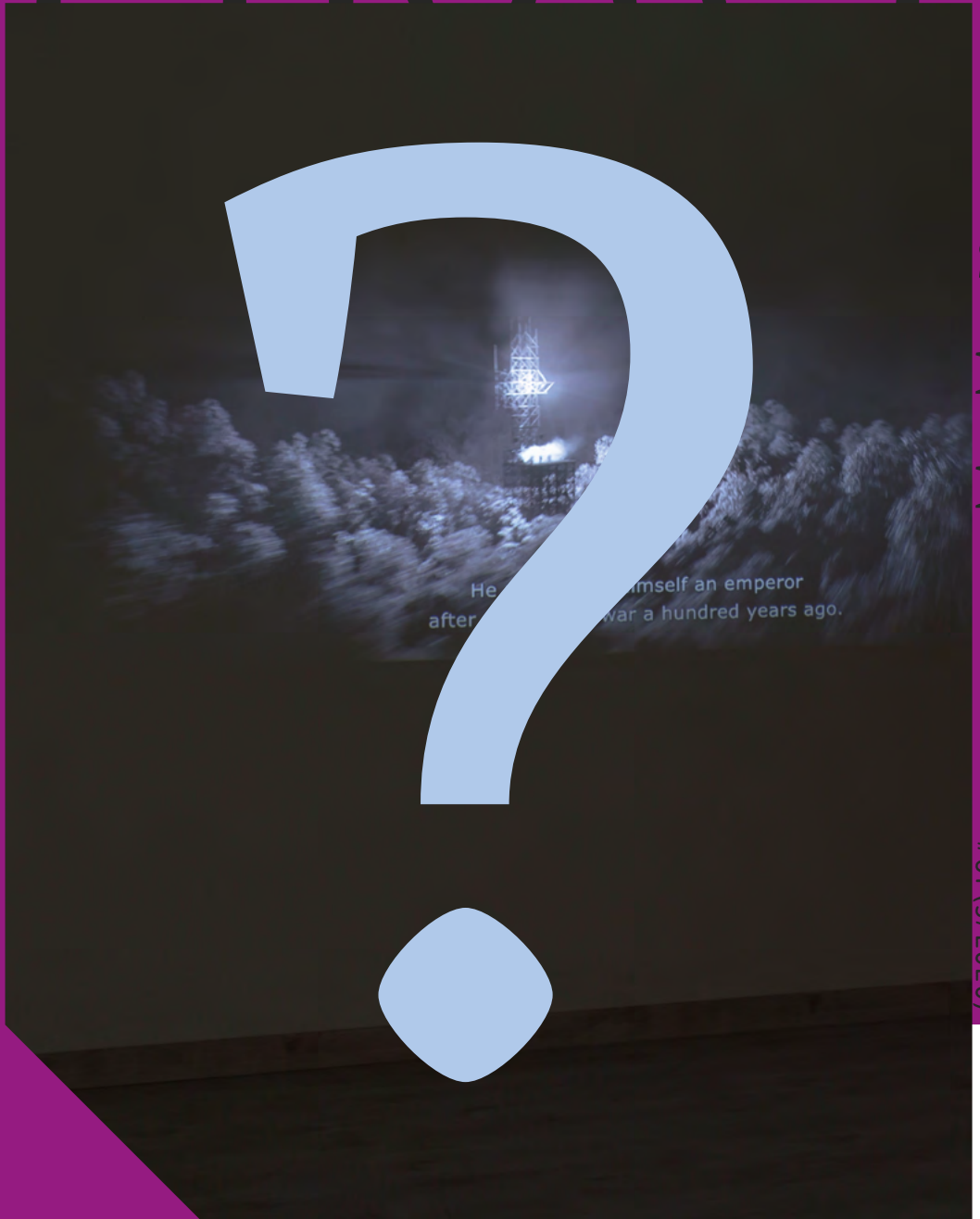


# ASPIRACIE

sztuka  
nowych  
mediów



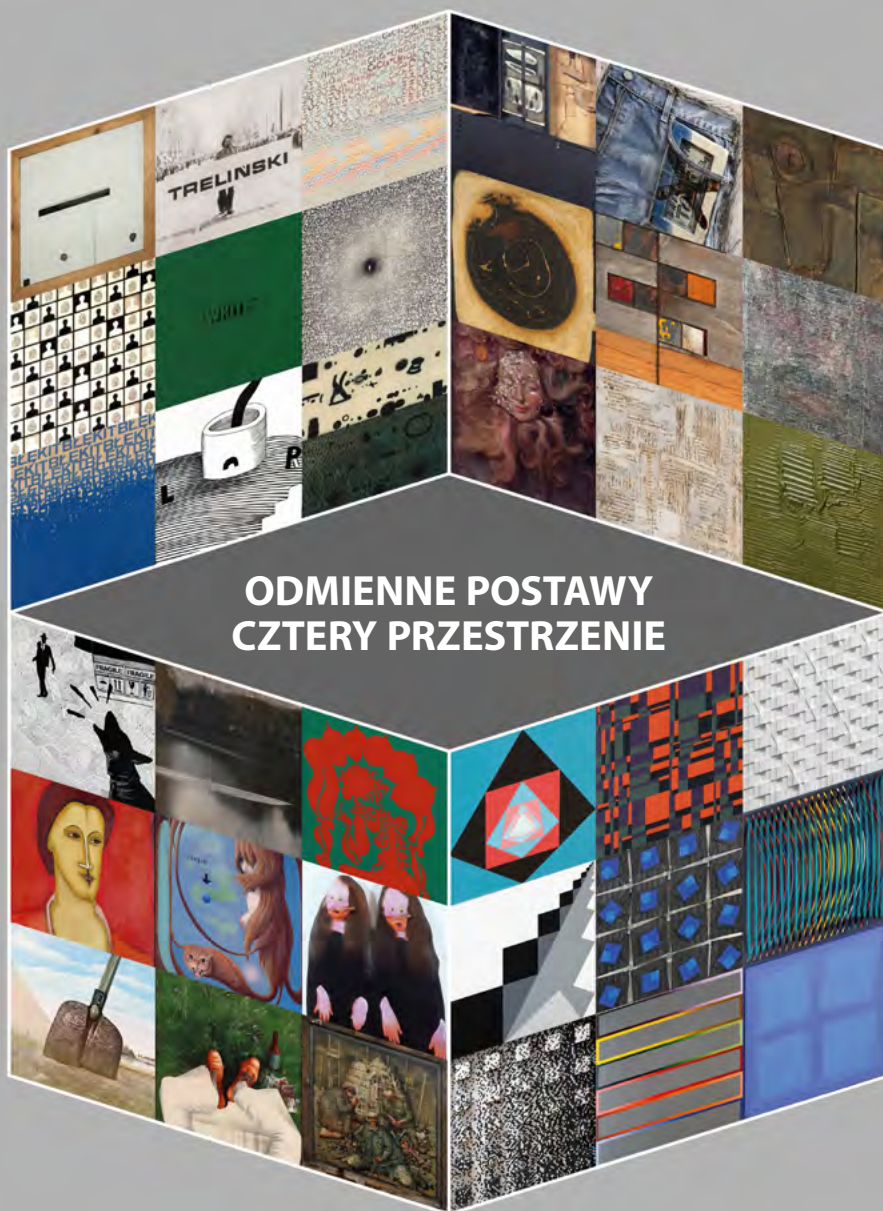
szt  
nov  
me

He... himself an emperor  
after... war a hundred years ago.

ISSN 1732-6125  
CENA 16 ZŁ (W TYM 8% VAT)  
#61 (3/2020)



0 000173 261253



**ODMIENNE POSTAWY  
CZTERY PRZESTRZENIE**

**Mistrzowie współczesności z kolekcji Galerii 72**  
czerwiec – październik 2020

**GALERIA  
72**

Muzeum Ziemi Chełmskiej im. Wiktora Ambroziewicza w Chełmie, ul. Lubelska 55

# S P I S T R E Ś C I

3	Jan Stanisław Wojciechowski, Sławomir Marzec
5	Łukasz Huculak, <b>Internetowa laguna z perspektywy bieguna</b>
17	Izabela Myszk, <b>Tak, to jest to, co myślisz, że jest</b>
28	Irma Kozina, <b>Historyczna taksydermia Agnieszki Cieślińskiej</b>
35	Aleksandra Skrabek, <b>Fasada Moniki Sosnowskiej w Galerii Labirynt</b>
40	<b>Dzieło życia:</b> Paweł Łubowski
42	Agnieszka Cieślak, <b>Anna i Irena Nawrot – Przeżyte i przeszyte w Galerii Białej</b>
49	Agnieszka Tes, <b>Bramy niewidzialnego</b>
53	Krzysztof Jegliński, <b>Powrót do domu Cecilii Edefalk</b>
56	Krzysztof Jurecki, <b>Nie tylko Continuum</b>
64	Fotoreportaż: <b>Krzysztof Trusz, Strefa skupienia</b>
67	Alexandra Hołownia: <b>Design Miami 2019</b>
70	Marcin Giżycki: <b>Animacja od roku 1980: podróż osobista</b>
77	Ryszard W. Kluszczyński, <b>Sztuka nowych mediów i jej przeobrażenia</b>
91	Grzegorz Rogala, <b>Artysta w świecie sztucznej inteligencji</b>
100	Piotr Celiński, <b>Pozakartezjański dualizm: ciało, wirtualność i sztuka mediów</b>
111	Krzysztof Jurecki, <b>Współczesna fotografia w Polsce na początku XXI wieku.</b> <b>Tradycja, kontynuacje, przemiany</b>
125	Filip Burno, <b>Modernizowanie „dolnego miasta”. Wybrzeże Kościuszkowskie</b> <b>i Powiśle w latach około 1910–1939</b>
140	Szawel Płóciennik, <b>Piękny i Bestia</b>
144	Wybrane z kalendarza
149	Summaries
150	Nasi autorzy

ASPIRACJE  
#61 (3/2020)

Kwartalnik Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie  
*/ Academy of Fine Arts in Warsaw Quarterly*

Wydawca / *Published by*  
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie / *Academy of Fine Arts in Warsaw*  
Krakowskie Przedmieście 5, 00-068 Warszawa  
[www.asp.waw.pl](http://www.asp.waw.pl)

Rada Redakcyjna / *Advisory Board*  
Roman Kubicki, Teresa Pękala, Magdalena Sołtys,  
Krzysztof Bednarski, Mariusz Knorowski, Marcin Lachowski

Redaktor naczelny / *Editor-in-Chief*  
Jan Stanisław Wojciechowski

Zastępca redaktora naczelnego / *Deputy Editor-in-Chief*  
Sławomir Marzec

Sekretarz redakcji / *Managing Editor*  
Lidia Skarżewska

Projekt / *Designed by*  
Emilia Pyza

Współpracują z nami / *Cooperation*  
Grzegorz Borkowski, Hanna Faryna-Paszkwicz, Zuzanna Fruba, Hanna Hanć, Sylwia Hejno, Alexandra Hołownia, Zofia Jabłonowska-Ratajska, Robert Jasiński, Krzysztof Jurecki, Arkadiusz Karapuda, Elżbieta Kościelak, Bożena Kowalska, Roman Kubicki, Marcin Lachowski, Piotr Majewski, Teresa Pękala, Łukasz Ronduda, Jan Rylke, Magdalena Sołtys, Anna Szary, Iwona Szmelter, Martyna Wolna, Iwona Lorenc, Dorota Folga-Januszewska, Marta Raczek, Jan Pamuła, Krzysztof Jegliński, Tamara Książek, Grzegorz Sztabiński, Izabela Myszk, Aleksandra Skrabek, Anna Szary, Marta Olbryś, Janusz Zagrodzki, Monika Weychert, Łukasz Wiącek, Marta Ryczkowska

Druk / *Printed by*  
Drukarnia Akapit, Lublin

Złożono krojami / *Fonts*  
Adagio Sans & Serif, Intro Head

Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów w nadesłanych tekstach.  
Zdjęcia niepodpisane zamieszczamy na odpowiedzialność autorów tekstów.  
*/ Authors of the texts bear the sole responsibility for unsigned photographs included in the text.*

Prenumerata / *Subscription*  
[dystribucja@asp.waw.pl](mailto:dystribucja@asp.waw.pl)

Kontakt, wydania archiwalne / *Contact, archival issues*  
[asp.aspiracje@gmail.com](mailto:asp.aspiracje@gmail.com),  
<https://wydawnictwo.asp.waw.pl/aspiracje-online-issn-2450-7555/>



**JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI:** Myślową ramę, którą staramy się w redakcji tworzyć dla każdego numeru *Aspiracji*, stanowi tym razem zagadnienie postępującej cyfryzacji obrazu. Pod tym określeniem kryje się bardzo wiele problemów całej zachodniej cywilizacji. Dotyczą różnych form obrazowania jako źródła praktyk twórczych. A zatem także sztuki, zwłaszcza tej z kręgu nowych mediów. Do przedstawienia tematu udało się nam namówić znakomitych autorów, których teksty polecam.

W roku 2020 stanęliśmy także w obliczu kilku innych problemów, które dotyczą naszego kwartalnika bezpośrednio. Borykamy się z bardzo ograniczoną dystrybucją pisma, do czego – dodatkowo – przyczyniła się pandemia. Coraz bardziej zanurzamy się w wirtualnej przestrzeni, widać nas najlepiej na internetowej stronie ASP. Prawdopodobnie już niedługo papierowa wersja stanowić będzie tylko ekskluzywny dodatek do wersji cyfrowej w sieci.

Przymierzamy się także – idąc w tym względzie tropem sugestii nowych władz uczelni – do innego jeszcze „ramowania” numerów. Chcemy łączyć różne aspiracje, do tej pory skupialiśmy się bowiem na łączeniu wysokich ambicji intelektualnych z chęcią funkcjonowania w możliwie szerokim kręgu bieżących zagadnień i zjawisk na krajowej, ale też światowej scenie sztuki. Próbowaliśmy przy tej okazji jak największą liczbę materiałów poświęcać artystom i problemom z kręgu warszawskiej ASP, którą bezpośrednio reprezentujemy. W najbliższych numerach postaramy się, zachowując dotychczasowe cele, czytelnie sproblematyzować życie artystyczne i naukowe naszej uczelni. ✖

3



**SŁAWOMIR MARZEC:** Tematem przewodnim tego numeru *Aspiracji* są nowe media w sztuce. A może raczej sztuka nowych mediów, nowych technologii. Oba sformułowania mają swoich gorliwych zwolenników. Bo czy ważniejsza jest swoistość sztuki, czy jej aktualne konkretyzacje i wynikające z nich redefinicje samej sztuki? Ciągłe wpadamy w ten dylemat: wierność źródłu czy wyzwanie celów? Stajemy po stronie prawdy czy projektu (utopii, dystopii)? „Na szczęście” alternatywy te modyfikowane są praktycznymi rozwiązaniami narzucanymi nam przez technologie. Owo „szczęście” polega na tym, że rozstrzygnięcia pojawiają się poza refleksją, poza dyskusją, na zasadzie technicznej poręczności, instrukcji. Bo tak „się” robi.

Nowe technologie otwierają fascynujące możliwości. Dynamizują oraz ułatwiają pracę również i naszej wyobraźni. Lecz często przez uproszczenia. Pozbawiają nierzadko oporu rzeczywistości. Tysiące młodych ludzi zanurzonych w świecie wirtualnych gier tygodniami nie ma kontaktu ze światem zewnętrznym. Zdarza się śmierć głodowa nad klawiaturą. Wydaje się, że kultura masowa trafnie odczytuje te nowe tendencje. I reaguje konstytuowaniem nowego człowieka jako drgającej wiązki emocji, pragnień i namiętności.

Technologie informacyjne wymuszają bowiem porzucenie stabilnych wyobrażeń i pojęć. Należy przy tym pamiętać, że dotyczy to także wyobrażeń postępu, modernizacji i emancypacji. Amerykańska badaczka Marsha Kinder twierdzi, że narracja i baza danych stają się równoprawne. Mało tego, narracja funkcjonuje nierzadko jako sam wybór danych. W tym kontekście ciarki chyba powinny się pojawiać przy pojęciu *technologii definiującej* (Jay David Bolter). Powoli zalewa nas poliwizyjność, sztuka flashowa, softmodernizm etc. prące ku dalszej niepewności i subiektywizacji. Spór o kierunki rozwoju zamieniany jest na instynkt nawigacji w zanurzeniu. A forma nie ucieleśnia już idei czy znaczeń, lecz naśladuje przygodne emocje. A nawet jeszcze mniej – tylko nieporadnie rezonuje z nimi. Amerykański futurolog i kompozytor Jaron Lanier dowodzi, że wkraczamy w czasy postsymbolicznej komunikacji opartej na widzeniu mózgiem. Podobnie William J.T. Mitchell analizuje koncept bioobrazu (*biopic, biopicture*) czy też obrazu psychosomatycznego, którego percepcja wcale nie musi polegać na oglądaniu. Czy wobec tak radykalnych politemporalności, nielinearności, ale i metamediálních remediacji (tak, tak, ja też powoli zaczynam się gubić w tych pojęciach), nadal będzie miejsce na naszą podmiotowość? Na tożsamość choćby wieloraką i procesualną, lecz jednak uwzględniającą naszą obecność w tych wszystkich przemianach?

4 Bo materią naszego świata staje się podobno już nawet nie tyle informacja, ile oparta na sile sugestii postfikcja.

Bezspornie nowe technologie uczą odwagi snucia marzeń, urealniamy marzenia. Lecz także stawiają wiele pytań mogących wzbudzić lęk. Czyż bowiem potrafimy w nowy, posthumanistyczny świat samokontrolującej się ewolucji wprowadzić nas samych? Czy powstanie post/świat zredukowany jedynie do „właściwych” post/emocji – świat poprawności, czystej funkcjonalności, wyzbyty zła i ryzyka? Lecz któż jego kształt rozstrzygnie? W jakimś referendum? Czy może w rozkazie? Czyż więc przypadkiem nie projektujemy swojego samobójstwa? Nauka wszakże „pociesza”, że nasze trwogi są złudne, bo wolna wola, podmiotowość i samo nasze „ja” były tylko baśnią. I raczej o dość przygodnym zbiorze algorytmów biochemicznych należy mówić. Dowodem niech tu będzie choćby tzw. przezczaszkowy symulator prądu stałego narzucający ruchy i działania odczuwane jako „własne”.

