

artpunkt #27

ISSN: 2080-1785





Okładka:
AGNIESZKA
GRODZIŃSKA

HOT. POTATOES / STĘŻENIA EMOCJI <i>Ewa Tatar</i>	02
NOWY DUCH / METAfizyczny DIZAJN I EKONOMIA CUDU. NOWA DUCHOWOŚĆ I STARA RELIGIA W SZTUCE POLSKIEJ 2013–2015. <i>Przemysław Chodań</i>	07
READ AND DIE / WHO RUN THIS WORLD? WORD! <i>Agnieszka Grodzińska</i>	17
MIŁOSNY PERFORMENS <i>Zofia Krawiec</i>	25
OBIEKTY ASPOŁECZNE <i>Jakub Bąk</i>	34
NIE JESTEM „KSIĘGOWĄ NATURY” – ROZMOWA Z NANCE KLEHM, PROJEKTANTKĄ EKOLOGICZNĄ I ARTYSTKĄ <i>Aleksandra Jach</i>	43
KASZEL PSI – ROZMOWA Z TOMASZEM MROZEM <i>Dominika Olszowy</i>	52
CZY ZNAJĄ PAŃSTWO...? / NIE MACIE SWOICH KRYTYKÓW! <i>Aleksander Hudzik</i>	62

Hot. Potatoes

**ŚTE-
ZENIA
EMO-
CJI**

Ewa Tatar

Ostatni felieton będzie o obrazach. I będzie o pisaniu. I oczywiście będzie wyznanie, bo co. Z pisaniem mam ten jeden podstawowy problem. Jest to czynność, która, jak bardzo bym się nie starała, nie odbywa się w czasie rzeczywistym. Albo odbywa się kilka razy. Przed czasem, w czasie i po czasie, kiedy to, co wydrukowane, czytam albo nie, bo na przykład wieje nudą. Pisanie jest rozbite na research, bezsensowne szuranie, kiedy właściwie nie wiadomo, o co chodzi. I potem, ten moment, kiedy powstaje coś, co można by nazwać materializowaniem myśli. Tekst. Tu dopiero pojawia się sam akt pisania. Rzadko do niego dochodzi. Mam nawet taki folder w komputerze, Niezaczyte, gdzie lądują wszystkie polizane, ale nie przetrawione researche, czyli grzebaniny, nie mylić z systematycznością badań. Jak gorące kartofle, przerzucam tam rzeczy, dla których niemożność znalezienia właściwej formy nawet mnie samą, optymistycznie patrzącą na rosnące możliwości w obliczu kurczącego się czasu i puchnącego kalendarza, żenuje. I wierzę, że będę do nich wracać. Choć zazwyczaj z notatkami bywa tak, że robione są w jakimś momencie życia i po czasie nie do końca, a nawet w ogóle, wiem, czemu właściwie na to, a nie na tamto zwróciłam uwagę. To też jest żenujące. Nie mniej niż akt odsłaniania się, bo przecież to wszystko, co zapisane, zostaje na zawsze. I pokazuje zarówno wady, jak i zalety, umysłu i ducha. Strukturyzując wypowiedź (jeśli ktoś nie traktuje jej jako swobodnej formy) nie ma szans na to, by ukryć to, co rozbebeszone, co jeszcze niepomysłane, co jeszcze niewyjaśnione, a to, co wyjaśnione, zupełnie nie daje już satysfakcji. Satysfakcji też nie daje fakt, że najciekawsze zawsze wydarza się mi w momencie interakcji. Żywego impulsu, energii, trwającej przygody, a tej wydaje się być za mało w konfrontacji z zamkniętą formą A4, nawet jeśli owo A4 jest w pliku doc i można je rozszerzać. Tylko w interakcji przychodzą mi do głowy tak błyskotliwe stwierdzenia, jak to, że barierka służy niepodchodzeniu, a za błyskotliwe je uważam. Pewnie dlatego też najbardziej lubię czytać kilka książek jednocześnie, i najbardziej od środka albo od końca. Bardzo rzadko zdarza się tak, że jest mnie w stanie zainteresować cudza, prowadzona od A do

Z przez B C D X Y przygoda. No chyba właśnie, że działa forma. I to działa na emocje, czyli ma mocną dramaturgię. Jeśli działa tylko na intelekt, od razu skupiam się na swoich przychodzących mi do głowy pomysłach i fantazjach. Do tego wrócimy na koniec, może, bo czytając poprzednie felietony, a ten jest ostatnim, zauważyłam, że raczej nie wracam. Na początek zajmijmy się emocjami w opowieściach artystów rozgrywanymi w przestrzeni styku nieświadomego, bezforemnego i formy, racjonalizacji. I tym, gdzie oko prowadzi widza. Przeżywką tak zaczarowaną, że ma otwierać przed widzami nową przestrzeń. Progowo i podprogowo. Gdzie próg to strefa nie granica, pisał o tym Benjamin.

Betonowa płyta przerzucona nad rowem, nieczynnym już. Wszelkie życie – ludzkie – zostało wykożenione. Na zdjęciu trawa jest mięsista, dorodna, ale szara. Fotografia jest czarno-biała. Nie pochodzi z dyplomowej serii, ale ma tę samą, co ona, podobną do tamtej zieleni materialność, obfitość, choć zamrożoną. Odejmując kolor, odjęto przedstawieniu potencjalność niesamowitości. Stało się od do ujętym w nieco tylko szerszym kontekście, realistycznym przedstawieniem natury. Inaczej było wcześniej. W dyplomowej serii z 2010 roku Joanna Piotrowska zamknęła swoje doświadczenie podróży po Łemkowszczyźnie, miejscu, z którego jej przodkowie zostali wykorzenieni. Miejsu, gdzie kiedyś też byłam i z którego pamiętam dwie rzeczy: ciszę przyrody w słońcu i materialne ślady minionej cywilizacji. Ślady kultury, jak progi, kapliczki, resztki młyna, którego już nie ma, ale podmurówka wciąż stawia opór rzece wyznaczając jej koryto. I ślady natury. Ale takiej natury, która z kolei jest śladem osadnictwa. Sady owocowe. Zdziczałe, ale kwitnące każdej wiosny i przypominające o tym, co było, a raczej gdzie było. Uwielbiam te zdjęcia. Nasycone kolory, ale ostry kontur. Pamięć poza sentymentalizmem, utrzymana w granicach rozsądku, nie ekliwa, nie histeryczna. Nie ma w nich też potencjału mrocznego sekretu. Ze zdjęć bije spokój. 5128, czyli liczba domów, których nie ma. Każda z fotografii zatytułowana nazwą nieistniejącej dziś wsi i liczbą domostw = rodzin, które składały się na nią. Cisza, którą słyszeć. Wiersz biały. Poezja.

Teraz proza, którą Piotrowska zajmowała się przez długi czas. Zdjęcia, które same w sobie są napięciem, ze względu na sedno przedstawienia oraz na to, co przedstawione. Dominuje tytułowa *Stęchlizna*, której smród czuć na zdjęciach, nawet jeśli w opisach do powtarzanych wciąż i wciąż póź czytamy, że cykl i jego pochodne inspirowane były przez ustawienia Helingerowskie, podręczniki do samoobrony i inne rzeczy mające służyć oczyszczeniu. Nawet jeśli w tym projekcie i artystka, i my, widzowie, zajmujemy się kondycją podmiotu. Nawet jeśli forma czarno-białych fotografii jest czysta, zgeometryzowana, jest na nich duszno. Zdjęcia w większości są prawie pozbawione perspektywicznej głębi. Czasem kilka ułożonych w sekwencję daje złudzenie ruchu. Nie sprawia on jednak, że powietrze nie stoi w miejscu. Co więcej, pogłębia się dekoracyjny, powierzchniowy charakter ujęć. Potęguje wrażenie mozaiki. Wzrok z bryły ciała ześlizguje się na płaszczyznę, rozłazi się w meandrach deseni i wzorów. Rozpływa się w ich gęstości, filigranowości linii, błysku lakierowanych boazerii. Patrzący gubi sedno przedstawienia, jakim jest akt postawienia się wobec. Pograża się w nieświadomości powtórzeń oddalając się od świadome konstruowanej pozy, od aktu samostanowienia. Centrum, choć z przodu, wydaje się niewidoczne, bo jest tylko pozą. Wzrok kieruje się do wnętrza, ale uciekając. Napotyka barierę. Napotyka coś, czego nie jest w stanie przeniknąć. Może jedynie tam utkwąć. Zastygnąć.

Odwrotna sytuacja, przynajmniej ja tak to widzę, ma miejsce w malarstwie Jadwigi Sawickiej. Tu powierzchnia nie jest płaska, ale też nie ma głębi. No chyba, że jako głębię postrzegać będziemy literę wybitą maszynowym drukiem. Ma ona swój krój, u Sawickiej dość charakterystyczny, być może istnieje, ale nie umiem go rozpoznać. Wydaje się odwoływać do prasowych nagłówków i leadów. Czasami wyraźnie widać, jak litery wtłaczane są w obręb materii malarskiej, czasami zaś ta obrasta je dotykając, bądź nie i tworząc malarską narośl. *Martwe materie* na przykład zostały wygrzebane,

na płasko, wdrukowane w ciało. Ciało ogranicza się tylko do ciała powierzchni, choć naskórek ma swoją mięsistość. Nawet jeśli narasta płasko, mocno, szerokim pociągnięciem, jakby szpachlą, jak w *Coś Pani posmutniała*. Najbardziej znane są te płótna, gdzie prawie wojerystycznie powierzchnia oddaje skórę, z jej tonacjami, przebarwieniami. Czasem na skórze widoczny jest grzyb, widoczna jest rana, jak w *Zwycięstwie aktywnych sił intelektu nad stanem irracjonalności i chaosu*, a rana w psychoanalizie utożsamiana z brakiem, z kobiecością, z mętnością, nieprzejrzyistością, z chaosem i histerią. *Wygraliśmy* ma dynamikę bitwy, bardzo gęsto jest kładziona farba, być może bezpośrednio z tubki albo drobnymi pociągnięciami pędzla, zapalczywie, skondensowana po lewej. *Przegraliśmy* ma podobną budowę, ale plamy wydają się rzadsze – jak pobojuwisko, a nie skoncentrowany moment triumfu, centralna kompozycja spokojniejsza, akcenty rozłożono prawie że równomiernie, zgrupowano w trzech częściach. *Było nie było* jest gęsty, wręcz promienisty. *Zapomnij zapomnij* jest blady, jak wygasające wspomnienie, ale z delikatną raną rozrzedzającą się i jeszcze troszkę nasycającą rodzaj zapadającego wokół niej spokoju. *Zawiedziona* jest w depresyjnym niebieskim, o rozrzedzanej konsystencji, prawie że lawowana. Lawowane są płaskie *Głoty w głowie*. Niektóre z płócien są poszarpane, tak jakby ręka prowadząca narzędzie nie odrywała się od płótna. Wówczas najczęściej napis pojawia się na skórze (a nie ta narasta wokół) tworząc coś nie tyle jak tatuaż, stygmat, brzemień, ale rodzaj narośli (jest kilka obrzydliwych, np. teratoma). Gama kolorystyczna Sawickiej z jednej strony przypomina mi powierzchnię ciała, z drugiej barwione sztucznie preparaty do oglądania pod mikroskopem. Że niby ładne, różowe, niebieskie, a tak naprawdę patrzymy na przykład na zaśniada. To spektrum wyobrażeń uaktywniane jest pewnie przez fakturę, to ona obok hasła wywołuje niepokój. Sawicka pracuje ze stężeniem emocji. I zajmuje się rodzajem grozy społecznej i politycznej, a wybrane przez nią cytaty brzmią trochę jak z piosenek coś tam metalowych, z trybuny albo z amfony. Co zaś

wyduje mi się szczególnie ciekawe, to fakt, że absolwentka krakowskiej Akademii łączy koloryzm z niesamowitością. Przypomnijmy, koloryzm to taki postimpresjonizm, wrażeniowy, o pięknie świata i o palecie malarskiej. W wydanej przed chwilą książce *Prace rentowne* Ewa Toniak przytacza badania Aleksandra Wallisa, socjologa sztuki z lat 50., kiedy to koloryzm był synonimem złej sztuki i sztuki o niczym, jego definicję moralności artystycznej. Otóż ówczesni artyści moralność artystyczną rozumieli jako wierność impulsom twórczym i pracy artystycznej wbrew wszelkim przeciwnościom, a relację artysta – społeczeństwo zamienili na relację artysta – dzieło. Nie znam zbyt wielu współczesnych kolorystów, których interesowałaby praca w tym obszarze z przekroczeniem owej „sztuko-dla-sztuki” skazy. Poza Sawicką. Choć byłam na jej ostatnim otwarciu, nie zapytałam, w jaki sposób znajduje inspiracje albo jaka jest droga pomiędzy tym, co wokół, co wpada jej w oko / ucho, a płótnem. Skupmy się więc na analizie samego obiektu wykluczając artystę, na emocjach „zaklętych” w obrazach. Chyba wszystkie są negatywne, bolesne. *Zdrada przyjaciela* jest w kolorze sieni palonej, kolor prawie jednolity przechodzi jednak trochę w żółć. Zwracają uwagę dziury we wnętrzach liter. *Zero uczuć* pisane wersalikami jest spiralne, wchodzi do środka, nasycia się do wnętrza, zaciska na żołądku albo w piersiach. Stare rany są falą, o napięciu nie u szczytu, ale już prawie na dole, przed ostatnim zakrętem. *Mdłe ciało* to trójpasmowa kompozycja, gdzie napięcie barw spada z pasa na pas. *Dobry wygląd* skądinąd znany z historii jest niczym kosmaty kurz, *Brudne jedzenie* jawi się niczym znany powszechnie akt pędzla Courbet, *Początek świata*. Był moment, gdy Sawicka wprowadziła na swoje płótna inne niż skóra powłoki: puste ubrania pozbawione wypełniających je ciał czy szkieletów, ale nie pozbawione treści, bo będące niczym gazetowe slogany kulturowym stygmatem, protezą w komunikowaniu się ze światem. Nałożone na kolorystyczne kompozycje, podobnie jak hasła, albo na gładkie powierzchnie, stawały się częścią lub kontrą do ich vibracji, jednocześnie będąc tylko

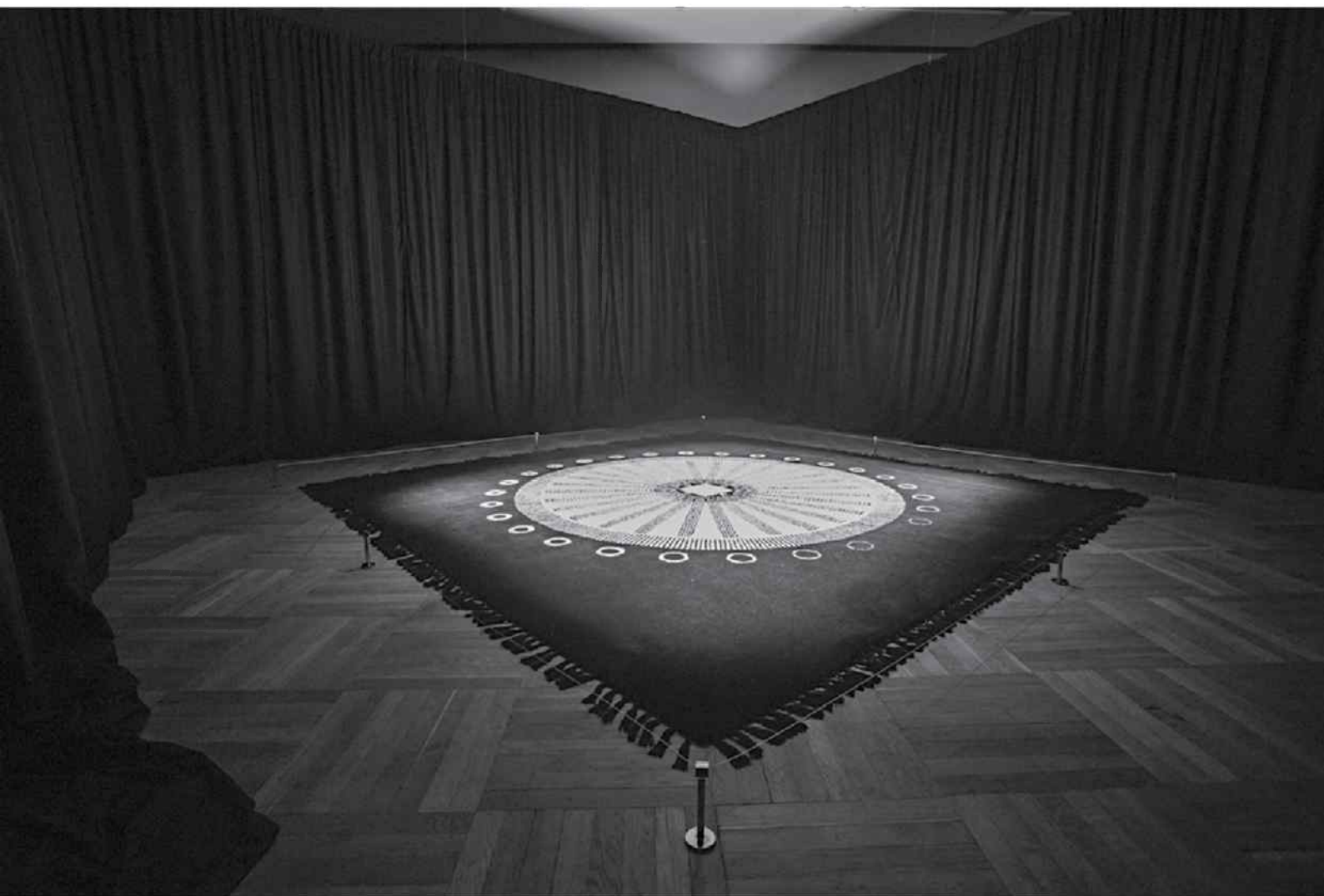
martwą szmatą. Czymś w obrębie, a jednocześnie na powierzchni. Jej obrazy zawsze rozgrywają się w materii malarskiej, a ta w oku. Choć wzrok początkowo koncentrując się na namalowanym sloganie, rozjeżdżając się na powierzchni gęstej farby, nie ma tam się na czym zawiesić i do sloganu wraca. Jego dźwięk brzmi w głowie i w uszach podbity kolorem, czyli nastrojem. Mimo jasnej palety to malarstwo jest posępne, podszyte sarkastycznym śmiechem karzącym za „wrażliwość na ludzką krzywdę”.

Co ciekawego oprócz tych dwóch postaw wydarzyło się w przestrzeni ostatnich 15 lat w polskiej plastyce? Sporo. Dla porządku dodam, że sztuka Piotrowskiej ucieka ostatnio od tego, co było dla niej idiomatyczne. W pokazywanym w Krakowie cyklu *How are you* wykonanym w Mathare, gdzie pozdrowienie owo słysząc tysiąc razy dziennie, szczególnie gdy jest się białym przyjezdnym, artystka bada przestrzeń pożądania. Kiedy krytycy skupili się na przedstawionym, czyli białej dziewczynie i czarnych chłopakach, nie zwrócili uwagi na brud rozwijający się ze slajdu na slajd puszcanych z kołowrotka. Obok wyżyletowanych zdjęć, zimnych i z dystansem, prześwietlenia, szumy. To w strukturze tego pokazu brzmiało prawdziwe pytanie o uczucia tych, którzy na zdjęciach, za obiektywem i przed fotografiami. Ostatnio zimna *Stęchlizna* zyskała kolorowy background w postaci zamazanego krajobrazu w szafiro-granatach wynikających z zabarwienia przedstawiającego jezioro w lesie, wyrastają z niego drzewa i nie bardzo widać granicę wody i granicę pomiędzy przedmiotem a jego odbiciem. To na tym tle z tapety pokazano po raz kolejny słynne czarno-białe ustawienia.

