleksji, lecz może być wynikiem pozornie bez-sensownego działania. Codziennosc możemy więc rozumieć jako performans, w którym sensory pojawiają się i znikają, są wytwarzane i degradowane. W akcji Honoraty Matrin *Wyjście w Polskę* problem sensu ludzkiej aktywności wyłonił się najdobitniej. I w sposób najbardziej wyraźny udowodnił, iż poczucie znaczenia lub jego brak nie jest w pełni zależne od jednostki, lecz wynika z interakcji ze środowiskiem. Martin wydobyła procesualny charakter działań sensotwórczych, fakt, iż sposoby doświadczania, przeżywania rzeczywistości (we wszystkich jej aspektach, również etycznych i estetycznych) nie powstają w próżni, lecz są dynamiczne i kontekstualne. Tak jak znaczące, społeczne światy w koncepcji Petera Bergera i Thomasa Luckmanna i innych myślicieli z nurtu socjologii wiedzy. Duchowość rozumiana jako otwarcie się na doświadczenie tu i teraz może być również próbą zrozumienia, w jaki sposób intersubiektywnie podzielany świat sensu tworzą lnni (np. feminizm w środowisku koła gospodyń wiejskich u Michała Łagowskiego). W tym przypadku codzienność lnnego stanowi pewien kod, którego sens staje

się uchwytne w procesie otwarcia się, słuchania oraz woli zrozumienia. Duchowość codzienności wyraźnie obecna jest w twórczości Magdaleny Starskiej. Działania artystki składające się z bardzo prostych gestów wykonanych przy użyciu bardzo prostych materiałów wyraźnie zwracają się w stronę rytualizacji, powtarzalności i działań terapeutycznych. Przybierają wyrafinowane wizualnie formy. Artystka w swoich akcjach aktywizuje społeczności lokalne, wyznacza im zadania, dzięki którym tworzą wspólnotę skupioną na realizacji określonego celu, „produkowaniu” sensu.

W twórczości wielu młodych polskich artystów duchowość jest kategorią egzystencjalną, a działanie twórcze staje się afirmacją lub transgresją, próbą przekraczania społecznych tabu, porzucaniem nawykowych sposobów rozumienia i działania, otwarciem na zmianę, prowokowaniem zmian. Jest to sztuka nastawiona na zrozumienie codzienności a jej „metadologia” przypomina koło hermeneutyczne: badamy szczegół, aby móc opowiedzieć lub zweryfikować ogół całości.



„JABŁKO. INTRODUKCJA. (CIAĞLE I CIAĞLE OD NOWA)”. .

Aleksandra **JACH**

**ANTJE MAJEWSKI, PAWEŁ FREISLER ORAZ FUNDACJA TRANSFORMACJA.
GOŚCINNIE: JIMMIE DURHAM, ŁÓDZKA KOOPERATYWA SPOŻYWCZA,
AGNIESZKA POLSKA, PIOTR ŻYCIĘŃSKI¹
KURATORKI: ALEKSANDRA JACH, JOANNA SOKOŁOWSKA
MUZEUM SZTUKI W ŁÓDZI**

Temat bioróżnorodności i jabłek pojawił się w Muzeum Sztuki ponad rok temu, kiedy razem z Joanną Sokołowską, rozpoczęliśmy współpracę z Antje Majewski. Jej prace miałyśmy okazję zobaczyć podczas wystawy „Animizm”, gdzie artystka prezentowała kilka filmów z cyklu *The World of Gimmel*². Kilka miesięcy później, podczas przygotowywania przez zespół Muzeum Sztuki wniosku ministerialnego związanego z rozwojem kolekcji sztuki współczesnej, pojawiła się propozycja zakupu tych prac do kolekcji. Interesowały nas przede wszystkim filmy obejrzone w Haus der Kulturen der Welt, w których Majewski pyta artystów, filozofów i mieszkańców chińskiej wioski o to, „jak sprawić, by przedmioty zaczęły mówić”³. Zgromadzone przez artystkę wypowiedzi wydawały nam się interesującym zbiorem refleksji nad tym, czym obecnie mogłaby być kolekcja muzeum, i uświadamiały potencjał obiektów artystycznych jako czegoś, co potrafi angażować na różne sposoby.

Rozmówcy z *The World of Gimmel* przypominali o tym, co wyjątkowe w relacji ze sztuką: przyzwolenie na intymność i subiektywność oraz umiejętność mediowania tego, co dzieje się pomiędzy nami a otoczeniem. Bohaterowie filmów Majewski, dyskutując o różnych przedmiotach, muszli, rzeźbie w formie ręki służącej za czajnik herbaciany, czy drewnianej kuli (z tego samego materiału), zwracali uwagę na różne cechy materii, jej pochodzenie i historię. W ten sposób, materie, uformowane przez siły geologiczne lub człowieka, o odmiennej funkcji i procesie kształtowania, otrzymywały status medium, umożliwiając rozmowę obcych sobie ludzi, przypominały o trudnych tematach, o niedostępnym czasie i miejscach. Jeden z bohaterów, Alejandro Jodorowsky, mówił o języku rzeczy, który „nie jest w stanie mówić”, ale można go „poczuć”, a także o identyfikacji z przedmiotami, które nas przyciągają⁴. W innej rozmowie, Issa Samb dodawał, że to w samych rzeczach może być coś, co nas do nich zbliża, i to one same emanują jakąś wyjątkową energią⁵. Posługując się przykładem meteorytu, który przyniosła na spotkanie Majewski, senegalski artysta, filozof, szaman podkreślał, że ten jeden obiekt skupia w sobie wiedzę nie tylko na temat natury, ale całej jej historii. Według Issa Samby może być to zarówno meteoryt, jak i spadający liść.