Coraz częściej pojawia się pojęcie zwrotu posttechnologicznego, mającego dokonać ostatecznej fikcjonalizacji rzeczywistości. W miejsce dotychczasowego urealniania fikcji. Być może będzie to tzw. *epoka osobliwości* (Raymond Kurzweile), w której podstawowym problemem stanie się nieustanne definiowanie, kim właściwie jesteśmy. Bo też kształtujące nas ideały humanizmu w perspektywie transhumanistycznych dystopii są postrzegane nie tylko jako anachroniczne, ale i jako szkodliwe. Jako źródło nieuniknionych sprzeczności i konfliktów. Oponenci zaś twierdzą, że to tylko kolejna odsłona transformacji tradycyjnej tragedii w... obojętność. Krótko mówiąc: na razie nadal jeszcze jest ciekawie. ✖



ŁUKASZ HUCULAK

# Internetowa laguna z perspektywy bieguna

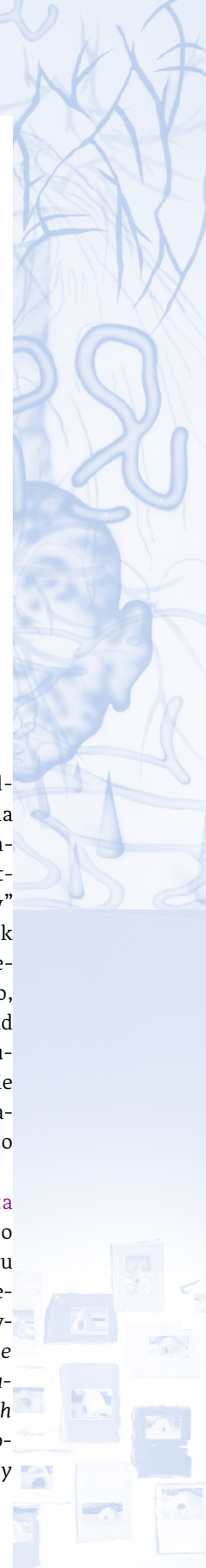



Konkursy artystyczne to ciekawe zjawisko. Brak zwymiarowanej areny, jak na olimpiadzie, nie obowiązują ścisłe zasady, jak w przetargach, brak jasnej specyfikacji pożądanego produktu. Równie wiele mówią o uczestnikach, jak o członkach jury. Najbardziej lubimy konkursy, podczas których wybuchają skandale, jak ten z Marthą Argerich i Ivo Pogoreliciem. Owszem, czujemy satysfakcję, kiedy nagrody wędrują do osób bezsprzecznie obdarzonych indywidualnością, ale lubimy też nagrody kontrowersyjne, idące w poprzek oczywistych wyborów, wskazujące wartości, które wymykają się powszechnie przyjętej skali. Nie lubimy zaś nagród nietrafionych, nudzą nas zbyt przewidywalne, lecz i kontrowersja nie może być po prostu wskazaniem na chybił trafił. Przed takim dylematem zawsze staje jury.

W przypadku Konkursu Gepperta potknięciom zapobiec ma „podwójne filtrowanie”. Kandydaci do laurów nie zgłaszają się sami, lecz są nominowani przez ekspertów, aktywnych na scenie praktyków i teoretyków:

twórców, krytyków i kuratorów. W jednym natarciu mamy rozpoznany stan ducha i upodobań trzech generacji zaangażowanych w krajowe życie artystyczne: uczestników (czyli najmłodszych), „elektorów” (średniego pokolenia) i członków jury. I jak lista nagrodzonych powiedzieć może co nieco o preferencjach grona nagradzającego, tak lista nominowanych – dać pewien wgląd w stan umysłów nominujących. Jak smakuje malarska esencja, przygotowana w efekcie destylacji przeprowadzonej wyszukaną aparaturą konkursową, przekonać się można co kilka lat we wrocławskim BWA.

Listę laureatów 13. Konkursu Gepperta otwiera **Małgorzata Pawlak**. Potwierdza to silną pozycję Lublina i tamtejszego Wydziału Sztuki, który regularnie dostarcza naszej scenie wyrazistych osobowości. **Grand Prix** przyniosło artystce *śniegowe igloo, ale zobaczone w sieci, a nie na żywo, i to wystarczyło. Powstała seria niewielkich kompozycji malarskich w gamie szarości i estetyce czarno-białej fotografii (...) stawiające ważne pytania o zmiany*





He announced himself an emperor  
after a liberation war a hundred years ago.

↑ KONKURS GEPPERTA, WIDOK EKSPozyCJI –  
RÓŻA DUDA I MICHAŁ SOJA. FOT. ALICJA KIELAN.  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BWA WROCŁAW

→ KONKURS GEPPERTA, WIDOK EKSPozyCJI –  
PAWEŁ BAŚNIK. FOT. ALICJA KIELAN.  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BWA WROCŁAW





klimatu, a co za tym idzie kulturowego pejzażu Ziemi (uzasadnienie jury). Igloo to architektura tymczasowa, rodzaj szałasu przeznaczonego na chłodniejsze dni, konstrukcja niepozorna i wpisująca się harmonijnie w oszronioną okolicę. Taki też, ściszony, nieco konceptualny i pozornie nietrwały charakter ma nagrodzona instalacja składająca się z „chmury” ulotnych malarskich szkiców wykonanych na foliowym podłożu oraz przyzmy imitującej śniegową zmarzlinę. Prowizoryczna formuła ekspozycji miała zapewne zwrócić uwagę na kruchość atmosfery, nadaje też realizacji osobisty charakter.

Pewne podobieństwa, zarówno w zakresie problematyki, jak i konstrukcji (instalacja malarska uzupełniona „skalistymi” obiektami przypominającymi relikwiarze Bernarda Réquichota) odnaleźć można w przywołujących taszczym i malarstwo materii *Erupcjach* **Anny Kołackiej**.

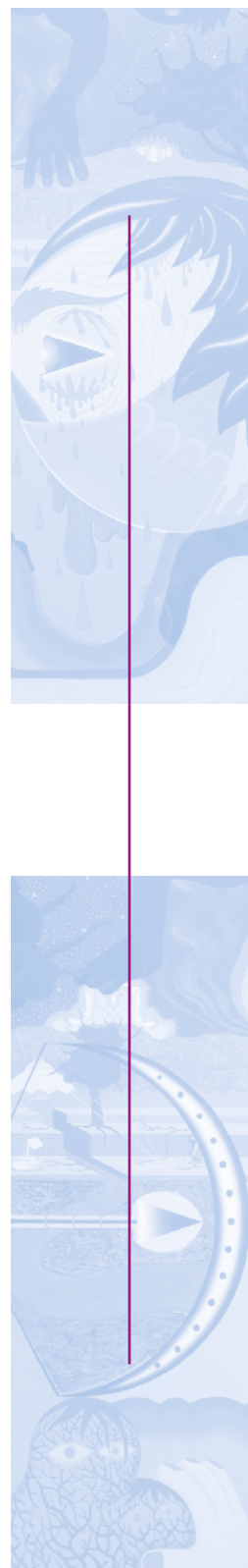
W nurcie ekologicznym, nieco niedoreprezentowanym, jeśli wziąć pod uwagę, że to właśnie zmiany klimatyczne wydawały się najbardziej palącym problemem ludzkości przed pandemią, umieścić można także filmy **Mikołaja Szpaczyńskiego** (nagrodzonego voucherem), w których autor, narażając się na kontuzje, z wyraźnym poświęceniem szuka bezpośredniego kontaktu z naturą: rzuca się w bagna, wskakuje w rowy i zapuszcza w jaskinie.

Równie wąskie wydaje się spektrum postaw niefiguratywnych. Jerzy Saltz uznałby je zapewne za zombie-formalizm, jury doceniło jednak kontrastującą z obfitością motywów figuratywnych powściągliwość abstrakcjonistek. Nagroda Rektora Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta przypadła kreślonym czernią na bieli pracom **Edyty Kowalewskiej**. Nawiązując do oszczędności malarskiego gestu Fijałkowskiego czy Kōjiego Kamojiego, mogłyby stanowić idealną ilustrację pism Kandinsky’ego *Punkt, linia a płaszczyzna*. Z rekomendacji nominującego, Marcina Zawickiego, wynika, że autorka w swej praktyce nie unika jednak rozmaitych „gwałtów” codzienności: *Dotknięte uświęcającym gestem artystki płótno na chwilę trafia do sfery codziennego profanum: do pralki, na deskę do prasowania, pod igłę szwaczki, by po chwili powrócić do sacrum naznaczone na zawsze piętnem zwykłego życia*.

Bardziej rozbudowany, niepozbawiony przestrzennej sugestywności biomorficzny strukturalizm **Kingi Popieli** przyniósł jej jeden z voucherów. Chciałoby się tylko zamiast trzech mniejszych zobaczyć jedną, naprawdę dużą kompozycję, pochłaniającą całe pole widzenia. Co więcej, może w wersji *non finito*, która wydobyłaby procesualność metody malarskiej autorki odwołującej się do ujętych w teorii hylemorfizmu ontologicznych poglądów Arystotelesa na kwestie relacji formy i materii.

Gdzieś na pograniczu nurtów sytuuje się **Yui Akiyama** (voucher), łącząca chromatyczną soczystość i elegancję dalekowschodniej ornamentyki z elementami piktograficznej figuratywności i niepokojącą tytułaturą (*Zamalować wstyd wstydem*).

Najsilniej powaga i niepokój wybrzmiewa jednak w wideo **Róży Dudy i Michała Soi** (trzecia i ostatnia nagroda regulaminowa dyrektora



BWA Wrocław), mrocznej wizji nieuchronnych skutków zbyt doraźnie motywowanych wyborów z przeszłości i historycznych uwikłań jednostki spętanej regułami systemu. Zarówno formalnie, jak i znaczeniowo realizacja dźwiga ciężar odpowiedzialności, zdecydowanie wyróżniając się na pokazie.

Nieco inaczej wyróżnia się jedyny godnie doceniony (nagroda sponsorska) reprezentant ilościowo dominującej na konkursie figuracji **Vojtech Kovarik**. Wyraźnie przodująca powierzchnią płótna kompozycja i tak nie zdołała pomieścić rozpychającej się niczym u Fernanda Botero stylizowanej postaci Tytana. Motywy mitologiczne Kovarika lokowane w kontekście „krytyka kultu przemocy” niektórym mogą wydać się nieco bardziej bajkową inkarnacją klasycystycznego okresu Picassa, tak charakterystyczną dla estetyki ówczesnej École de Paris, a dziś obowiązującą w ambitnej ilustracji magazynowej. Przypominająca sielanki Eugeniusza Zaka kolosalna kompozycja może jawić się egzotycznie i świeżo zwłaszcza tym, którzy nie znają twórczości Jana Zrzavý’ego, Josefa Šímy, a choćby i Josefa Čapka czy Zdenka Sklenářa. Wydaje się, że sztuka czeska pozostaje jednym z najmniej rozpoznanych u nas zjawisk. Dość wspomnieć niezwykle świeżo brzmiące w czasach emotikonów obrazy Ivana Sobotki.

Sztafetę dostrzeżonych (vouchery) zamykają dwie biegunowo odmienne od monumentalnego klasycyzmu Kovarika postawy: intymna i nieco hermetyczna prezentacja **Agnieszki Kucharskiej**, utrzymana w formule prywatnego archiwum (*Panagiotis, not-so-soft-as-you-thought, a ose, hi ho, silver boy*), oraz dwa niewielkie obrazy jednej z najbardziej zadłużonych beneficjentek badpaintingowego deficytu na polskiej scenie – **Martyny Czech**.

Doświadczenie podpowiada, że każde pokolenie ma swoją estetykę. Jeśli cokolwiek można wnioskować na podstawie tegorocznego Konkursu Gepperta, to jedynie to, że – przy pewnym zróżnicowaniu w sferze znaczeniowej – formalnie mamy do czynienia z kolejną

mutacją surrealizmu. I choć trwałość formuły Ernsta i Magritte’a może zadziwiać, różnica jest taka, że młodzi pracują dziś nie na swobodnych skojarzeniach strumienia świadomości, ale na prawdziwym potopie internetowego kisielu. Dzisiejszy surrealizm ma tę przewagę nad niegdysiejszym, że nie wymaga już żmudnej kolażowej metodologii, wystarczy po prostu bez zahamowań klikać i „skrolować” z głową zanurzoną w monitorze. To, co kiedyś osiągało się za pośrednictwem cierpliwego składania uważnie wybranych fragmentów, współcześnie przychodzi niemal bezwiednie. Wizje niegdyś stopniowo wynurzające się spod nożyczek i kleju, dziś komponowane są instrumentami cyfrowymi niemal w biegu.

Mimo że pojawiają się na wystawie obrazy, których ikonografia dotyka motywów historycznych, odwołując się do kulturowego obycia kolekcjonerów, w pamięć najbardziej zapadają te, które apelują raczej do „gamingowego” obycia rówieśników, specyficzny rodzaj figuracji, w którym zgeometryzowany świat grafiki komputerowej miesza się ze szczególnego rodzaju groteską i przewrotnością. Oba podejścia wypada jednak czytać nie tylko jako premedytację, ale jako wyraz generacyjnego stanu ducha. Na tle nostalgicznych portretów **Leny Achtelik**, utrzymanych w gazetowej estetyce historycznych rewizji pochodzącego z Opolszczyzny **Mateusza Piestraka** czy romantyzujących kompozycji **Macieja Nowackiego** szczególnie uwagę zwraca silna reprezentacja motywów „postinternetowych”. Figurację zanurzoną w otchłani tego nowego wymiaru ludzkiej egzystencji, przesyconą motywami z „gamingowej” ikonosfery firmują intrygujące wirtualnym oniryzmem, ale i trochę męczące multiplikacją trudnych do przeniknięcia związków, malarskie rebusy **Krzysztofa Piętki**, łączące skrótowość emotikonu z bezczelnym urokiem estetyki ulicy prace **Marcelego Adamczyka**, odnoszące się do perswazyjności prace **Macieja Kusego** i niejednoznaczne formalnie, choć sprecyzowane







← KONKURS GEPPERTA, WIDOK EKSPozyCJI –  
KRZYSZTOF PIĘTKA, MARCELI ADAMCZYK. FOT. ALICJA KIELAN.  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BWA WROCLAW

→ KONKURS GEPPERTA, WIDOK EKSPozyCJI –  
MAŁGORZATA PAWLAK, PHANTOM OF SNAKE.  
FOT. ALICJA KIELAN.  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BWA WROCLAW



znaczeniowo, obrazy **Jana Możdżyńskiego**. Wśród dzieł malarzy, dla których sieć i procesor są ważnym narzędziem, powagą wyróżniają się zdyscyplinowane prace **Zofii Pałuchy**, odnoszące się do relacji człowieka z naturą i techniką, z antropocentryzmem i transhumanizmem w tle, oraz instalacja tropiącego w sztucznej inteligencji materializację hermetyzmu **Pawła Baśnika**, którego wyjątkowość polega na swoście ahistorycznym spojrzeniu na Internet. Podobną niejednoznaczność odnaleźć można w łączącej narzędzia cyfrowe z tatuażem i performance' em praktyce autora-nomada kryjącego się pod pseudonimem **Phantom of Snake**. Jednak na tle zawartości jego profilu instagramowego pozbawiona kontekstów praca eksponowana w Konkursie Gepperta wypada nieco przewidywalnie, sprowadzając się do dedykowanego specyficznej grupie subkulturowej kodu wizualnego.

Wpływ cyfrowego instrumentarium (oprogramowania) i imaginarium (Internetu) na malarską wizualność jest niezaprzeczalny. Skutkuje jednak chyba zbyt często ilustracyjnością nieuwzględniającą dynamiki percepcji, podaną niczym w skeczu z Monty Pythona, „dokładnie zmieszana w kubek”. Świadczy to zapewne o tym, że wraz z inflacyjnym nadmiarem naszą kulturę wizualną przemodelowuje konstrukcyjna prostota internetowych obrazów. Można żywić obawy, czy to trend trwały, czy jesteśmy chwilowo w sytuacji, w której sztuka, podobnie jak w renesansie, otrzymawszy nowe narzędzia, powoli odkrywa ich możliwości. Technika poszerzyła gwałtownie spektrum motywów i form, teraz artyści muszą wydobyć się z kanciastej formuły poprzednich kanonów i „zaktualizować” płynność ekspozycji planów, perspektywę powietrzną, *sfumato*... Obecnie zachwyty nad nową ikonosferą skutkuje nie futuryzmem, lecz wersją XIX-wiecznego realizmu industrialnego, który starymi środkami wprowadził do galerii nowe tematy i wątki społeczne.

Nie tego jednak oczekiwało jury, swoimi wyborami skrzętnie omijając internetowy interior i wskazując na malarstwo, które kulturę cyfrową traktuje z należytą wybrednością, niczym współczesną wersję encyklopedii, nie zaś alternatywny wymiar egzystencji. W tekście programowym Anna Kołodziejczyk, jedna z kuratorek konkursu, przywołuje zdanie Picassa: *Jeśli jesteś w akwarium, nie jesteś w stanie zobaczyć jego piękna*. Usytuowani ze swą szczególną wrażliwością wizualną w samym sercu internetowej laguny, w środku rezerwuaru o całkowicie dowolnej pojemności, Nielimitowanej zlewni memów i fake-newsów

→ KONKURS GEPPERTA, WIDOK EKSPOZYCJI – ZOFIA PAŁUCHA, YUI AKIYAMA.  
FOT. ALICJA KIELAN.  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BWA WROCŁAW

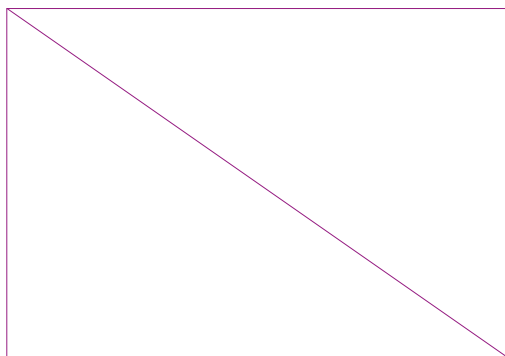
↓ KONKURS GEPPERTA, WIDOK EKSPOZYCJI – MIKOŁAJ SZPACZYŃSKI.  
FOT. ALICJA KIELAN.  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BWA WROCŁAW







produkowanych nieustannie przez każdego, kto ma telefon i dostęp do mediów społecznościowych, artyści narażeni są na przyjęcie roli bezwiednego rejestratora lub wręcz amplitunera. Ale, jak wskazuje Anna Kołodziejczyk (tym razem przywołując autora *W poszukiwaniu straconego czasu*), choć źle być w samym środku, zbytni dystans również nie służy: nie należy do nas to, co było jasne już przed nami. Ideałem twórczego potencjału byłby mechanizm pozwalający syntetyzować ową niewiarogodną kumulację wizualności, rozgarniać jej spieniony koktajl, otwierając odbiorcy nowe pola widzenia. Problemem wydaje się nie tyle uzależnienie od zjawisk dystrybuowanych przez Internet, ile pozornie krytycznej refleksji. Wizualność Internetu ma w sobie coś równie unifikującego jak niegdyś estetyka pop-artu. Można na tej fali bezwiednie dryfować, ale werdykt jury zdaje się wskazywać, że czas przepoczwaczyć się z nasiąkłego prosumenta w selektywnego „firewalla”, nie malować od wewnątrz, ale z perspektywy dynamicznie zmieniających się granic. Wydobywać z otchłani przemodelowanej wszechobecny Internetem i wirtualną rzeczywistością świadomości skryte powiązania i nieoczywiste związki.