Z narracji bardziej optymistycznych mniej więcej pięć lat temu triumfy święcił nieczynny już krakowski kolektyw New Roman ze swoją najlepszą (bo najszerzą w możliwych znaczeniach itp.) realizacją. Na wielkie święto polskiej sztuki w wielkim muzeum tak pisałam o frotazu na bazie piropiktury Heleny i Romana Husarskich z 1958 roku na bu-

dynku KS Korona w Krakowie: „*Tarcie* to metafora sposobu recepcji nowoczesności przez New Roman – taktylnie, czule, ale też z dystansem, którego figurą będzie tu karta papieru oddzielająca przestrzeń inspiracji z przeszłości od przestrzeni działania tu i teraz”. I choć dramaturgia tej pracy przypominającej malowidło naskalne bliska jest zeru i sztuce conceptualnej, zaliczam ją do najciekawszych wydarzeń epoki. Inną, pozytywną opowieścią, jest bardzo smutna historia dziewczyny o imieniu Mia, bohaterki *Mirazu*; wizualno-tekstualny dialog artysty (Łukasz Jastrubczak) z kuratorem (Sebastian Cichocki) zamieniono na film, pełen metraż, paradokument z podróży w dwóch częściach, gdzie jedna niczym spirala się skręca, druga się odkręca. Film widziałam trzy razy, co czyni mnie psychofanką. Jednak najlepszy pokaz, taki, który zasysał do środka i otaczał widza czyniąc go bohaterem, odbył się w krakowskiej Cricotece i było to zasługą wielkiego ekranu i wielkiego dystansu pomiędzy nim a publicznością, zabieg czysto przestrzenny sprzyjał 200% skupieniu i nie przeszkadzały nawet biurowe krzesła pod pupą. Innym filmowym obrazem, bardzo smutnym, który jednak ze względu na formę totalnie mnie oczarował, był *Walser* w reżyserii Zbigniewa Libery. Film bardzo wymagający ze względu na podaną w konwencji baśni (gdzie archetypiczność postaci podkreślają nawet zawsze noszone te same ubrania) fabułę o śmierci, którą przynosi cywilizacja zabijająca szanse na bezkosztowe, oparte na czuju komunikowanie się, trochę przez bardzo niepgłębione dialogi wygłaszane w wymyślonym specjalnie do filmu języku. Trudne i męczące nie znaczy jednak, że złe. Tym wszystkim męczący widza, może nawet nieco znęcający się nad nim. Do najmocniejszych jednak, totalnie podprogowych zabiegów zaliczam sposób prowadzenia kamery i montaż. Ulubionym bowiem klinczem na widza zbudowanym przez reżysera było chyba przechodzenie od miękkich przelotów nad zblurowaną naturą, migawkowych, mglistych, oddychających, ale w stosunkowo wąskim kadrze do szerszych zbliżeń na postać, szerszych i spłaszczających przestrzeń, ścinających dystans, sprawiają-

cych, że patrząc prawie dotykałeś egzotycznych ciał bohaterów naruszając ich przestrzeń osobistą. Kontrast – na nim opiera się język wizualny *Walsera*. Oglądając go przypominałam sobie ujęcia ze scen seksu z *Love* Gaspara Noego, poetyckich, mimo że pozornie prowokujących realizmem i wojeryzmem, scen o bardzo płytkim reliefie, a okulary 3D jeszcze zmniejszają dystans. Z innych filmów, które ostatnio zrobiły na mnie jakiekolwiek wrażenie, warto by porównać jeszcze *Demon*a i *Performera* pisząc o grotesce, ale ta nie wyraża się w formie obrazów albo wyraża się niekonsekwentnie, więc to opowieść na inny temat. Trafi do folderu *Niezaczęte*, bo to ostatni z zamówionych czterech felietonów. Tytuł *Stężenia emocji* może i powinien brzmieć na przykład *Sztuka i polityka (obrazu)*, byłaby część druga do napisanej wczesną wiosną 2015 pierwszej, ale nie jest. Ciekawsze jest życie z jego lepkością (a lepkie materie nie poddają się procesom indywiduacji, to Sartre). A najciekawsza jest sztuka, która otwiera przestrzeń nowego doświadczenia albo uaktywnia czkawkę nieświadomości, wiadomo.



NOWY DUCH /// Przemysław Chodań

METAFIZYCZNY
DIZAJN I EKONOMIA CUDU.
NOWA DUCHOWOŚĆ
I STARA RELIGIA
W SZTUCE POLSKIEJ
2013–2015



QUADRATUM NIGRUM (MATEUSZ OKOŃSKI,
JAKUB SKOCZEK, JAKUB WOYNAROWSKI),
FIAT LUX, 2015, GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
BUNKIER SZTUKI, FOT. STUDIO FILMLOVE

W ostatnich trzech latach postsekularyzm szturmem zdobył polskie instytucje sztuki. W galeriach obserwowaliśmy wzmożone zainteresowanie nową duchowością, współczesną sztuką sakralną (wystawa „Religo” Nicoli Samoriego w Trafostacji Sztuki), wątkami mistycznymi i hermetycznymi w modernizmie aż po duchowość queerową. Katarzyna Kozyra prezentowała w galeriach całego kraju coraz to nowe wersje filmu *Szukając Jezusa*. W dyskusjach o kształcie współczesności udział brali teologowie, księża, wykładowcy uczelni wyznaniowych oraz religioznawcy. Postaram się przypomnieć najważniejsze zjawiska oraz sposoby konceptualizacji duchowości podczas wystaw, wykładów, dyskusji. Znaczącym pozostaje, że religia, religijność oraz duchowość nie spotykały się z analizą krytyczną. Sfera religii była co najwyżej, jak u Katarzyny Kozyry, przedziwnym i fascynującym, oscylującym na granicy szaleństwa, lecz w gruncie rzeczy niegroźnym, syndromem.

NOWA DUCHOWOŚĆ // NOWA SZTUKA

O duchowości w najnowszej sztuce polskiej zaczęto mówić pod koniec 2013 r. w reakcji na wystawę „Artysta w czasach beznadziei. Najnowsza sztuka polska”. Zbigniew Libera, kurator pokazu, zjawisko duchowości w nowej sztuce, choć nie jest ona wyznaniowa, próbował łączyć z działalnością Jana Pawła II. Odpowiadając na pytanie, co łączy artystów, których prezentuje, stwierdził, iż jest to „rodzaj duchowości, a może duchowego uposażenia. Coś czego nie było i nie ma na współczesnej scenie artystycznej (...) Ci artyści nie próbują swoją sztuką rozwiązywać problemów, które widzą, jednak są w nie autentycznie zaangażowani, emocjonalnie, osobiście. Może to ma coś wspólnego z Janem Pawłem II. Byłbym ostrożny w diagnozach, ale coś jest na rzeczy. To jest taka duchowość niereligijna”¹.

Duchowość to dla Libery powrót do tematów związanych z kondycją ludzką i wątkami egzystencjalnym. Apokaliptyczna wizja przyszłości w najnowszych wypowiedziach Libery dotyczy również sztuki, którą zabija biurokratyzacja i instytucjonalizacja. Nowa, uduchowiona sztuka powinna się im przeciwstawiać. Wystawa Libery była przełomem w karierze przynajmniej trójki z prezentowanych we Wrocławiu

artystów (Honorata Martin, Franciszek Orłowski, Michał Łagowski). O ile w przypadku Martin kolejne akcje i działania zdają się potwierdzać parareligijne czy duchowe poszukiwania a Franciszek Orłowski podejmuje problemy egzystencjalne, konfrontując widza z przykazaniem miłości, podstawowym przykazaniem chrześcijaństwa, o tyle Łagowski odnosi się do idei duchowości w sztuce sceptycznie. Jednak to właśnie przypadek Łagowskiego może służyć za ilustrację niekończących się problemów metodologicznych związanych z badaniem duchowości w ogóle oraz sztuki jako wyrazu tego typu poszukiwań (pytanie czy każde zainteresowanie Innym oraz krytyczny ogląd współczesności musi oznaczać duchowość?)

Reakcją na wrocławską wystawę był m.in. opublikowany w Dwutygodniku tekst Iwo Zmyślonego. Określenie nowa duchowość nie odnosi się w rozważaniach krytyka do zjawisk, trendów czy przemian religijności w kulturze Zachodu ostatniego wieku ogólnie. Zmyślony przedstawił zjawisko jako fone-m światu sztuki i pytał: „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”². W Galerii Sztuki im. Jana Tarasina w Kaliszu, podczas wykładu „Nowa duchowość w sztuce”, Zmyślony prezentował twórczość Honoraty Martin, Piotra Blajerskiego, Krzysztofa Maniaka, Toma Swobody, Wojciecha Pusia oraz Łukasza Surowca. Tym razem szukał kontekstów poza polem sztuki a odpowiedzi na pytanie, co oznacza dzisiaj duchowość, szukał w filozofii umysłu, etyce i antropologii³. Według Zmyślonego duchowość w sztuce to problematyzowanie stosunku człowieka do elementarnych wartości oraz postaw takich jak empatia, poczucie więzi, sprawiedliwości. Przypomniotnik „nowa” oznacza, że „da się wyodrębnić poprzez negację lub kontrast wobec innych tendencji w sztuce współczesnej”⁴.

Nowa duchowość stała się również tematem wystawy kuratorowanej przez autora w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu (23.10–22.11.2015). Prezentując twórczość Magdaleny Starskiej, Oli Kozioł, Justyny Górskiej, Agaty Bielskiej, Honoraty Martin oraz Michała Łagowskiego, starałem się zbliżyć do refleksji socjologów religii nad przemianami duchowości

w kręgu kultury Zachodu. W wykładzie towarzyszącym wystawie dr hab. Dominika Motak z Instytutu Religioznawstwa UJ przybliżyła zjawisko nowej duchowości w kontekście przemian ogólnospołecznych, zwłaszcza procesów modernizacji. Nowe oblicza duchowości w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku łączono z utratą znaczenia instytucji religijnych w życiu społeczeństw Zachodu a źródeł sekularyzacji upatrywano w samym chrześcijaństwie (szczególnie w protestantyzmie). Wraz z tezą o sekularyzacji pojawiły się nowe konceptualizacje religii oraz duchowości. Słynny socjolog, współautor głośnej rozprawy *Społeczne tworzenie rzeczywistości* Thomas Luckmann stworzył głośną koncepcję niewidzialnej religii. Według tego badacza człowiek współczesny to nadal homo religiosus, społeczeństwa nie staje się niereligijne, to formy religii stają się niewidoczne dla socjologa. W inkluzywnej teorii Luckmanna religią może być wszystko, co przekracza czysto biologiczne trwanie, jednak obszar transcendencji ulega zawężeniu. Tematem religijnym może być turystyka, seks lub pieniądze. W tym samym mniej więcej czasie pojawia się tzw. Ruch Nowej Ery, postulujący zmianę paradygmatu z materialistycznego na duchowy i wizję nowego społeczeństwa, przemiany powszechnej, którego elementami były feminizm, ekologia, silne inspiracje systemami Wschodu. Nowa duchowość nie jest więc wcale zjawiskiem nowym. Jej narodziny są ściśle powiązane z nowoczesnością, wypierają rolę kultu na rzecz najpierw religijności (a więc niezwykle osobistego podejścia do sfery sacrum, nieobwarowanej strzegącymi zewnętrznymi form instytucji) a obecnie duchowości. Analizując owe przemiany Dominika Motak zaproponowała trójfazowy model genezy nowej duchowości w oparciu o metaforę zmiany stanu skupienia materii religijnej od ciała stałego, poprzez płynny, aż po stan gazowy, eteryczny⁵.

Duchowość jako konstrukt i przejaw procesów indywidualizacji doświadczenia religijnego stała się tematem wystawy, którą przygotował Karol Radziszewski („Test ducha” CSW Zamek Ujazdowski, 13–19.11.2015). Szukając odpowiedzi na pytanie, czy istnieje duchowość queerowa, kurator wymienia atrybuty duchowości przegiętej, dziwacznej i nienormatywnej. Są nimi „gwiazdy, horoskopy, magiczne kryształy, zaklęcia, karty tarota, totemy i rytualne maski”. Jak czytamy w opisie: „bohaterkami i bohaterami staną się siostry astralne,

uzdrowicielki, szeptunki, wizjonerki, wiedźmy, przewodniczki duchowe, wróżbici, sodomici, transwestyci, poganie. Od frywolnej »Indianki-Szamanki« odczarowującej w latach 80tych epidemię AIDS, poprzez oniryczne seanse »Śnienia«, wróżby, »zamawiania« szeptuch, samozwańczy ślub, po uduchowione kobiety z brodami”⁶. Radziszewski zaprezentował twórczość Przemysław Branasa, Agnieszki Brzeżańskiej, Tomasza Foltyna, Małgorzaty Goliszewskiej, Jerzego Grotowskiego, Ryszarda Kisiele, Natali LL, Michała Łagowskiego, Adama Łuczaka, Katarzyny Majak, Dominiki Olszowy, Aleki Polis, Wiktora Zmysłowskiego oraz własną.

NOWA SZTUKA// STARE TEMATY

W 2013 r. w warszawskim CSW miała miejsce indywidualna wystawa Ady Karczmarczyk pt. „Świadeństwo” (30.04–19.05). Artystka określa się mianem katoliczki jednak rodzaj religijności, którą reprezentuje, jest ewidentnie indywidualnym konstruktem. Odbijają się w nim ogólne tendencje przemian religijności: koncentracja na pozytywnych aspektach rzeczywistości, duchowość afirmatywna oraz, co niezwykle istotne, religia jako wybór oraz produkt.

Silnie feministyczny i antypatriarchalny wydźwięk prac Karczmarczyk sytuuje ją na obrzeżach ortodoksji a subwersywny charakter działań sprawia, że postawa artystki określana bywała mianem „lewackiej prowokacji”. W twórczość Karczmarczyk skupiają się dylematy socjologa religii próbującego wyznaczyć granicę pomiędzy religijnością⁷, duchowością religijną i nową duchowością. Najtrafniej jednak postawę Karczmarczyk opisuje termin „religijność marginalna”, którym Peter Versteeg nazywa zestaw idei i praktyk znajdujących się na peryferiach doktrynalnych uzgodnień ortodoksji kościelnej.

O ile twórczość Ady Karczmarczyk wydaje się być świadectwem jej osobistej wiary i duchowej transformacji, Tom Swodoba gromadzi świadectwa działania sacrum w doświadczeniach innych. Badawcze podejście do religijnych wyobrażeń oraz chrześcijańskiej idei Boga zaprezentowała wystawa „Konterfekt” (06.04–07.05.2014) w Galerii Szarej. Realizując cykl *Narysuj mi Boga*, artysta prosił o wizualny zapis idei Boga „wybrane osoby posiadające największe lub najsilniejsze



QUADRATUM NIGRUM (MATEUSZ OKOŃSKI, JAKUB SKOCZEK,
JAKUB WOYNARDOWSKI), FIAT LUX, 2015, GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
BUNKIER SZTUKI, FOT. STUDIO FILMLOVE



doświadczenie w obcowaniu z Bogiem". Swoboda śledzi również cudowne uzdrowienia (wykonuje odlewy uzdrowionych części ciała). Jak twierdzi kuratorka wystawy, Anna Mituś, artysta legitymizuje duchowy aspekt życia człowieka. W swojej praktyce Swoboda tworzy interesujący materiał dla badań łączących religioznawstwo i socjologię wizualną. Szczególnie ciekawe może być porównanie i analiza wizerunków Boga, do których zaproszono osoby cieszące się w kręgach tzw. inteligencji katolickiej uznaniem i autorytetem, oraz tych stworzonych przez „przedstawicieli różnych wspólnot religijnych, sytuujących się na pograniczu oficjalnego kościoła”⁸.

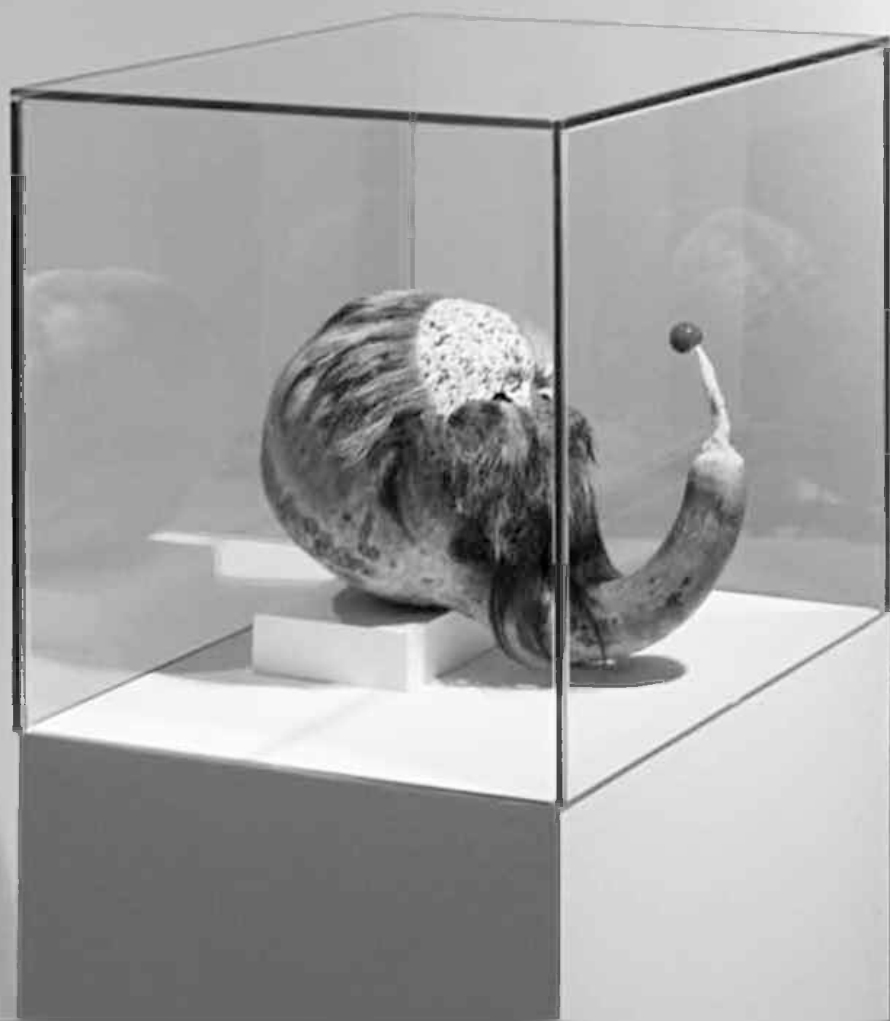
Biegunem dla indywidualistycznych postaw prezentujących nowe formy religijności czy tzw. nową duchowość byłyby pokazy inspirowane metafizyką, teoriami z pogranicza sztuki, teozofii oraz fenomenem ludzkiej religijności w ujęciu bliskim antropologii (Tom Swoboda, Katarzyna Kozyra). Przykładem kreowania sytuacji estetycznej inspirowanej koncepcjami innych twórców była wystawa w krakowskim Bunkrze Sztuki (17.05–14.06.2014) gdzie grupa *Quadratum Nigrum* (Mateusz Okoński, Jakub Skoczek, Jakub Woynarowski) zaprezentowała wystawę „Fiat Lux”. Artyści w niezwykle wysmakowanej, minimalistycznej instalacji przywołali koncepcje Kazimierza Malewicza i idee suprematyzmu, którego celem miało być odczucie świata jako bezprzedmiotowości. W wypowiedziach artystów słyszymy, że ich celem było wskazanie na hermetyczne źródła modernizmu. W ramach programu towarzyszącego wystawie zorganizowano debatę o estetyce sacrum. Na cieszące się niezwykle zainteresowaniem spotkanie pt. „Msza święta jako totalne dzieło sztuki” zaproszono Tomasza Bilka OP, dominikanina, malarza, duszpasterza grupy twórców-chrześcijan *Veralcon*, oraz Pawła Rojka, wykładowcę Uniwersytetu Papieskiego w Krakowie. Organizatorem spotkania było pismo „Presje” a pytania, jakie stawiano w zapowiedziach, dotyczyły m.in. tego: czy sztuka współczesna jest naśladownictwem pobożności eucharystycznej? Msza święta zaś miała być idealnym i pierwszym performensem. Msza święta to dzieło totalne, łączące wszystkie rodzaje sztuk, zamazujące różnicę między twórcą a tworzywem, czytamy w zapowiedzi prasowej.