Rozmówcy artystki widzieli we fragmentach całość, jednocześnie coś uniwersalnego, jak i pojedynczego. My zaś, włączając filmy z *The World of Gimmel* do kolekcji muzealnej, chcieliśmy za ich pomocą ponownie spojrzeć na prace artystyczne nie tylko jako wytwory konkretnych jednostek, wpisane w ewolucję ruchów artystycznych, zmieniających się poglądów estetycznych, zapisów wydarzeń z przeszłości, ale poszerzyć tę refleksję o historię nie-ludzką. *The World of Gimmel* przypomina, że kolekcja może być zbiorem „pozwalającym mówić rzeczom”, zbiorem, który pozwoli wydobyć najciekawszy wymiar sztuki – jej potencjał wspólnotowy.



Zapraszając Antję Majewski do przygotowania projektu dla Muzeum Sztuki, myśleliśmy o podobnym geście, jakim był *The World of Gmel*. W trakcie rozmów okazało się jednak, że artystka bardziej zainteresowana jest tym, co znajduje się poza budynkami muzealnymi, poza kolekcją i artystami, z którymi instytucja współpracowała. Majewski chciała zająć się tematem, który będzie jednocześnie lokalny i globalny, a nawet planetarny. Dyskutowaliśmy o programie Ekologii miejskich i próbach badania elementów ekosystemu Łodzi, które są zarówno specyficzne, jak i uniwersalne. Antje zaproponowała, by główną ramą dla naszego wspólnego działania była bioróżnorodność, którą mieliśmy się zająć na przykładzie jabłek; typowych dla Polski, Niemiec i innych krajów Europy, leżących w strefie umiarkowanej, owoców, które są obecnie dostępne w każdej niemal części świata.

Badając znaczenie bioróżnorodności dla upraw jabłek, bardzo szybko stwierdziliśmy, że nie możemy pominąć kwestii ekonomicznych. Rozmowy z sadownikami, producentami soków i koncentratów, botanikami uświadomiły nam, że Polska, pomimo zajmowania pozycji jednego z największych producentów jabłek na świecie, nie ma wielkiego wpływu na kondycję rynku owocowego, trendy konsumpcyjne i ceny. Wydaje się to dość symptomatyczne dla globalnych relacji gospodarczych, w których wydajność producenta nie oznacza siły decyzyjnej, a najważniejsze ustalenia dla globalnej produkcji żywności dokonywane są przez korporacje oraz różnego rodzaju międzynarodowe unie handlowe, których działalność jest ściśle powiązana z interesami poszczególnych państw. Żywność jest traktowana jak zwykły towar, przedmiot giełdowych spekulacji, który podporządkowany jest podobnym algorytmom jak produkcja ubrań, samochodów czy leków. Taki kierunek rozwoju globalnego rolnictwa prowadzi do regularnego redukowania planetytarnej bioróżnorodności.

Co oznacza termin różnorodności biologicznej i w jakich warunkach został ukształtowany? Przede wszystkim warto wspomnieć, że jest on częścią dyskursu ekologicznego, który spopularyzował się w latach 60. i 70. XX wieku, przede wszystkim w krajach rozwiniętych. W języku międzynarodowej administracji bioróżnorodność obecna jest od czasu konferencji Narodów Zjednoczonych w Rio de Janeiro w 1992 roku, kiedy została ona uznana za dobro naturalne, skupiając w sobie różne aktywności, takie jak rozmnażanie roślin i zwierząt, inżynieria genetyczna czy przemysł medyczny. Proces implementacji międzynarodowych porozumień związanych z tym nowym terminem koncentrował się przede wszystkim na dyskursie konserwacyjnym, który dotyczył ochrony „dzikich” obszarów i żyjących na nich zwierząt i roślin. O wiele mniejszą wagę przywiązywano do organizmów, które funkcjonowały na bardziej ucywilizowanych obszarach, w tym także roślinom użytkowym.

Bioróżnorodność jest pojęciem złożonym, sprawiającym wiele problemów badaczkom i badaczom. Ponieważ istotą życia na ziemi jest jego zmienność, heterogeniczność i różnorodność, bioróżnorodność może oznaczać zarówno ilość gatunków, poziom wariacji genetycznych, jak i to, co odmienne jest w kontekście całej natury. Jest to termin deskryptywny – zbiera w sobie fenomenologiczną obserwację naturalnych całości jawiących się jako różne od siebie i abstrakcyjny – w swoim opisie wymagający uzasadnień w relacji do konkretnego zbioru różnic⁶.

W projekcie realizowanym wspólnie z Antje Majewski, Pawłem Freislerem i Fundacją Transformacja bioróżnorodność definiowana jest w kontekście biologicznym, społecznym, politycznym, etycznym, estetycznym. Zastanawiamy się, w jaki sposób można myśleć o życiu społecznym jako elemencie życia organicznego, traktować organizm nie jako indywidualną całość, ale jako wcielenie złożonych procesów życiowych⁷. Jakie różnice chronić i dlaczego? Czy można na podstawie bioróżnorodności kształtować wartości uniwersalne? Jak sztuka pozwala ujawnić się temu, co pojedyncze? Jakie procesy unifikacji jesteśmy w stanie zaakceptować (i dlaczego?) dla wygodnego życia?

Projekt *Jabłko. Introdukcja. (Ciągłe i ciągle od nowa)* podzielony jest na kilka części, spośród których główne elementy to: wystawa w ms¹, sadzenie starych odmian jabłoni w publicznych miejscach w Łodzi, film dokumentalny Antje Majewski poświęcony produkcji i uprawie jabłek w Polsce, Niemczech, Maroku, Kazachstanie.