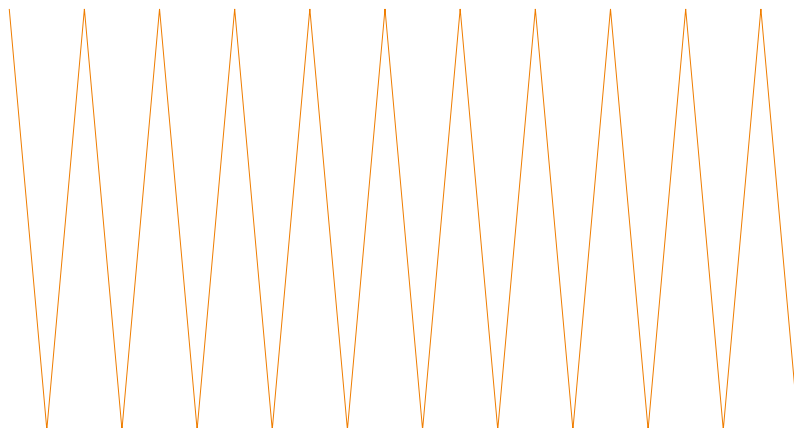
Zwycięzcy konkursu Małgorzata Pawlak rozsądnie przyznaje w udostępnionym przez organizatorów materiale wideo, że nie oczekuje od malarskich przeglądów całkowicie obiektywnej diagnozy stanu rzeczy. Formuła „Gepperta”, łącząca środowiska akademickie ze środowiskami krytyków i kuratorów związanych z niezależnymi instytucjami wystawienniczymi, wydaje się jednak równie trafna, co oryginalna, „elektorska” formuła konkursu. Kandydaci na starcie otrzymują pewien kapitał w postaci wsparcia grona ekspertów, nierzadko osób wpływowych. Mają nie tylko możliwość prezentacji swoich obrazów we wrocławskim BWA, ale też symboliczne poparcie „mentorów”. Co z tego dalej wynika, to już inna sprawa. Czy kogoś zabrakło? Na pewno. Ale uczestników i tak jest zbyt wielu jak na przestrzenne możliwości dworcowej antresoli. Przemierzając sale BWA, można odnieść wrażenie, że znacznie lepiej niż na galerię sztuki nadają się one na oranżerię. Artystyczne wybory nawet najbardziej „chuligańskich” malarzy nabierają w nich niezamierzenie wyrachowanego charakteru. Gdzie zaskakujące skojarzenia i brawurowe realizacje znane z instagramowych profili? Czy tylko nieporęczność przestrzeni uniemożliwiła rozwinięcie skrzydeł *Katarzynie Szymkiewicz* lub *Martynie Kielesińskiej*?

Początkowo nieregularnie odbywający się konkurs po epizodzie biennale przybrał teraz formułę triennale. Być może jednak trzy lata to cyrkulacja właściwsza nie dla debiutów, ale dla weryfikacji dojrzałości w formule pełnowymiarowego festiwalu, realnie wpływającego na programy najważniejszych instytucji wystawienniczych i kształt kolekcji publicznych. Nawet w kryzysie klimatycznym 36 miesięcy może sprawić, że to, co powinno parzyć, wystygnie, a z lodowego domku zostanie kałuża. ✖



IZABELA MYSZKA

# Tak, to jest to, co myślisz, że jest



wa Libery

Latem 2020 roku w Mazowieckim Centrum Sztuki Współczesnej Elektrownia w Radomiu pokazano wystawę Zbigniewa Libery *Najnowsza antykoncepcja fotografii dokumentalnej*. Co w tym trudnym czasie pandemii pokazuje Libera? Co krytykuje? Wszak historia sztuki już dawno nadała mu miano czołowego twórcy nurtu sztuki krytycznej. Jakie grzechy ludzkości tym razem ubierze w formy? Czy będą szokujące? Jak bardzo będą szokujące?

Na wernisażu, który odbył się 27 czerwca 2020 roku, witają nas: Zbigniew Libera, kurator Jan Trzupek i gospodarze – dyrektor Galerii Elektrownia Włodzimierz Pujanek oraz Zbigniew Belowski, jej dyrektor artystyczny. Wszyscy zasłaniamy twarze, przecież obowiązują maseczki.

Jak w rytuale ustawiamy się wokół pierwszego dzieła, o którym opowiada Libera. Wsłuchuję się w jego opowieść, gdy moja przyjaciółka Tamara Książek mówi: – *Idź, słuchaj, ja wolę sama swoje wyjść ze sztuki*. Tamara przywołuje słowa Jana Berdyszaka, który tłumaczył jej, że sztuka wyraża to, co poruszyła w odbiorcy. Zupełnie jak u Romana Ingardena, według którego istotą sztuki staje się relacja twórca – dzieło – odbiorca. Tamara, znawczyni sztuki współczesnej, zostawia mnie z 12 pracami Libery.

Wszystko ma swój początek u źródła. Fotografia *Matka*, rozłożona na podłodze foyer, staje się początkiem wędrówki – wagina jako początek wszystkiego stworzenia (zdjęcie 1). To uświęcenie kobiecości. Stróżka wilgoci dobywająca się ze szczeliny w skale to wyjście z ideału Natury,

Zbigniewa Libery

17

Zbigniewa

FOTOGRAFIE DZIĘKI  
UPRZEJMOSCI  
ARCHIWUM  
MAZOWIECKIEGO  
CENTRUM SZTUKI  
WSPÓŁCZESNEJ  
ELEKTROWNIA  
W RADOMIU





by uwikłać się w problemy Kultury. Zatem zaczynamy od źródła, od rodzin. Dalej mierzymy się z tradycją i mitem.

Poczucie polskości, nasza osławiona gościnność i tolerancja ujawnią się, a raczej obnażą, w dziele *Polska gościnność*. W krajobrazie niczym z płócien Chełmońskiego, gdzie szerokie niebo rozciąga się ponad codziennością rodzimej ziemi, Libera zebrał sceny rodzajowe (zdjęcie 2). Jednak w sielankę, podawaną nam od szkoły, wkrada się ziarno wątpliwości. Mężczyzna podający ogień kobiecie zapalającej papierosa. On w koszuli z rysunkiem przywołującym okrucieństwa wojny, ona piękna Azjatka, ogień – płonąca gazeta... Wielość wątków tego przedstawienia wymaga oglądu całości i zrozumienia detalu. Tu Libera wskazuje na odejście od kadrowania i na *punctum* jako istotę zdjęcia. Artysta przywołuje myśli Henri Cartiera-Bressona o dokumentacji świata oraz teorię Rolanda Barthesa i każe nam szukać *punctum*, bo to ono jest istotą treści dzieła.

Dalej *Wrażliwy policjant*. Są i tacy. W rolę policjanta, kłęczącego na torach tramwajowych, które bezsensownie się urywają, wcielił się aktor. Porusza nas jego rozdzierająca, niemal Rejtanowska poza, rozpacz, moment zastanowienia i poszukiwania przyczyny tragedii. Sam Libera wskazuje *punctum* tej fotografii – to gołąb... Gołąb ulicznica, zwykle nie lubiany, choć niekiedy karmiony z jakichś bliżej nieznanых pobudek. Gołąb jakby oderwany od swojego stada. Podnosząca się zgraja ptaków, z których jeden pozostał i patrzy na to dziwne zjawisko, jakim jawi się *Wrażliwy*



◀ ZDJĘCIE 1: MATKA, ZBIGNIEW LIBERA.  
FOT. M. KUCEWICZ

▶ ZDJĘCIE 2: POLSKA GOŚCINNOŚĆ,  
ZBIGNIEW LIBERA. FOT. Z. LIBERA









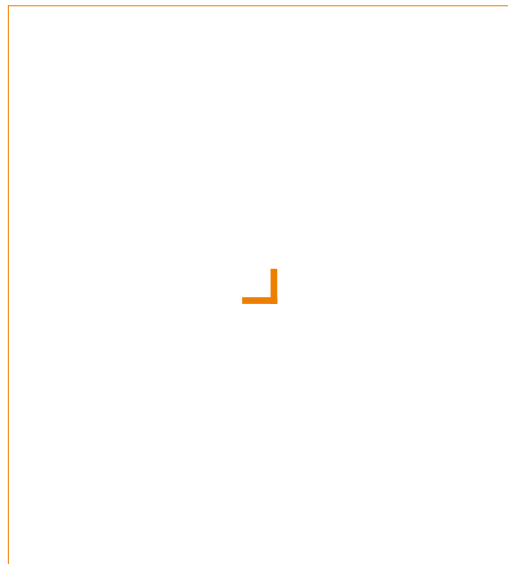
↑ ZDJĘCIE 3: WRAŻLIWY POLICJANT, ZBIGNIEW LIBERA. FOT. M. KUCEWICZ  
 → ZDJĘCIE 4: MARIA DE CYRANO, ZBIGNIEW LIBERA. FOT. Z. LIBERA

*policjant*. On też oderwany od stada, pozostawiony na niedokończonyj kolei losu (zdjęcie 3).

Oderwanie od kanonów zachowań, powiązane z mocą władzy zakodowanej w mundurze, zaprezentowane jest również w fotografii *Wolny strzelec. Autoportret*. Nagi mężczyzna naznaczony doświadczeniem, jakby w teatrze trzech aktorów. Obserwowany jest przez widzów: fotografującego z samochodu „kogoś” i kobietę na rowerze, której wizerunek odbija się w lusterku samochodowym. Znaczenia wydają się być zakodowane w kontraście stroju i nagości. To szaty wymownie pokazują mieszanie się i wagę porządków tego świata. Nagość, mundur i t-shirt z tygrysem... Tu Libera odwołuje się do performerów. Przypomina Béresia i jego *Ecce Homo* oraz Kantora, który pyta, a nie odpowiada.

Kolejną pracę *Maria de Cyrano* Libera poświęcił swojej przyjaciółce poetce, lesbijce. Jak cofnięci w czasie do innej epoki, epoki przyzwolenia na noszenie skór zwierząt, przesadnie ekstrawaganckich, nieaktualnych fryzur i kapeluszy, patrzymy na krzyczące bez-

głośnie z fotografii kobiety (zdjęcie 4). Tyle że to mężczyźni w kobiecych przebraniach. Tak, przebraniach, nie ubraniach. Patrzymy na te przebrania-ubrania i wyrażony przez mężczyznę w mundurze zakaz fotografowania, a Libera konkluduje: jest zakaz fotografowania, ale nie ma zakazu nienawiści.







PROLETARIUSZE WSZYSTKIE



WSTYCH ZAKŁADÓW. ŁĄCZCIE SIĘ!



śli  
celowo  
jest  
a?

A co, jeśli  
forma celowo  
wyzuta jest  
z piękna?

I dalej – złe emocje w obrazie *Tak, to jest to, co myślisz, że jest*. To fotografia, na której *punctum* staje się kobieca dłoń zaciskająca się w bolesnym uścisku na ustach młodego chłopaka. Widzimy prawie obnażone piersi, chustkę na włosach, rozdartą koszulę, krzyk kobiet. To złość dojrzałej kobiecości krzycząca w stronę niedojrzałego męstwa. Przekaz wzmocony jest żelaznym uściskiem na bicepsie chłopaka. Tak, to jest śmierć patriarchy. Rozwścieczone kobiety „zabijają” patriarchy.

Omawiając tę fotografię, Libera nawiązuje do symboli, które odczytujemy kulturowo. Rozważa czytelność treści bez „okularu” kultury. Jako odwieczny kod uniwersalnie rozumiany, podaje mitologiczne odwołania, mówiąc: przecież wszyscy to znamy, mitologia jest obecna w każdej sztuce, jak ktoś nie zna, to niech poczyta!

Zaczynam rozumieć moc mitologii jako przekazu ubranego w figury porządku naszej kultury. Mitologii, z której wywodzą się wszystkie nasze europejskie prawa i treści. Bez rozumienia treści w sztuce wizualnej zamkniętej w kodach widzom pozostaje wyłącznie piękno formy. A co, jeśli forma celowo wyzuta jest z piękna?

Patrząc na kolejne prace *Śmierć patrioty. Autoportret, 2016* i *Śmierć patrioty II*, widzimy brzydkie kobiety atakujące młodego „Apolla”. Feministki, których nagie ciała zdobią tatuaże, rozszarpują piękno męskiego ciała. Na zdjęciu ujęty jest również fotografujący ten akt Libera, który w szyderczym uśmiechu skrywa niezdrową emocję podglądacza. Chciałoby się powiedzieć: tak artysto, masz obowiązki wobec świata. Nie tylko podglądanie, działaj, zrób coś z tym, człowieku! Rodzi się pytanie o przyzwolenie na bezrefleksyjne dokumentowanie sytuacji.

Z dalszej części wystawy dobiegają dźwięki bardzo charakterystyczne, rozpoznawalne. To program wiadomości wyświetlany na ekranie. Dziennik telewizyjny, a w nim informacje poświęcone zbrodni ekonomicznej. Film przedstawiający sąd nad zbrodniarzami, którzy odpowiadają za ekonomiczną klęskę naszej kultury. Dalej kolejne uwikłane we władzę tematy. *Solidarność według China 2005* to odwołanie do czasów, gdy rewolucja obala pomniki, utracą głowy dotychczasowym bohaterom. Pojawia się pytanie o system, jeden zastąpiony innym, jedne głowy utracone, a na ich miejsce wchodzą kolejne. Libera przywołuje lata solidarnościowego przełomu, Jana Pawła II, strajki gdańskie, dla których jakby hymnem była *Międzynarodówka*... Była do momentu, gdy Kościół wymienił ją na *Boże, coś Polskę*... Libera pyta: co byłoby, gdyby jej nie zamieniono? W plątaniu sił Libera zadaje pytanie, czy aby Kościół nie jest gorszy od komuny.

Być może odpowiedź mamy odczytać w kolejnej pracy. To zdjęcie zdjęcia. Libera sfotografował rozłożony album Erazma Ciołka (zdjęcie 5). Mówi, że otworzyła się prawda czasów po latach. Ciołek przedstawił dwóch bohaterów solidarnościowych lat. To dwugłowy orzeł, który bohatercko wywalczył wolność Europy od komunizmu. Z lewej Lech Wałęsa, z prawej ks. Henryk Jankowski. A Libera powiada: z lewej TW Bolek, z prawej pedofil. Wskazuje, ale nie osądza. To widz ma rozważyć.

Wreszcie obraz *Tak, to jest to, co myślisz, że jest II*. Tu Libera pokazuje moment przejścia, przejścia przez wodę. Każdy z bohaterów fotografii unosi wysoko buty, tak jakby przechodząc do nowego, ratuje od zniszczenia to, co najważniejsze, ratuje swoje ugruntowanie. Uważny odbiorca dostrzeże odniesienia do religii i władzy... Może czegoś jeszcze.

Libera prowadzi nas przez labirynt własnych przeżyć, własnego doświadczenia porządków kulturowych, myśli, zachowań, działań. Rozbija na składowe zjawiska współczesności, przedstawia analizę, a nam pozostawia syntezę. Wyjmij, Odbiorco, co Twoje z tej jakże subtelnej krytyki.

I rodzą się pytania o prawdziwość kobiecości, o słałość męstwa, dominację płci, o bohaterstwo bohaterów, o tolerancję i moralność władzy. W obiektywie dokumentalisty podglądacza pękają mity.

Fotografia Libery nie chce „ładnej” kompozycji. Chce *punctum*, czyli elementu dźwigającego moc przekazu. Artysta mówi, że to nie umiejętność skadrowania zdjęcia jest istotna. To *punctum* staje się nazwą, mianem pokazywanego zjawiska. Elementy znaczeniowe są tu najważniejsze, kwestia tylko, czy potrafimy je odnaleźć, odczytać, zrozumieć. No i oczywiście, co z tym dalej uczynimy?

Zbigniew Libera, uznany za czołowego twórcę sztuki krytycznej, zbiera w fotografii postrzeżone sytuacje, określa *punctum* i taki zestaw podaje widzowi jako materiał do analizy bytów. Artysta wyłapuje *punctum* w kulturze, postrzega je, zamyka w bezruchu i podaje widzowi na tacy w formie fotografii. Lecz podaje je surowe estetycznie, nie do zjedzenia bez oprawy. Daje nam również zadanie „zrób z tym coś”. Zostawia nas ze złapanym w obraz zjawiskiem. Kłuje w oczy, aby wślizgnąć się do myśli, do duszy i tam zapłodnić do urodzenia przynajmniej refleksji o dobrym.

Widz ma za zadanie uczestniczyć w sztuce krytycznej Libery. Sztuka poczęta przez artystę ma się dopiero urodzić w odbiorcy. Tak jak w swej filozofii podaje Roman Ingarden, tak jak Jan Berdyszak tłumaczy Tamarze Książek, tak – *To jest to, co myślisz, że jest!*

Tak. Sztuka krytyczna Libery to jest to, co myślisz, że jest. Libera pozwala widzom analizować porządki tego świata i wyciągać wnioski w ramach realnych, bolesnych problemów szarpiących współczesną rzeczywistość. ✖



IRMA KOZINA

# Historyczna taksydermia Agnieszki Cieślińskiej

28

→ FOT. A. GRABICKA



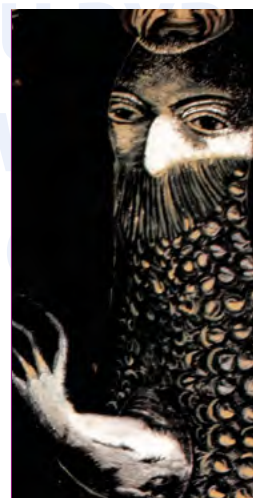


W zamierzczej przeszłości aligatory i krokodyle uważane były za jaszczury zamieszkujące Ziemię od najdawniejszych czasów. Ich nieobecność w średniowiecznej Europie stymulowała wyobraźnię twórców bestiariuszy i traktatów zoologicznych. Malarze i skrypcy dekorujący teologiczne inkunabuły utożsamiali te zwierzęta ze smokami i okrutnymi bestiami pożerającymi ludzi. Ponieważ Maria symbolicznie uważana była za Dziewicę, która pokonała zło wyobrażane pod postacią smoka, w kościołach pod jej wezwaniem zaczęto podwieszać pod sufitem zmumifikowane i wypchane krokodyle lub aligatory, przedstawiane wiernym jako namacalny dowód zwycięstwa Matki Boga nad złem. Do dzisiaj takie obiekty oglądać można w Lombardii, w kościele Santa Maria Annunziata w Ponte Nossa oraz w sanktuarium Beata Vergine Maria w Le Grazie pod Mantuą. Podobny relikwiarz znajduje się w katedrze w Sewilli, choć jego historia jest nieco inna. Sułtan Egiptu, starając się w 1260 roku o rękę córki Alfonsa X Mądrego z Kastylii, posłał potencjalnemu teściowi w prezencie wypchanego krokodyla i kiel słońca. Sewilskie relikwiarze wciąż przypominają o nieudanych konkurach.