W opisie kuratorskim prezentowana w Zachęcie wystawa „Prawda, Dobro, Piękno” (15.04–19.07.2015) nie było bezpośrednich odwołań do religii i duchowości. Konceptualizacja brzmiała następująco: „Znana z filozofii triada platońska najwyższych idei i wartości to cytata z jednego z prezentowanych na wystawie dzieł – fotografii Jadwigi Sawickiej, gdzie napis ten wydrapany został na plastikowej butelce. Brzmi nieco ironicznie, jeśli przypomnimy, że tymi pojęciami z upodobaniem posługują się konserwatywni krytycy, chłосzcząc sztukę współczesną za brak idei i zdradę ideałów. Ale czy słusznie? Może jednak artyści z konsekwencją i uporem wciąż pokazują nam (krytykom, widzom) niechcianą często stronę prawdy, choćby kwestionując dobro i piękno we współczesnej wersji pop”. Sztuka ma więc służyć prawdzie, przeciwstawiać się cukierkowej wizji rzeczywistości w popie jako formie iluzji, czy fałszywej świadomości. Problem prawdy okazał się jednak dla organizatorów również tematem religijnym. Wystawie towarzyszyła debata pt. „Gdzie jest Bóg?”, starając się uchwycić relacje pomiędzy religią a sztuką oraz wiarą i sztuką. Punktem wyjścia dla panelistów były dzieła artystów wiązanych z nurtem sztuki krytycznej – *Lekcja śpiewu* Artura Żmijewskiego oraz *Szukając Jezusa* Katarzyny Kozyry. Najciekawsze z pytań, które zadają sobie organizatorzy, to czy postulowana przez Jana Pawła II rehabilitacja doświadczenia religijnego w dziedzinie sztuki współczesnej nie jest próbą odnowienia więzi, która nigdy nie istniała. W rozważaniach udział wzięli ksiądz prof. Andrzej Draguła, teolog Sebastian Duda, Marcin Nowak – pracownik Centrum Myśli Jana Pawła II, dr Andrzej Wajs oraz prof. Maria Poprzeczka.

Religijne inspiracje stały się również punktem wyjścia dla wystawy „Cud” (27.06–31.07.2015) w szczecińskiej Zonie Sztuki Aktualnej. Problem wystawy łączył zjawisko nowej duchowości oraz obecności języka religijnego w obszarach pozornie zsekularyzowanych. Wystawa zwracała uwagę m.in. na wykorzystywanie retoryki parareligijnej w kulturze masowej, w społeczeństwie konsumpcyjnym i reklamie (w pracy Filipa Ignatowicza), poprzez parareligijne fascynacje fizyką (Maciej Chodziński), po akceptację codzienności (praca Iwony Zająć *Cud ciężkiej pracy*). Kuratorem wystawy był Krzysztof Polkowski.



ADA KARCZMARZYK, ŚWIADECTWO,
WIDOK WYSTAWY W CSW ZAMEK
UJAZDOWSKI, 2013,
FOT. DZIĘKI UPREJMOŚCI ARTYSTKI





TEST DUCHA, WIDOK WYSTAWY
W CSW ZAMEK UJAZDOWSKI,
2015, FOT. BARTOSZ GÓRKA

Nowa duchowość w sztuce współczesnej, formy myślenia parareligijnego oraz inspiracje religią czy też nowa sztuka wyznaniowa (Karczmarczyk) to szereg zjawisk, które należy rozpatrywać na wielu płaszczyznach. Skąd moda na duchowość, skąd próby rozpatrywania relacji pomiędzy sacrum i sztuką w instytucjach z gruntu świeckich. Intuicja podpowiada, że zainteresowanie duchowością, zarówno nową jak i jej formami tradycyjnymi, może związane jest z ekonomią. Twórczość artystów nowej duchowości jest odpowiedzią na kapitalizm jako systemem definiujący całość życia człowieka, jego wpływ na utowarowienie relacji, utowarowienie samej religii oraz pola sztuki. Jednak sama duchowość jako postawa krytyczna wobec dominujących wzorców ekonomii i wyraz kryzysu szybko włączona zostaje w retorykę sprzedaży, a więc gorącego tematu, napędzającego popyt na „dobrą kulturę” (problem ten uchwycił Michał Łagowski w pracy *Negocjacje* prezentowanej na wystawie „Nowy duch”). W myśli m.in. Petera Bergera czynnik ekonomiczny miał decydujące znaczenie dla procesów sekularyzacji, dzisiaj jest on bezpośrednim lub pośrednim czynnikiem ponownego zaczarowania świata. Nietrudno zauważyć, że ekonomia jako rodzaj postawy wobec świata w twórczości artystów nowej duchowości jest odmienna od ekonomii neoliberalizmu, że proponuje odmienne „strategie” działania. Tomáš Sedláček w słynnej *Ekonomii dobra i zła* pisze: „My, ekonomiści, jesteśmy uczeni unikania normatywnych ocen i i opinii sugerujących, że coś jest dobre, a coś złe. Jednak wbrew temu, co głoszą nasze teksty naukowe, ekonomia jest dziedziną w lwiej części normatywną. Nie tylko opisuje świat, ale często mówi także, jak on powinien wyglądać”⁹.

W twórczości Honoraty Martin, Franciszka Orłowskiego, Oli Koziol, Agaty Bielskiej czy w przywoływanych przez Zmysłowego działaniach Łukasza Surowca ekonomia, rozumiana jako praktyka kreująca wzorce relacji ja – Inny oraz ja – świat, odgrywa niezwykle istotną jeżeli nie kluczową rolę.

-
1. <http://www.bwa.wroc.pl/index.php?l=pl&id=806&b=1&w=1>.
 2. <http://www.dwutygodnik.com/arttyku/4986-nowi-i-bezradziejni.html>.
 3. Zob. <http://teresin.pl/iwo-zmyslony-wykled-nowa-duchowosc-w-sztuce> (17.11.2015).
 4. Cyt. za: <https://www.youtube.com/watch?v=vvIMDx6z8Gw>.
 5. Por. Dominika Motek, *Religia-religijność-duchowość. Przemiany zjawiska i ewolucja pojęcia*, „Studia Religioznawcze” 43/2010.
 6. <https://www.facebook.com/events/1241574895868569> (17.11.2015).
 7. Zobacz: <http://www.galeriaszara.pl/?p=3756> (25.11.2015).
 8. Zobacz: <http://www.galeriaszara.pl/?p=3758> (25.11.2015).
 9. Tomáš Sedláček, *„Ekonomia dobra i zła. W poszukiwaniu istoty ekonomii od Gilgamesza po Wall Street”*, Studio Emka, Warszawa 2012, s. 19.

WHO RUN THIS WORLD? WORD!

*Literal usage becomes incantatory when all metaphors are suppressed.
Here language is built, not written.*

Robert Smithson

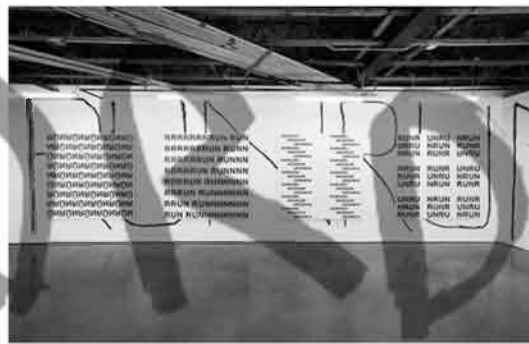
If you paint a dog, it's not a horse. But if you write dog, it can be a horse.

Karl Holmqvist

*Moja perswazja może zbudować naród
Bezgraniczną moc [...], którą możemy trwonić
Zrobisz dla mnie wszystko¹.*

Perswazja lingwistyczna nabiera rozpędu, gdy właściwie wypowiesz słowo (dość mocno lub z odpowiednią częstotliwością), gdy retoryczność newsa, slangu, piosenki czy innej znalezionej idiomatycznej poptekstury pisanej czy dźwiękowej znajdzie ujście w postaci słownych truizmów w towarzyskich *small talk*, utworach artystycznych, tekstach i rozprawach naukowych. Gdy zaczniemy oznaczać nimi nasze codzienne zachowania, a określony hasztag podskoczy gwałtownie w górę na indeksie giełdowym sieciowego Word Street Journal; wtedy dopiero możemy być pewni, że moc i potencjalna sugestywność słowa (oraz jego obrazu) stała się realna.

Odczuć to mogła z pewnością astronautka Sandy Magnus (oraz reszta jej współtowarzyszy²), kiedy dziewiątego dnia lotu na promie kosmicznym misji STS-135 obudziły ją słowa piosenki *Who Run This World? (Girls!)* wraz ze specjalną dedykacją³ autorską dla niej, oraz dla przyszłych pokoleń badaczek kosmosu... Jej obecność na promie stała się znacząca (pomimo że wciąż w stosunku 1:3) i posłużyła do zilustrowania przesłania piosenki, *who run the world (and who run the universe?)? Girls!...*



GO
DO
GO
OD

**OLD AND
DEPRESSIVE
ANONYMOUS
IS LOOKING FOR
A PERMANENT
DISPLAY
PLACE IN SOME
NICE NEW ART
MUSEUM
SPACE**

LOOKING IN ART

ANONYMOUS
PERMANENT

PLACE NEW SPACE

DEPRESSIVE

MUSEUM

DISPLAY **SOME**

**OLD
IS
NICE**

AND

FOR

Thank you for respecting my privacy

Dlaczego więc entuzjazm rosnący ostatnio wokół powyższego hasła (oraz wzrastającego w siłę soft popfeminizmu) wciąż wydaje się wątpliwy? Czy perswazja słowna/tekstualna, niczym współczesna *Marsylianka*, ma nam pomóc uwierzyć, że kobiety rzeczywiście kręcą Ziemią (oraz tym, co poza nią), nawet jeśli wciąż jeszcze zdarza się to jednostkowo i przy nie do końca równym podziale sił?

Na tę dywersję językową jako na semantyczną dwuznaczność wskazuje też artysta Karl Holmqvist w swojej tegorocznej realizacji⁴ *Man are Woman* w przestrzeni galerii Freedman Fitzpatrick. Ekspozycja składa się z neonu z napisem *WHO RUN THIS MOTHER*, kwadratowych białych płócien pokrytych czarnymi literami wielokrotnie powielonego słowa *RUN* (w rozmaitych układach i wzorach, tytułowanych: *Bez tytułu <RUNUPANDDOWN>*, *Bez tytułu <ZIG-ZAG RUN>* *Bez tytułu <RUNNINGAROUNDRUNNING>*), oraz odręcznie wypisanych liter *RUN* na całą wysokość ścian *Bez tytułu*, mural, 2015.

Już w samym tytule wystawy dopatrzeć się można sprzeczności z hiperafirmatywnym sloganem B* Yoncé – mężczyźni są tu kobietami nie tylko w ściśle literalnym sensie lingwistycznym (gdyż słowo *woman* zawiera w sobie słowo *man*). Dobrze wiemy, że kobiety *still don't run this world (equally)*. Skandowanie bez odrobiny dozy sceptycyzmu, że to właśnie *Girls Run this World!*, może być więc dla Holmqvista ironicznym paradoksem logicznym – tylko jeśli założymy, że mężczyźni to kobiety (*Man are Woman*), jesteśmy w stanie zachować logiczną prawdziwość tych zdań.

Hasło *WHO RUN THIS WORLD? GIRLS!* stało się życzeniową afirmacją, która choć wciąż nie ma przełożenia na realne stosunki społeczne czy ekonomiczne, kreśli bliską wizję przejścia (bo przecież nie współdzielenia) władzy nad światem.

Entuzjazm nieco gaśnie, gdy uświadomimy sobie, że ponieważ *Girls are not Womens*, to przedział wiekowy kobiet u władzy wynosić będzie mniej więcej 15–30 lat, co daje tylko ok. 15 lat bycia u steru (*have a power*) dla każdej z nas.

Podobne złożone paradoksy można by mnożyć w obu przypadkach – zarówno tekst piosenki, jak i prace na wystawie Karla Holmqvista wskazują na wieloaspektowość tego hasła – podbijając tak afirmatywny, jak i krytyczny wymiar tych pragnień.

Pochodząca z Houston w Teksasie („Houston, Texas baby”⁵) popperformerka, dumna z własnej i innych kobiet aktualnej pozycji (i równie świadoma władzy spojrzenia, wartości wizerunku własnego, walutowanego na tysiące dolarów), jest tu zarówno agresywna w domaganiu się zapłaty („[...] *better cut my check!*, [...] *Make your check come as they neck!*, [...] *F-you pay me!*”), jak i prosząca o akceptację („[...] *Please accept my shine*, [...] *hope you still like me*”).

Ten perwersyjnie perswazyjny song, domagający się odwrócenia (lub przywrócenia) porządku rzeczy, *mother world*, jest równie niejednoznaczny jak tekstualne prace Holmqvista.

Jego spojrzenie wędruje na samo słówko *RUN*, posiadające w języku angielskim ponad 645 różnych znaczeń idiomatycznych: *running a maraton*, *running wild*, *car runs on gas*, *running for office*, *ran out of petrol*...

Słowo, które w swoim najszerszym znaczeniu sygnifikuje ruch, akcję, tu samo zostaje zdynamizowane poprzez multiplikację, strukturę kompozycji i optyczną grę przesunięć wzoru bieli i czerni. *RUN* porusza się, ucieka i przeskakuje w nowe formy, nie dając się uporządkować według znaczeń, podszywając pod inne znaki diakrytyczne, samo sygnifikując ciągłą potrzebę przeskoku, zmiany, biegu.

Run the world to nie tylko rządzenie światem, ale i nakręcanie go, każdego dnia od nowa. W tym miejscu niemal automatycznie otwierają się liczne korelacje z koncepcjami posthumanistycznymi czy postfeministycznymi, z ekologią, ruchami odnowy Ziemi, swoistego ekomatryarchatu, wobec których ironicznie brzmią dwie inne prace Karla Holmqvista: napisy/neony *VEGETABLES ARE PEOPLE TOO* oraz *WOMENS PLACE IS IN THE HOME*.

Funkcjonując jako otwarty w kontekście zapis o określonej formie (neonu, muralu, płótna) w rozpoznanej (galeryjnej) przestrzeni, tekst ten daleki jest od bycia statementem artysty – przeciwnie – przenosi nas w obszar skompromitowanych i archaicznych haseł przeszłości, zafiksowanych, zaświadcujących, dokumentujących nas samych.

Oczywiście wydaje się, że

*WORDS ARE PEOPLE TOO*⁷.

Interesujące pozycjonowanie kontekstów płci w schemacie i wizualności języka widać też u Kay Rosen, amerykańskiej artystki i autorki obrazów tekstowych (często także umiejscowionych w przestrzeni miejskiej). W niewielkich

SHE

HE

HER

oraz

HIM

HYMM

HMMM, czy też w *Memory of Red* (2008) rozpoznajemy ten sam system przesunięcia w stronę podprogowych nieścisłości; jak mówi sama autorka, „[...] słowo jest konstrukcją, która zawiera aspekty innych fizycznych konstrukcji, jak budynki czy ciała”⁸. Zawieranie się jednego słowa w drugim zmienia jego kod, podwaja i rozбивa znaczenia, działając niczym niema zaczepka słowna.

Inne dwie prace całkiem dobrze współgrające ze sobą to *The Man 1991–2012 (Who Would Be)* oraz *Palimpsest, 1991 (John X)*. W obu przypadkach system jest ten sam – niczym w wyliczance następują po sobie wersy, w każdym z nich zaś pewne fragmenty zdania zostają nieruchome, podczas gdy inne jego części zmieniają się.

The Man Who Would

Be King

The Man Who Would

Be B.B. King

The Man Who Would

Be Queen Bee

The Man Who Would

Be Aunt Bea

[...]

The Man Who Would

Be Art King

W *Palimpsest* nieruchomy pozostaje tylko znak X:

JOHN X

BENEDICT X

GREGORY X

ALFONSO X

LEO X

INNOCENT X

CHARLES X

CLEMENT X

PIUS X

CHRISTIAN X

MALCOLM X

Wymienieni królowie, papieże, mężowie stanu wyposażeni zostali w dodatkowy, nadany im inicjał – sygnifikant X. Nie dostajemy informacji, dlaczego autorka postanowiła zestawić ich razem. Wszyscy X-mani, zaopatrzeni w ten numeryczno/tekstowy symbol, nasuwają na myśl zarówno najczęściej używane słowo zawierające tę rzadko występującą w słowniku literę x (*Sex*), jak i dodatkowy chromosom X (determinujący płeć żeńską zarodka), który podkreśla nieobecność kobiet w tym zestawieniu. Przyglądanie się temu układowi daje także poczucie ciągłości władzy dziedzicznej, przekazywanej według określonych i wykluczających reguł; podobnie jak w *The Man Who Would Be*, władza w tych tekstach jest przypisana męskiemu rodzajowi – przez niego stanowiona i performowana w bardziej lub mniej swobodnej formie (papieża, króla, celebryty, czy nawet (!) królowej pszczoł...).

Kay Rosen, profesorka lingwistyki na Indiana University w Gary oraz sztuki w Art Institute w Chicago, eksploruje język od 25 lat, wykorzystując interpunkcję, znaki diakrytyczne, spacje, marginesy i odstępy między znakami w sposób, który czyni znaleziony komunikat swoistym tekstualnym ready made, relacyjnym i dialogicznym wobec naszych wizualnych, semantycznych przyzwyczajeń.

Inne realizacje, jak *OBELISK/ODALISK* czy *SELF/HELP/SHELF*, pośrednio odnoszą się do swojej podobności, zawierając kryptograficzny sens w zderzeniu tak drobnej różnicy wizualnej z tak dużą nieprzystawalnością sensów.

Z kolei w *Go Do Good*, 2011, muralu wykonanym w 2011 r. w Chicago, Illinois, litery migają w oczach, tworząc wielorakie szyfry zestawień słów *GO/DO/GOOD/GOD*.

Kilkumetrowy, żółto-czarny napis w sześciu różnych odsłonach/historiach umieszczony został wzdłuż 17 North State Street na czas ceremonii *Smiley Sidewalks*, wpisując się w kilkumiesięczne działania o charakterze charytatywnym podjęte przez Chicago Loop Alliance oraz United Way of Metropolitan Chicago, które zebrały ponad 100.000 dóbr: książek, jedzenia, ubrań, przyborów szkolnych dla najuboższych mieszkańców miasta.

Perswazyjność tekstu może służyć interesowi zarówno publicznemu, jak i prywatnemu, sam autor może również zaświadczać tekstualną ironią o własnym statusie materialnym i społecznym, pozostając jednocześnie w bezpiecznej odległości nawiasu artystycznego działania.

Takim ogłoszeniem-obrazem (składającym się z ośmiu białych płócien z czarnymi literami) posłużył się chorwacki artysta Goran Trbuljak podczas wystawy „Post Post Modern Modern Artist” (prace z lat 1980–2008) w Gregor Podnar Gallery w Berlinie.

Stary i depresyjny nikt (anonymus) szuka stałego miejsca wystawowego w jakiejś miłej przestrzeni współczesnego muzeum sztuki.

**OLD AND DEPRESSIVE ANONYMOUS IS
LOOKING FOR A PERMANENT DISPLAY PLACE
IN SOME NICE NEW ART MUSEUM SPACE**

Tylko na pierwszym obrazie mamy do czynienia z pełną treścią anonsu. Pozostałe ogłoszenia to fragmenty pierwotnego tekstu, nowe sensy wydobyte poprzez wyczyszczenie niektórych słów: *patrząc w sztukę (LOOKING IN ART)*, *permanennie anonimowy (ANONYMUS PERMANENT)*,

miejsce nowa przestrzeń (PLACE NEW SPACE), *depresyjne muzeum (DEPRESSIVE MUSEUM)*, *wystawiać coś (DISPLAY SOME)*, *stare jest mile (OLD IS NICE)*...

Obnażenie systemów marketingowych galerii oraz innych pracodawców pola sztuki stawia artystę w roli petenta, szukającego pracy bezrobotnego, uczestniczącego w castingu na uznanego twórcę przynoszącego dochody:

OLD AND BALD I SEARCH FOR A GALLERY

Depresja i kryzys to często podejmowane przez Trbuljaka tematy, w których używa ironicznej autodenuncjacji. Artysta ten od lat 60. był aktywny w awangardowym ruchu artystycznym *New Art Practice* i jako jeden z pierwszych zaczął kwestionować kluczowe mechanizmy „tworzące artystę” i stawiać radykalne pytania o autonomię twórców wobec systemów muzealnych i galeryjnych. Już w 1971 r. jako student Centre Gallery w Zagrzebiu podczas dorocznej ekspozycji wystawił kartkę z odmową wystawienia jakiegokolwiek nowej i oryginalnej pracy.

**I DON'T WANT TO PRESENTE ANYTHING
NEW AND ORIGINAL**

A w 1972 r. podczas jednego ze swoich performance rozdał widowni kartki z napisem: *artysta jest artystą, kiedy otrzyma sposobność bycia nim*.

**AN ARTIST IS AN ARTIST WHEN HE IS
GRANTED THE POSSIBILITY OF BEING ONE.
IS GORAN TRBULJAK AN ARTIST, OR NOT?⁹**

Trbuljak nieraz przypomina, jak nurt konceptualny w latach 70. i 80. zmienił status dzieła i artysty, a sposoby jego wartościowania zaczęły przesuwac się w stronę precyzyjnie wykoncypowanej autoprezentacji oraz prestiżu miejsc i okoliczności, w jakich uznany artysta powinien się znaleźć. „Fakt, że ktoś miał okazję, szansę, zrobić wystawę, jest ważniejszy, niż to, co jest na wystawie pokazane”¹⁰.