Tryb rozwoju i realizacji projektu został wynegocjowany pomiędzy Antje Majewski, Pawłem Freislerem i Fundacją Transformacja. Udział Pawła Freislera związany jest z długoletnią (korespondencyjną) znajomością z artystką, wynika także z wcześniejszej współpracy, która stała się inspiracją do podjęcia tematu jabłek. Antje Majewski i Paweł Freisler poznali się przy okazji pracy Antje nad wystawą w Kunsthaus Graz⁸, kiedy artystka chciała pożyczyć na nią pracę Freislera. Chodziło o wymyślone przez artystkę stalowe jajo, które zostało wykonane w latach 70. przy okazji Biennale Form Przestrzennych w Elblągu. Paweł Freisler, przewrotnie interpretując postulat Gerarda Bluma Kwiatkowskiego, chcący zaprojektować sojusz artystów i robotników, poprosił tych ostatnich o wykonanie obiektu o idealnym kształcie. Po otrzymaniu stalowego jaja napisał list do Urzędu Miar i Wag w Sèvres, w którym proponował, żeby stało się ono wzorcem dla wszystkich ferm kurzych w Europie. Jak się okazało z perspektywy czasu, praca ta w profetyczny sposób przewidywała różne mechanizmy standaryzacji, które nasiliły się wraz z rozwojem Unii Europejskiej.

Prace Freislera, które zostaną pokazane w ms¹, można traktować jako komentarz do transformacyjnego potencjału materii organicznej. Bio-obiekt, a więc ususzony przez artystę jabłko, zostanie udokumentowane w przeskalowanej postaci kolorowej fotografii (wykonanej przez Piotra Życieńskiego) oraz wydruku 3D owocu (co w kontekście historii sztuki konceptualnej może kojarzyć się z próbą szukania analogii pomiędzy mediami). Gest ten łączy w sobie różne wymiary: jednostkowość, reprodukowalność, życie i procesy kształtowania się materii nieorganicznej, biologiczny rozpad i mechanizmy archiwizacji (uwieczniania), uwypukla także różnicę w sposobach mediacji artystycznej, wynikającą z formatów reprezentacji.

Tradycję artystycznych studiów przyrody będą przypominać obrazy Antje Majewski, która „uwieczni” jabłka starych odmian. Posługując się zdjęciami wykonanymi do celów botanicznych, wpisuje swoje prace w tradycję kontemplacji środowiska poprzez sztukę oraz tworzenia języka mediacji wobec tego, co wydaje nam się często zbyt złożone. W filmie Agnieszki Polskiej będziemy świadkami wyobrazonego oprowadzania po ogrodzie Pawła Freislera, posłuchamy o uprawie roślin, fascynacji ich ewolucją oraz kolejnych etapach rozwoju zarodków i sezonach kielkowania ulubionych gatunków. Ten przyrodniczy film, w którym znajdziemy bogactwo biologicznych definicji oraz szczegółowe opisy relacji między roślinami a środowiskiem, pozwala zrozumieć, jak bardzo mikroświat ogrodu uzależniony jest od powiązań planetarnych. Pojawia się tam także motyw kultuwy jako uprawiania kultury, co rozwija praca Jimmiego Durhama – butelki z sokiem jabłkowym, powstałe przy okazji dOCUMENTA (13). Artysta wspólnie z dyrektorką artystyczną Carolyn Christov-Bakargiev zasadził w Kasel dwie jabłonie – jedna to Arkansas Black, drzewo, które pamięta on jeszcze z dzieciństwa⁹, drugie zaś to odmiana wyhodowana przez Korbiniana Aignera, bawarskiego księdza, który przeżył obóz koncentracyjny w Dachau¹⁰. Zatytu-

lowali tę akcję *The History of Europe*, zwracając uwagę na inny wymiar pamięci i procesu zapomnienia, który ujawnia się, kiedy dodaje się perspektywę czasu przyrody. W filmowym wywiadzie, który przeprowadziła Majewski z Durhamem, artysta przedstawia także krytyczne interpretacje założycielskich mitów chrześcijańskiego świata (*rajski ogród*) i legend amerykańskich pionierów (*Johnny Appleseed*).

Kolejnym elementem projektu *Jabłko...* będzie akcja sadzenia stu drzewek trzynastu starych odmian jabłoni. Merytorycznie czuwa nad tym działaniem Fundacja Transformacja, która specjalizuje się w projektowaniu ekologicznym i we współpracy z Zarządem Zieleni UMiŁ ustali najbardziej odpowiednie, publicznie dostępne miejsca¹¹. Poprzez wybór starych odmian jabłoni, które są o wiele bardziej odporne na pogodę, choroby, nie wymagają przyskiania, tworzymy także miejski bank genów, z którego będą mogły korzystać kolejne osoby, chcące zaszczyć sobie jedną z podobnych odmian.

W obliczu coraz bardziej gwałtownych zmian klimatycznych, niestabilności gospodarki światowej, wyczerpywania się tzw. zasobów naturalnych coraz częściej powraca kwestia suwerenności żywnościowej. Sadzenie drzew owocowych w mieście jest włączeniem się w tę dyskusję i ma działać jako zachęta do ponownego przemyślenia roli miast. Dywersyfikacja miejsc produkcji żywności realizowana jest w ramach takich projektów jak *Edible City* w niemieckim Andernach, gdzie wiele terenów zostało oddanych pod kolektywną uprawę¹². W kontekście polskim podobny sposób myślenia towarzyszył zakładaniu ogródków działkowych w miastach. Obecnie coraz częściej organizuje się oddolne ogrody społeczne, niemniej na razie dzieje się to na małą skalę i nie ma wymiaru praktycznego. Jednocześnie, w polskich miastach, funkcjonuje wiele dziedzicznych sadów albo pojedynczych owocowych drzew, których plony nadal zbierane są przez niektórych ludzi. Nie jest to jednak powszechna praktyka, ze względu na siłę stereotypu dotyczącego zanieczyszczenia miejskich roślin, uwidoczniającego schemat myślenia o mieście jako przestrzeni, w której to, co żywe, narażone jest na zatrucie, oraz idylliczną fantazję dotyczącą warunków przemysłowej uprawy roślin.