Krewniaków przedpotopowych jaszczurów, zmumifikowanych jako taksydermie (wypchane skóry), nie mogło zabraknąć w gabinetach osobliwości, które były zbiorami kuriozów i aspirowały do roli kolekcji naukowych, poprzedzając oświeceniowe muzea. W wydanej w 1599 roku książce neapolitańskiego farmaceuty Ferrante'a Imperato (1550–1625), zatytułowanej *Dell'istoria naturale...*, zamieszczono rycinę z przedstawieniem gabinetu osobliwości, z krokodylem wiszącym u sufitu, po którym Ferrante i jego syn oprowadzali gości, prezentując swój unikatowy zbiór. Wypchane skóry prastarych gadów były nieodłącznym atrybutem aptekarzy. Szekspir utrwalił ten obyczaj w opisie sklepika farmaceuty w sztuce *Romeo i Julia*:

**W NIKCZEMNYM JEGO SKLEPIKU ŻÓŁW WISIAŁ;  
WYPCHANY ALIGATOR OBOK SZCZĄTKÓW  
DZIWNEGO KSZTAŁTU RYB; NA JEGO PÓŁKACH  
LEŻAŁA TU I OWDZIE ZBIERANINA  
PRÓŻNYCH FLASZ, SŁOJÓW, ZIELONYCH CZEREPÓW,  
PĘCZERZÓW, STĘCZŁYCH NASION; RESZTKI SZNURKÓW  
I ZAPLEŚNIAŁE KAWAŁKI LUKRECJI.**

Podobnego typu obiekt znalazł się w lipcu 2020 roku na wystawie prac warszawskiej graficzki Agnieszki Cieślińskiej w Muzeum Przyrodniczym w jeleniogórskich Cieplicach. Jest datowany na XVI wiek, składa się z wyrzeźbionej w drewnie głowy aligatora zespolonej z torsem wypchanego krokodyla. To jeden z najbardziej wyjątkowych eksponatów cieplickiego muzeum, którego zbiór bazuje na kolekcji gromadzonej przez rodzinę Schaffgotschów od czasów renesansu. Obecnie siedzibą





Muzeum Przyrodniczego w Cieplicach jest dawna prepozytura opactwa cysterskiego, której pomieszczenia mają sklepienia kolebkowe. Atmosfera barokowej architektury wyjątkowo dobrze współgrała zarówno z grafikami warszawskiej artystki, jak i z zabytkowym torsem wypchanego gada (który nie został – wbrew dawnej tradycji – zawieszony pod sufitem, zapewne z powodu dbałości o jego stan zachowania). Pojawienie się prac Agnieszki Cieślińskiej w pomieszczeniach muzeum koncentrującego swoje działania na eksponowaniu fauny nie było przypadkowe. W jej twórczości od dawna dominują motywy inspirowane wizerunkami bestii zdobiącymi traktaty o zwierzętach spisywane przez naukowców i podróżników od antyku aż po późne średniowiecze.

Zazwyczaj wielkoformatowe grafiki Cieślińskiej są palimpsestami, na których współistnieją obok siebie cytaty z historycznych ilustracji i oryginalne kreacje artystki poszukującej w zoomorficznych kształtach wyrazu dla rozmaitych stanów emocjonalnych. Zaprezentowany w Cieplicach cykl odbitek zatytułowany został *Ogród zwierząt*. Kilka z zawieszonych w urokliwym pomieszczeniu cieplickiej prepozytury prac wykonano techniką druków akrylowych na płótnach mierzących 100 x 110 cm. Odznaczają się niezwykłą kompozycją, ponieważ wyobrażone na nich fantazyjne zwierzęta umieszczono na tłach nawiązujących do renesansowych ornamentów groteskowych. W tym zabiegu dostrzec można niezwykłość pomysłu artystki, która swoimi grafikami starała się przywołać atmosferę nowożytnych zbiorów osobliwości. Za swoisty eksperyment techniczny uznać można kilka obiektów odbitych za pomocą druku transferowego na zabytkowej porcelanie. Zarówno obrazy prezentowane na okrągłych porcelanowych talerzach, jak i na wielkoformatowych prostokątach płóciennych i papierowych zawierają często w tytułach odniesienia do mediewalnych bestiariuszy. Ten szczególny gatunek literacki,

w którym świat przyrody istniał w kontekście anegdoty i alegorii, łączącej realne zjawiska z fantazmatami zrodzonymi w wyobraźni teologów i klasztornych skrybów, pasjonuje Cieślińską od dawna. Charakterystyczną cechą jej twórczego działania jest studiowanie zabytkowych manuskryptów i druków graficznych, a następnie wybieranie z nich pojedynczych motywów, które poddawane są licznym przekształceniom, by zaistnieć w jej dziełach w postaci mniej lub bardziej rozpoznawalnych zapożyczeń z przeszłości. Niejednokrotnie historyczne motywy są zestawiane kolażowo w sposób przypominający działania surrealistów, którzy lubili konfrontować ze sobą elementy zaczerpnięte z krańcowo odmiennych kontekstów, by przez szokowanie zmuszać widzów do budowania skojarzeń poetyckich, wymykających się z ram banalnej codzienności.

Z formalnego punktu widzenia palimpsesty Agnieszki Cieślińskiej mogą być interpretowane jako swoiste pokłosie postmodernizmu, który przyniósł innowacyjny sposób traktowania historycznej spuścizny. O ile w XIX wieku twórcy sięgający do zasobu historycznych motywów dogłębnie studiowali przeszłe konteksty i wprowadzali dawne cytaty, dbając o to, by jak najwierniej oddawały



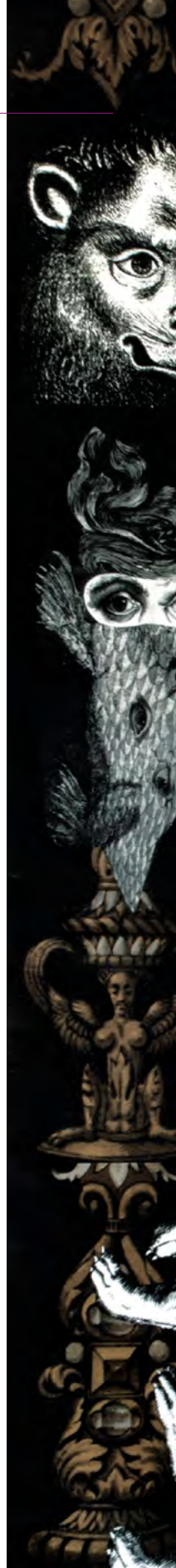


32

charakter przywoływanej za ich pomocą epoki historycznej, o tyle postmoderniści mieli zwyczaj dowolnie zestawiać zapożyczone motywy, nie dbając o zachowanie specyficznej wymowy przytaczanych odniesień. W sensie ideowym działania warszawskiej graficzki wymykają się jednak logice typowej dla ponowoczesności. Wprawdzie zazwyczaj zestawia ona elementy cytowane i własne twory na zasadzie zanegowania pierwotnego kontekstu, jednak nie stara się rezygnować z tradycji opartej na konstruowaniu skomplikowanych odniesień symbolicznych. W jej autorskich objaśnieniach nie ma wskazówek, które umożliwiłyby odczytywanie przedstawianych przez nią kozłów, lwów, słoni i krokodyli podobnie jednoznacznie, jak sugerowałyby podręczniki wspomagające w czasach barokowych interpretowanie skomplikowanych ilustracji alegorycznych. Niemniej jednak wymowa emocjonalna kreowanych przez nią wyobrażeń umożliwia odczytywanie jednych jako bestii, innych natomiast jako zoomorfów łagodnych i miłych dla oka. Niejednokrotnie zestawienie tych dwóch przeciwnych światów przywołuje na myśl tradycyjne wyobrażenia walki dobra ze złem. Zastosowanie w tytule kilku grafik aluzji do *Ogrodu rozkoszy ziemskich* – słynnego dzieła Hieronima Boscha – pośrednio sugeruje ideową łączność artystycznego dorobku Cieślińskiej z dziełami XVI-wiecznego moralisty niderlandzkiego. Niewątpliwie oscylowanie wokół wątków późnorenansowych można uznać za swoisty hołd złożony przez artystkę wyjątkowemu eksponatowi, jakim jest ów aligatorokrokodyl z kolekcji cieplickiego Muzeum Przyrodniczego. ✕

✕ *BESTIARY – HELL*,  
AGNIESZKA  
CIEŚLIŃSKA.  
DRUK TRANSFEROWY  
NA PORCELANIE,  
ŚREDNICA 28 CM,  
2020

→ *BESTIARY 1*,  
AGNIESZKA  
CIEŚLIŃSKA.  
PŁÓTNO, DRUK  
CYFROWY, AKRYL,  
KOLAŻ, 110×100 CM,  
2019





Elephant  
Elephas



↑ BESTIARY 2, AGNIESZKA CIEŚLIŃSKA. PŁÓTNO,  
DRUK CYFROWY, AKRYL, KOLAŻ, 110×100 CM, 2019

ALEKSANDRA SKRABEK



# Fasada Moniki Sosnowskiej w Galerii Labirynt

Do końca 2020 roku w Galerii Labirynt w Lublinie będzie można oglądać *Fasadę* Moniki Sosnowskiej, monumentalną, ponadsiedmiometrową metalową konstrukcję, która doskonale współgra z industrialną przestrzenią byłych warsztatów samochodowych – obecnej siedziby Labiryntu. *Fasada* ze swoimi stalowymi podziałami wydaje się w naturalny sposób korespondować z elementami architektonicznymi galerii. Dobrym pomysłem jest rezygnacja ze sztucznego oświetlenia rzeźby. W efekcie można obserwować, jak rozproszone światło słoneczne załamuje się na czarnych przęsłach i zmienia jej wygląd.

*Fasada* Sosnowskiej to ogromna kratownica, która dzięki ażurowej formie i specjalnemu wygięciu robi wrażenie zupełnie pozbawionej ciężaru. W Galerii Labirynt rzeźba sływa miękko z sufitu, by tylko w jednym punkcie oprzeć się o podłogę. Biomorficzny kształt nadany jej przez artystkę pozbawił *Fasadę* pierwotnej funkcji architektonicznej i sprawił, że oddaliła się od swego oryginału, stając się realizacją przeczącą użyteczności, niemal absurdalną. Przywołuje na myśl wcześniejsze prace Sosnowskiej, w których artystka bawiła się funkcją i funkcjonalnością architektury, takie jak *Mała Alicja* i *Schody*. Realizacje Sosnowskiej stawiają odbiorców w obliczu dualizmów: iluzorycznej lekkości konstrukcji i jej rzeczywistej wagi oraz rozmiaru, kontrastu między pierwowzorem i efektem końcowym oraz gry między użytecznością a jej pełnym brakiem. Artystkę interesują utopie i błędy. Budowie dotychczas funkcjonalne, które charakteryzował pewien z góry ustalony porządek, za sprawą działań Sosnowskiej zmieniają się w swoje przeciwieństwo: chaos

s a d o





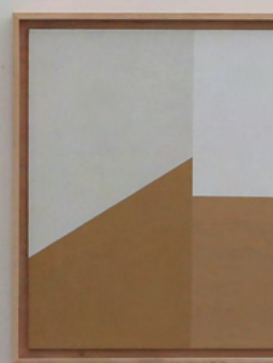
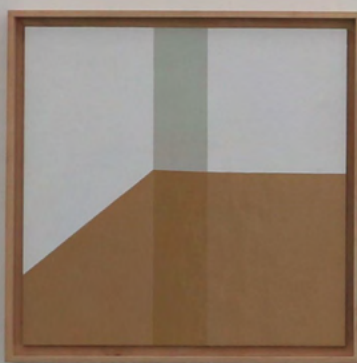
↓ MONIKA SOSNOWSKA, FASADA,  
2013, GALERIA LABIRYNT.  
FOT. D. KOŁCZEWSKA

i niepewność. Sosnowska gra z percepcją widzów i, manipulując zasadami budowy obiektów, kreuje nowy przestrzenny porządek *à rebours*.

Rzeźba prezentowana w Galerii Labirynt to skopiowana, a następnie przekształcona przez Sosnowską fasada kurtynowa budynku Fundacji Galerii Foksal z 1963 roku, zaprojektowanego przez architekta Leszka Klajnerta. Ten typ fasady, popularny w latach 60. XX wieku jako element architektoniczny, nie miał funkcji nośnej, jedynie niczym skóra przykrywał budowlę. Podobnie uzyskany przez artystkę kształt może przywołać skojarzenia z ogromnym płatem zwisającej luźno skóry, jak na obrazach przedstawiających Marsjasza obdzieranego ze skóry przez Apolla albo na anatomicznych rycinach Vesaliusa. Zatem artystka stworzyła rzeźbę, która mimo swego pozornie bardzo formalnego charakteru nie utraciła skojarzeniowych znaczeń. Uzyskana przez Sosnowską biomorficzna i unikalna forma wydaje się nawiązywać do swej pierwotnej struktury nie tylko skalą i materiałem, ale także metaforycznie oddając charakter fasady kurtynowej.

*Fasada* przez swoją poddaną nieoczywistym przemianom budowę w przewrotny sposób odkrywa proces twórczy artystki. Sosnowska pierwotnie wykonała niewielkich rozmiarów papierowy model, który z łatwością poddawał się formowaniu. Zanurzony w wodzie i poddany grawitacji poniekąd wyrzeźbił się sam, przybierając wygląd zwiniętej chusteczki. Następnie kształt uzyskany przez artystkę został „przetłumaczony” na nową, stalową formę. Warto podkreślić, że autorka nie korzysta z gotowych elementów architektonicznych. Nie tylko cała struktura jest naturalnych rozmiarów kopią, lecz również wszystkie detale – klamki, zawiasy itp. zostały wykonane od podstaw. Zachowują funkcję użytkową i można by je wykorzystać w standardowych budowlach, gdyby wraz z całym szkieletem nie uległy transformacji i nie stały się rzeźbą.

Omawiana rzeźba powstała w 2013 roku. Prezentowana była kilkakrotnie na wystawach: *Regional Modernities* w ACCA, w Melbourne (2013), *Architectonisation* w The Serralves Museum of Contemporary Art, w Porto (2015), a także podczas Sharjah Biennale 13 w Dubaju (2017). W Lublinie wystawa Moniki Sosnowskiej pokazywana jest po raz pierwszy, choć wcześniej artystka realizowała działania inspirowane architekturą lubelskiego Osiedla im. Słowackiego, zaprojektowanego przez Oskara i Zofię Hansenów, zgodnie z koncepcją Formy Otwartej. W 2016 roku powstał m.in. *Pawilon* – skręcona metalowa struktura, w której rozpoznać można charakterystyczne kraty okienne Hansenowskich pawilonów handlowych. *Pawilon*, podobnie jak *Fasada*, dalece jednak zmienił kształt, a w swej geometrii oddalił się od modernistycznego pierwowzoru.

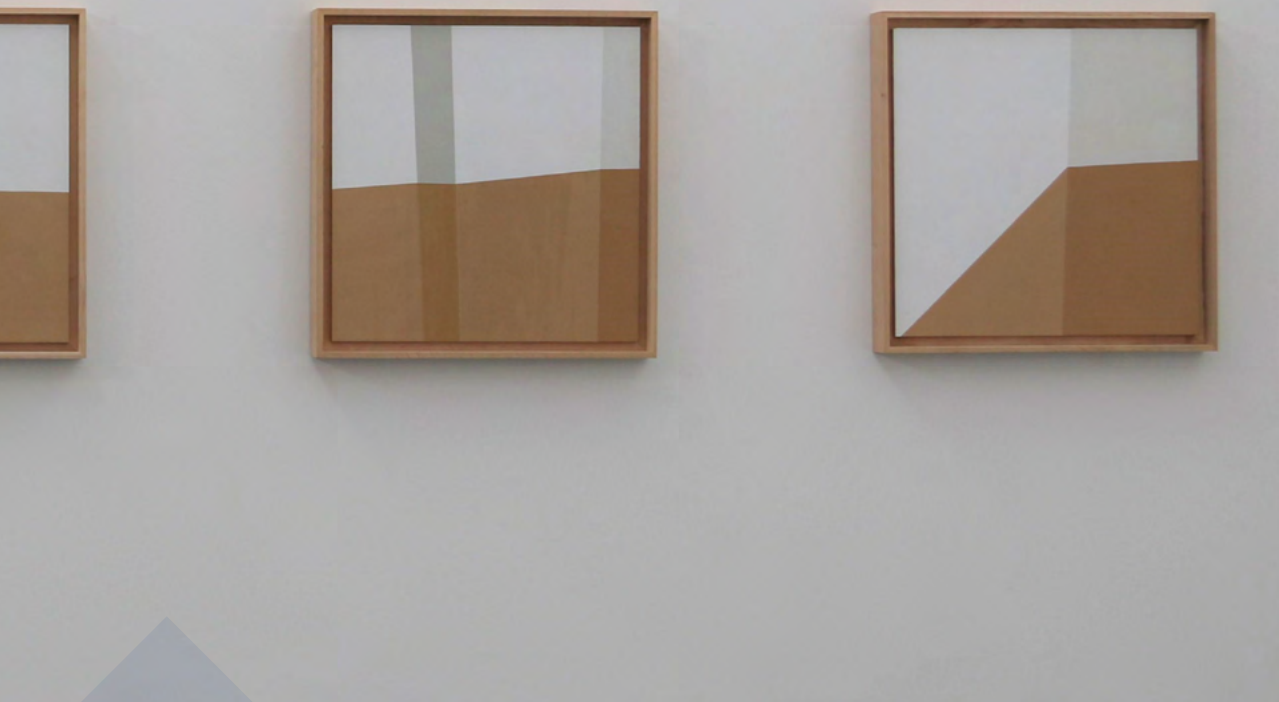


Otwarcie wystawy Moniki Sosnowskiej w Galerii Labirynt miało odbyć się 20 marca 2020 roku, jednak z powodu pandemii COVID-19 przez ponad dwa miesiące nie można było obejrzeć *Fasady*. Ostatecznie wystawę otwarto dla publiczności 30 maja. Wernisaż został poprzedzony przez taneczny performance Lubelskiego Teatru Tańca, z udziałem Mikołaja Karczewskiego, Beaty Mysiak i Anny Żak. Tancerze, podejmując się korespondencji artystycznej z rzeźbą, zmuszeni byli odpowiedzieć sobie na wiele niełatwych pytań, np. w jaki sposób przetworzyć na ruch ciała kształt metalowej konstrukcji? W krótkich filmach zapowiadających performance'y mówią o swoich próbach nawiązania do geometrycznego porządku, monumentalności rzeźby, pozorności i powierzchowności tkwiącej w samym

pojęciu fasady. To wydarzenie wydaje się częścią strategii prezentowania rzeźby Sosnowskiej w Galerii Labirynt, bowiem miesiąc później, 19 czerwca, odbył się w tej samej sali kolejny performance – *Jak my się tutaj znaleźliśmy?* Filipa Kijowskiego – będący próbą nawiązania cielesnego dialogu z rzeźbą.