Swoje realizacje Goran Trbuljak niejednokrotnie opiera na subwersyjnych działaniach z obszaru samej wystawy.

Ingerując w katalogi, zaproszenia, reklamy, tytuły, próbuje nieustannie rozbijać odgórnie nadane formy dystrybucyjne, a jego imię i nazwisko pojawiające się w tych materiałach stało się z czasem sygnifikantem dywersji i ironicznej gry z instytucjami, oraz widzem przyjmującym bezkrytycznie wykoncypowane przez nie standardy promocji artysty.

Podczas wystawy „Monogram, Monograph, Monochrome, Monologue”¹¹ w galerii P420 w Bolonii Trbuljak pokazał własny katalog z usuniętymi stronami zawierającymi reklamy sponsorskie, te zaś wydarte, oprawione i podpisane przez artystę znajdowały się na jednej ze ścian galerii. Natomiast *Monografie* pojawiające się na wystawie w gablotach to pokazywały zbiór wykonanych przez artystę sfabrykowanych publikacji, produkowanych latami przez zaklejanie istniejących książek i katalogów i opatrywanie ich własną monograficzną okładką.

Specyficzny rodzaj autoironicznego dialogu oraz samoedukowania się poprzez instrukcje, pytania i wskazówki (w istocie tylko pozornie skierowane do artysty) obecny jest ponownie w pracy *Book Three*.

Artysta w sześciu punktach spisuje zasady, które ogólnie określić by można jako *życiowe*, nie należą one jednak do żadnej szczególnej kategorii tematycznej. Według wskazówek tych unikać powinno się: *spotkań, podczas których więcej niż trzy osoby myślą lub pracują jednocześnie* (1.), *zapraszania dziennikarzy, kuratorów, krytyków i studentów do swego domu* (2.), *noszenia ubrań innych niż te noszone przez ludzi jeżdżących z tobą tramwajem* (4), *krzyczenia na dzieci i dorosłych* (5.), *bycia nudnym, nazbyt wrażliwym, narzekającym i wiktymizującym swoją osobę* (6.). Jednocześnie Trbuljak upomina się *o strzyżenie włosów, brody, wąsów i paznokci, jak wszyscy inni* (3.)¹².

Sugestywność zapisu tych czynności wskazywać może zarówno na charakter dyscyplinujący samego artystę (który może być całkiem daleki od tych wytycznych), prymarną pospolitą współczesnych twórców (opanowanych i grzecznych, nie podnoszących głosu...), jak i na zwyczajne upomnienie odbiorcy, współczesną dezyderatę, spisane wskazówki poprawy jakości życia i psychicznego komfortu.

Analizując ten specyficzny typ komunikatu sytuującego się w obszarze aktywności artystycznej można by rzec, że wszelkie dyslokacje funkcjonują jako pewien rodzaj przesunięcia wobec odgórnie nadanych statusów norm i zachowań społecznych.

Dyskomfort, jaki niejednokrotnie odczuwamy w kontaktach ze światem zewnętrznym, można czasem przewidzieć lub wytworzyć w odpowiedzi własne kontekstualne metody działania. Kluczem do skutecznej perswazji może być nie tylko nagły szturm czy olśniewająca afirmacja; bywają działania, które czynione w dyskretnym geście czy wymownym spojrzeniu zawstydzą odbiorcę lub choć zmuszą go do refleksji.

Adrian Piper, afroamerykańska artystka konceptualna, profesorka filozofii w Wellesley College w Massachusetts, w latach 80. niejednokrotnie spotykała się z niezręcznymi sytuacjami o podłożu rasistowskim czy seksualnym.

Jej praca zatytułowana *My Calling Card* (1986–1990) to krótkie teksty drukowane na kartach przypominających karty wizytowe wymieniane na bankietach czy przyjęciach. Rozdawane przez artystkę w miejscach publicznych wybranych osobom, w określonym kontekście czy sytuacji, dyskretnie, a zarazem ironicznie informowały o niestosowności ich zachowania lub też starały się takie zachowanie uprzedzić. Na jednej z nich artystka informuje o swoich zamiarach (lub raczej ich braku) i stara się zawalczyć o komfort i spokój w miejscu publicznym, o możliwość niekomunikatywnego, cichego bycia wśród ludzi, nieobarczonego nachalną towarzyskością.

Drogi Przyjacielu!,

Nie jestem tu, aby kogokolwiek zaczepiać lub być zaczepiana. Jestem tu sama, ponieważ chcę tu być. Sama.

Ta karta nie jest przewidziana jako część flirtu.

*Dziękuję ci za uszanowanie mojej prywatności*¹³

Na innej zaś karcie z tej serii:

Drogi Przyjacielu!

Jestem czarna

Jestem pewna, że nie zauważyłeś tego w momencie, w którym zrobiłeś/zaśmiałeś się/zgodziłeś z tą rasistowską uwagą. W przeszłości usiłowałam ostrzegać białych ludzi z wyprzedzeniem o mojej rasowej przynależności. Niestety, niezmiennie traktowali mnie jako naciskającą, manipulującą lub społecznie nieprzystosowaną. Dlatego więc przyjęłam założenie, że biali ludzie nie czynią tych uwag, nawet kiedy wierzą, że nie ma wśród nich obecnych czarnych ludzi, i rozdają te karty, kiedy to jednak robią. Żałuję każdego dyskomfortu, który spowodowała ci moja obecność, tak jak jestem pewna, że ty żałujesz dyskomfortu, który spowodował mi twój rasizm.

Patrząc z dzisiejszej perspektywy oczywistym wydaje się, jak wiele zmian w tym zakresie zaszło w ciągu ostatnich dwudziestu lat, odkąd w obieg weszły rozdawane przez artystkę *Calling Cards* – i choć z reguły patrzymy pobłażliwie na drobne gesty jednostki, nigdy nie możemy być pewni, na ile takie tekstualne sugestie mają wpływ na określone i decyzyjne umysły. Punktowane dodatkowo jest również wytworzenie sytuacji cyrografu/paktu, który poświadczony naszym podpisem niczym kolejny kredyt obciąża nasze sumienia i przypomni o złożonej obietnicy.

*I will always mean what I say.
/ Mam na myśli wszystko to, co mówię.
I will always do what I say I am going to do.
/ Zrobię wszystko, co powiem, że zrobię.
I will always be too expensive to buy.
/ Zawsze będę za drogi, by (mnie) kupić¹⁴.*

Wymuszenie uwagi oraz perswazyjne określenie się wobec nadawanego przez artystę komunikatu zazwyczaj ma wytworzyć też pewien rodzaj namysłu nad problemem, być może owocującego u odbiorcy także konkretnym działaniem lub postawą. I to one: afirmatywne, agresywne, ironiczne, subtelne sugestie pokazują, co tak naprawdę rządzi tym światem.

1. *Fragment Run the World (Girls)*, Beyonce Knowles, 2011. Tłum. własne. (*My persuasion can build a nation / Endless power, with our love we can devour / You'll do anything for me...*). Tłum. autorskie.
2. Chris Ferguson, Doug Hurley, Rex Walheim, za: http://www.nasa.gov/mission_pages/shuttle/shuttlemissions/sts135/sts135_wekeup.html (dostęp 3.11.2015).
3. „...I for my girl, Sandy, and all the women who've taken us to space with them and the girls who are our future explorers”, Beyonce Knowles poprzez transmisję radiową Nasa, za: http://www.nasa.gov/mission_pages/shuttle/shuttlemissions/sts135/sts135_wekeup.html (dostęp 02.11.2015).
4. Los Angeles, 20.09.2015 r.
5. *Fragment Run the World (Girls)*, Beyonce, 2011. Tłum. autorskie.
6. Jek chociażby u Rosi Braidotti czy Griseldy Pollock feminizmowi często współtowarzyszył ideowo weganizm i ekologia.
7. Tytuł wystawy Karla Holmqvista, „Words are People”, Alex Zahary, Nowy Jork, 4 maja–2 czerwca 2012 r.
8. Kay Rosen, *Frieze*, październik 2008 r.
9. *An artist more for what he does not do than what for he does: Goren Trbuljak*, ATP diery, luty 2014.
10. Ibidem.
11. 25 stycznia–29 marca 2014 r., galeria P420, Bolonia.
12. Book Three.
13. Adrian Piper, *My Calling Card...*
14. Adrian Piper, realizacje składające się z trzech stanowisk z tymi hasłami, drukowanymi w postaci umowy oraz podpisywanymi na miejscu przez oglądających, Biennale w Wenecji, 2015.





ZOFIA
KRAWIEC

*Miłosny
Performens*

Zyjemy w kulturze zdominowanej przez uczucia¹. O zawieraniu małżeństw nie wypada mówić już w kontekście korzyści ekonomicznych, jedynym właściwym powodem prawnego zatwierdzenia związku zdaje się dzisiaj miłość. Psychologowie na stałe zajęli miejsca w mediach głównego nurtu, jako eksperci właściwie od wszystkiego, poczynawszy od zdrowego trybu życia, poprzez kryzysy w związkach i problemy z wychowywaniem dzieci, aż po radzenie sobie w pracy. W telewizji powodzeniem cieszą się programy typu *talk show*, oparte na terapeutycznym stylu rozmowy. W literaturze z kolei coraz popularniejszym trendem jest pisanie autobiografii wokół cierpienia, którego doświadczyło się w życiu, tzw. autobiografii w duchu terapeutycznym.

Nie od zawsze jednak do emocji przykładano tak dużą wagę, chociaż zainteresowanie emocjami zaobserwować można już u starożytnych filozofów. Starożytni Grecy skoncentrowani na dążeniu do mądrości, którą ucieleśniał rozum, widzieli w emocjach antytezę mądrości, a nawet zagrożenie dla racjonalizmu. Najpełniej stosunek greckich filozofów do emocji ujawnia się w Platońskiej metaforze woźnicy. Platon porównał umysł do woźnicy rydwanu powożącego końmi pożądania i emocji. Emocje, porównane do dzikich zwierząt, mogą ponieść człowieka na zgubną drogę hedonizmu, z którego wiedzie już prosta droga do stoczenia się na samo dno. Ten więc, zdaniem Greków, kto poddaje się uczuciom, najpewniej skończy na marginesie społecznym. „Kiedy w 1986 roku Catherine Lutz i Geoffrey M. White opublikowali artykuł zatytułowany *The Anthropology of Emotion* podsumowujący ostatnią dekadę antropologicznych badań nad emocjami, bibliografia obejmująca przede wszystkim pozycje amerykańskich antropologów liczyła 194 pozycje. Tymczasem jeszcze w 1970 roku antropologia emocji była praktycznie nieznana”². Uczucia są więc stosunkowo świeżym odkryciem dla badaczek i badaczy kultury.

Eva Illouz, badaczka zajmująca się emocjami w dobie kapitalizmu, pisze: „dwudziestowieczna kultura stała się »głównie zainteresowana« życiem uczuciowym, jego etiologią i morfologią, i obmyśliła specyficzne techniki – lingwistyczne, naukowe, interakcyjne – do rozumienia tych uczuć i radzenia sobie z nimi”³. To charakterystyczne dla dwudziestego wieku skoncentrowanie wokół uczuć Illouz nazywa „terapeutycznym stylem emocjonalnym”. Początek zwrotu uczuciowego wiąże się jej zdaniem z rozpowszechnieniem

idei psychoanalizy oraz dyskursu terapeutycznego, pojawiającego się między I a II wojną światową.

Z czasem bowiem okazało się, że nie możemy zrozumieć wielu własnych emocji, ponieważ, jak wyjaśniła psychoanaliza, do wielu ze swoich uczuć sami nie mamy dostępu, możemy dotrzeć do nich dopiero w procesie terapeutycznym. Wyparte wydarzenia z przeszłości stoją na przeszkodzie do rozumienia siebie, skutkują nerwicami, zakłócającymi wolne życie. Rozmowa o emocjach zaczęła być synonimem zmiany jakości życia. O swoich uczuciach zaczęto opowiadać więc terapeutom, życiowym partnerom, rodzinie, znajomym, a nawet szefom. Dwudziestowieczna psychologia odwróciła greckie myślenie o relacji emocji i rozumu, deprecjonując świadomość, jako wtórny komponent wobec uczuć.

Ponadto w latach dwudziestych XX wieku w Ameryce Północnej rozwinęło się pisanie porad życiowych, posługujące się językiem emocjonalności, które niemalże natychmiast zaczęło cieszyć się bardzo dużą popularnością. Literatura poradnikowa okazała się „najtrwalszą platformą propagowania idei psychologicznych i wypracowania norm emocjonalnych”⁴.

Zwrot emocjonalny wiąże się z feminizmem. To pokrewieństwo opiera się na zainteresowaniu zarówno psychologią, jak i feminizmu drugiej fali sferą prywatną: rodziną i seksualnością⁵. „Ponieważ feminizm drugiej fali ciasno splótł się ze sferą rodziny i seksualności i ponieważ swą narrację emancypacji usytuował w tych właśnie sferach, cechowało go zatem naturalne pokrewieństwo z terapeutyczną narracją”⁶. Seks (wyznaczający centrum psychoanalizy) w relacjach intymnych miał stać się od teraz obopólnym źródłem przyjemności, osiągniętej na drodze wzajemnego zrozumienia, które prowadzić miało do równości w związku. Należało więc nauczyć się opowiadać o swoich pragnieniach, żeby partner wiedział, jak sprawić przyjemność. Zdaniem Anthony'ego Giddensa zmiany w sferze intymnej są ruchem w kierunku emancypacji i egalitarności. Zmian tych dokonały głównie kobiety, które zbuntowały się przeciwko rolom gospodyń domowych i ograniczeniom samorozwoju. Zaczęły dopominać się równości w różnych dziedzinach życia. Mężczyźni w tym czasie byli zaabsorbowani zajmowaniem pozycji w życiu publicznym. Przegapienie zmian w sferze prywatnej stało się powodem tego, że mężczyźni nie nadążają za emancypacją. Zdezorientowani przemianami, które niejako wyda-

OSKAR DAWICKI, GLORIA AMORE VICTIS, 2015, FESTIWAL SZTUKI W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ OTWARTE MIASTO MMXV, LUBLIN, 2015,
FOT. TOMASZ KULBOWSKI, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI OŚRODKA MIĘDZYKULTUROWYCH INICJATYW TWÓRCZYCH „ROZDROŻA”



rzyły się za ich plecami, mentalnie tkwią w przeszłości, w rolach żywicieli rodzin. Podsumowując: rozpowszechniony język terapeutyczny oraz feminizm doprowadziły do wprowadzenia emocji w sferę publiczną.

Dzięki Internetowi splot prywatnej i publicznej sfery zacieśnił się. Internet jest niczym innym jak sferą publiczną przebudowaną w scenę, na której wystawia się życie prywatne, emocje i intymność. Emocje, na czele z miłością, zintegrowane są w ciele. Ilouz zwraca uwagę na to, że Internet odświeża kartezjański dualizm psychofizyczny. Posługując się tylko językiem pisanim, unieważnia ciało (zamiast ludzi widzimy fotografie). Profile internetowe, a w szczególności serwisy randkowe, prowadzą do utowarowienia osób z nich korzystających. Profil na Facebooku jest więc wirtualną prezentacją, tego kim się jest. Manipulując informacjami, jakich się o sobie udziela, przekształca się sferę intymną w inscenizację. Podstawową aktywnością na Facebooku jest informowanie innych o swoich emocjach „lubię, nie lubię”. Facebook to arena, gdzie rywalizuje się między sobą o uzyskanie jak największej widoczności i sympatii innych, której licznym wyznacznikiem jest ilość zebranych lajków. Osoby korzystające z mediów społecznościowych są tresowane do słuchania o życiu intymnym innych osób, co nie ma za wiele wspólnego z emancypacją. Jednak jeszcze nigdy dotychczas nie byliśmy tak mobilizowani do zajmowania się swoimi emocjami. Nasza kultura jest kulturą spowiedzi, co długo przed powstaniem Facebooka zauważył Michel Foucault w *Historii seksualności*.

„My zaś staliśmy się od tej pory społeczeństwem zeznającym. Szybko rozprzestrzeniły się wpływy wyznania: w sądownictwie, medycynie, pedagogice, stosunkach rodzinnych, miłosnych związkach, w codziennym życiu i przy najbardziej uroczystych okazjach: wyznajemy zbrodnie, grzechy, myśli i pragnienia, przeszłość i sny, wyznajemy dzieciństwo; wyznajemy choroby i niedole; najdokładniej staramy się wypowiedzieć to, co wypowiedzieć najtrudniej; wyznajemy publicznie i prywatnie, rodzicom, wychowawcom, lekarzowi, tym, których kochamy; z rozkoszą, ale i z udręką, samym sobie czynimy wyznania dla innych niepojęte, i powstają z tego książki”⁷.

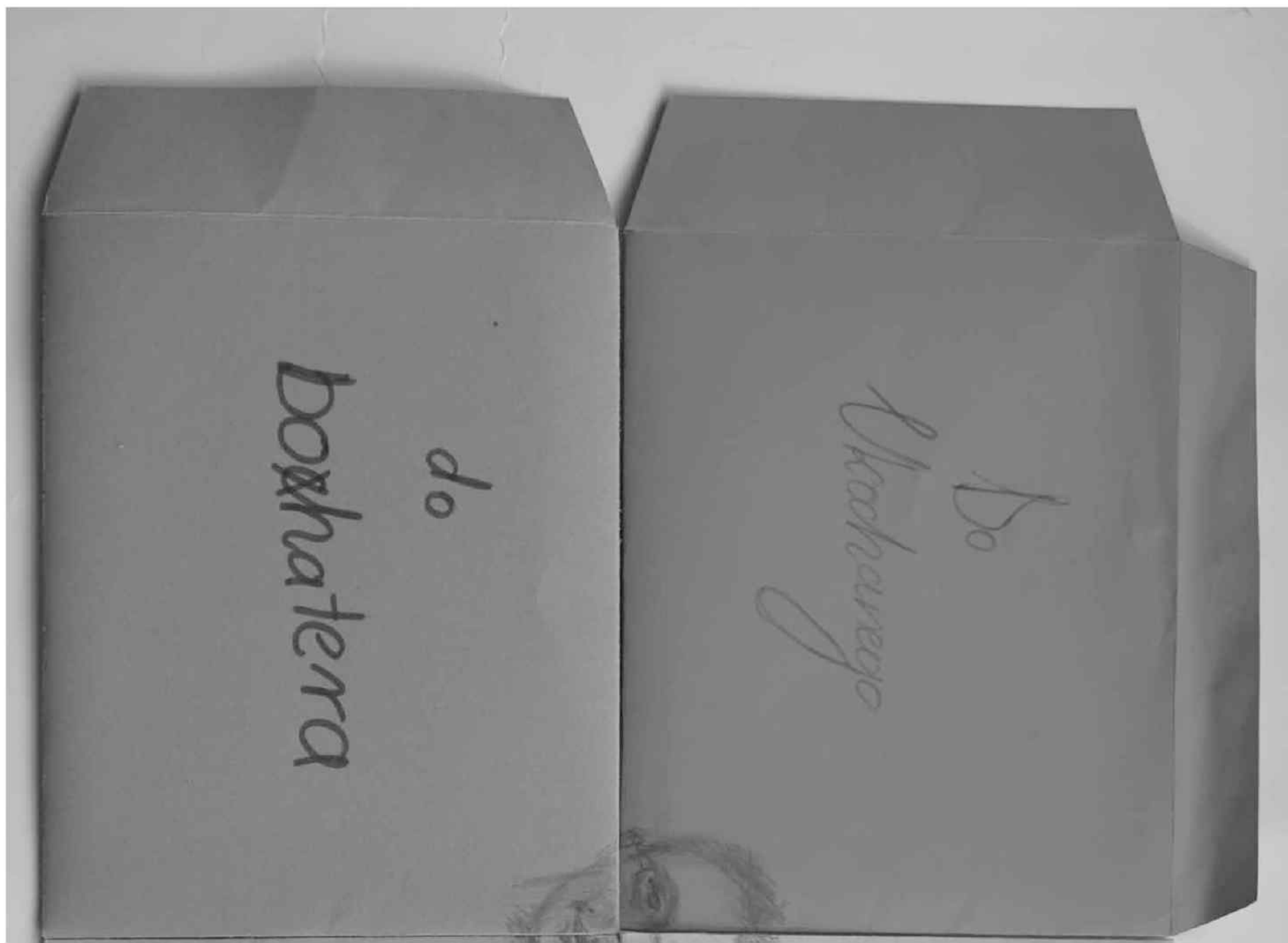
Badaczki kultury Krystyna Duniec i Joanna Krakowska ruch przejścia dyskursu intymnego w sferę publiczną, o potencjale eman-

cypacyjnym, nazywają: TRANS-SFEREM. „Praktyczna realizacja feministycznego hasła »prywatne jest polityczne«, którego po raz pierwszy użyła Carol Hanisch w eseju *The Personal is Political* z 1969 roku, przybiera dzisiaj nieoczekiwane formy i ma poważne konsekwencje zarówno dla trans-sferowanych, jak i dla trans/-sferujących”⁸, piszą Duniec i Krakowska. Dalej dowiadujemy się, że TRANS-SFER dokonuje się: „w sztuce, w kulturze, w praktykach społecznych, dotyczy strategii komunikacyjnych i nowych mediów, metod uprawiania polityki i sposobu uprawiania historii”. Badaczkom chodzi tutaj bynajmniej nie o namawianie do internetowych spowiedzi z kulinarnych przysmaków poprzedniego dnia czy o propagowanie tabloidowego kultu bezwstydu i plotki, ale o zrobienie miejsca w sferze publicznej dla narracji prywatnych świadectw, umocowanych w kontekście życia osobistego, które zastępują podmiot zbiorowy podmiotem indywidualnym – wprowadzając empatię. Zdaniem autorek książki *Sac, sex i historia* wszystko to, co jest najbardziej interesujące w kulturze, oscyluje na granicy prywatnego i publicznego.