Jabłka w Muzeum są więc mikroruchem w ewolucji i rewolucji odbywających się w każdej sekundzie na planecie Ziemi. Głosem na rzecz różnorodności, najważniejszej cechy życia, o czym możemy jedynie przypominać „ciągle i ciągle od nowa”.

1. Za: <http://msl.org.pl/pl/wydarzenia/antje-majewski-z-pawlem-freislerem-i-fundacja-tran/> (20.08.2014).

2. Za: <http://www.e-flux.com/journal/introduction%E2%80%94%E2%80%99C9animism%E2%80%9D> (20.08.2014).

3. Za: http://www.antjemajewski.de/WORK/all_things/intro.html (20.08.2014).

4. Le main qui donne. Rozmowa Antje Majewski i Alejandro Jorodowskiego, 2010, <http://vimeo.com/52785599> (20.08.2014).

5. La Coquille. Rozmowa Antje Majewski i Issa Samb, 2011, <http://www.antjemajewski.de/FILM/coquille/video.html> (20.08.2014).

6. Yrjo Haila, Jari Kouki, *The phenomenon of biodiversity in conservation biology*, „Annales Zoologici Fennici”, 1994, 31, s. 5–18.

7. Tim Ingold, *An Anthropologist Looks at Biology*, Man, New Series, vol. 25, 1990, s. 208–229, <http://postcog.ucd.ie/files/ingold90.pdf> (20.08.2014).

8. Za: <http://frieze-magazin.de/archiv/kritik/die-gimel-welt.-wie-man-objekte-zum-sprechen-bringt/?lang=en> (20.08.2014).

9. Jimmie Durham pochodzi z plemienia Czirokezów.

10. Za: http://en.wikipedia.org/wiki/Korbinian_Aigner (20.08.2014).

11. Łódzka Kooperatywa Spożywcza poprowadzi podczas wystawy warsztaty gotowania potraw z jabłek.

12. Za: <https://www.youtube.com/watch?v=Ob7Vso86DxA> (20.08.2014).



CZY ZNAJĄ
PAŃSTWO...?

ALEKSANDER HUDZIK

DZIURA W MROZIE

I ZNÓW MIAŁO BYĆ TAK ŚMIESZNIE. ŻE WSZYSCY ŻYJĄ W INTERNECIE, MAJĄ BEKĘ, PRZERZUCAJĄ SIĘ ZDJĘCIAMI „CZAPKI WPIERDOLKI” I CYTATAMI O „KOŁCZANIE PRAWILNOŚCI”, A POTEM WSTAWIAJĄ TO DO MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ MÓWIĄC COŚ O POSTINTERNETARCI. KLIKI ROSNĄ, GOOGLE WIE O NAS CORAZ WIĘCEJ, A INTERNETOWA WALKA TROLLI TRWA. MIAŁO BYĆ WESOŁO, A JEST SMUTNO, BO PRZYPOMNIAŁ MI SIĘ TOMASZ MRÓZ, ARTYSTA, KTÓRY CIĄGLE MA PROBLEMY.

Mróz dosłownie zmroził mnie ostatnią wystawą w Galerii Foksal. Straszną, duszną i w tej duchocie i ścisku wspaniałą. Ale to nie ona jest tu bohaterką. Jak ciekawej wystawy nie pokazałby artysta, to on na pierwszym planie. I tu właśnie o nim, bo o Penerstwie zapomnieliśmy jeszcze szybciej niż o Grupie Ładnie. Silna grupowa katapulta wyrzuciła poznania-ków na różne artystyczne orbity. I chyba tylko jeden z Penerów został w blokach. Choć to jego wystawy strzelały jak fajerwerki, to o nim mówiono polski Paul McCharty, gdy ten załamywał ręce mówiąc, „to nie moja wina, że McCharty robi to co ja”. Tomasza Mroza zobaczyłem jeszcze w Galerii Czarnej. Był rok 2011. Równocześnie w jedną noc dwóch kolegów jeszcze z czasów liceum wystawiało swoje „najnowsze prace”, jeden to prymys – Szłaga w Galerii Leto, drugi – urwis – Mróz. Ale wtedy widziałem dwóch artystów tak samo gotowych na awans do artystycznej pierwszej ligi: Szłaga w starej siedzibie galerii Leto na ulicy Hożej pokazywał jeszcze surowe, proste prace. Mróz tworzył zamknięty świat. Na tyle dopracowany i szczelny, żeby zafiksować się nie w czterech ścianach galerii, a we wstawionym do galerii modelu mieszkania, do którego trzeba było wejść. Każdy mógł poczuć się jak wyrośnięta Alicja w Krainie Czarów, w za ciasnym mieszkanku, garbiąc się pod powalą i z góry patrząc na skarłających bohaterów. Wtedy w wyobraźni rysowałem sobie fantastyczny scenariusz, żeby wystawę jak tę zobaczyć w Hali Turbin. Przejście z mikrodomku do kolosalnej, obezwładniającej rozmachem hali to wręcz fizyczne przeżycie. Takim widowiskiem rozkochałoby się serca londyńskich kolekcjonerów, bo dużo, efektownie, i przedmioty zgrabne, a wszystko cholernie złośliwe.