Następnie organizatorzy zdecydowali się na jeszcze jeden dialog. 4 lipca w sali wystawowej, w której eksponowana jest *Fasada*, zaprezentowana została wystawa Jakuba Ciężkiego *Closer Still/Jeszcze bliżej*. To ostatecznie zestawienie wydaje się najlepsze, wydobywa bowiem niezwykle ciekawe aspekty koncepcji prezentowanych prac, co odbywa się niejako poza pewnym podobieństwem formalnym prac obojga artystów, którzy w swojej twórczości posługują się





geometrycznymi, uproszczonymi formami, nadającymi ich dziełom uniwersalny i bezczasowy charakter. Wystawa pokazuje podobne podejście do recepcji modernizmu. Wybrany przez Ciężkiego cykl obrazów z lamperiami, przypominającymi korytarze i klatki schodowe w budynkach użyteczności publicznej dobrze znane z PRL, celowo odwołuje się do modernistycznej *Fasady*. Ale nawiązuje także do innych prac artystki, choćby *Korytarza* prezentowanego na 50. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2003 roku, inspirowanego wieloma godzinami spędzonymi w poczekalniach spółdzielni mieszkaniowych. Co ciekawe, w twórczości obojga artystów niewyczuwalny jest sentyment ani nostalgia. Zarówno Sosnowska, jak i Ciężki wykorzystali elementy moderni-

stycznego budownictwa, by stworzyć dzieła postmodernistyczne.

Z pewnością do końca roku w Galerii Labirynt będziemy mieli okazję zobaczyć jeszcze kilka dialogów z *Fasadą*, które być może otworzą nowe możliwości interpretacyjne zarówno rzeźby Sosnowskiej, jak i innych prezentowanych dzieł. ✦

✦ JAKUB CIĘŻKI, *BEZ TYTUŁU*,  
2017, GALERIA LABIRYNT.  
FOT. D. KOŁCZEWSKA



Jak każdy szanujący się artysta, sądzę, że dzieło życia mam jeszcze przed sobą, ale korzystając z okazji, chciałbym pokrótce podzielić się swoimi doświadczeniami i przemyśleniami. Od przeszło 40 lat zajmuję się percepcją komunikatów określonych w konkretnych konwencjach. Najbardziej interesujące są granice między różnymi konwencjami i ich relacje z rzeczywistością. Wydaje mi się, że w tych obszarach dzieje się najwięcej. Tam rozgrywa się dramat wciąż zmieniającej się naszej świadomości. Uważa się, że problem ten nie istnieje. Gdy w latach 60. ubiegłego wieku teoretycy uznali, że sztuka jest niedefiniowalna, a tym samym nie da się wskazać żadnych jej granic, stwierdzono, iż wszystko może być sztuką. O dziwo te granice nadal istnieją, choć ulegają transformacji w zależności od tego, jak zmienia się nasza rzeczywistość, a także jak tworzą się nowe sposoby jej rejestracji i poznania. Za mojego życia nastąpił olbrzymi rozwój informatyki z możliwościami kreowania nowych cyfrowych światów. A i tak świat sztuki był, jest i będzie opierał się na konwencjach. Zawsze będą normy, zasady i ich granice.

Nie unikniemy linii podziału – powierzchni styku, na których permanentnie rozgrywają się zmiany reguł gry, a ich zasięg wcale nie świadczy o rozszerzaniu, ale o zmianie położenia wobec rzeczywistości. Można zauważyć częste wzajemne nakładanie się obszarów norm i prawideł, a w odbiorze – zapisów odległych od siebie emocji. To właśnie najbardziej widać w różnego rodzaju antynomiach – łączeniu sprzecznych kodów w jednym, pozornie spójnym znaku. Od początku lat 80. fascynował mnie ten sposób budowania wypowiedzi. Łączenie odległych porządków kulturowych, patosu z groteską, powagi z ironią, zabawy z tragedią zawsze wzbudzało poczucie pełniejszej oceny rzeczywistości niż to, co robiły zastane konwencje. Świat jest zbyt skomplikowany, by nie pokusić się o ambiwalencję. Przekaz powinien przekraczać obszar wykreowanego dzieła i wychodzić poza jego ramy. Chodzi o to, by odnosił się do naszych doświadczeń wyuczonych przez kulturę, ale i je podważał.

To, co dzieje się poza kreowanym obrazem, poza utworzonymi przez konwencję ramami, jest najistotniejsze. Nie rama jest tu ważna, ale relacja tego, co ją ogranicza, z zewnątrz. Niezupełnie zgadzam się tutaj z łączeniem mojego podejścia do tego problemu z teorią strukturalistów, jakiego dokonał Andrzej Mazurkiewicz w tekście *Między pojęciem a obrazem*.<sup>1</sup> Badana przez Borysa Uspienskiego rzeczywistość w latach 60. XX wieku była inna.

Dzisiaj, po doświadczeniach praktyki i teorii artystycznej ostatnich 50 lat, ramy utworów mają inny charakter i znaczenie. Choć nadal istnieją, to granice, jakie wytyczają, są ulotne i nieokreślone. Są, ale ich nie ma, jak w paradoksie kota Schrödingera. Dopiero zaistnieją, gdy je sobie uświadomimy, a jarzy się i iskrzy właśnie najintensywniej na stykach między sztuką a rzeczywistością. ✧

1 A. Mazurkiewicz, *Między pojęciem a obrazem*, „Artluk” nr 3-4/2019, s. 54.

D  
Z  
I  
E  
Ł  
O  
Ż  
Y  
C  
I  
A  
**Paweł Lubowski**  
**RAMY**



↑ PAWEŁ ŁUBOWSKI, *BITWA POD GRUNWALDEM*, INSTALACJA INTERAKTYWNA, BOISKO I DWA KOSZE DO GRY W KOSZYKÓWKĘ, PIŁKI Z NAMALOWANYMI (AKRYLEM) GŁOWAMI UCZESTNIKÓW BITWY WEDŁUG JANA MATEJKI. GALERIA MIEJSKA ARSENAŁ W POZNANIU, 2006. FOT. P. ŁUBOWSKI.



AGNIESZKA CIEŚLAK

# Anna i Irena Nawrot – *Przeżyte i przeszyte* w Galerii Białej

42

*Przeżyte i przeszyte* to wystawa podsumowująca trwające 60 lat relacje między bliźniaczkami Anną i Ireną Nawrot oraz ich trzydziestopięcioletnią twórczość artystyczną (choć prezentowane prace powstały głównie w ciągu ostatnich dwóch lat). Osią narracyjną wystawy jest opowieść o kobiecie i kobiecości, począwszy od prehistorii do czasów współczesnych, a także o życiu i śmierci. To, co prywatne, naturalnie łączy się z uniwersalnym ludzkim doświadczeniem, a znamieny dualizm obecny jest w niemal każdej realizacji. Wystawę należy czytać jak kompletną i przemyślaną historię, która niczym patchwork pozszywana została (w sensie dosłownym i metaforycznym) z fragmentów wspomnień, chwil obecnych i odważnych spojrzeń w przyszłość – nie wszystko bowiem jeszcze zostało „przeżyte i przeszyte”. W wędrówce po salach wystawowych cały czas drogę wskazuje nam, jak w mitycznym labiryncie, czerwona włóczka będąca jednym z głównych motywów wystawy.

## CZERWONA NIĆ I FIGURA KOBIETY

Czerwień symbolizuje energię życiową, siłę, namiętność, płodność, kojarzy się z wojną, ogniem, miłością, krwią i ziemią. Czerwoną

→ ANNA NAWROT, SZYTE OBRAZY, 2019–2020, FRAGMENT PRACY. FOT. I. NAWROT, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII BIAŁEJ

↓ ANNA NAWROT, FIGURY Z CZERWONYM MOTYWEM, 2019–2020; W TLE: IRENA NAWROT, CZERWONY KLĘBEK, 2020. FOT. I. NAWROT, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII BIAŁEJ





nitkę na nadgarstku noszą wyznawcy kabały, wstążkę tej barwy umieszczają w dziecięcym wózku przesądne matki, aby zapobiec rzuceniu złego uroku. Czerwony kolor ma niemal magiczną moc, więc nieprzypadkowo Anna Nawrot wybrała go, aby mówić o kobiecości. Różnego rodzaju figurki kobiet kupione w sklepach z tanią odzieżą, m.in.: lalki Barbie, posążki Maryi, klasycystyczne rzeźby i popiersia oraz części ciała (dłonie, piersi, głowy) wykonane z drewna, gipsu, ceramiki czy plastiku artystka owinęła czerwoną włóczką, zakrywając ich wybrane fragmenty i przeobrażając je tym samym w intrygujące obiekty kojarzące się z tajemnym kultem (*Figury z czerwonym motywem*, 2019–2020).

Irena Nawrot niejako powtórzyła ten gest w cyklu 16 fotografii, nagięte ciało siostry bliźniaczki zestawiając z kłębkami czerwonej włóczki (*Czerwona nitka*, 2020). Na niektórych zdjęciach „obcięte” zostały palce modelki, a nawet całe ręce czy głowa. Motyw defragmentacji ciała obecny jest również w serii trzech autoportretów, na jednej fotografii tytułowy czerwony kłębek zakrywa ślad po amputowanej pierśsi (*Czerwony kłębek*, 2020). Przypominające ornat *Czerwone kimono z bardzo lekkim wzorem* (2020, fotografia) pokrywają zarówno przedstawienia figurek, jak i ich fotograficzne rekonstrukcje. Mamy tutaj

do czynienia z wizualną tautologią, „obrazem w obrazie”, swojego rodzaju grą, do której artystki zapraszają również widzów. – *Po nitce do kłęбка* – zachęca Anna Nawrot w filmie promującym wystawę.

## KWIATY, CZASZKI I KOBIETY

Przejmujący artystyczny dialog między bliźniaczkami toczy się dalej, w kolejnej sali, której ściany, w myśl zasady *horror vacui*, od góry do dołu zawieszono zostały kolażami. Na pierwszy rzut oka różnokolorowe prace przypominają twórczość artystów ludowych. *Szyte obrazy* (2019–2020) Anny poprzeplatane zostały z „szytymi” mandalami Ireny (*Tarcze – czaszki*, 2019–2020; *Fauna i flora*, 2020). Pierwsze to skrupulatnie wybrane i powycinane z T-shirtów wyobrażenia kobiet, kwiatów i zwierząt naszyte na chusty, obrusy i makatki, drugie natomiast przedstawiają pozszywane ze sobą, zmultiplikowane czaszki ludzi i zwierząt.

W utrzymanych w estetyce kiczu realizacjach obydwu siostr pojawiają się również motywy religijne, np. oplątane cierniem serce, scena *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga, anioły zestawione z ikonami popkultury, takimi jak Marilyn Monroe, Lord Vader oraz Rihanna. Niektórym pracom Anny towarzyszy wyszyty tekst – wiersz Paula Celana, tytuł omawianej wystawy oraz przewrotna interpretacja popularnej wyliczanki: *Nie kocha, nie lubi, nie szanuje*.

Ten swoisty misz-masz wątków i tematów łączy wszechobecny motyw kwiatów i czaszek, które odnaleźć można także w kolejnej sali, m.in. w postaci szklanej gabloty z *Czaszkami domowymi* (2018–2020) Ireny, do których dołączyła omotana włóczką *Czaszka czerwona* (2020) Anny. Siostry nieustannie „wymieniają się” inspiracjami, czerpią od siebie nawzajem, jednocześnie pozostają wierne swojej własnej wizji sztuki oraz indywidualnemu spojrzeniu na postać kobiety. Anna spogląda na nią przez pryzmat popkultury, związanych z nią stereotypów, oczekiwań i wyobrażeń, Irena natomiast analizuje ten wątek z perspektywy ciała i własnej biografii.

## FEMINY

Ciekawą realizacją w kontekście poruszanych na wystawie wątków jest utrzymana w pop-artowej konwencji instalacja fotograficzna Ireny Nawrot pt. *Feminy* (2019). Składa się z różnokolorowych, niewielkich i symetrycznie rozmieszczonych przedstawień figurek oraz posągów kobiecych, poczynawszy od paleolitycznej Wenus z Willendorfu przez popiersia Nefretete, Nike z Samotraki i antycznych kor, skończywszy na bardziej współczesnych przykładach, takich jak tytułowa bohaterka *Narodzin Wenus* Sandra Botticellego, amerykańska Statua Wolności lub rzeźba tancerki Edgara Degasa. Każdy z wymienionych wizerunków



♦ IRENA NAWROT, *FEMINY*, 2019.  
FOT. I. NAWROT,  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII BIAŁEJ

♦ IRENA NAWROT, *CZASZKI DOMOWE*,  
2018–2020; ANNA NAWROT, *CZASZKA  
CZERWONA*, 2020, FRAGMENT  
INSTALACJI. FOT. I. NAWROT,  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII BIAŁEJ

kobiet występuje w kilku wersjach kolorystycznych (różowej, zielonej, żółtej, pomarańczowej, fioletowej, niebieskiej...), a niektóre poddane zostały wspomnianemu wcześniej zabiegowi „amputacji”. W efekcie tancerce brakuje nogi, postać rodzącej pozbawiona jest dziecka, Nefretete nie ma ucha, Statua Wolności – ręki, a Wenus z Willendorfu – piersi. Oryginalne figurki Irena Nawrot przywoziła z kolejnych podróży jako pamiątki, które kolekcjonowała. Ich fotograficzne transformacje na wielu różnych poziomach łączą kulturowy obraz kobiecości z prywatnym doświadczeniem artystki.

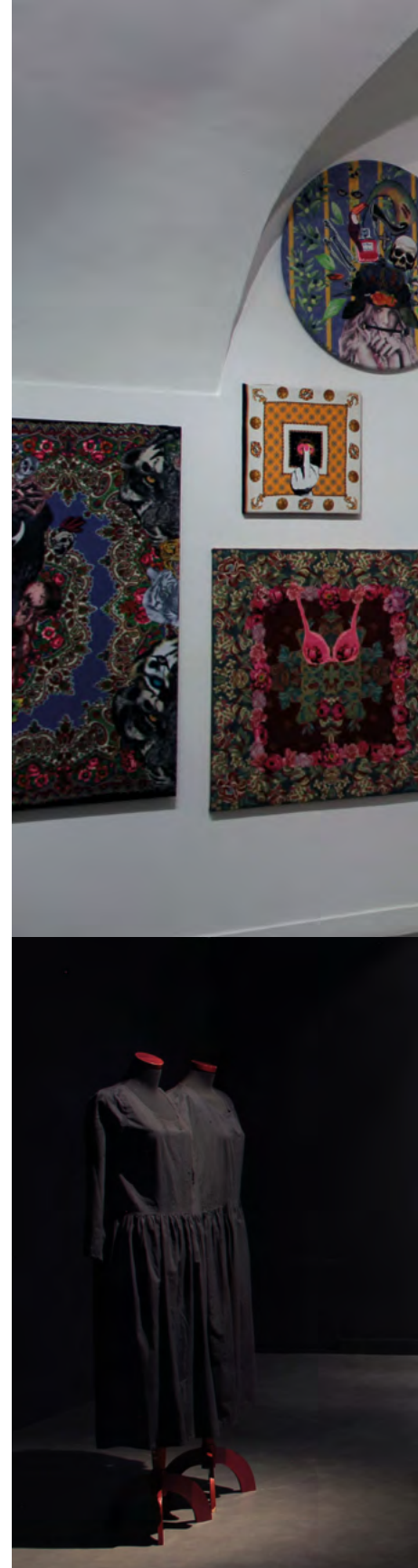


## TEATR ŚMIERCI

Wejście do ostatniej przestrzeni wystawienniczej flankują dwie figury kobiecie autorstwa Anny. Jedna pozbawiona jest głowy i kończyn, ma za to niepokojące wyrzuczenia na korpusie (*Tors*, 2020), druga jest niewielka, z widocznym fragmentem dłoni (*Figura z czerwonym motywem*, 2020), obydwie w całości omotane zostały czerwoną włóczką. Przypominające mumie obiekty wprowadzają nas w klimat najmroczniejszej sali, w której motywem przewodnim jest śmierć i refleksja nad przemianami, niepozbawiona jednak ironii oraz czarnego humoru.

Irena zszyła ze sobą dwie ciemne sukienki noszące ślady śrutu, wyglądające niczym ubranie siostrzysyjamskich (*Siostrzana sukienka*, 2020), a autentyczne *Beciki* (2020), swój i Anny, pomalowała na czarno. Obiekty sprawiają wrażenie rekwizytów teatralnych, tworzą atmosferę grozy i niepokoju, a jednocześnie stanowią element „spektaklu”. Przesłanie *memento mori* wyraźnie widoczne jest w inscenizowanych fotografiach, utrzymanych w konwencji portretów wanitatywnych oraz estetyce kiczu, na których Irena pozuje z czaszką i gawronami, w peruce lub bez, tuląc w ramionach niewielkich rozmiarów szkielet albo śmiało patrząc w obiektyw (*Autoportret z gawronami*, 2019, *Portrety intymne*, 2020). Wizerunkom towarzyszy martwa natura oraz sentencje dotyczące śmierci, m.in.: *Umrzemy, umrzecie, umrę* lub *Czym Ty jesteś ja byłam, czym ja jestem Ty będziesz* (*Portrety epitafijne*, 2019, *Czarna martwa natura*, 2019). Mocny akcent stanowi zbliżenie oczu artystki, w których odbija się jej autoportret ze szkieletem w ramionach (*Prosto w oczy*, 2020).