Dlatego atrakcyjnym pomysłem wydaje mi się odczytywanie sztuki współczesnej przez pryzmat historii miłosnych artystów. Miłość ma więcej wspólnego ze sztuką współczesną, niż mogłoby się wydawać. Nie jest ona wytwarem. Czymś stałym i niezmiennym. Jest procesem, trwającym w czasie, w którym żyje uczucie. Afekt nie jest aktywnością, lecz jest wewnętrzną siłą popychającą nas do działania, a danemu działaniu nadającą nastrój uczucia. Miłości nie wytwarza się, lecz się ją codziennie praktykuje, gdy nie jest ona dziełem, ale zdarzeniem. Miłość jest więc żywym procesem, zmieniającym się w czasie, a gesty wyrażające miłość są performensem. Prace artystyczne powstające pod wpływem zakochania, niezależnie od medium w jakim zostały wykonane, wpisują się w szerszy kontekst Miłosnego Performensu. Według badaczy, performans to: „działanie, które pozwala na improwizowane eksperymenty odpowiednio do potrzeb i pragnień dostrzeżonych i odczuty w konkretnej niepowtarzalnej sytuacji”⁹. Miłość dostarcza aż nadto niepowtarzalnych sytuacji zakochanemu podmiotowi. Proponuję nazwę Miłosny Perforemens, ponieważ są to prace bardzo prywatne, a jednocześnie funkcjonujące na wystawach, w sferze publicznej. Miłosne Preformensy to dzieła sztuki wykonane przez artystów specjalnie dla osoby, w której są zakochani. To intymne gesty, nastawione na wzmacnianie relacji, ich adresatem jest tylko jedna osoba. Być może tylko ta jedna



TERESA BIERZYŃSKA, GODZINA PŁACZU, 1983–2009



DO
OSKARA



DO
MISTRZA

osoba może je w całości odczytać. Często dzieła te nie powstają z myślą, aby je publicznie pokazywać. Miłosny performans kieruje się nie kalkulacją, tylko własną logiką. Logiką emocji. Nie są to dzieła sztuki, których tematem jest miłość, ale takie, które uczestniczą w życiu związku, jako codzienne gesty, miłosne deklaracje, albo pojawiają się przy jego śmierci – rozstaniu. Miłosny Performens to wyraz intensywnych uczuć. Rodzaj miłosnej korespondencji, adresowanej do kochanej osoby. Wykonywany jest w różnym medium. Zazwyczaj też nie zamyka się w jednym dziele sztuki, gdyż wpisuje się w większą część miłosnej praktyki. Niekiedy te dzieła sztuki trwają dłużej niż relacja zakochanych osób. Po zakończeniu związku trwają autonomicznie. Niezależnie od relacji, która była inspiracją dla stworzenia dzieła sztuki.

Artyści w naturalny sposób funkcjonują na styku prywatnej i publicznej sfery. Impulsem dla twórczości od zawsze były uczucia i życie wewnętrzne artystów, a ich dzieła sztuki prezentowane są na publicznych wystawach. Miłość jest uczuciem uniwersalnym dla wszystkich ludzi. Dlatego opisywanie sztuki przez pryzmat miłości może spowodować, że jej odbiór przestanie być adresowany do wąskiego grona specjalistów, lecz stanie się bardziej przystępny i egalitarny.

Pojawienie się w życiu miłości zwiastuje również nieuchronne nadejście cierpienia, które zakochaniu nieodwrotnie towarzyszy. Na połączenie miłości i bólu zwrócił uwagę Roland Barthes, porównując udręki zakochania do obozu koncentracyjnego:

„Czy nie jest nieprzyzwoitością porównywać sytuację podmiotu cierpiącego z powodu miłości z sytuacją więźnia obozu w Dachau? Czy jedna z najbardziej niewyobrażalnych w dziejach niegodziwości może powrócić w błahym, dzieciinnym, wymyślnym, niejasnym zdarzeniu, które przytrafia się podmiotowi w komfortowym położeniu i które jest jedynie łupem jego Wyobraźni? Obie te sytuacje mają jednak coś wspólnego: są panicznie dosłowne: są sytuacjami bezwzględными, bezpowrotnymi: przerzuciłem siebie w innego z taką siłą, że kiedy mi go brakuje, nie mogę się pozbiierać, sam siebie odzyskać: jestem zgubiony na zawsze”¹⁰.

Zygmunt Bauman także zestawiał ze sobą doświadczenie miłości i śmierci:

„Zjawienie się jednej bądź drugiej jest zawsze niepowtarzalne, lecz także nieodwracalne – nie dopuszcza możliwości powtórnego rozpatrzenia sprawy, nie daje szans na apelację ani nadziei na wstrzymanie wykonania wyroku. Jedna i druga zdane są tylko na siebie. Jedna i druga, zawsze gdy się pojawiają, rodzą się po raz pierwszy, lub po raz pierwszy naprawdę wynurzają się z nicości, z mroku nieistnienia bez przeszłości i przyszłości. Każda z nich za każdym razem zaczyna się od początku, obnażając zbędność wszelkich przeszłych fabuł i próżność wszelkich przyszłych narracji”¹¹.

Dlatego Miłosne Performensy ukazują paletę niekiedy sprzecznych emocji. Od euforii po rozpacz i strach. A przez to, że funkcjonują na styku prywatnego i publicznego, odzwierciedlają również kontekst społeczno-polityczny, w którym powstają.

Na przykład Miłosny Performens Oskara Dawickiego pt. *Chwała ofiarom miłości*, w formie kamiennej tablicy, dobrze znanej z miejskiego krajobrazu, zazwyczaj upamiętniającej tragiczne wydarzenia (często związane z wojną). Dawicki w swojej pracy przesuwając akcent z życia publicznego na prywatne, upamiętniając w przestrzeni miasta wydarzenie skrajnie intymne – nieśczęśliwą miłość.

Z kolei Aleka Polisa, opowiadając w swoich Miłosnych Performensach o miłości do ówczesnej partnerki Ani, jednocześnie opisuje trudną sytuację lesbijek w życiu społecznym, np. kontrowersje, jakie wzbudzają w przestrzeni publicznej.

Miłosny performans Teresy Gierzyńskiej z lat siedemdziesiątych pt. *Dwurnika* jest odważną pracą o kobiecej seksualności i masochistycznej miłości do mężczyzny. Ujawnia również trudną sytuację kobiety w patriarchalnym PRL-u. Kontrastem dla miłosnych prac Gierzyńskiej są Miłosne Performensy Ady Karczmarczyk. Historia powstania prac Ady Karczmarczyk opowiada o wyniszczającej miłości młodej artystki do starszego i bardziej doświadczonego artysty, z której dziewczyna ostatecznie wychodzi zwycięsko.

Pisząc o miłości artystów na przestrzeni czterdziestu lat, zastanawiałam się: czy miłość zmieniła się w tym czasie. Pewnie jest to za krótki przedział w historii, żeby można było za-

obserwować radykalne przemiany. Za to wyraźnie zmieniły się sposoby radzenia sobie z nieszczęśliwą miłością, co w dużej mierze jest zasługą dążenia do płciowego równouprawnienia. Tę przemianę można zobaczyć w ewolucji Miłosnego Performensu Ady Karczmarczyk. Dzisiejsza twórcza dziewczyna, odrzucona przez mężczyznę, nie musi przeżywać zawodu miłosnego w domowym zaciszu. Może za to przekierować uwagę z mężczyzny na samodzielny rozwój i zawodową karierę. Dobrze podsumowuje to inna współczesna przebojowa młoda kobieta Lena Dunham, pisząc w książce *Nie taka dziewczyna*: „Ośmielona nowym życiem kobiety z porządną posadą i w nowej kurtce, powiedziały Joaquinowi, żeby spieprzał na zawsze”.

-
1. Anthony Giddens w książce pt. *Przemiany intymności* twierdzi, że rozmowy o uczuciach są dziś bez przerwy obecne w życiu publicznym.
 2. Małgorzata Rejter, Justyna Straczuk, *Wstęp (w:) Emocje w kulturze*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012, s. 7.
 3. Eve Illouz, *Uczucia w dobie kapitalizmu*, tłum. Zygmunt Siembierowicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 13.
 4. Ibidem, s. 18.
 5. Motto „to, co prywatne, jest polityczne”, zawarte w eseju Carol Henisch *The Personal is Political* z 1969 roku, stało się jednym z głównych haseł radykalnych feministek.
 6. Illouz – op. cit., s. 41.
 7. Michel Foucault, *Historia seksualności*, przeł. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant i Krzysztof Matuszewski, Słowa / Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 47.
 8. Krystyna Duniec, Joanna Krekowska, *Soc, sex i historia*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2014, s. 167.
 9. Mervin Carlson, *Performans*, przeł. Edyta Kubikowska, red. nauk. wyd. pol. Tomasz Kubikowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
 10. Roland Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. Marek Białczyk, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2011, s. 76.
 11. Zygmunt Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność: o wielości strategii życia*, tłum. Norbert Leśniewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 6.



JAKUB
BĄK

OBIEKTY ASPO- ŁECZ- NE

Piotr Łakomy tworzy głównie obiekty i publikacje, a właściwie wystawy składające się z obiektów lub wystawy w formie publikacji. Kluczem do zrozumienia istoty jego prac jest obecność, a dokładnie współobecność obserwatora, pracy i światła w partykularnej sytuacji przestrzennej. Oczywiście, niezbędna jest też cisza i czas, dwa mocno poboczne, ale silnie zdeterminowane wątki jego twórczości.

Brak hałasu jest w galeriach gwarantowany konwencją i jeśli tylko samo dzieło jej nie naruszy, będzie trwało. W tym wypadku zostaje dodatkowo wzmocniony. Surowe, monochromatyczne minimalistyczne prace podbijają stawkę ciszy. Maksymalnie ograniczona ilość bodźców wizualnych sprzyja jeszcze większemu wyciszeniu. Reakcją na biały obraz Roberta Rauschenberga było 4'33" Cage'a¹ i podobnie na wystawach Łakomego ludzie zdecydowanie milczą. Nieliczne instalacje zawierają komponent akustyczny, ale zostaje on sprowadzony do poziomu podprogowego, ledwo słyszalnego, jak dyskretne brzęczenie świetlówek i delikatne pstryknięcie włącznika światła. Obiekty z materiałów izolujących: styropianu, siatki aluminiowej, kurtyny z gęstego materiału stanowią pułapki dźwiękowe, zdają się pochłaniać zgiełk, z którego wchodzimy w ich przestrzeń. Wytwarzanie efektu akustycznej implozji, wyciszanie pobudzenia na wszystkich poziomach percepcji, tłumienie i izolowanie natłoku bodźców, które stale towarzyszą nam w przesyconym urządzeniami audiowizualnymi świecie, budują nieodzowną ramę prac Piotra Łakomego.

Na wystawach „Rzeczywiste przyczyny” (Poznań 2013) oraz podczas targów Liste (Bazylea 2014) można było zobaczyć serie paneli z polerowanych płyt drukarskich, które – podobnie jak obraz Rauschenberga – są „łado-

wiskami dla światła, cieni i wszelkich drobin”². Łakomy dodaje do tradycji malarstwa będącego polem gry światła i cienia, w jego najwyższej awangardowej postaci gry czystej, swój alchemiczny rys. Operując silnie reagującymi chemikaliami, delikatnie narusza metaliczne powierzchnie. Tym samym kwestionuje mit nowoczesności, idealnej materii, ponadczasowo doskonałego stopu aluminium, minimalistycznego fetyszu uwodzącego swą perfekcyjną gładkością. W przeciwieństwie do inżynierów, np. tych zatrudnionych przez Jeffa Koonsa lub Anisha Kapoora, Łakomy nigdy do końca nie kontroluje procesów, jakie ośmiela się wywołać. Używając żrących substancji i inwazyjnych technik, ześlizguje się z powierzchni, narusza *status quo*, jaki przed chwilą sam ustanowił, sięgając po wysoko przetworzone komponenty przemysłowe. Mimo że głębsza warstwa wychodzi na jaw, a gładź zostaje naruszona, oferując wzrokowi bogactwo nieznanych dotąd jakości faktur i barw, cały czas tafle zimnego metalu niewzruszenie i milcząco stoją naprzeciw widza. Te obrazy bez obrazów tak samo opowiadają o obecności w pomieszczeniu z obrazami, o światło-obrazie, o ekonomii światła, co o wytwarzaniu świata i niemym, jałowym wpatrywaniu się w odbicie, jego odbicia. Trudno oprzeć się wrażeniu, że tak jak blask galeryjnych świetlówek powołuje do bycia niedoskonale wypolerowane płyty – jako dzieło sztuki, tak poświata monitora wytwarza niemo wpatrującego się weń człowieka – jako użytkownika. Wywołując, bądź odrzucając, metaforyczną wymowę tych metaobrazów, nie sposób zignorować subtelnej zabawy, w jaką wciągają widza, czyli milczące poszukiwanie odpowiedzi na pytanie: co właściwie oglądamy? Obraz, który niczego konkretnego nie obrazuje; obiekt, który jest – o tyle, o ile wytwarza swój nieuchwytny obraz; czy może światło uwięzione na powierzchni, lub samą abstrakcyjną pracę obrazowania

(się)? Brak wszelkich figur, narracji, znaków, symboli i łatwo rozpoznawalnych form zamyka widzom usta, pozabawiając ich możliwości spontanicznego nazywania, komentowania tego, co widzą.

Wymiar czasowy ekspozycji Łakomego jest również ściśle skalibrowany. Artysta daje liczne wskazówki dotyczące trybu czasowego, w jakim pracuje, analizuje otaczającą rzeczywistość i chce, by postrzegać jego prace. Wystawy Łakomego ustanawiają specyficzną czasoprzestrzeń, dość oryginalną zarówno z perspektywy historii sztuki, jak i praktyki dnia codziennego. Wchodząc w te przestrzenie, wkraczamy gdzieś pomiędzy wieczne trwanie (Dzieła Sztuki) i ciągły brak czasu (współczesnej kondycji ludzkiej). Do demarkacji czasu, w tym rytmu, okresu, częstotliwości i ogólnego planu artysta używa precyzyjnych narzędzi. Światło wyznacza rytm czuwania. To chyba jeden z najciekawszych, najbardziej poetyckich momentów w pracach Łakomego. Na konkursowej wystawie „Spojrzenia” (Warszawa 2015) artysta pomiędzy ścianami ustawił namiot wykonany z odbłaskowej przemysłowej tkaniny. Namiot miał formę półtwardą, podzielony na symetryczne części jednocześnie zamykał się w czterech krawędziach i otwierał czterema szczelinami. We wnętrzu namiotu pulsowało światło o dość neutralnej barwie, ani przesadnie zimne, ani specjalnie ciepłe. Płynnie rozpałało się i gasło z tą samą częstotliwością co dioda komputerów Apple podczas trybu czuwania. Czy to będzie żarówka na klatce schodowej zapalana fotokomórką, czy dioda *stand by*, rzeczy używają światła, by pokazać nam swoje oddanie, które najlepiej wyraża się w figurze wiernego, bezsennego, milczącego czuwania. Podobnie pracowało światło podczas instalacji „Nieskończony pokój” (Zielona Góra 2015), gdzie trzy źródła światła: żarówki, świetlówki, LED-y stopniowo uruchamiały się

w niespiesznej sekwencji, jedna po drugiej, aż do pełnej iluminacji. Potem gasły i cykl zaczynał się od nowa. Aby dostrzec siłę pierwotnej poetyckiej rzeczywistości lampy, warto przywołać pracę *Pokój z widokiem / A Room with a View*, która była częścią wystawy *Bold Tendencies* (Londyn 2013). Na dachu wielokondygnacyjnego parkingu w londyńskim Peckham artysta ustawił pospawaną ze stalowych profili klatkę dopełniającą narożnik budynku. Umieszczona w szczytowym kącie tej konstrukcji lampa, zapalając się, powoływała do bytu nadbudowę oraz bazę całej instalacji. Według wzrokocentrycznej wykładni świat jest tym, co się pojawia, i jest ściśle uzależniony od światła, a unaocznienie stanowi warunek i źródło istnienia³. Rytm, okres i migotanie są tu znacznie ważniejsze niż ontologiczna funkcja światła, które w tradycji religijnej i filozoficznej miało moc powoływania do istnienia. Tak samo żółta aluminiowa taśma, która pokryła ściany stoiska wystawienniczego Łakomego na targach Nada (Miami 2015), na co dzień jest stosowana w budownictwie dla oznaczenia tymczasowej organizacji przestrzeni, jak pasy ruchu podczas przebudowy ulicy, obok swojej bezsprzecznie mocnej wartości estetycznej, poza uwodzeniem i angażowaniem spojrzenia brutalnie przypominała o tymczasowym charakterze całej sytuacji.