Stało się jednak inaczej. Następną wystawę Mroza zobaczyłem w Gdańskiej Galerii Miejskiej. Wtedy już galeria Czarna, dość niezgrabnie reprezentująca artystę, zwiłajał manatki dogorywając na ulicy Brackiej. Kilka dni przed napisaniem tekstu do „Artpunktu” znów wychodzę z galerii Miejskiej, Galerii Foksal w Warszawie. Znów zachwycony, znów z małego domku, w którym Mróz zgromadził chyba wszystkie dziecięce strachy: potwornego obcego pod kołdrą, który szuszczy i chrapie, złowieszczą roślinę kolyszącą swój przygruby badył, z którego raz po raz ścieka zielonkawa maź, wreszcie najstraszniejsze, lichy, które lypie na nas zza okna. Wchodząc do pokoiku możemy zamknąć za sobą drzwi, nie możemy zamknąć ani zasłonić okna, a tam przez lufcik zerką paskudna postać popalająca papierosa za papierosem. To nie my oglądamy, to my jesteśmy oglądani, a nasze zdziwienia i zniesmaczenie obserwowane. Świadomość tego podglądania staje się nie do zniesienia. Za taką wystawę można by długo chwalić Mroza. Mróz to artysta systemowy, tworzący z wytrawnością i fantazją gracza RPG cały świat, w którym topi nasze skojarzenia, kody dzieciństwa, Miecz



TOMASZ MRÓZ, ŚPIJ SPOKOJNIE W KOSMOSIE, ŻÓŁW CIĘ NIE U... , 2014, GALERIA FOKSAL, FOT. BARTOSZ GÓRKA





Konana Barbarzyńcy, Pierścień tolkienowskiego Saurona. Wszystko super, tylko co z tego, jeśli po zdemontowaniu prace trafiają nie w ręce kolekcjonerów, a do składzików, gdzie deski butwieją a mechanizmy żżera rdza.

Mróz to dla polskiej sceny postać symptomatyczna, która fantastycznie rozbraja mit tego, jak jest dobrze. To też postać, która pokazuje, że dziś bez galerii artysta może być wirtuozem i nic mu po tym. Galerie skupione wokół takich inicjatyw jak Warsaw Gallery Weekend karmią nie tylko sławą, ale i konkretnym zarobkiem. Można je krytykować, bo robią to tak jak robią, myląc prywatne z publicznym, szukając grantów na reprezentowanie prywatnych interesów na komercyjnych targach sztuki. Ale przecież my to uwielbiamy, i gdy sportowa firma Legia Warszawa odpada z komercyjnych rozgrywek Ligi Mistrzów, traktujemy to jak atak na polską suwerenność, a nie prywatny problem dużej rozrywkowej korporacji. Galerie zatem to jedyna droga, jak mi się widzi, by dotrzeć nie tylko do publicznych instytucji, ale i do stabilizacji finansowej i choćby jako takiej możliwości dysponowania pracami, które w przypadku Mroza rozbijają się po instytucjach nie wiedzących co z tym fantem zrobić. Na nic bezgraniczna sympatia Stacha Szablowskiego, który Mroza raz po raz zaciąga na listę artystów do kuratorskiej wystawy. Na niewiele się zda „plus sto do prestiżu”, który sływa na artystę po każdej recenzji na portalach branżowych. A najgorsza w tym wszystkim jest banalna prawda, że Mróz nie jest sam, takich Mrozów niedotkniętych „niewidzialną ręką rynku” jest w Polsce kilku. Zdobywają popularność, zaprasza się ich do wystaw, ale co z tego, skoro latem muszą malować domki w Norwegii.

Na koniec muszę się z czegoś wytłumaczyć. Nie marzy mi się model żywcem skopiowany z Londynu czy Nowego Jorku, gdzie to prywatne galerie leżą na istnienie państwowych instytucji, a dyktando pieniądza trzyma artystę w podstawowych ryzach formalnych, tworzenia przedmiotu dobrego do sprzedania. Sami się jednak o to prosiłiśmy, zachciało nam się sztuki komercyjnej. Głupotą byłoby twierdzenie, że to przemiana ustrojowa i wolny rynek rozhuściły w Polsce artystyczną karuzelę. Wcześniejszy brak oparcia w galeriach komercyjnych wytworzył w Polsce specyficzny mikroklimat. Stąd tyle u artystów takich jak Kwiekuik, Andrzej Partum, performerów z lat 70. i 80. artystów procesu, bo efekt końcowy, dzieło było tylko zbędnym, butwiejącym z czasem gratem, którego nie kupiłby nikt. Mrozowi blisko do takich postaw, paradoksalnie, bo przekręca śrubę aż w mechanizmie kruszy się gwint. Tworzy obiekty tak duże i złożone, że niełatwo znaleźć kolekcjonera, który kupi pomysł z całym dobrodziejstwem inwentarza. Niezależność od prywatnej praktyki trwałaby do dziś, ale w kapitalistycznym huraoptyzmie, który do sztuki zapukał z co najmniej dziesięcioletnim opóźnieniem (bo niewiele galerii prywatnych powstało przed 1999 rokiem), zdecydowaliśmy się uzależnić artystę od tego, ile z jego produktów zostanie sprzedanych. I trudno mi wyobrazić sobie drogę inną. Więc galerzyści do galerii, nie tylko w Warszawie. Nic innego nam nie pozostało.