Wystawa *Przeżyte i przeszyte* po nitce do kłębka prowadzi nas od symbolizującej życie czerwieni do czerni obrazującej kres ludzkiej egzystencji. Po drodze poznajemy opowieść o kobiecie, jej bólu i radościach, słabościach i sile, lękach i traumach, chorobie i zaklinaniu śmierci. To historia zarazem intymna i uniwersalna, przejmująca i podnosząca na duchu, ukazująca kobiecość jako niezwykłą moc, która pomnożona razy dwa nie może pozostawić nas obojętnymi. Jedna opowieść snuta jest tutaj z perspektywy dwóch narratorek: *Przeżyte sytuacje dosłownie zszyliśmy i zespoliliśmy w jeden organizm wystawy, z jej kończynami i odnogami, z jej ranami, bliznami, śladami czasu (...)* – pisze Irena Nawrot. Niezwykła więź między bliźniaczkami nieprzypadkowo ukazana została za pomocą metafory szycia, czynności stereotypowo uznawanej za na wskroś kobiecą. Odniesienia do nici Ariadny stanowią zachętę do spojrzenia na kobiecość z perspektywy odwiecznego mitu, są także wskazówką, jak poruszać się po labiryncie pełnym kobiet, czaszek i kwiatów. ✧







47



◆ ANNA NAWROT, SZYTE OBRAZY, 2019–2020;  
IRENA NAWROT, TARCZE – CZASZKI, 2019–2020.  
FOT. I. NAWROT, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII BIAŁEJ

◀ IRENA NAWROT, SIOSTRZANA SUKIENKA, 2020;  
PORTRETY EPITAFIJNE, 2019; CZARNA MARTWA NATURA, 2019;  
PORTRETY INTYMNE, 2020. FOT. I. NAWROT,  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII BIAŁEJ

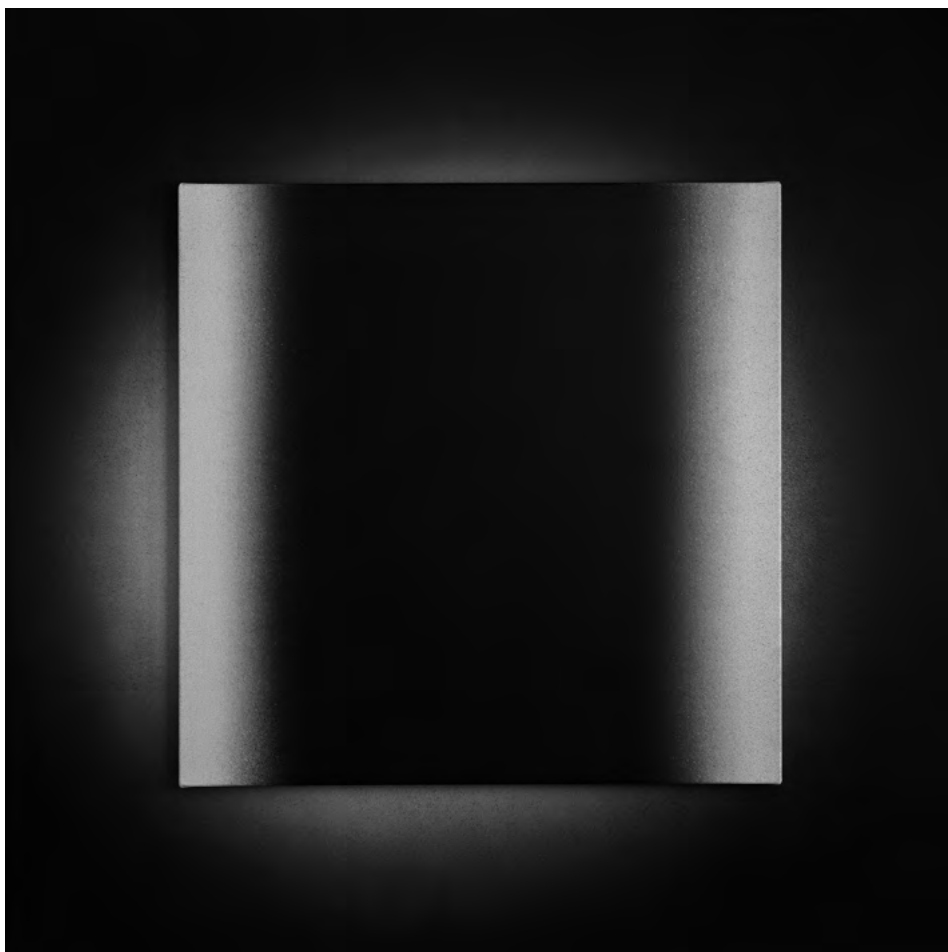
# Y DZIALNEGO

# BR NIE

↓ LUX UMBRA DEI / ŚWIATŁO JEST CIENIEM BOGA IV. RODZICOM.  
OLEJ, PŁÓTNO, RELIEF, 160×160 CM, 2019

→ LUX UMBRA DEI / ŚWIATŁO JEST CIENIEM BOGA V. RODZICOM.  
OLEJ, PŁÓTNO, RELIEF, 160×160 CM, 2019

AUTOREM REPRODUKCJI DO ARTUKUŁU JEST KRZYSZTOF PISAREK



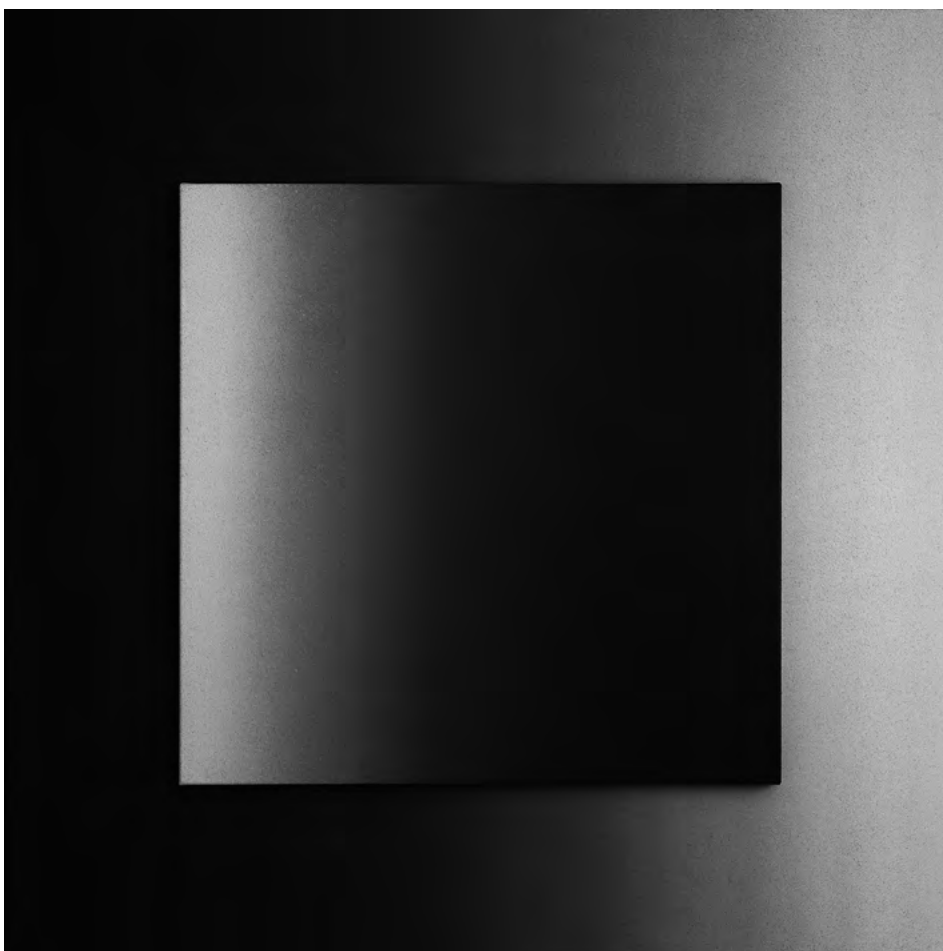


AGNIESZKA TES

# **BRAMY NIEWIDZIALNEGO**

O kilku późnych obrazach  
Tadeusza G. Wiktora

AUTOREM REPRODUKCJI DO ARTYKUŁU JEST KRZYSZTOF PISAREK



Obrazy prof. Tadeusza Gustawa Wiktora, które w ostatnich latach można było zobaczyć na wystawach w Krakowie, nie pozwalają o sobie zapomnieć. Myślę tu zarówno o wielkich cyklach *Treny smoleńskie*, *Transcendenty*, jak i pojedynczych płótnach pokazywanych na zbiorowych ekspozycjach. Fakt, że niektóre cieszą się szczególnym uznaniem środowiska,<sup>1</sup> wydaje się jakby konsekwencją odczuwanych przez odbiorców, wydobywanych w rozmowach przeświadczeń, że oto mamy przed sobą czy raczej stoimy w obecności dzieł ważnych, by nie powiedzieć przemieniających. Ich historia rozpoczyna się w sferze duchowej, od dziesięcioleci zgłębianej przez artystę, a zarazem wiążą się ze świadomością osiągnięć sztuki abstrakcyjnej, zorientowanej metafizycznie i z pogłębioną refleksją nad ewolucją formy w europejskiej przestrzeni kulturowej. Wydaje się, że Wiktor w swojej późnej twórczości osiąga rodzaj syntezy, której artystyczne rezultaty są efektem długotrwałych poszukiwań, dowodzą ich pewnością i intensyfikacji, a jednocześnie zaskakują wciąż odnawiającą się świeżością wizji. Być może dlatego obrazy te zatrzymują na sobie uwagę i przekonują także młodsze pokolenie odbiorców, do którego należę.

Dopełniane praktyką twórczą, teoretyczne wykładnie formułowane przez artystę odnoszą do Absolutu, wobec którego dzieło to rodzaj „prześwitu” i jego „upostaciowienia”.<sup>2</sup> Tadeusz G. Wiktor, pozostając wiernym własnym intuicjom, objawiającym się również w snach, czerpiąc z kultury duchowej różnych tradycji, z platonizmu, psychologii archetypów i osiągnięć wielkich abstrakcjonistów, zmierza ku uniwersalnej „wieczystej ikonozofii”, która na gruncie obrazowania

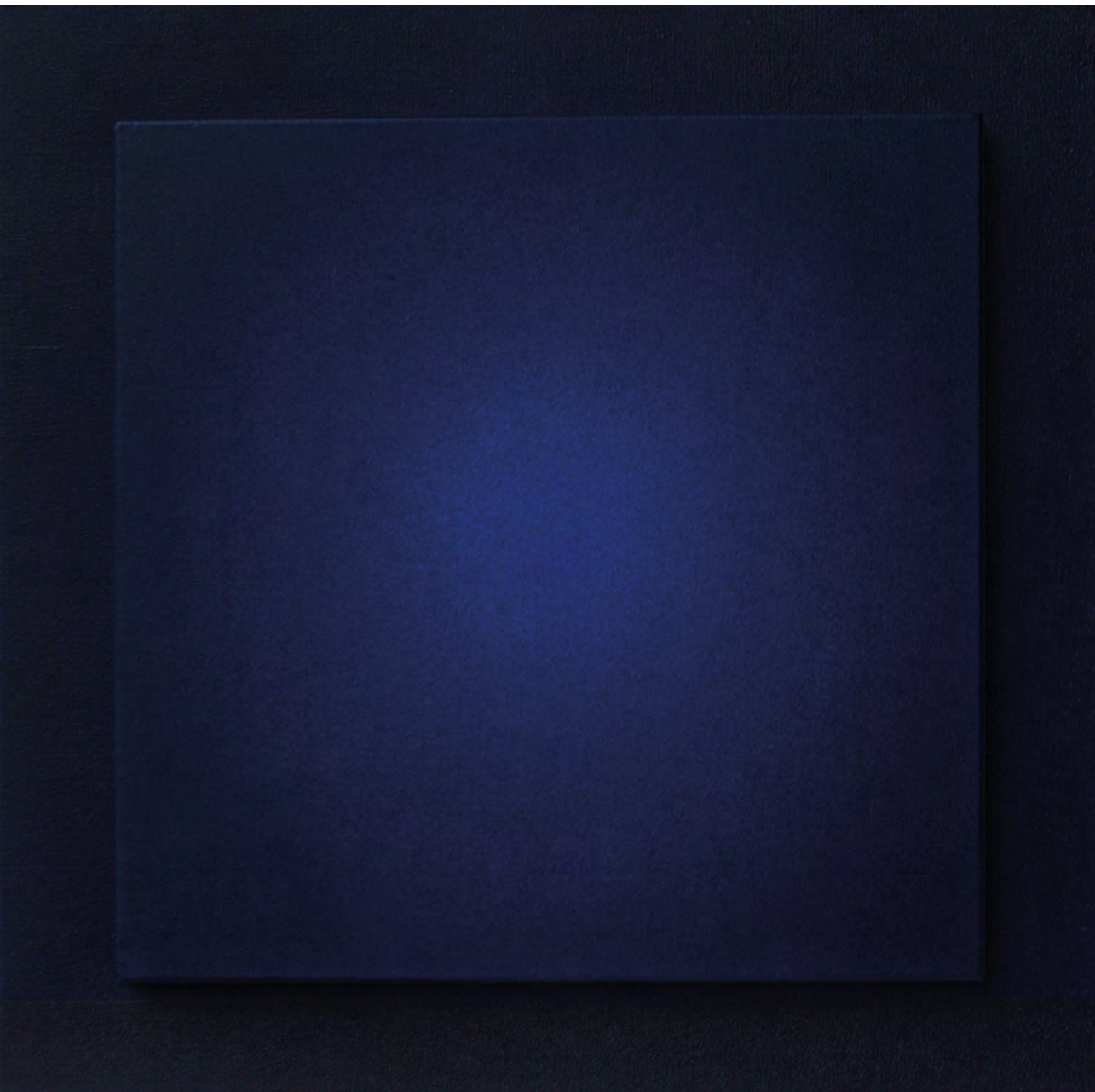
mogłaby odpowiadać *philosophia perennis*. To „zakorzenie” w sferze, która nie podlega zmiennym, czasowym uwarunkowaniom czy pragmatycznym celom, sprawia, że twórczość artysty staje się rodzajem pomostu łączącego z Niewidzialnym. Wpatrywanie się w takie dzieła, jak powiedziałyby J.J. Wunenburger, *wyduje się (...) działaniem, przez które podmiot usiłuje – drogą niepojęciową – stać się współobecny jakiejś prawdzie nadmysłowej. Sztuka bowiem jest kontynuacją medytacji metafizycznej za pomocą innych środków*.<sup>3</sup> Wynikające z długiego doświadczenia, zorientowane transcendentnie dzieło Wiktora może stać się szczególnie istotne właśnie teraz, w czasach, gdy liczba faktycznych i wirtualnych bodźców kreuje sytuację, w której gubimy tożsamość, a sztuka coraz częściej pochłonięta przez immanencję, uwikłana w sieć doraźnych zależności, przyjmująca na siebie interwencyjną, społeczną rolę, przestaje przypominać nam o sferze duchowej, co gorsza, sama ją porzuca. Autor *Unitarnej Teorii Pola Pan-obrazu* przyłgął do archetypowych źródeł, intuicji, „wieczystego piękna transcendencji”, co bardzo wyraźnie przekłada się na jego dzieła i zapewnia, także odbiorcy, unikalne kontemplacyjne przeżycie.

Na wystawie *Metafizyka obecności* na przełomie 2019 i 2020 roku w Muzeum Archidiecezjalnym w Krakowie Tadeusz G. Wiktor zaprezentował obraz z cyklu *Światło dla Bożeny*, zadedykowany wybitnej propagatorce abstrakcji geometrycznej Bożenie Kowalskiej. Dwa wpisane w siebie kwadraty płócien odwołują do tak ważnej dla artysty „ikony zerowej” Malewicza, a zarazem twórczo dialogują z jej potencjałem. Kwadrat na niektórych płótnach serii został zestawiony z kołem, subtelnie ewokowanym przez kompozycję barwy, innym razem bardziej akcentowane są podziały pionowe i poziome.

1 Jego miarą jest m.in. Nagroda im. Witolda Wojtkiewicza, którą artysta otrzymał w 2017 za wystawę *Epitafium dla Janiny Kraupe. Transcendenty* w Galerii Artemis w Krakowie.

2 T.G. Wiktor, *Ikonozofia wieczysta jako poznanie przez malarstwo*, wyd. Galeria QQ, Kraków 1991, s. 58.

3 J.J. Wunenburger, *Filozofia obrazów*, Gdańsk 2011, s. 200.



Archetypowe figury koła i kwadratu konotują u artysty całość/całkowitość. Nakłada się na nie kolejny powracający motyw – obecność emanującego światła, które pamiętamy z wcześniejszych realizacji, zwłaszcza z *Ikon*. Tak jak wówczas, i teraz malarz pogodził uniwersalny język plastyczny, skierowany ku ponadosobowej sferze, z pierwiastkiem osobistym, wyrażającym się dedykacją obrazu konkretnej postaci. W ten sposób to, co ponadczasowe, odnoszące do Absolutu objęło to, co przejawia się w jednostkowym, tym samym nieco przewyżczając odczuwalny dystans abstrakcji. Cykl *Światło dla Bożeny*, podobnie jak niektóre poprzednie serie, przywraca wymiar piękna rozumianego jako „transcendentale”, spełniającego się przede wszystkim w wymiarze duchowym, nie tylko estetycznym. Jego tajemnicza „ciemna świetlistość”, budowana przez stopniowe przejścia między ultramaryną a coraz głębszymi tonami, posiada wewnętrzną, emanującą energię i jakość uobecniania charakterystyczną dla ikony. W jej kompozycji pojawia się pewien paradoks, czy też nieprzewycięzalna aporia, która stoi na progu naszych możliwości poznawczych, na granicy nieprzekraczalnej zasłony. Światło, odnoszące się do nadprzyrodzonej rzeczywistości, pozostaje zarówno dla malarza-ikonozofa, jak i dla odbiorcy jego dzieł tylko częściowo odkryte, po części zaś niemożliwe do uchwycenia.

Analogiczne formalnie i znaczeniowo zmaganie z pragnieniem i niemożnością dotknięcia jego Tajemnicy pojawia się w powstających w ostatnim czasie kompozycjach zadedykowanych rodzicom artysty, z cyklu *Lux umbra Dei*, rozegranych w bieli i czerni, dwóch ekstremach, które twórca ceni, również jako środki wyrazu. W sensie formalnym następuje tu kondensacja rozmaitych permutacji negatywnych zestawień, którymi posługuje się Wiktor w swoim plastycznym języku i dialogu z Malewiczowskim *Czarnym kwadratem*. Jednak wyraz całości wskazuje, że dokonało się tu już swego rodzaju finalne rozstrzygnięcie,

wieńczące długi, bo trwający od początku lat 80. XX wieku, proces zgłębiania suprematystycznej spuścizny. Wydaje się, że wprowadzenie za pomocą środków malarskich światła konotującego nadprzyrodzony charakter do abstrakcji geometrycznej stało się istotnym wkładem w przekroczenie spuścizny wielkich pionierów sztuki niefiguratywnej. Średniowieczna sentencja, stanowiąca tytuł cyklu *Światło jest cieniem Boga*, która była inspiracją dla artysty, wskazuje paradoks, przed którym zatrzymują się zarówno doświadczenia mistyczne, jak i wszelkie iluminacje twórcze i sama możliwość obrazowania. Możliwe bowiem jest tylko dotarcie do zasłony-emanacji, spowite – jak mówi tytuł znanego mistycznego tekstu – „chmurą niewiedzy”. *Nada nada* czy na Wschodzie *Neti neti* powtarzają mistycy, podkreślając ułomność ludzkiej zdolności do wyrażenia rzeczywistości transcendentnej. Kompozycje płócien z cyklu *Światło dla Bożeny* oraz *Lux umbra Dei* wydają się ewokować tę niedostępność za pomocą środków wizualnych. Zarazem obrazy te stają się swoistymi bramami Niewidzialnego, wyraźnie odnoszącymi do ukrytej Obecności, strzeżonej i rozświetlanej, pochwytywanej przez malarza-ikonozofa zaświadczonego o niej swoim dziełem.