Temporary Hood, mała książka, którą Piotr Łakomy wydał w 2011 roku, to zbiór czarno-białych fotografii wykonanych przez artystę podczas codziennych spacerów. Wszystkie przedstawiają tymczasowe instalacje tworzone przez anonimowych ludzi w celu doraźnego zarezerwowania miejsca parkingowego. Z potrzeby chwilowego zawładnięcia fragmentem przestrzeni publicznej powstaje coś, co można nazwać *rzeźbą społeczną* tworzoną z przypadkowych materiałów, krzeseł, skrzynek, desek i kartonów. Fotografując, Łakomy skupia się na detalu



i ekonomii obiektów, analizuje je tak, jak wypada analizować obiekt rzeźbiarski. Bada, jak części tworzą całość i jak ta całość jest zdolna do przejmowania władzy nad otoczeniem, angażuje percepcję, znaczy miejsce i przekazuje swój komunikat. Małe konstrukcje są ekwiwalentem obecności swojego twórcy, mówią wprost: mimo że chwilowo mnie tu nie ma, to chwilowo jestem w posiadaniu tego miejsca. Bezprawna aneksja wspólnej przestrzeni zostaje usankcjonowana obecnością obiektu, który w zastępstwie uzurpatora broni i odstrasza potencjalnych użytkowników. Poza nadrzędną funkcją (wzięcie w posiadanie przestrzeni), realizowaną przez substytucję, równie istotne są niuanse konstrukcyjne. Konieczność korzystania z materiałów znalezionych, przypadkowych, w niedostatecznej ilości i objętości, oraz zdecydowanie

tymczasowy charakter instalacji wymuszają na twórcach niebanalne rozwiązania kompozycyjne. Podczas swojego działania układ swoją obecnością musi zaanektować kilka metrów kwadratowych przestrzeni, przy czym jego „ciało” siłą rzeczy jest ograniczone do kilku skromnych elementów. Gdy nadjedzie oczekiwany samochód i funkcja zostanie spełniona, cały układ musi zostać łatwo i szybko zdemontowany, ale zanim to nastąpi, musi być dobrze widzialny i na pierwszy rzut oka pewnie panować nad powierzonym obszarem. Te założenia to doskonałe ćwiczenie z rzeźby, ale Łakomy w swojej pracy nigdy nie był zainteresowany tworzeniem podobnych struktur, nigdy ich nie naśladował ani wprost się do nich nie odwołał. Niemniej jednak książka *Temporary Hood* jest bardzo ważna w recepcji twórczości Łakomego. Tytułowy



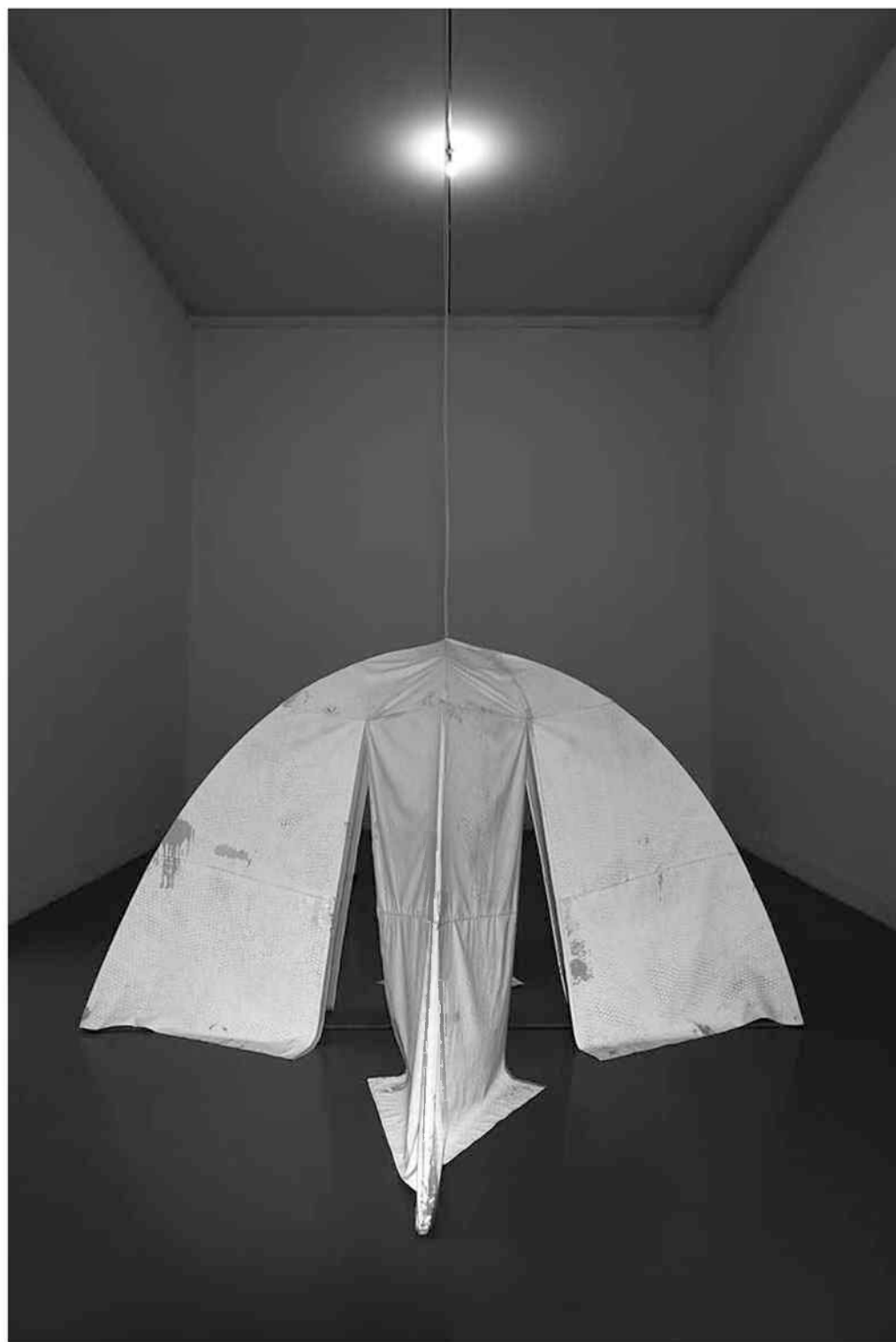
1. PIOTR ŁAKOMY, WIDOK WYSTAWY W NADA, MIAMI BEACH, 2014,
FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY
2. PIOTR ŁAKOMY, BEZ TYTUŁU, GALERIA STEREO, 2014,
FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

Hood to dzielnica, sąsiedztwo, kaptur, schronienie i repozytorium sztuki, centralny i bieżący magazyn materiałów i technik artystycznych, środków i celów, problemów i rozwiązań, tematów i zagadnień, jakie Łakomy podejmuje w swojej pracy. Mimo, a być może właśnie dlatego, że należy do pokolenia, którego egzystencja odbywa się głównie przez media elektroniczne (internet, telefon), Łakomy tak mocno fascynuje (się i swoich odbiorców) materialnym konkretem. Jego prace są w całości tym, co widać, i tylko tym, co widać, obecnością materii o ściśle określonych właściwościach w ściśle określonym miejscu. Kiedy, podobnie jak artysta, odrobimy już lekcję z *Temporary Hood* i zrozumiemy, że materialność i społeczność współtworzą się w formach przestrzennych, zyskamy klucz do pełnego zrozumienia jego późniejszych prac.

Pół wieku temu Joseph Beuys powiedział w jednym z wywiadów:

„My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture. . . or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the invisible materials used by everyone.

That is why the nature of my sculpture is not fixed and finished, processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, color changes, decay, drying up. Everything is in a state of change”.



PIOTR ŁAKOMY, NIESKOŃCZONY POKÓJ, WYSTAWA SPOJRZENIA, ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI, 2015, FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY



Piotr Łakomy uszył na nowo i rozczyłkował filcowy garnitur Beuysa. Odosobnione: rękaw, pół korpusu i nogawki zawisły na ścianach galerii (Zachęta, Warszawa 2015, Hester, Nowy Jork 2015, The Sunday Painter, Londyn 2015). Ciepły filc zastąpiła wytrzymała tkanina syntetyczna, silnie odbłaskowa i doskonale izolująca. O takich materiałach mówi się – techniczne, co oznacza, że mają zastosowanie profesjonalne (w przeciwieństwie do prywatnego), a walory estetyczne ustępują parametrom takim jak odporność na uszkodzenia mechaniczne, środki chemiczne, temperaturę, wodę oraz innym właściwościom użytkowym, jak np. powłoka odbłaskowa silnie odbijająca światło. Energetyczny filc łatwo się defasonował i szybko tracił swoją formę, poddając się sile grawitacji, ale dla Beuysa nie miało to znaczenia, liczyło się ciepło i rozprzestrzeniająca się seria rozszerzająca perspektywę nowego, lepszego świata społecznego. Tym razem wykrój został naciągnięty na ultrawytrzymałą siatkę aluminiową, o komórkach w kształcie plastrów miodu, gwarantujących olbrzymią trwałość formy, jaka zostanie jej nadana. Siatka składa się w dużej mierze z powietrza, dzięki temu jest bardzo lekka, jej oktagonalna struktura daje jej niezwykłą wytrzymałość, a aluminiowy stop zapewnia odporność na korozję. Tam, gdzie filozofia łapie zadyszkę próbując nadgonić rzeczywistość, którą dzielimy z obiektami materialnymi (ANT, SM, OOO), na szczęście pojawia się sztuka i z bezwzględłą mocą rozczarowuje i przywraca trzeźwy cynizm. Bezpośrednia naoczność nie pozostawia złudzeń. Łakomy zwraca uwagę, że kształtujemy nasze otoczenie używając materiałów i budując obiekty, o których lubimy myśleć jako o obiektach społecznych, biernych, izolujących, oddzielających i trwale wyrażających dążenie do nadanego przez nas celu.

1. http://pastexhibitions.guggenheim.org/singular/_forms/highlights/_1a.html (11.03.2015).

2. Ibidem.

3. Andrzej Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

A black and white photograph showing several children in an outdoor setting. In the foreground, a child with a ponytail, wearing a denim jacket, is leaning over a large plastic bucket with a cross-shaped handle. To the left, another child with long dreadlocks is also interacting with a bucket. In the background, a boy in a dark jacket stands looking on. The ground is covered with dry grass and straw, and a wooden fence is visible in the background.

„NIE JESTEM KSIĘGOWĄ NATURY”

**ALEKSANDRA
JACH**

ROZMOWA Z **NANCE KLEHM**,
PROJEKTANTKĄ EKOLOGICZNĄ
I ARTYSTKĄ



Aleksandra Jach: Co myślisz o popularności terminu antropocen? Czy widzisz jakąś ciągłość w myśleniu ekologicznym lat 60. i dzisiejszymi debatami o środowisku?

Nance Klehm: Mam 49 lat, co oznacza, że urodziłam się w 1965 roku. Większość moich nauczycieli albo była pod wpływem ruchów środowiskowych, albo je odrzucała. Gdzieś niedaleko był także inspirujący mnie feminizm. Dorastałam w takim klimacie, mimo tego, że moi rodzice, oboje farmerzy, byli trochę konserwatywni w swoim myśleniu. W latach 80. i 90., kiedy rządili Ronald Reagan i George W. Bush, wiele osób porzuciło idee ekologiczne albo zostało zniechęconych do działania. Znalezienie mentorów było trudne. Opierałam się więc początkowo na książkach, co ukształtowało mnie jako nauczycielkę i praktyczkę; musiałam popełnić wiele błędów i intensywnie poszukiwać ludzi, którzy mieli wiedzę i filozofię działania. Moim zdaniem mentorzy odgrywają istotną rolę, bo pozwalają inaczej spojrzeć na własne życie, a moje pokolenie wyprodukowało wyjątkowych nauczycieli, którzy najczęściej ukształtowali się sami. Co do antropocenu – uważam, że jest to ważne pojęcie, ponieważ pozwala zrozumieć, jaka jest relacja gatunku ludzkiego wobec systemu, który go wspiera. Powstające w ten sposób poczucie odpowiedzialności może zainspirować ludzi do tworzenia możliwych scenariuszy działania, bez tracenia czasu na szukanie winnych albo popadania w romantyczne wyobrażenia. Ruchy ekologiczne czy utopijne miały wielu liderów, jak np. Buckminster Fuller, który mimo tego, że jest poważany przez wiele osób, popełnił dużo błędów. Dlatego teraz musimy być intencjonalni i zaangażowani w inny sposób.

Antropocen dotyczy wszystkich: dzieci, starszych osób, tych konserwatywnych i radykalnych. W Stanach Zjednoczonych mówi się, że „your skin is in the game”. Teraz jest czas na naukę, komunikację, współpracę, a nie poszukiwanie winnych. Musimy wykorzystać całą posiadaną przez nas wiedzę, żeby przebudować siebie samych. Myślę, że antropocen to bolesny kontekst – ale jedyny, który pozwoli nam zrozumieć, jak nasz gatunek wpływa na wszystko dookoła. Musimy to przemyśleć w szerszej perspektywie, mniej idealistycznej niż kiedyś. Krótko mówiąc, jesteśmy źli, zagniewani i nie mamy pieniędzy, ale chcemy działać, bo to interesujący czas.

A.J.: Moje następne pytanie dotyczy skali naszego możliwego zaangażowania. Co możemy zrobić z lokalnej perspektywy, zakładając, że musimy jednocześnie poszukiwać rozwiązań dla planetarnych problemów? Jak można być pragmatyczną w takiej sytuacji?

N.K.: Większość czasu spędzam poza Chicago, mam tam 25 hektarów prerii, lasów i ziemi. Poza tym działam w kooperatywie kompostowej, uprawiam jadalne i lecznicze rośliny. Zajmuję się też polityką miejską i państwową, współtworząc prawa bardziej przyjazne dla oddolnych organizacji. Obecne regulacje są bardzo restrykcyjne, jeżeli chodzi o ponowne wykorzystywanie „szarej wody”, żeby podlewać drzewa. Podobne, sztywne ograniczenia funkcjonują w stosunku do sprzedaży jedzenia przygotowywanego przez prywatne osoby. Zaangażowałam się w te różne działania społeczne i aktywistyczne, żeby pokazać, że pewne rzeczy są możliwe. Przez dwadzieścia lat wyprodukowałam ogromne ilości kompostu (nielegalnie), udowadniając, że to nie jest szkodliwa działalność.

A.J.: Myślisz, że władze Chicago wystarczająco wspierają myślenie ekologiczne?

N.K.: Politycy miejscy właśnie będą zatwierdzać. Będzie prawo kompostowe, nad którym pracowałam przez cztery lata. Niestety, nadal będą mandaty (300–600 dolarów), jeżeli całość nie zostanie wykonana według określonych reguł.

A.J.: Czy w przypadku Soil Centers współpracujesz z miastem?

N.K.: To niezależne inicjatywy. Zainicjowany przeze mnie projekt instytucjonalny The Ground Rules do tej pory otworzył pięć Soil Centers w różnych dzielnicach Chicago. Każde centrum ma swój ogród. Nasza praca polega na organizowaniu miejsc kompostowych, we współpracy z lokalnymi społecznościami. Urząd miasta ustala tylko wielkość i dizajn pojemnika na odpady oraz listę materiałów, które można przetwarzać.

A.J.: Co robicie z kompostem? Czy wykorzystujecie go do swoich celów?

N.K.: Jest on rozdawany za darmo. Nam płacą za zbieranie odpadków, dzięki czemu możemy prowadzić Soil Centers. Mamy bardzo dużo chętnych, ponieważ nie każdy potrafi robić kompost, a prowadzenie ogrodu w mieście wymaga jednak dobrej ziemi.

A.J.: W jaki sposób zaczęłaś uczyć o kompoście i ziemi?

N.K.: Robiłam swoje i czekałam, aż ktoś się do mnie zgłosi. Jestem dobra w angażowaniu ludzi do działania i wydaje mi się, że uczyłam wcześniej, niż miałam tego świadomość. W wieku 20 lat szukałam ludzi, którzy zajmowali się tym, co mnie interesowało, i starałam się uczyć bezpośrednio od nich, ofiarowując im w zamian swoją pomoc. Tak to powinno działać – jeżeli masz pasję i wiedzę, powinnaś się tym dzielić. W tym momencie uczę w bardziej formalny sposób, często poza Stanami Zjednoczonymi.

A.J.: Podczas swoich podróży miałaś okazję poznać Davida Holmgrena, projektanta i nauczyciela, który wspólnie z Billem Mollisonem ukuł termin „permakultura”. Jak się spotkaliście i czego nauczyłaś się od niego?

N.K.: Spotkałam Davida Holmgrena, kiedy pracowałam jako wolontariuszka na farmie organicznej w Australii. Potem nasze drogi zetknęły się po raz kolejny w Meksyku. Holmgren nauczył mnie, jak patrzeć na krajobraz, jak robić szczegółowe rozpoznanie terenu, zanim coś na nim zaprojektujesz. To wymaga ogromnej wiedzy z dziedziny hydrologii, kompozycji ziemi, umiejętności identyfikacji dzikich roślin. To bardzo subtelna nauka.

A.J.: Teraz sama uczysz permakultury i projektowania ekologicznego. Czego nauczyłaś się poza USA? Jak te doświadczenia poszerzyły Twoją wiedzę i praktykę?

Amaranth

Burdo

Cantaloupe

Type/Family: annual vine, Cucumis melo (Cucumis melo)
Native Range: Cucurbitaceae

Yellow

Prairie Drop Seed

Type/Family: (Sporobolus heterolepis)
Native Range: perennial, Poaceae
Height: 12 - 18 inches
Root Type: deep fibrous rhizomatous

Bloom Color/Bloom Time: rusty tan, late summer
Sun/Water: full sun, well drained
Attracts: nesting mammals, song birds
Remediates: currently +
Soil Condition/Tolerance

Prairie

Type/Family: (Dick)

Native Range: Perenn

Height: 1 to

Root Type: fibro

Bloom Color/Bloom

Sun/Water: full to

Attracts: deer, birds

Remediates: current

Soil Condition/Tolerance

Mugwort (*Artemisia vulgaris*)

Type/Family: perennial, Asteraceae

Native Range: Europe

Height: 2 to 4 feet

Root Type: adventitious, shallow

Time: green, late summer

Light: partial sun, dry to slightly moist

Notes: currently testing

Soil: alkaline soils

OZNACZENIA DLA MIEJSCA
POŚWIĘCONEGO BIOKULTYWACJI.
FOT. NANCE KLEHM

N.K.: Moje najbardziej inspirujące projekty realizowałam w mniej rozwiniętych krajach, gdzie dostęp do zasobów jest bardziej ograniczony. Ludzie, którzy mieszkają w takich miejscach, mają mądrzejsze podejście do środowiska. Oni są po prostu praktyczni.

A.J.: Jak rozumiesz relację między permakulturą a biodynamiką? Myślę, że ludzie, którzy dopiero zaczynają uprawiać ziemię, mogą się pogubić w tych różnych określeniach, permakultura, biodynamika, agroekologia, rolnictwo organiczne... Jak organizować tę wiedzę o ekologicznej kultywacji ziemi?

N.K.: Permakultura i biodynamika to systemy myślenia opozycyjne wobec systemów naturalnych, ale mogą być ze sobą zintegrowane. Ja sama nie chcę żonglować jakimiś konkretnymi nazwiskami i koncepcjami. Ważna jest obserwacja i praktyka, czyli uprawa ziemi, roślin leczniczych, poprawianie żyzności gleby i jej bioróżnorodności.

A.J.: Chciałam Cię zapytać o permakulturę, której najkrótszą definicją jest „badanie i podążanie za wzorami natury”. Jak to zastosować do miejskich ekosystemów? Jak rozumieć te zasady, kiedy kultywuje się ziemię już przekształconą przez ludzi?

N.K.: Prawie cała planeta została przekształcona przez ludzi. Ważne jest to, w jaki sposób zarządzamy tymi zasobami. I czy robimy to razem! A nie jako wyizolowane stworzenia. Powinno się pamiętać o wspólnotowym charakterze kultywacji ziemi.

A.J.: Czy dla Ciebie istotny jest także ekonomiczny aspekt ochrony środowiska? Mówi się o usługach ekosystemów, poprzez które wartościowane są różne elementy natury. Za taką komodyfikacją często stoją dobre intencje; czasem łatwiej jest wytłumaczyć ludziom efekty utraty jakichś zasobów, jeżeli zostaną one wcześniej wycenione.

N.K.: Myślę, że taki dyskurs może być przydatny dla ludzi, którzy rozumieją świat przez ekonomię. Dla mnie ekonomia to relacja, w ramach której nie musi dochodzić do monetyzacji. Zależy mi na tym, żeby pokazywać złożone relacje w ramach ekosystemów. Jeżeli ktoś wycenia jakąś funkcję przyrody, na przykład twierdząc, że każde drzewo pozwala oszczędzić 4000 dolarów, to do mnie nie przemawia. Uważam, że takie wartościowanie jest absurdałne i upraszczające, ponieważ wyklucza to relacje, jakie ma drzewo z ziemią, powietrzem i różnymi stworzeniami, od mikrobów do jaguarów oraz myszy. To wszystko jest bardziej skomplikowane niż oszczędzanie 4000 dolarów. Problem w tym, że niektórzy ludzie nie potrafią w inny sposób myśleć o środowisku. Ja na pewno nie chcę być „księgową Natury”.

A.J.: W ramach „usług ekosystemów” wycenia się także wartości kulturowe przyrody.

N.K.: Na pewno jest to trudne i ważne zadanie, pokazuje przy tym, jak rzeczy zmieniają swój status, jeżeli nadajemy im jakąś wartość. Niektóre społeczności mają lepsze połączenie z lasem

niż inne, ponieważ rozumieją, że las to nie tylko miłe miejsce na piknik, ale żywa struktura. Staram się jak najwięcej uczyć o relacjach pomiędzy ludźmi a miejscem, które zamieszkują, o wartości odpadów i gleby. To jest mój sekretny projekt i „pranie mózgu” [śmiech].

A.J.: Czy potrzebujesz sztuki do tego „prania mózgu”? Co instytucje kultury mogą Ci zaoferować?

N.K.: Przede wszystkim pieniądze. W USA nie mamy wiele wsparcia dla sztuki w porównaniu z Europą, więc jeżeli ktoś zaprasza mnie jako artystkę, zazwyczaj łączy się to z konkretnym zarobkiem. Interesuje mnie także formalny kontekst. Moja praca polega na prowadzeniu eksperymentów w samotności, albo akcjach z przyjaciółmi i innymi ludźmi. Kiedy robię coś dla instytucji kultury, pojawia się inna publiczność. Większość ludzi, z którymi na co dzień pracuję, nigdy nie pójdzie do muzeum czy galerii, ponieważ ich to nie interesuje, boją się, albo uważają, że to pretensjonalne. Ponieważ interesuje mnie praca w szerokim kontekście, mogę współpracować zarówno z kuratorami, jak i ludźmi, którzy nie potrafią pisać.