TOMASZ MRÓZ, ŚPIJ SPOKOJNIE W KOSMOSIE, ŻÓŁW CIĘ NIE U... , 2014, GALERIA FOKSAL, FOT. BARTOSZ GÓRKA





AKADEMIA RUCHU, ARMIA STOJACA, KONTEKSTY FESTIWAL SZTUKI EFEMERYCZNEJ W SOKOŁOWSKU, 2014, FOT. WOJCIECH ZAMIARA

**NA POCZĄTKU
BYŁA IDEA
I EMOCJE,
A OBECNIE JEST
REALIZACJA
WIZJI**

**Z BOŻENĄ BISKUPSKĄ I ZUZANNĄ FOGTT
ROZMAWIA AGNIESZKA DELA-KROPIOWSKA**

A.D.-K.: PROWADZICIE JEDNĄ Z NAJBARDZIEJ ROZPOZNAWALNYCH FUNDACJI, ZAJMUJĄCYCH SIĘ SZEROKO ROZUMIANĄ SZTUKĄ, W KRAJU. CO ZAWĄŻYŁO NA DECYZJI O POWOŁANIU FUNDACJI IN SITU?

BB: O powołaniu Fundacji Sztuki Współczesnej IN SITU zawążyły dwa czynniki.

Przez wiele lat byłam skupiona wyłącznie na własnej twórczości i realizowaniu kolejnych cykli rzeźb czy obrazów. W pewnym momencie poczułam potrzebę uczestnictwa w działaniach innych artystów realizujących się w różnych mediach jak również obserwacji tych zjawisk. Dodatkowo wydawało mi się istotnym stworzenie miejsca będącego polem dla tych działań, wspólnej pracy artystycznej, konfrontacji, opiniowania. I tak obecnie pracujemy w przestrzeni całego Sokołowska. Na terenie parku powstają różnorodne realizacje, odbywają się działania muzyczne, projekcje, koncerty, wydarzenia parateatralne i performerskie. W Kinoteatrze Zdrowie mają miejsce działania koncertowe, teatralne, filmowe, performerskie jak również panele dyskusyjne i spotkania autorskie. Wkrótce, co nas bardzo cieszy, oddajemy do użytku salę multimedialną z zapleczem warsztatowym i ciemnią fotograficzną w części kompleksu zabytkowego Sanatorium Dr. Brehmera. Zadowolenie wynika z tego, że od pięciu lat zmagamy się z odbudową tego okazałego historycznego obiektu i wreszcie pojawia się możliwość pracy w tym miejscu.

A.D.-K.: SKĄD WYBÓR DZIAŁAŃ POZA „CENTRUM”? CZY TO MAGIA SOKOŁOWSKA, KTÓRE ROBI WRAŻENIE NA WIĘKSZOŚCI ODWIEDZAJĄCYCH TO MAŁE MIASTECZKO POD WAŁBRZYCHEM? FUNDACJA SZUKAŁA CELOWO TAKIEGO MIEJSCA?

BB: Szukaliśmy z Zygmuntem Rytką i Zuzanną Fogtt miejsca, które umożliwiłoby szerokie pole do różnorodnych działań – przestrzenne, lokalowe i wielokulturowe. Wydaje się, że IN SITU zapuściło korzenie we właściwym miejscu. Magia Sokołowska rzeczywiście urzeka wszystkich – wielu zauroczonych ostatnio osiedliło się tu, podobno na zawsze. Okolice i miejscowość stanowiły szczególnie w XIX wieku wielką atrakcję uzdrowską, turystyczną i kulturalną w Europie. Obecnie króluje tutaj sztuka a w ślad za nią ... nowi uczestnicy i odbiorcy zarówno z Polski jak i z zagranicy a także mieszkańcy Sokołowska.

ZF: Działanie poza „centrum” stwarza możliwość twórczej pracy w procesie, pozwala na skupienie, umożliwia wyizolowanie się z natłoku informacji, które atakują nas na co dzień. Przebywanie w naturalnym środowisku ułatwia prawdziwą rozmowę z drugim człowiekiem, a kontekst miejsca staje się wyzwaniem dla autentycznych wypowiedzi.

dzi. To bardzo ciekawy kontekst społeczny. Wybór miejsca podyktowany został również lokalizacją, Sokołowsko znajduje się w centrum Europy. Stąd bliżej jest do Berlina, Wiednia czy Pragi.

A.D.-K.: CZY CHĘĆ ODBUDOWY DAWNEGO SANATORIUM JAKO NOWOCZESNEGO CENTRUM DZIAŁAŃ W ZAKRESIE SZTUK WIZUALNYCH I WSZELAKICH NADAL MA PODOBNĄ SIŁĘ RAŻENIA, TAK JAK NA SAMYM POCZĄTKU DZIAŁAŃ FUNDACJI? JAKIE PROBLEMY STOJĄ PRZED WAMI OBECNIE?

BB: To jest materia nieokreślona, która podlega ciągłym zmianom i dzięki temu się rozwija. Na początku była idea i emocje, a obecnie jest realizacja wizji i zwielokrotnione emocje. Co innego jest, kiedy patrzymy na makietę budynku Międzynarodowego Laboratorium IN SITU, a co innego, gdy uczestniczymy w kolejnych realnych etapach odbudowy aż do uzyskania zamkniętej konkretnej całości np.: sali multimedialnej czy kina. To samo dotyczy sztuki. Kiedy zapoznajemy się z projektami artystów, wydaje się, że właśnie odczucia będą przewidywalne. Jednak realne wydarzenie artystyczne, czego wielokrotnie doświadczamy, przekracza w intensywności odbioru to wyobrażenie. Artyści na terenie IN SITU realizują projekty w różnych mediach w podobnym czasie i uczestniczą we wzajemnym odbiorze swoich działań, co dodatkowo, myślę, ma swój wkład we wzbogacenie odczuć i doświadczeń. A jeśli chodzi o przekraczanie emocji, to w tym roku doświadczaliśmy tego wielokrotnie.