Wśród archetypów często przywoływanych przez Tadeusza G. Wiktora jest właśnie brama, do której nierzadko nawiązuje w tytułach prac. We wspomnianych seriach motyw ten wydaje się powracać w nieoczywisty sposób, integralnie przenikając się z ponadczasowym oddziaływaniem geometrii, symboliczną wymową archetypu kwadratu i koła. W ten sposób intensywność i głębia wyrazu osiąga ją spełnienie. Przed odbiorcą otwiera się kontemplacyjna przestrzeń, niczym w ćwiczeniu duchowym, umożliwiająca przejście z poziomu zmiennych fenomenów ku prześwitowi Transcendencji, intuicji wyższego porządku. Statyczna cisza emanująca z płócien Tadeusza G. Wiktora w przestrzeni galeryjnej jest ciszą, jakiej potrzebujemy. ✖



KRZYSZTOF JEGLIŃSKI

# Powrót do domu

## CECILII EDEFALK

To, co kilka miesięcy temu było nie do pomyślenia, jest dzisiaj dominującym elementem naszego życia. Spiżowe prawo przewidywalności i niczym nieograniczone poczucie bezpieczeństwa stały się nagle iluzją. Demony niewiedzy i niepokoju o najbliższą przyszłość zdominowały myślenie, przeżywanie i ludzkie zachowanie. A dzieje się to w kulturze, która od czasów modernistycznego przełomu cierpi na ciężką megalomanię; dzieje się to w kulturze, której język utracił umiejętność mówienia o tym, co jest nie do pomyślenia, o tym, czego nie można zrozumieć ani wiedzieć.

Prawa natury i modele matematyczne nie są rzeczywistością, są zaledwie instrumentami potrzebnymi w żmudnym procesie opisywania i rozumienia rzeczywistości. Matematyka bierze się z biologii człowieka, z konstrukcji naszych, ludzkich, mózgów i naszych ciał.

Nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie i stworzyć obrazu innej rzeczywistości. Matematyka i prawa natury znajdują się w nas i w naszym widzeniu świata.

Istnieją jednak prawdy o życiu i prawdy o świecie tak dalekie od naszej ludzkiej zdolności postrzegania i rozumienia, że nie potrafimy nawet sformułować właściwych, a koniecznych pytań.

Raz po raz historia uczy nas, że świat jest wielki i szalenie skomplikowany, o wiele większy i bardziej skomplikowany, niż jesteśmy to w stanie sobie wyobrazić.





Są to tematy zazwyczaj zarezerwowane dla filozofii. Niestety, z jakiegoś powodu współczesna filozofia bardzo mało czasu poświęca badaniom ludzkiej kondycji, zajmuje się studiowaniem definicji i analizą pojęć.

Jeśli chcemy spróbować pojąć czas, w którym żyjemy, o pomoc musimy zwrócić się do sztuki.

Cecilia Edefalk pokazuje dużą wystawę. Bardzo zróżnicowaną i trudną. W tej sztuce dzieje się wiele.

Artystka pokazuje malarstwo, fotografię, rzeźbę, w brązie odlane fragmenty drzew i kwiatów, zmontowane przedmioty, zwiędłe mlecze w szklanych pojemnikach, rysunki i kompletny atlas plansz botanicznych obrazujących roślinność występującą na plażach i nadbrzeżach Europy.

Twórczość bierze się z zazdrości boskiego stworzenia świata. Marzenie o tworzeniu stworzenia.

W czasach, gdy dominuje idea sztuki konceptualnej zajętej poszukiwaniem głębi intelektualnej i akademickiej powagi, Cecilia Edefalk zajmuje się tym, co jest w świecie niezrozumiałe, niewytłumaczalne; zajmuje się tym, co znajduje się już poza naszą rzeczywistością i przekracza ludzkie granice poznania. Artystka bada to, co rozpoznawalne, to, co znane, ale i to, co jest nam całkiem obce.

Cecilia Edefalk rozmawia z drzewami, mleczami i polnymi kwiatkami. Powtórzenia. Mlecze, rozwiane, stworzą nowe mlecze. Nowe, ale takie same.

Powtórzenia. Przesunięcia. Przesunięcie znaczenia strategii powtórzeń. Ten sam motyw, zaczerpnięty z gazety, pojawia się na wystawie siedem razy. Wielkie płótna przypominają strategie malarskie pop-artu, obrazy wypełnione czystym kolorem, siłą i agresją. Te małe zaś, niczym ikony, malowane delikatnie, z radością i nabożeństwem.

Rzemiosło malarskie. Rzemiosło wymaga czasu i uniesienia.

Można się tu zatrzymać, w tym malarstwie. Dzieje się tu bardzo dużo. Tysiącletnia figurka z włoskiego kościoła staje się tematem kolejnej serii malarskiej. Płótna wielkie i płótna bardzo małe. Wieczne tematy sztuki.

Zagłada i zmartwychwstanie. I jeszcze to, co nowe, i to, co już było. Tak samo. Powtórzone.

W brązie odlewy fragmentów drzew i kwiatów. W brązie odlewy gipsowych odlewów kopii fragmentów rzymskich portretów.

Czas. Sztuka opisuje czas, w którym żyliśmy. Sztuka opisuje czas, w którym żyjemy. Przyszłość. Splecione ze sobą czasy. Chyba, jak nigdy dotąd. ✖

Są to tematy zazwyczaj zarezerwowane dla filozofii. Niestety, z jakiegoś powodu współczesna filozofia bardzo mało czasu poświęca badaniom ludzkiej kondycji, zajmuje się studiowaniem definicji i analizą pojęć.

Jeśli chcemy spróbować pojąć czas, w którym żyjemy, o pomoc musimy zwrócić się do sztuki.

Cecilia Edefalk pokazuje dużą wystawę. Bardzo zróżnicowaną i trudną. W tej sztuce dzieje się wiele.

Artystka pokazuje malarstwo, fotografię, rzeźbę, w brązie odlane fragmenty drzew i kwiatów, zmontowane przedmioty, zwiędłe mlecze w szklanych pojemnikach, rysunki i kompletny atlas plansz botanicznych obrazujących roślinność występującą na plażach i nadbrzeżach Europy.

Twórczość bierze się z zazdrości boskiego stworzenia świata. Marzenie o tworzeniu stworzenia.

W czasach, gdy dominuje idea sztuki konceptualnej zajętej poszukiwaniem głębi intelektualnej i akademickiej powagi, Cecilia Edefalk zajmuje się tym, co jest w świecie niezrozumiałe, niewytłumaczalne; zajmuje się tym, co znajduje się już poza naszą rzeczywistością i przekracza ludzkie granice poznania. Artystka bada to, co rozpoznawalne, to, co znane, ale i to, co jest nam całkiem obce.

Cecilia Edefalk rozmawia z drzewami, mleczami i polnymi kwiatkami. Powtórzenia. Mlecze, rozwiane, stworzą nowe mlecze. Nowe, ale takie same.

Powtórzenia. Przesunięcia. Przesunięcie znaczenia strategii powtórzeń. Ten sam motyw, zaczerpnięty z gazety, pojawia się na wystawie siedem razy. Wielkie płótna przypominają strategie malarskie pop-artu, obrazy wypełnione czystym kolorem, siłą i agresją. Te małe zaś, niczym ikony, malowane delikatnie, z radością i nabożeństwem.

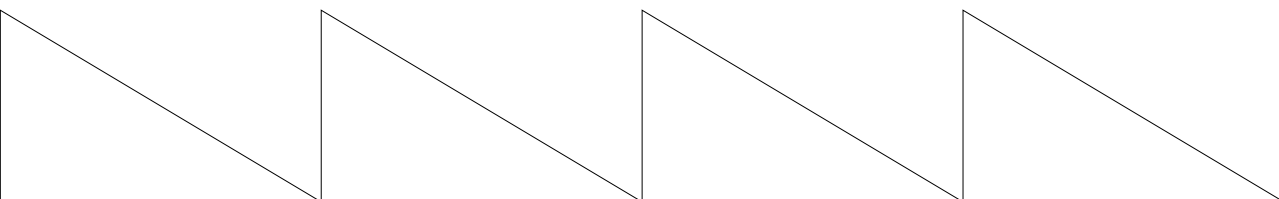
Rzemiosło malarskie. Rzemiosło wymaga czasu i uniesienia.

Można się tu zatrzymać, w tym malarstwie. Dzieje się tu bardzo dużo. Tysiącletnia figurka z włoskiego kościoła staje się tematem kolejnej serii malarskiej. Płótna wielkie i płótna bardzo małe. Wieczne tematy sztuki.

Zagłada i zmartwychwstanie. I jeszcze to, co nowe, i to, co już było. Tak samo. Powtórzone.

W brązie odlewy fragmentów drzew i kwiatów. W brązie odlewy gipsowych odlewów kopii fragmentów rzymskich portretów.

Czas. Sztuka opisuje czas, w którym żyliśmy. Sztuka opisuje czas, w którym żyjemy. Przyszłość. Splecione ze sobą czasy. Chyba, jak nigdy dotąd. ✖





KRZYSZTOF JURECKI

# Nie tylko *Continuum*

56

Od marca 2020 roku każdy z nas zastanawia się, jak żyć w czasie pandemii. Pozostaje także otwarte pytanie, jak i co tworzyć, żeby być w zgodzie z samym sobą, społeczeństwem i by sztuka mogła być ostoją, przetrwalnikiem. 8 marca 2020 roku w krakowskim Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha odbył się finał wystawy prac Gabrieli Morawetz. Oczywiście, ekspozycję przygotowano przed pandemią, ale – jak wiele innych – musiała się z nią zmierzyć. Każdy rodzaj sztuki jest wyrazem czasu, w którym powstał. Ten swoisty kontekstualizm istniał zawsze i miał miejsce w najróżniejszych obszarach sztuki, zarówno w starożytności, jak i w renesansie, w konstruktywizmie Władimira Tatlina i w opozycyjnej do niego koncepcji Kazimierza Malewicza.

Wystawa prac Gabrieli Morawetz była częścią podwójnej ekspozycji *Zostaw drzwi uchylone. Masato Tanaka x Gabriela Morawetz*. Miała pokazać paralelne poszukiwania wynikające z podobnego ducha i zamysłu twórczego, gdyż ponowoczesne światy połączyły

się i teoretycznie nie ma wielkich różnic między sztuką polską, francuską czy japońską. Co prawda można wskazać diametralne różnice między nimi, ale to temat na zupełnie inny tekst.

## RÓŻNE OBLICZA ŻYCIA, CZYLI *CONTINUUM 2013–2019*

To instalacja stworzona z aluminiowych bębnow i rolek oraz zwojów fotografii wydrukowanych na przejrzystej folii i umieszczonych na aluminiowej taśmie. Czym jest tytułowe *Continuum*? Opowieścią o kosmosie, o świecie doczesnym i życiu osobistym w jego wymiarze imaginacyjno-poetyckim, w znaczeniu, jakie nadali mu poeci symbolizmu (Arthur Rimbaud), surrealizmu (Paul Éluard, którego cytat zapraszał na wystawę) i mistrz metafizycznej iluzji (Jorge Luis Borges).

Zgadzam się z Joanną Sitkowską-Bayle, autorką wstępu do katalogu krakowskiej ekspozycji, która napisała: *Idee permanentnego*

---

stawania się, niestabilności i przemijania, bliższe kulturom Wschodu niż europejskiej tradycji, zdominowanej pojmowaniem formy w kategoriach skończoności, całościowe rozumienie zjawisk i rzeczy, dbałość o równowagę przeciwstawnych elementów [...] podjęty dialog, a nieraz wręcz współbrzmiały z tym odmiennym kontekstem kulturowym.<sup>1</sup>

Co zapamiętałem z natłoku nieprzypadkowych onirycznych obrazów z opływowej czy wręcz pływającej i unoszącej się w powietrzu wstęgi, która – co warto zaznaczyć – we fragmentach była niewidoczna dla widzów? Istotny jest początek „wstęgi” w formie zwoju sugerującego nieskończoność i powtarzalność cyklu. Nie da się w pełni opisać *Continuum*, a tym samym dokonać interpretacji obrazów, ponieważ – jak wspomniałem – nie można ich w całości zobaczyć. Wśród tych, które mamy szansę obejrzeć, są amorficzne, grafizowane, z wielokrotną ekspozycją. Można odnieść wrażenie, że każdy posiada duchową moc i jest oniryczny, a w konsekwencji prowadzi do innej, pozazmysłowej, czyli nadrealistycznej rzeczywistości. Zastanawia mnie zwłaszcza portret mężczyzny, prawdopodobnie tancerza, który wygląda na przewodnika duchowego i pełni funkcję transformatora energii. Inny przedstawiony został patetycznie, w otoczeniu tajemnych znaków. Kolejny ukazany jest w wodzie dającej wszelkie życie. Na innej fotografii buty są przywołaniem geniuszu i jednocześnie samotności van Gogha. Na innych zdjęciach są m.in. zamknięta metalowa furтка, być może prowadząca do innej rzeczywistości, puste szklarnie, jakby

pozostałości po nieistniejącej już plantacji. Gdzieś na górze widzimy kobietę i nagiego mężczyznę, a przy ścianie ekspresyjne drzewa reprezentujące siłę natury.<sup>2</sup>

Warto zastanowić się nad formą instalacji, w której podłużne obrazy zmuszają widza do śledzenia fragmentarycznej i urywanej narracji. Przypominają mi się niektóre monumentalne instalacje Natalii LL, np. *Przestrzeń aluzyjna* z 1995 roku Frauenmuseum w Bonn). Ale polska feministka posługiwała się jednym znakiem i nie tworzyła onirycznej, inscenizowanej w wyrazie historii.

Rozważam, jaką funkcję pełnią rolki w *Continuum*. Jeśli stanowią wyobrażenie świata, pokazanego jako ciąg nieustających obrazów, zasadne jest pytanie: kto stworzył rolki, istotny mechanizm służący do transmisji obrazów, które na każdej wystawie będą inaczej usytuowane. Dla artystki rolki i aluminiowe bębny z lustrami są odniesieniem do fotografii analogowej. Powiększona do wielkich rozmiarów fotografia w formule instalacji pozwala modułować i dowolnie rozwijać 20 metrów zwojów. Oglądający się w odbiciach/lustrach widzowie zwielokrotniają iluzyjność przekazu i współtworzą jego performatywność.

Oczywiście, może pojawić się prosta odpowiedź: Gabriela Morawetz jest główną animatorką tego *spectrum*. Jednak to nie do końca prawda. Można się zastanawiać, na ile *Continuum* jest przedstawieniem typu deistycznego lub materialistycznego, akcentującego proces powstawania świata oraz techniczność i automatyzm sztuki, realizowanej głównie za sprawą fotografii, ponieważ ona tu dominuje. Należy też zadać pytanie, czy w *Continuum* nie ma pęknięcia ideowego, wręcz sprzeczności

1 J. Sitkowska-Bayle, *Jedyną stałą jest zmienność w: Zostaw drzwi uchylone. Masato Tanaka x Gabriela Morawetz*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków 2020, s. 9, 10, katalog wystawy. Należy podkreślić profesjonalizm tekstu Sitkowskiej-Bayle oraz atrakcyjność niewielkiego polsko-angielskiego katalogu.

2 Wyбіórczego opisu dokonałem na podstawie dokumentacji wideo, jaką zarejestrowała Gabriela Morawetz.



między światem jako wyobrażeniem, jak w koncepcji Arthura Schopenhauera i romantyków, a mechanistycznym ukazaniem jego struktury.

*Contium* jest przede wszystkim ukazaniem tajemnego życia artystki, nie jako linearnej historii z happy endem, ale jako zapętłonej, powtarzającej się serpentyny, unoszącej się i opadającej, bez określonego początku i końca. Możemy też potraktować ukazane relacje jak nową formę labiryntu, labiryntu nadanych przez artystkę znaczeń, który posiada jednak nietypową formę.

### TUTAJ I TAM. O JASNOŚCI I CIEMNOŚCI

Świat i jego obraz można postrzegać w sposób znany z tradycji klasycznej Grecji, potem chrześcijańskiej Europy – jako wyłanianie się z mroku i pozbywanie się ciemności związanych z teologią i etyką chrześcijańską. Ale można też, jak czyni to artystka, pokazać go jako dwie przenikające się energie symbolizowane przez dwa koła: *Tutaj – po stronie światła* i *Tam – w ciemności szepcząc*. Pierwsza praca powstała głównie z materiału ceramicznego, ukazuje nieokreślony i nieprzyjazny krajobraz składający się z wielu segmentów. Częściowo połączony jest z drugim kręgiem, w którym wykorzystano mimetyczne obrazy ruchome w zapisie wideo przedstawiające odbite jak w soczewce fragmenty życia ludzkiego. Dla artystki, jak mi napisała w e-mailu z 20.04.2020: *są to obrazy związane z percepcją czasu, bez początku i bez końca (również coś w rodzaju continuum), np. prąd rzeki, wiry wodne, huśtająca się frenetycznie kobieta, wiatr, różdżkarz (ten, co szuka*

■ *TAM / W CIEMNOŚCI SZEPTAJĄC*, 2019, INSTALACJA – ŻELAZO, PLEKSIGLAS, WIDEO, INSTALACJA ELEKTRYCZNA, 350×30 CM; *TUTAJ / PO STRONIE ŚWIATŁA*, CERAMIKA, ŻELAZO, 350×30 CM. NA SCIANIE W TLE *DAS DING I, II, III*, EMULSJA SREBROWA NA PŁÓTNIE, 218×255 CM KAŻDY

◀ *CONTINUUM 2013–2019*, INSTALACJA, BLACHA ALUMINIOWA, DWA ZWOJE, 50×2000 CM KAŻDY, DRUK PIGMENTOWY NA FOLII, DWA ZWOJE, OK. 50×2000 CM KAŻDY, BĘBNY I ROLKI ALUMINIOWE, PLEKSIGLAS, LUSTRO

*wody), pejzaże widziane z pędzącego pociągu itp. Jest tam około 18 otworów z obrazem wideo.*

Wspomniane dwie symetryczne prace, tak samo potężne, sprzężone są ze sobą, czyli ideowo światło łączy się z ciemnością. Warto zaznaczyć, że to pewien manichejski ślad. Dobro nie może istnieć bez zła. Otwory z wideo, swoiste ślady istnienia, przypominają mi także instalacje Izabelli Gustowskiej, która odnosiła je do dyskursu egzystencjalnego wynikłego z feminizmu, ale z biegiem lat technika zdominowała jej dyskurs, o czym świadczyła wystawa w Muzeum Narodowym w Poznaniu (*Life is a Story*) z 2007 roku.