A.J.: Jak twoje praktyki odnoszą się do tego, co zazwyczaj prezentowane jest w kontekście instytucji sztuki?

N.K.: Zazwyczaj posługuję się performansem, teatrem, piszę i opowiadam o rzeczach, które są bardzo stare i często nudne.

A.J.: Dla mnie nie były one nudne, a Twój warsztat (zorganizowany przez Jodie Baltasar w Warszawie na jej działce) był bardzo ważną częścią mojej edukacji ekologicznej. Sposób, w jaki uczyłaś nas o kompoście, był wyjątkowy, ponieważ łączył teorię i praktykę. Świetna lekcja o metabolizmie Ziemi [śmiech]. Przypomniało mi to słowa Donny Haraway, która mówi o sobie „compost-ist”, nie „post-humanist” i uważa, że lepiej opisywać świat poprzez sieci powiązań, a nie konstatacje, że coś się skończyło.

N.K.: Staram się tylko pokazywać, jak proste rzeczy wchodzą w bardzo skomplikowane relacje, a teorie wynikają z wnikliwych obserwacji.

A.J.: Chcę Cię zapytać jeszcze o budowanie kompostowych toalet na Haiti po trzęsieniu ziemi w 2010 roku.

N.K.: Zostałam zatrudniona przez Patricję Arquette. Pojechałam na Haiti dwa tygodnie po trzęsieniu ziemi. Wszędzie był chaos i mnóstwo przemocy. Mieliśmy uzbrojonych ochroniarzy. Pracowałam tam w obozie dla ofiar kataklizmu, gdzie mieszkało 3000 osób. Przy pomocy tłumacza wypytywałam ludzi o ich potrzeby. Przede wszystkim toalety były miejscami, w których rabowano i gwałcono. Poza tym można było się w nich zarazić różnymi zakażeniami. Rozmawialiśmy z różnymi grupami, często z tymi najbardziej pokrzywdzonymi, dziećmi, starszymi,

chorymi. Ludzie czuli, że włączamy ich w pracę nad powstawaniem toalet. Największym problemem było utrzymywanie w czystości tych miejsc. Na Haiti zajmują się tym zazwyczaj wybrane grupy społeczne. Tym razem – każdy musiał po sobie sam sprzątać. Chorym zrobiliśmy toalety w ich namiotach, żeby czuli się bardziej bezpiecznie i nie musieli chodzić zbyt daleko.

A.J.: Czy te toalety są nadal używane?

N.K.: Patricia napisała mi mejla, że ludzie nadal kompostują. Chyba zauważyli, że dzięki składowaniu odpadów w jednym miejscu i przerabianiu ich na kompost zmniejsza się zapadalność na choroby, które się tam wcześniej pojawiały. Nie ma już tak dużo odchodów w rzekach czy na ulicach, jak bywało wcześniej. Jednak Haiti to nie jest najłatwiejsze miejsce do pracy.

A.J.: Sukces toalet kompostowych na Haiti udowadnia moim zdaniem, że w sytuacjach kryzysowych wykorzystujemy minimalistyczne środki, często tanie i łatwe do opanowania. Kiedy próbujemy zastosować podobne rozwiązania w „normalnej” sytuacji, nazywa się to „surwializmem”. Problem w tym, że dla większości mieszkańców krajów rozwiniętych nieograniczona konsumpcja jest „stanem normalnym”. Jak myślisz: czy tylko katastrofy potrafią zmienić nasze myślenie o zasobach, o środowisku?

N.K.: Jestem przekonana, że musimy dokonywać teraz bardziej świadomych wyborów, kiedy nareszcie zrozumieliśmy, że nie jesteśmy tylko istotami społecznymi, ale także stworzeniami, które żyją i oddychają tak jak wiele innych organizmów na tej planecie. Musimy działać prosto, na pewno mądrzej i w bardziej zintegrowany sposób. Być troskliwymi zarządcami, kreatywnymi producentami, a nie tylko konsumentami.

*ROZMOWA ZOSTAŁA ZREALIZOWANA W RAMACH STYPENDIUM
MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO.*



◀ LOGO THE GROUND RULES

MICHAEL OGLĄDA PRÓBKĘ
KOMPOSTU POD MIKROSKOPEM.
FOT. NANCE KLEHM ▶



KASZEL

PSI

*Dominika
Olszowy*

—

ROZMOWA Z TOMASZEM MROZEM

Dominika Olszowy: Co dzisiaj jadłeś?
Tomasz Mróz: Kebab.

D.O.: Kebab? Znowu kebab?
T.M.: No.

D.O.: A nie jadłeś go też wczoraj? dlaczego tak źle się odżywasz?
T.M.: Nie wiem, nie mam czasu. W tym miejscu, gdzie mam pracownię, nie ma żadnych dobrych miejsc, w których można byłoby zjeść coś rozsądnego.

D.O.: Ale bzdury gadasz.
T.M.: Jakie bzdury, przecież wiesz, jak wygląda rondo Wiatraczna. Co tam jest?

D.O.: Są jakieś knajpy, gdzie można dobrze zjeść. Ale Ty nie masz na to czasu, bo nigdy nie masz czasu na nic. Nie jest tak, że masz czas tylko i wyłącznie na swoją sztukę? Nie masz czasu na dobre jedzenie, na wakacje, na relaks, na odkładanie rzeczy na swoje miejsce. Nie jest tak?
T.M.: No, jest tak.

D.O.: To przestań pierdolić, że nie ma dobrego jedzenia na Pradze. Dlaczego wracasz z pracowni tak późno?
T.M.: Ponieważ wieczorem lepiej się pracuje. Jak wiesz, próbowałem robić coś rano i to zupełnie nie wychodzi. Poranna atmosfera jest zła. Wieczory mają mniej elementów rozpraszających. Wszystko się uspokaja i jest cisza. Nikt do mnie nie dzwoni i przestaję w końcu umieszczać zdjęcia na Instagramie.

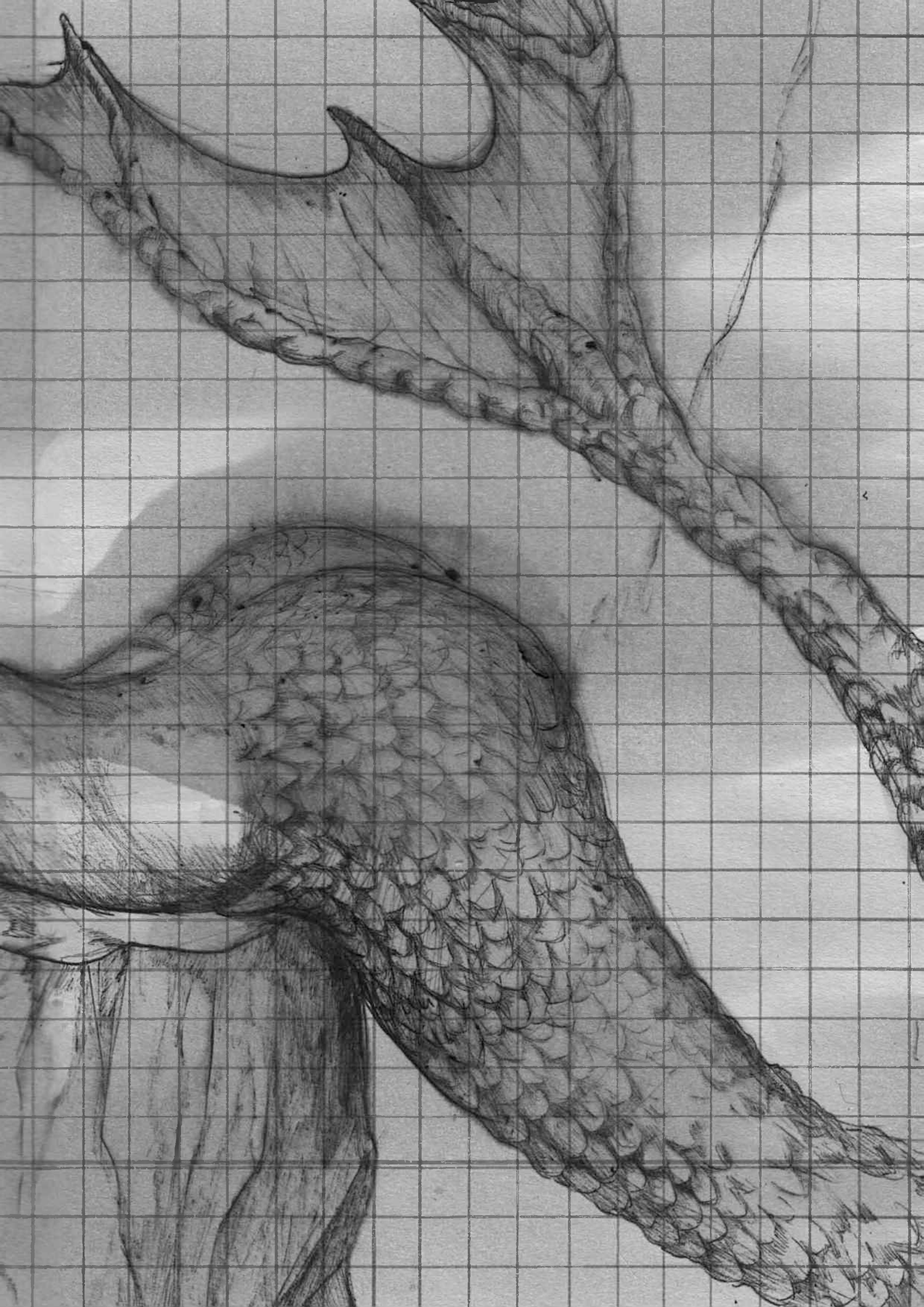
D.O.: Przecież nie masz Instagrama, a jak dzwonią, to i tak nie odbierasz.
T.M.: Tak czy inaczej, jest to stresujące.

D.O.: A nie stresuje Cię to, że twoja dziewczyna siedzi sama w domu i że nie masz z nią w ogóle kontaktu? Dobra, nieważne. Jakie są Twoje plany na przyszłość?
T.M.: Nie mam planów, przestałem planować.

D.O.: Dobra, Tomek, co dzisiaj jadłeś?
T.M.: Dobra, opowiem coś w takim razie à propos kebaba. Wczoraj zrobiłem sobie przerwę na jedzenie i – wyobraź sobie jadąc na rondo Wiatraczna spotkałem czarnego ninja wchodzącego do bramy, z takim lekkim wykrzywem na rękę. Zatrzymałem się i obserwowałem go do momentu, kiedy zniknął mi z widoku. Później, już siedząc i czekając na moją porcję stawy, zobaczyłem go znowu, tym razem wbiegającego do centrum handlowego z mieczem samurajskim na plecach i z całym ekwipunkiem jaki mają ninja. Wyglądał bardzo poważnie. Pomyślałem, że może zrobi jakąś rzeźnię w środku, i postanowiłem przyglądać się drzwiom wyjściowym. Kiedy kończyłem jeść kebab, zobaczyłem go wychodzącego z dwiema siatkami zakupów. Wstałem i poszedłem za nim. Teraz wiem, gdzie mieszka ninja w Warszawie.

D.O.: Mieszka na Pradze?
T.M.: Właściwie to nie wiem, czy to jest Praga czy Grochów, w sumie widziałem tam napisy fanatyczny grochów WWA. Tam jest po prostu najgorzej. Najgorsze jedzenie. Najgorzej wyglądający ludzie. Czas się zatrzymał na latach 90. To jest naprawdę ogromny kontrast pomiędzy tą częścią Warszawy a tą drugą. Za 12 zł dostajesz taką wiel-





ką kupę wylewającego się kurczaka w sosie słodko-kwaśnym na plastikowym talerzu. Kiedy prosisz połowę porcji, bo tego jest za dużo, dostajesz na mniejszy talerz również wielką kupę jedzenia wymieszaną razem. Ryż z surówką, surówka z sosem i wszystko to tak razem sobie pływa.

D.O.: To po co to kupujesz? Jesz to?

T.M.: Czasem zamiast kebaba.

D.O.: Ty masz tendencję do robienia sobie złych rzeczy. Jesteś masochistą. Trzy lata temu sprowadziłam Cię do Warszawy. Czy żałujesz? Czy myślisz, żeby wrócić do Poznania jeszcze kiedyś?

T.M.: Tak, tęsknię za naszymi kolegami z bramy.

D.O.: Jakie mieliśmy przezwiska tam?

T.M.: Ty miałaś „Jerozolima i te sprawy”, a ja „Rumcajs”. Pamiętasz codzienne wychodzenie po bułki i witanie się wzrokiem, powrót do domu i znowu ta sama obczajka?

D.O.: Czasami wolałam nic nie jeść, niż iść do sklepu i musieć ocierać się o ich ubranka.

T.M.: Gdziekolwiek się szło, trzeba było się między nimi precyzyjnie przesuwać. Nieważne, że na dworze -5, oni i tak zawsze tam stali.

D.O.: Obrzydliwe, nigdy nie chciałam tam wrócić. Wtedy jednak też nie chciałeś się stamtąd wyprowadzić. Gdybym ja się nie wyniosła do Warszawy, to Ty byś się też nigdy nie ruszył.

T.M.: Ja mam po prostu tak, że kiedy mam pracownię i miejsce do mieszkania, nie potrzebuję nic więcej. Ale też do pewnego stopnia.

D.O.: Trochę jednak tęsknisz za Poznaniem?

T.M.: Widzisz, jak zasypiałem na Wildzie, to wyobrażałem sobie, jak niszczyć penerów. Skakałem im na ramiona i udami skręcałem głowy. Te wszystkie odzywki w stylu pedale obróć się albo szturchnięcia ciałem odreagowywałem w ten sposób. Obecnie przebywam w krainie bo-rostworów i jest mi z tym bardzo dobrze. Poza tym mam świetną pracownię, w której jestem szczęśliwy.

D.O.: Czym ona się różni od wcześniejszych?

T.M.: Zawsze miałem pracownię w mieszkaniach, więc po godzinie 22 nie mogłem włączyć szlifierki albo przybić gwoźdź. Tam mogę zostawić coś chemicznego do schnięcia w innej przestrzeni i pójść z powrotem robić swoje. Mam do dyspozycji wysokie sufity i dość duże przestrzenie.

D.O.: Dużo tej chemii używasz. Nie boisz się o swoje zdrowie? Myślisz o tym czasem?

T.M.: Czasem myślę i zacząłem używać bardzo dobrych silikonów. Kiedyś na Wildzie w tej kawalerce, jak wyjechałaś, zrobiłem sobie pracownię. Użyłem pierwszy raz w życiu żywicy epoksydowej, która jest zdradziecka, bo nie wydziela żadnego zapachu. Po skończonej pracy poszedłem spać i rano nie potrafiłem wstać z łóżka. Było mi bardzo słabo. Dowlekiem się do sąsiada, który zabrał mnie nad rzekę i cucił sokiem pomarańczowym.

D.O.: A pamiętasz, jak podпалиłeś na Kraszewskiego w Poznaniu komórkę rakową od wewnątrz i omal nie spaliłeś całej chaty? Hahaha. Opowiedz o tym.

T.M.: To była największa głupota, jaką zrobiłem w życiu. To była duża forma gipsowa do rzeźby rak sztuki. I tę for-

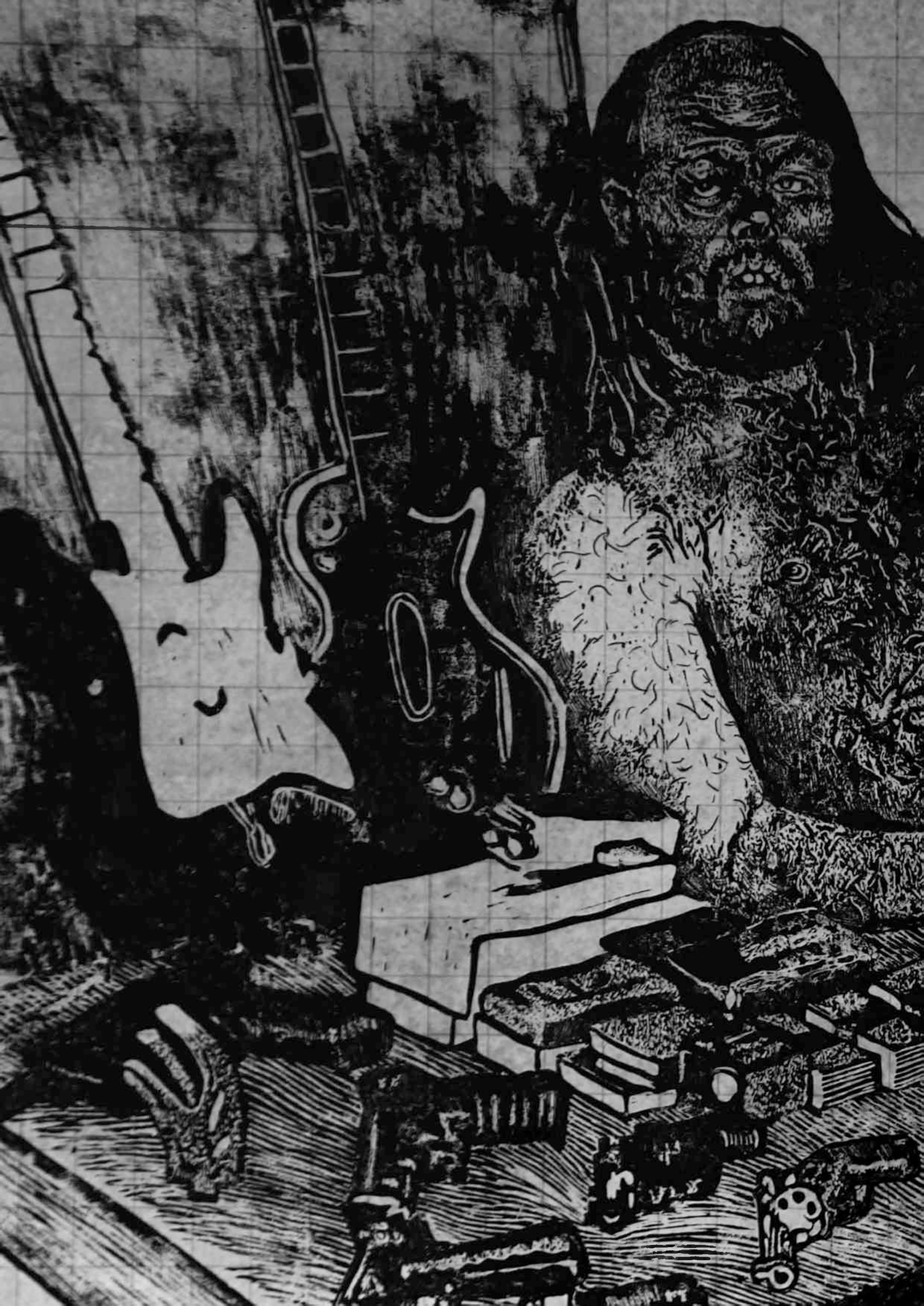
mę przygotowałem tak, żeby było jak najmniej podziałów. Czyli wyciąłem 1/4 z tego i zrobiłem sobie taką dziurę, do której mogłem wejść. Ta rzeźba była wypełniona pianką poliuretanową i jak zacząłem ją wyskrobywać, zorientowałem się, że zajmuje to zbyt dużo czasu. Pomyślałem wtedy w oszołomieniu, że ją po prostu wypalę. Przygotowałem więc wszystko wokół formy tak, żeby się nie podpaliło nic innego. Podeszedłem do tego czegoś, rzuciłem zapalnik – i nic, za czwartym podejściem się zapaliło, a raczej buchnęło ogniem pod sam sufit. Z tej formy zrobił się komin a pracownia w sekundę była czarna od gęstego dymu i fruwających farfocli. Chlusnąłem w to wiaderkiem wody, ale nie przyniosło to żadnego rezultatu. Zacząłem to gasić bluzami, szmatami i tym, co miałem pod ręką. Na szczęście, udało mi się ten ogień poskromić. Otworzyłem okno i wybiegłem do pokoju obok. Zobaczyłem kłęby dymu wydobywające się z naszego mieszkania i wyglądało to naprawdę fatalnie. W kamienicy, która była naprzeciwko, zobaczyłem ludzi podchodzących do okien. Zapaliłem więc w oknie papierosa i gestami sugerowałem, że wszystko jest w jak najlepszym porządku. Ich miny jednak wcale nie wyrażały spokoju. Wywietrzyłem to mieszkanie w końcu innym sposobem.

D.O.: Ty masz zawsze jakieś takie przygody. Pamiętasz tę reklamówkę ze śmietnika?