ZF: Odbudowa dawnego Sanatorium jest projektem na życie, z jednej strony jest przeciwnikiem, z drugiej strony siłą napędową. W tym roku mamy przełomowy moment, oddajemy część obiektu do użytkowania. Tym bardziej odczuwam siłę rażenia tego wyzwania. Przez ostatnie lata pokazaliśmy, że Sokołowsko stało się miejscem naszego życia, pasji i ciężkiej pracy, stworzyliśmy infrastrukturę dla realizacji międzynarodowych wydarzeń artystycznych. Przed nami tysiące metrów do odbudowy i zaprogramowania, a każdy dzień i spotkanie z twórcami modyfikuje wyobrażenie. Problemy są zawsze te same, jak uratować kolejną część obiektu, jak spać spokojnie, kogo przekonać o bezwzględnej wartości samego obiektu, tak aby mógł wesprzeć finansowo proces odbudowy. Marzeniem moim jest ostateczne zadaszenie zabytku, by stał się bezpieczny i służył artystom.

A.D.-K.: CO ROKU FUNDACJA IN SITU GROMADZI WYBITNYCH ARTYSTÓW Z CAŁEGO ŚWIATA W MAŁEJ, GÓRSKIEJ MIEJSCOWOŚCI. REGULARNIE ZDOBYWACIE WYSOKIE DOFINANSOWANIA KRAJOWE I EUROPEJSKIE NA SVOJE DZIAŁANIA. SKĄD BIORĄ SIĘ TE SUKCESY?



MARTIN ZET, MASS GRAVE, FESTIVAL KONTEKSTY 2014, SOKOŁÓWSKO, FOT. MARCIN POLAK, JERZY GRZEGORSKI





SOKOŁOWSKO, ODBUDOWA SANATORIUM DR. BREHNERA, FOT. ARCHIWUM IN SITU

BB: Sukcesem jest, że istnieją tacy ludzie, którzy są artystami, natomiast fundacyjnym sukcesem jest to, że artyści chcą się ze sobą komunikować i pozostawiać swój ślad w miejscu, które wybrała dla nich IN SITU.

A.D.-K.: CO ZROBIŁO NA WAS NAJWIĘKSZE WRAŻENIE PODCZAS TEGOROCZNEJ EDYCJI FESTIWALU SZTUKI EFEMERYCZNEJ „KONTEKSTY” REALIZOWANEGO (OCZYWIŚCIE) W SOKOŁOWSKU?

BB: Wspominam szczególnie *Armję Akademii Ruchu* zrealizowaną na placu Kieślowskiego, koncert „Trio Shofar”, czyli Mikołaj Trzaska, Macio Moretti i Raphael Rogiński, performance Alastaira MacLennana „*Sith This*” oraz projekcję Petera Sheltona „*Spin*”, „*Neoromantyczny happening. Niezbędność ularstwa we współczesnej Polsce czyli szarża stojąca*” Łodzi Kaliskiej oraz wiele innych fantastycznych wystąpień. Efektem działań artystycznych są również realizacje, które pozostają na stałe, jak np.: *Łódź Postępu* Zbigniewa Warpechowskiego, *Toast Dwa dla Sokolowska 2012* Jerzego Beresia, *Sp. Zoo* Macieja Kuraka, *Wkrótce wszystko się zmieni* Joanny Rajkowskiej, *Kurator Emmy* Bożeny Biskupskiej, *Punkt obserwacyjny zmian w sztuce* Marii Pinińskiej-Bereś, *Półportrety* Leszka Krutulskiego. Coraz częściej pojawiają się wycieczki oglądające zarówno odbudowę, jak i sztukę współczesną w przestrzeni parku oraz kolekcję fundacji eksponowaną w Willa Rosa. Obecnie możemy oglądać retrospektywną wystawę Zygmunta Rytki. Prowadzimy na naszym terenie również działalność edukacyjną i warsztatową z młodzieżą. Patrząc na Sokolowsko nie zapominajmy jednak, że fundacja również prowadzi działalność poza granicami Polski.

A.D.-K.: KOLEJNA DUŻA IMPREZA, KTÓRĄ ORGANIZUJECIE OD LAT, TO FESTIWAL POŚWIĘCONY KRZYSZTOFOWI KIEŚŁOWSKIEMU (W SOKOŁOWSKU). CO MOŻNA JESZCZE WYCZYTAĆ Z FILMÓW TEGO WIELKIEGO MISTRZA, JAKI KONTEKST MA TEGOROCZNE DZIAŁANIE?

ZF: Kieślowski już w pracy magisterskiej w 1969 roku pisał, że niedługo ludzie będą myśleć obrazem i montażem. Wyprzedził swój czas, dzisiejszy świat bowiem to rzeczywistość składająca się z kadrów. Jednak często stają się one pewnego rodzaju nadużyciem, konfiskatą intymności, przekręcaniem faktów, ale także tworzeniem nowych pojęć, mogących stać się artefaktami. Istnieje ryzyko, że obrazy imaginują, wprowadzając nas w błąd, manipulując nami. To od dojrzałości artysty, jego odpowiedzialności, mądrości zależy przekaz informacyjny. To temat do głębokich rozważań. Film *Amator* jest osią programową tegorocznej edycji, jest więc punktem odniesienia dla całego festiwalu. O rodzeniu się artysty w człowieku, dojrzewaniu do odpowiedzialności za innych, uczciwości przekazu będziemy rozmawiać w kontekście pokazywanych filmów. Będziemy starali się odkrywać sposób, w jaki dzisiaj podchodzimy do hasła przewodniego imprezy – świata zmontowanego – razem: twórcy i odbiorcy, tak więc kontekst tegorocznego spotkania wokół kina Kieślowskiego jest jak najbardziej aktualny, świeży i zapładniający intelektualnie.

A.D.-K.: ŻYCZĘ DAJSZYCH SUKCESÓW, DZIĘKUJĘ ZA ROZMOWĘ.

redaktor naczelny:

Lukasz **KROPIOWSKI**
lkropiowski@galeriaopole.pl

zespół redakcyjny:

Agnieszka **DELA-KROPIOWSKA**, Natalia **KRAWCZYK**
info@galeriaopole.pl

konsultacja merytoryczna:

Anna **POTOCKA**
anna.potocka@galeriaopole.pl

korekta:

Ewa **DAWIDEJT-DROBEK**

projekt, opracowanie graficzne,

skład, łamanie:

Patrycja **KUCIK**
design@galeriaopole.pl

koncepcja okładki:

Zespół redakcyjny

druk:

Zakład Poligraficzny SINDRUK

nakład: 1 500 egzemplarzy

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych. Zastrzegamy sobie prawo skracania i redagowania tekstów oraz zmiany ich tytułów

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

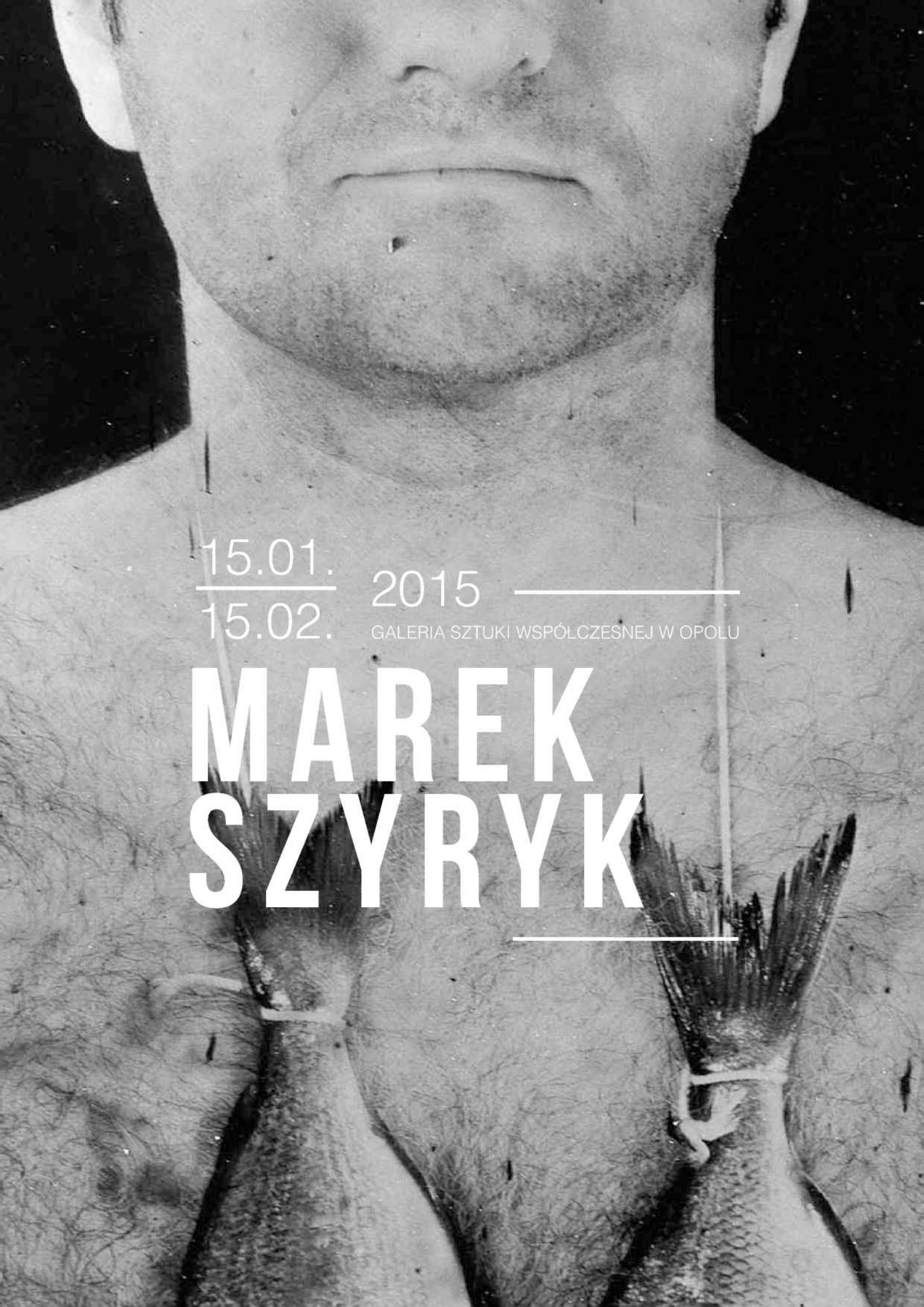
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

wydawca:



Galeria Sztuki Współczesnej
pl. Teatralny 12, 45-056 Opole
tel. 77 402 12 35
e-mail: info@galeriaopole.pl
www.galeriaopole.pl

Galeria finansowana jest z budżetu Miasta Opola

A black and white photograph of a man's face and upper torso. He has a neutral expression and is looking directly at the camera. His arms are extended downwards, and on each forearm, a whole fish is placed with its head pointing towards his chest. The fish appear to be sea bream or similar species. The background is dark and out of focus.

15.01.

15.02.

2015

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W OPOLU

MAREK SZYRYK