T.M.: To było dosyć dziwne. Podeszedłem po prostu do śmietnika i nie wiem czemu wyciągnąłem z niego białą reklamówkę, taką nie przezroczystą, tylko, wiesz, z grubego plastiku. Szedłem ze znajomymi i nie wiedząc, co w niej jest, powiedziałem do nich, zobaczcie co znalazłem, i otworzyłem reklamówkę, w której znajdowały się odcięte głowy kotów.

D.O.: To straszne. A spodnie całe z obsranego gówna?

T.M.: Tak, to jest akurat przykład paranoi. Wracalem wtedy z pleneru ze Skoków pod Poznaniem. To były święta Wielkanocy i po drodze postanowiłem odwiedzić mojego starego przyjaciela we Wrocławiu. Ulica nazywała się Makowa i nie byłem pewny numeru klatki. Miałem duży plecak ze stelażem i tak krążyłem na rowerze wokół tego budynku. W końcu pomyślałem, że to musi być jednak tutaj, i wszedłem przez furtkę na taki jakby ogródek. Usłyszałem za sobą odgłos zamykanych drzwi samochodu i spostrzegłem trzech wielkich, łysych kolesi w czarnych skórach. Zbliżali się do mnie, więc odruchowo pomyślałem o drodze ucieczki. Usłyszałem zza pleców pytanie o zawartość mojego plecaka. Byłem przekonany, że to jest jakaś mafia i zaraz po prostu zginę. Co ważne, w plecaku miałem kamerę Cannon hi 8 i wiedziałem, że nie mogę jej stracić. Przeskoczyłem płot i wskoczyłem na balkon mieszczący się na parterze. Zacząłem walić i wzywać pomocy. Jakaś osoba otworzyła mi ten balkon a jeden z tych klocków wskoczył za mną. Wszystko działo się bardzo szybko. Prosiłem, żeby zadzwonili na policję, a ten łysy bobek twierdził, że on jest właśnie policjantem. Tkwiłem w tym dramacie krzycząc wniebogłosy, że oni nie są z policji. Wtedy ta osoba od balkonu zaczęła zamykać drzwi, które zablokowałem nogą, wrzuciłem więc plecak do mieszkania prosząc o przysługę przechowania chociaż jego zawartości. Nie wiem, kiedy i jak wylądowałem twarzą na trawniku. Dopiero zakuty kajdankami uwierzyłem w ich wersję wydarzeń. Leżąc cały czas twarzą skierowaną ku ziemi, odpowiadałem na pytania. Oni zaczęli powolnymi ruchami otwierać plecak i wyciągać jego zawartość. Doszli w końcu do dna, gdzie spoczywał duży, czarny worek, w którym zawinięte miałem te spodnie. Ich twa-





rze nabrały rumieńców i można było odczuć, że znaleźli w końcu to, czego szukali. Próbowałem im tłumaczyć, żeby tego nie otwierali, że kręciłem „film” między świniami i tam mam rekwizyt, który jest niezbędny do skończenia filmu video. Pamiętam dokładnie, co powiedział ten policjant trzymający worek w ręku. Kurwa. Nie oglądaj więcej amerykańskich filmów i wypierdalaj. Za moment dostali informację od przełożonego, że spalili akcję. Dobrze, że nie wydarzyło się to w Stanach, bo byłbym na pewno martwy.

D.O.: Bardzo dobre. Może coś o sztuce pogadamy. Znamy się już dość długo, bo jesteśmy ze sobą z jakieś 7 lat, i odkąd pamiętam, to regułą jest, że przy końcu pracy nad wystawą zawsze mówisz to samo: że nigdy więcej nie będziesz rzeźbił i że to był ostatni raz. A następna wystawa, którą zrobisz, na bank nie będzie rzeźbiarska tylko zupełnie inna. Dlaczego tak? I dlaczego to Ci się ostatecznie nie udaje?

T.M.: Bo mam dużo sprzeczności w sobie. Szukam tego czegoś i się z tym ścieram, kiedy tego nie odnajduję. Zazwyczaj trochę malarzom, że mogą w tej jednej danej chwili zrobić coś zupełnie na odwrót, wbrew regułom i zasadom. Zawsze mogą to zamalować i pójść krok dalej. W rzeźbie musisz zrobić konstrukcję i od samego początku musisz wiedzieć, co chcesz osiągnąć. Rozmawiamy tutaj o tradycyjnym podejściu do rzeźby, czyli konstrukcja, rzeźba, forma i odlew. Szukam i staram się znaleźć to rozwiązanie, które pozwoli mi wyzwolić się od tego. Malarz może stworzyć 100 obrazów rocznie i wybrać na wystawę 15 najlepszych. Przy rzeźbie nie mogę sobie na to pozwolić ze względu na czas i pieniądze. Nie twierdzę wcale, że malarzom jest łatwiej, mam do nich wielki szacunek między innymi za to, że walczą ciągle z tą samą płaszczy-

zną. To jest tak naprawdę bardziej trudne niż to, czym ja się zajmuję. Myślę, że ważne jest mieć w tym wszystkim odskocznice w postaci filmu, rysunku czy czegośkolwiek. I ja taką wyrzutnię mam, tylko cały czas czekam z odpaleniem jej i podejmuję ostatecznie kolejną próbę rzeźby. Wiem, że będę próbował tak cały czas, chyba że w pewnym momencie zostaną oświecony i sztuka przestanie zwyczajnie mnie interesować.

D.O.: Założyliśmy ostatnio gang motorowerowy, jutro mamy finał Horsefuckersów, z premierą Zina i piknikiem przy głazie narzutowym. Powiedz, ile potrzebujesz świec na powrót do domu?

T.M.: Ze dwie na pewno. Mam pęknięty przedni amortyzator. Tylne teleskopy praktycznie nie odbijają, scentrowane przednie i tylne koło z brakującymi szprychami. Podobno, jak wjadę w większą dziurę, to kółko może zgąć się wpół. No i oczywiście mam problemy z silnikiem. Grzebałem w nim 2 tygodnie, wymieniłem gaźnik i nadal na rozgrzanym silniku traci moc. Żaden warsztat nie chciał go przyjąć do naprawy, ponieważ nikt nie miał czasu na zajęcie się czymś tak niepoważnym jak jawa mustang. Mimo to kocham mój moped i nasz gang. RSPCT dla tygrysa Kenny. Kenny is not dead.

D.O.: Mam takie pytanie. Dlaczego nie posprzątałeś pokoju i dlaczego nie umyłś naczyń?

T.M.: Umyję jutro rano. A wiesz, że spotkałem mojego mistrza?

D.O.: Kogo? Ninje?

T.M.: Nie. Spotkałem mastera od robotyki i dostałem propozycję współpracy przy eksperymentalnym robocie. Po-



1. TOMASZ MRÓZ, UNTITLED Z CYKLU BAD PUSSY, 2013,
RYSUNEK NA PAPIERZE
2. TOMASZ MRÓZ, ROBIN.H, 2013, LINDRYT

trzebują kogoś z zewnątrz. To byłoby super, ale zapomnijmy o tym na chwilę i powiedz mi lepiej, czym się ostatnio zajmujesz.

D.O.: Robię film o Wandzie Wanton, którą poznałam rok temu we Frankfurcie nad Odrą. Jest Polką, która tam mieszka, a jej filozofią życia jest konstruowanie poprzez destrukcję. Jest artystką i tworzy w ten sposób.

T.M.: Dominika, ty jesteś dla mnie taką osobą, która może zawirusować tę całą scenę polskiej sztuki. Masz świetne pomysły, masz to coś, czego wielu artystów nie posiada. Kiedy zaczniesz w końcu działać?

D.O.: Czy Ty chcesz mnie ruchać? Powiedz lepiej, co myślisz o sztuce współczesnej?

T.M.: Myślę, że sztuka jest fantastyczna.

D.O.: A co takiego fantastycznego widzisz w sztuce, co Cię w niej najbardziej kręci?

T.M.: Wiesz, że wyjeżdżamy niedługo do N.Y.

D.O.: Tak? nie wiem, masz bilety? Przecież dopiero co się rozstaliśmy. Będziesz musiał chyba jechać z jakąś inną dziewczyną.

T.M.: Przecież wiesz, że z żadną inną dziewczyną się nie przemieszczam.

D.O.: No to już na stałe będziesz mieszkać w Warszawie, do końca swojego zasranego życia.

T.M.: Zdrówko.

D.O.: Zdrówko. O! szóstkę mam!

T.M.: : Poważnie?

D.O.: 21, 16, 7, 4, 1, 9.

T.M.: : Co byś zrobiła, gdybyś wygrała 25 milionów

D.O.: Dawno bym od Ciebie odeszła.

T.M.: A potem?

D.O.: Kupiłabym Stereo, wykupiłabym MSN, CSW...

T.M.: Za 25 milionów? po co? Stereo? MSN? to nie są takie pieniądze. Samo Stereo kosztuje 20 milionów.

D.O.: No to samochód bym kupiła.

T.M.: Jaki?

D.O.: Lamborghini. CO TO BYŁO? Słyszałeś ten dźwięk?

T.M.: Tak, to chyba jakiś obcy w naszej chacie.

D.O.: Nieee, to naaasz piesek. On ma bardzo emocjonalne sny, strasznie je przeżywa, podobnie jak Ty.

CZY ZNAJĄ PAŃSTWO...?

NIE MACIE SWOICH, KRYTYKÓW!

Aleksander Hudzik

I ZNÓW TO SAMO, KILKA TYGODNI TEMU ŚMIESZKOWAŁEM SOBIE O KULTURZE „POZYTYWNEGO FEEDBACKU”, TAK MODNEGO W KORPORACYJNEJ NOWOMOWIE. ZNÓW JESTEM O KILKA WYSTAW MĄDRZEJSZY I WIDZĘ, JAK BARDZO BRAK, MOŻE NIE WYŚWIECHTANEGO „FEEDBACKU”, ALE EMPATII W DYSKUSJI O TYM, CO DZIEJE SIĘ AKTUALNIE W SZTUCE, O ZAANGAŻOWANIU I UWADZE NIE WSPOMNĘ. A TE NALEŻĄ SIĘ ZWŁASZCZA MŁODYM ARTYSTOM.

Dobrze sobie na wstępie ponarzekać. Teraz konkretniej, bo to chyba dobry moment, by rok 2015 podsumować, tyle że to moje podsumowanie będzie raczej spisem wydarzeń, które pewnikiem państwa ominęły, nawet jeśli o artystach udało się już usłyszeć, choć i to niepewne. A był to rok powrotu Piotra Grabowskiego, którego zobaczyć mogliśmy w nowo otwartej galerii Kohana, i Gregor Różański, który ukrył biopolityczną wystawę „Green Card” w piwnicach budynku przy Centrum Sztuki Współczesnej, był to wreszcie rok artystek: Marii Lobody i Alicji Kwade, o których mówi się u nas tyle co wcale, bo i po co je znać, skoro w Polsce ich prace są prawie nieobecne. O wystawach pierwszej dwójki przeczytałem tylko parę kostycznych uwag, momentami siłących się na dowcip, o Lobodzie i Kwade poczytamy w „Artforum”; polscy krytycy o nich zapomnieli, albo co gorsza, jeszcze nie widzą, że istnieją.

Grabowski, którego kwartał wstecz rozłożył na czynniki pierwsze Stach Szablowski w tekście na łamach „Artpunktu”, to artysta, którego kariera mija bokiem. Kiedy już się do niej przybliży tak jak w przypadku debiutanckiej wystawy w galerii Kohana, to dostaje szybkie bęcki. Grabowski młodziekiem już nie jest, ale przy kilkunastu wystawach w instytucjach publicznych nie miał jeszcze okazji pracy z galerią komercyjną. Musiał zaryzykować stawiając na kontakt z galerią nową, której nie zna nikt, nawet on sam, zaufać ludziom, którzy zajmują się biznesem (Piotr Kohnowski prowadzi jedną z warszawskich kancelarii prawnych), a to, że pieniądze nie zawsze lubią się ze sztuką, to opowieść znana. Zrobił więc wystawę, myślę, inteligentniejszą niż dotychczasowe, chwytliwą i budowaną na opowieści o alchemiku Paracelsusie, który u boku króla Zygmunta Starego chciał stworzyć eliksir wiecznego szczęścia. Wieczne szczęście XXI wieku, czyli koktajl nielegalnych używek, nadętych aspiracji, biopolitycznych kompleksów, opowiedział nam Grabowski inaczej, niż dotychczas to robił. Bez wyraźnego wizualnego mianownika. Stworzył kilkanaście różnych obiektów, które łączyła jedynie konieczność obecności w recepturze preparatu. W zamian w Dwutygodniku opublikowano wzmiankę w zbiorowym tekście podsumowującym tegoroczne WGWi: „Grabowski zamienia składniki przepisu na laudanum XVI-wiecznego lekarza Paracelsusa na zestaw pozornie efektownych, niepowiązanych ze sobą obiektów, fotografii, a nawet słuchowisko. Najwyraźniej nie wie jednak po co, a galeria tłumaczy go bełkotliwym tekstem o »dążeniu do szczęścia«. I to by było na tyle. Ten sam krytyk wołał zauważyć niezwykłość innego Piotra, Ukińskiego, artysty, który w Fundacji Galerii Foksal pokazał wystawę jeśli nie przeciętną, to wyjątkowo prześmiewczą, sugerującą że nie ma ochoty specjalnie się w Polsce wysilać przygotowywaniem prac wymagających wielkiego nakładu sił i czasu, takich, z których słynie wśród zagranicznych kolekcjonerów. O tym Sienkiewicz nie powie, ale jak mawiają Anglicy, do własnego gniazda się przecież nie... no wiadomo.

Różańskiemu udało się w zeszłym roku upolować wielkie M z rozbiórki lokalu McDonald's. Legendarnego, bo pierwszego w Polsce, baru szybkiej obsługi na przecięciu ulic Marszałkowskiej i Świętokrzyskiej. „M” pokazał w Galerii Polygon, w witrynie Bęc Zmiany i pokazywać będzie nadal. Udowodnił też, chyba po raz pierwszy, że potrafi zrobić prace imponujące, rozmiarem i skalą, jeśli tylko ktoś umożliwi mu ich realizację, jak miało to miejsce na wystawie Conversa i magazynu ID, gdzie pokazał kilka swoich starszych prac wideo w nowej aranżacji, na wielkich podłużnych telebimach, co wypadło na tyle dobrze, że zdystansował tą realizacją starszych kolegów, Rafała Dominika i Maurycego Gomułickiego, też biorących udział w wystawie. Najciekawszą wystawę, „Green Card”, zaprezentował jednak w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, nie w salach dawnego pałacu, a w podziemiach na zewnętrznym dziedzińcu Zamku. Zrobił rzecz prostą, z kuratorem Romualdem Demidenko i botanikiem Adamem Keplerem odszukali w Warszawie kilku gatunków roślin, które pojawiły się w Polsce drogą migracji i często jako chwasty zarastają nasze pobocza i niekarczowane trawniki, jak choćby słynny ekoterrorysta tych wakacji barszcz Sosnowskiego czy bielun, jeden z najsilniejszych narkotyków halucynogennych. Nie trzeba dodawać, jak błyskotliwą i szybką reakcją na to, co się dzieje, jest wystawa o chwastach imigrantach w wakacje pełne poparzonych barszczem i strachu przed imigrantami. No i wystawę też zauważył Sienkiewicz, tym razem pisząc: „Nawet Róża Luxemburg prowadziła zielnik. Czasami można jednak odnieść wrażenie, że zebrany przez artystów materiał lepiej nadawałby się na książkę niż wystawę. Takie wrażenie towarzyszy mi zresztą często, gdy mam do czynienia ze sztuką opartą na badaniach. Jakby artyści zatrzymywali się w pewnym miejscu, nie wyciągali wniosków, a zbyt wcześnie szukali metafor”, jakby znudzony wystawą już przed wejściem, jakby wiedzący, co napisze, już w momencie wsiadania do autobusu zatrzymującego się na placu na Rozdrożu (przy CSW).

Są wreszcie artyści osobni, choć nie tylko przez językową poprawność powinienem tu dodać „i artystki”, bo Maria Loboda i Alicja Kwade to zdecydowanie artystki, które w tym roku mogły zrobić na polskich krytykach wielkie wrażenie, choć powiedzmy sobie szczerze, powinny robić to już wcześniej. Obie z polskim rodowodem w bio, obie torujące sobie kariery na Zachodzie. U nas w zasadzie niezastąpione, co też tłumaczyć może krytyczną ciszę. Gdy ja piszę tekst, Alicja Kwade przygotowuje paczki, w których wyśle swoje prace do Szczecina, na pierwszą większą wystawę podsumowującą jej twórczość a jej pesel zaczyna się od cyfr 7 i 9, co w przypadku artystów współpracujących z polskimi galeriami oznacza najczęściej niejedną już wystawę, najczęściej solową w dużej instytucji, bo o tych artystach w Polsce się wie, czasem nawet za dużo. Kwade ma przygotować pokaz w Trafostacji, czyli na peryferiach. Dobrze i to, chociaż zna już Kwade Berlin, zna Londyn i Nowy Jork, w którego parku ustawiała w tym roku instalację wielki zegar z 16-godzinny cyferblatem, pracujący wspak.

Lobodę zapraszano do Polski kilkakrotnie, zazwyczaj na wydarzenia drugiego garnituru; do wspólnego działania w Rabce zapraszała ją Paulina Ołowska, do wystawy w Zakopanem Muzeum Tatrzańskie. Była też w Krakowie. W Bunkrze Sztuki zadziałała genialnie i w swoim stylu, dając nam na jesieni wykładnię pracy artysty wykształconego na zachodnim uniwersytecie. Prace wynikłe z „riserczu”, odwołujące się do tekstów bardziej wyrafinowanych niż kolejny tom rozmyślań Kandinskiego połączony z ponownym czytaniem Rolanda Barthes'a. Loboda odwołała się do legendy o emirze Alhambry, który upchał w murach swojego miasta drogocenne kamienie, by te odzyskane zostały dopiero po obróceniu warownych

budowli w perzynę. Loboda klejnoty powciskała w fasadę krakowskiej galerii, nie pozostawiając zbyt wiele miejsca na interpretację. Ale o tym nikt się nawet nie zająknął, a ja kolejny raz muszę powtórzyć: szkoda! Wkrótce Loboda i Kwade zrobią na Zachodzie kariery, a my znów będziemy kompensować sobie brak wcześniejszego zainteresowania dorabianiem sztucznego mitu o tym, że „dobre, bo polskie”, i naprędce organizować im wywiady, spotkania i wielkie wystawy.

Loboda opowiadała o czymś jeszcze. Na wystawy końcowe w jej Alma Mater, Staedelschule we Frankfurcie nad Menem, przyjeżdżali skauci (niemal jak na rynku transferów sportowych) z galerii międzynarodowych, kuratorzy i obserwatorzy rynku. W Polsce mamy Coming Outy, przynajmniej teoretycznie najlepszą wykładnię tego, co po akademii oferują nam artyści, ale próżno tam szukać galerzystów bawiących się w poszukiwaczy narybku do swoich galerii. Ktoś powie, że czas spędzony na wystawie akademickiej to czas stracony, ok, ale tych galerzystów i krytyków nie widuję też w małych galeriach, choć oczywiście może być tak, że po prostu wciąż się mijamy. Nie ma ich nawet wtedy, gdy ci młodzi artyści jakimś cudem trafiają do większych instytucji. Mają za to swoich, ulubionych artystów, a ci mają swoich krytyków, nowi pewno się bez nich obędą, tylko niech nikt się nie zdziwi, że zdenerwowani na rodzimy art world wybiorą jak inni „młodzi wkurwieni” wyjazd za granicę, a wtedy przypomnimy ich sobie najwcześniej za kilkadziesiąt lat, w zachwycie wołając „to nasze, to nasze dziecię! To objawienie z Polski”.

WYDAWCA:



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

GALERIA JEST SAMORZĄDOWĄ
INSTYTUCJĄ KULTURY MIASTA OPOLA

REDAKTOR NACZELNY:

Łukasz **KROPIOWSKI**
lkropiowski@galeriaopole.pl

ZESPÓŁ REDAKCYJNY:

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

KONSULTACJA MERYTORYCZNA:

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

REDAKCJA I KOREKTA:

Ewa **DAWIDEJT-DROBEK**

PROJEKT, OPRACOWANIE GRAFICZNE,

SKŁAD, ŁAMANIE:

Patrycja **KUCIK**
design@galeriaopole.pl

KONCEPCJA OKŁADKI:

Zespół redakcyjny

DRUK:

Zakład Poligraficzny SINDRUK

NAKLAD: 1 500 egzemplarzy

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

*Dofinansowano ze
środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego*

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

galeriaopole.pl