### DAS DING – NISKI HORYZONT I, II, III. O LEKCJI LACANA

Na trzech fotografiach widzimy lewitującą Gabriellę Morawetz, która trzyma w rękach geometryczną formę przypominającą model jakiegoś wehikułu.<sup>3</sup> W tle fotografii widoczne są znaki będące być może okiem Stwórcy, a jednocześnie niezwykłą transformacją natury. Wielkoformatowe zdjęcia na płótnie, bardzo poetyckie i działające swą naturalną ekspresją są pragnieniem uzyskania niezwykłych, uchodzących za cudowne możliwości ducha (lewitacja). Takie myślenie bliskie jest tradycji dalekowschodniej i mistyków chrześcijańskich, a reprezentowane było w wielu interesujących dokonaniach Andrzeja Dudka-Dürera mającego podobną postawę duchową.

Właśnie opisane trzy fotografie były kulminacją tej bardzo interesującej wystawy, ponieważ stanowią manifestację artystycznego credo Morawetz. Wyjaśniają też podstawowy cel sztuki, jakim jest osiągnięcie niezwykłych

3 Takie misterne drewniane wehikuły pojawiały się w inscenizowanych zdjęciach Grzegorza Przyborka już w latach 90. XX wieku. Generalnie ich koncepcje inscenizacji zarówno pod względem formalnym, jak i ideowym są bliskie. Modele konstrukcji latających kojarzą się z projektami Leonarda da Vinci.



↕ JEST INNY ŚWIAT, ALE ON JEST TUTAJ, 2019, EMULSJA SREBROWA NA SZKLE WYPUKŁYM,  
DRUK PIGMENTOWY NA PAPIERZE KOZO THICK, RAMA ŻELAZNA, WYMIARY 80×100×6 CM KAŻDY



możliwości ludzkiej świadomości. Spytałem autorkę o zagadkowy niemiecki tytuł prac. Odpowiedziała, że były inspirowane lekturą Jacques'a Lacana, w którego teorii *das Ding* jest praprzeciwem o znaczeniu przedsymbolicznym, charakteryzującym się przede wszystkim afektem i pojawieniem się w sferze symbolicznej przed jakąkolwiek reprezentacją.<sup>4</sup> Zatem dla Gabrieli Morawetz trzy omawiane fotografie są pierwszym obrazem, praprzyczyną kolejnych jej działań. Z tego powodu ich analiza powinna być bardzo wnikliwa. Artystka napisała w e-mailu z 20.04.2020: *Praprzyczyną jest nieracjonalne pragnienie, by się zmierzyć z nicością, z otchłanią, której nie znamy, a która nas bezustannie przyciąga – lewitacja to stan, w którym jesteśmy tutaj i tam...*

### FOTOGRAFIE Z CYKLU JEST INNY ŚWIAT, ALE ON JEST TUTAJ

62

Kilka fotografii wiszących wysoko na ścianie, pokazanych „na styk”, jest melancholijnym spojrzeniem na resztki życia. Formy architektoniczne, a także sama artystka, ukazane z pewnej wysokości uzupełnione są geometrycznymi interwencjami. Konstruowanie świata, jego racjonalizowanie niekoniecznie jest naszym celem, choć nie zdajemy sobie z tego sprawy. Wszystkie wielkie projekty i systemy w rezultacie muszą pozostać pragnieniem, niekończącą się budową. To, co doskonale wyrażone przez zawieszony w przestrzeni formy geometrii, współistnieje z tym, co przemijające i materialne. Materia przenika się z niematerialną, geometryczną duchowością.

4 D. Tutt, *Das Ding and the Impossible Good of the Subject*, Dec. 14, 2009, <https://danieltutt.com/2009/12/14/das-ding-and-the-impossible-good-of-the-subject/> (dostęp: 18.04.2020).

### KOLUMNY ŻYCIA I TRWANIA, CZYLI LINIA I I LINIA II

Wędrowcy, którzy zobaczą *Niekończącą się kolumnę* Constantina Brâncușiego w Târgu Jiu (Rumunia), mogą doznać poczucia spełnienia i transcendencji będącej połączeniem tego, co ziemskie, z tym, co niebiańskie. Sądzę, że podobnego odczucia można było doznać na wystawie w Krakowie, oglądając *Linie I i Linie II*. Inspiracją do ich powstania były przemyślenia artystki o pojęciu czasu na widok stalaktytów i stalagmitów, które symbolizują trwałość i połączenie ducha oraz materii. We wspomnianych pracach także ujawniła się podstawowa zależność, ukazywana w innych dziełach artystki, między tym, co ziemskie, i tym, co niebiańskie.


### OKO SŁOŃCA/OKO KSIĘŻYCA. O WYOBRAŻALNOŚCI NIEWYOBRAŻALNEGO

W końcowej części wystawy, w osobnym pomieszczeniu, pokazane zostały dwa stożkowe obiekty będące formą lupy powiększającej zapętlone sekwencje wideo. Przypominają kształt oka, niekoniecznie ludzkiego. W ich środku można było zobaczyć *księżyc i zachodzące słońce, dwa towarzyszące nam przez całe życie najbardziej znane i równocześnie tajemnicze elementy. Nigdy nie jesteśmy w stanie być obojętni na pełnię księżyca lub zachód słońca* (cytat ze wspomnianego e-maila). Możemy więc postawę Morawetz w tej konkretnej pracy interpretować jako romantyczną.

### SKĄD WZIĘŁY SIĘ NASZE ŚWIATY?

Wystawa w Krakowie pokazała, że sztuka Gabrieli Morawetz rozwija się w ustalonym porządku i bardzo konsekwentnie. Artystka opiera się na różnych formułach tradycji sztuki, często na pograniczu różnych technik





(fotografii, grafiki, wideo, malarstwa, rzeźby), chętnie korzysta z osiągnięć land-artu i arte povera, częściowo z tradycji neo geo, czyli sztuki ekologicznej. Ale podstawą jest rozproszona podmiotowość, która nie zawsze bywa widoczna. Ten rodzaj przekazu wpisuje się w tradycję sztuki szukającej odpowiedzi na pytanie o początek bytu. Udziela jej oczywiście Morawetz. Lecz nie jest to odpowiedź jednoznaczna, bo trudno dziś o taki dyskurs, ma rodowód idealistyczny, ale jest synkretyczna w łączeniu tradycji dalekowschodniej z elementami metafizyki filozofii europejskiej. Wystawa, która zrobiła na mnie bardzo duże wrażenie, ma charakter uniwersalistyczny, chociaż stworzona została na podstawie własnych doświadczeń i imaginacji.

Na pytania o naturę świata(ów) każdy znajdzie tu własną odpowiedź, gdyż nie ma jednej, definitywnej. Odpowiedź Gabrieli Morawetz wynika z przesłania romantyczno-surrealistycznego, a celem jest symbolizowanie za pomocą, jak to wyjaśniała w cytowanym już e-mailu: *wielu mediów, zarówno tradycyjnych, jak i współczesnych, które przez wzajemne oddziaływanie odnoszą się do niezdefiniowanych obszarów czasu.*

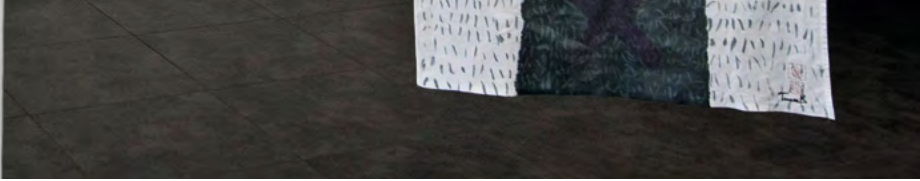
Ekspozycja w Krakowie, która zdążyła przed pandemią, jest też refleksją na temat naszego istnienia. Z racji metafizycznego przesłania nie będzie interesująca dla polskiej krytyki zorientowanej na walkę ideologiczno-polityczną, która ma na celu obronę własnego tzw. scalonego układu sztuki. Dlatego większy oddźwięk ma szansę uzyskać w innym systemie odniesień, pozbawionym „tu i teraz”, czyli np. w Japonii. ✦

## KRZYSZTOF TRUSZ STREFA SKUPIENIA

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ  
W OSTROWIE WIELKOPOLSKIM

CZERWIEC 2020







# DESIGN MIAMI 2019



W 2005 roku Craig Lewis Robins,<sup>1</sup> amerykański przedsiębiorca, deweloper, filantrop i kolekcjoner sztuki, z brytyjsko-włoską konsultantką projektową Ambrą Meddą<sup>2</sup> zorganizował w Miami Beach na Florydzie największe na świecie targi projektantów pod nazwą Design Miami.<sup>3</sup>

Od 4 do 9 grudnia 2019 roku trwały 14. już prestiżowe dziś targi. Wystawiali zarówno wybitni, jak i początkujący projektanci.<sup>4</sup> Pokazano nowatorskie propozycje, wyróżniające się głównie połączeniem designu ze sztuką oraz z najnowszymi technologiami. Design Miami stanowi globalne forum najbardziej wpływowych kolekcjonerów, designerów, kuratorów i krytyków z całego świata. Organizatorzy współpracują z twórcami odbywających się rokrocznie w Bazylei w Szwajcarii siostrzanych targów Design Miami Basel, a także z jedyną w swoim rodzaju dzielnicą projektantów Design District w Miami.<sup>5</sup> Design Miami zlokalizowane są naprzeciwko centrum Convention, miejsca przeznaczonego na targi sztuki współczesnej Art Basel Miami, dzięki czemu licznie odwiedza je publiczność artystyczna.

W 2019 roku dyrektorem Design Miami został pochodzący z Szanghaju chiński kurator designu i architektury Aric Chen.<sup>6</sup> Rozmówiony w symbolice i znaczeniach żywiołów, wybrał wodę za motyw przewodni targów. *Uniwersalne wyobrażenie wody różni się w poszczególnych kulturach jedynie formą* – stwierdził Chen (kuratorowane przez siebie targi Design Miami Basel 2019 podporządkował zaś tematowi Ziemi). Moim zdaniem jednak pokazane w Miami prace wcale nie odzwierciedlały idei wody. Przeciwnie, większość obrazowała siedzisko. Podziwiałam oryginalne fotele Louisa Vuittona oraz zmarłej kilka lat temu w Miami pochodzącej z Iraku brytyjskiej architektki Zahi Hadid.<sup>7</sup> Belgijsko-hiszpański duet Hannes Van Severen i Fien Muller<sup>8</sup> zaprezentował bardzo interesującą ławkę, łączącą design z minimalizmem. Wielkie wrażenie robiła kanapa rosyjskiego designera Harry'ego Nurieva<sup>9</sup> kooperującego ze

1 [https://en.wikipedia.org/wiki/Craig\\_Robins](https://en.wikipedia.org/wiki/Craig_Robins)

2 [https://en.wikipedia.org/wiki/Ambra\\_Medda](https://en.wikipedia.org/wiki/Ambra_Medda),  
<https://www.youtube.com/watch?v=jBWbL9kjrww>

3 <https://miami2020.designmiami.com/>

4 <https://design-milk.com/the-best-of-2019-design-miami/>

5 <https://www.miamidesigndistrict.net/about/>

6 <https://frieze.com/article/grand-designs-0>

7 <https://www.miamidesigndistrict.net/listing/398/zaha-hadid-elastika/>

8 <https://www.mullervanseveren.be/>

9 <https://www.dezeen.com/2019/12/03/harry-nurieva-balenciaga-clothing-sofa/>

słynną firmą Balenciaga<sup>10</sup> utworzoną w 1917 roku przez hiszpańskiego projektanta Cristóbalą Balenciagę.

Nuriev stworzył rozkładaną kanapę z białej, przezroczystej folii i pokrowca Bopp. Wypełnił ją w całości kolorowymi uszkodzonymi ubraniami z dawnych kolekcji Balenciagi. Przezroczysta osłona folii pozwalała zobaczyć kolory, wzory i metki odzieży, które z czasem wraz z folią powinny ulec biodegradacji. Kanapa Nurieva stanowiła przykład funkcjonalnej, ekologicznej pracy artystycznej. Mieszkający obecnie w Nowym Jorku Harry Nuriev założył w 2014 roku w Moskwie biuro architektury wnętrz Crosby Studios.<sup>11</sup>

Gruzińskie designerki z Tbilisi, Nata Janberidze i Ketii Toloraia,<sup>12</sup> zaprezentowały dwie ławki, jedną z drewna, drugą z kamienia. Podczas wystawy zapraszały publiczność do rycia dłutem albo nożykiem inicjałów na drewnianej ławce. Natomiast kamienną ławkę ozdobił graffiti designer Max Machaidze.<sup>13</sup> Ławki Gruzinek, które dorastały pod sowieckim reżimem, symbolizowały prywatne marzenia o wolności oraz tęsknoty za indywidualnym wyrażeniem siebie.

Imponujące wizualne wydarzenie wykreował pracujący w Londynie meksykański projektant Fernando Laposse.<sup>14</sup> Wykonał instalację *Totomoxtle*, z wiszących foteli, hamaków i miękkich rzeźb zrobionych z materiału wytworzonego z łusek meksykańskiej kukurydzy. Projekt, w którym zastosowano subtelne naturalne kolory – głębokie fiolety i delikatne róże – wykraczał daleko poza czystą estetykę. Artysta koncentrował się w nim na odrodzeniu tradycyjnych ludowych praktyk rolniczych oraz tworzeniu nowego rzemiosła przynoszącego dochód zubożałym farmerom. Promował też zachowanie różnorodności biologicznej dla przyszłego bezpieczeństwa żywnościowego. Porywające, pełne fantazji eksponaty Laposse'a zaprezentowano zarówno w dzielnicy designu Miami, jak i na targach Design Miami.<sup>15</sup>

– *Nigdy nie chciałam być artystką. Mimo to uważam, że rzeźba może być lampą i oświetlać jadalnię albo inne pomieszczenia. Chcę konstruować prace wywołujące emocje...* – mówiła Lindsey Adelman, nowojorska projektantka lamp.<sup>16</sup> Targi Design Miami grają właśnie na emocjach. Uwodzą widzów funkcjonalnością prac i ich niezwyklejmi kształtami. Dzięki tym targom dowiadujemy się, że projektowanie jest również fascynującą sztuką. ✖

10 [https://www.mytheresa.com/euro\\_de/designers/balenciaga.html](https://www.mytheresa.com/euro_de/designers/balenciaga.html)

11 <https://crosbystudios.com/>

12 <http://rooms.ge/en/#>

13 <https://www.dezeen.com/tag/max-machaidze/>

14 <http://www.fernandolaposse.com/projects/>

15 <https://www.designboom.com/art/fernando-laposses-pink-beasts-miami-design-district-12-03-2019/>

16 <https://lindseyadelman.com/>



CAMPANA BROTHERS  
BUIBO





MARCIN GIŻYCKI

# Animacja od roku 1980: podróż osobista<sup>1</sup>

70

36 lat temu,<sup>2</sup> jako redaktor naczelny kwartalnika *Animafilm* wydawanego przez ASIFA (Association Internationale du Film d'Animation), uczestniczyłem w Światowym Festiwalu Filmu Animowanego w Zagrzebiu. Miałem wtedy 28 lat. Był to niezwykle moment w historii Polski. Kryzys gospodarczy wywołał rosnące napięcia społeczne, które prawie dokładnie dwa miesiące później miały doprowadzić do serii strajków. „Solidarność”, pierwszy niezależny związek zawodowy robotników w bloku radzieckim, właśnie umacniała się jako znacząca siła rzucająca wyzwanie komunistycznym rządóm.

Moje powołanie na stanowisko redaktora naczelnego *Animafilmu* było skutkiem smutnego przypadku. Po niespodziewanej śmierci mojego poprzednika, redaktora Mieczysława Walaska, dziennikarza i członka PZPR, kilku znanych polskich animatorów, m.in. Witold Giersz i Mirosław Kijowicz, zaproponowało władzom następcę w osobie młodego krytyka filmowego, miłośnika animacji, Marcina Giżyckiego. Nie należałem do partii, a był to niemal warunek obejmowania tego typu stanowisk, ale widocznie decydenci mieli inne problemy do rozwiązania, więc wyrazili zgodę.<sup>3</sup> Oto jak rozpoczęły się moje podróże na zagraniczne festiwale: Annecy, Warna i Zagrzeb.

1 Tekst ukazał się po angielsku w tomie: *Global Animation Theory: International Perspectives at Animafest Zagreb*, Bloomsbury Academic, red. F. Bruckner, N. Gilić, H. Lang, D. Šuljić, H. Turković, New York-London-Oxford-New Dehli-Sydney 2019, s. 3-9.

2 Tekst napisałem w 2016 roku, jako referat wygłoszony na sympozjum Scanner podczas festiwalu w Zagrzebiu.

3 Oficjalnie byłem tylko pełniącym obowiązki redaktora naczelnego.



Trafiłem do Zagrzebia w czerwcu 1980 roku. Stało się wkrótce jasne, że był to czas ważny nie tylko w historii Polski, ale także w historii ASIFA i teorii filmu animowanego. Na festiwalowych obradach Zarządu ASIFA, po kilku godzinach dywagacji, powstała nowa definicja animacji. Pozwolę sobie ją zacytować, chociaż nie wątpię, że każdy animator zna ją na pamięć: *Sztuka animacji jest kreacją ruchomych obrazów przy użyciu różnorodnych technik, z wyjątkiem metod rejestracji akcji „na żywo”*.

Przytoczona definicja pojawiła się w pofestiwalowym wydaniu *Animafilmu*.<sup>4</sup> Z wielu powodów była to w swoim czasie znacząca i ciekawa propozycja. Przede wszystkim nie ma w niej pojęcia „film animowany”. Jest mowa o „sztuce animacji”, jak gdyby autorzy chcieli potwierdzić, że film animowany jest tylko jednym z kilku sposobów wprawiania w ruch obrazów lub przedmiotów. W dalszej części tekst robi się nawet bardziej zagadkowy. Stwierdzono w nim bowiem, że „sztuka animacji” jest metodą tworzenia ruchomych obrazów wszelkimi środkami poza zdjęciami dokumentalnymi i aktorskimi. Rewolucyjny jest tutaj brak obowiązkowego dotychczas komponentu każdej poprzedniej definicji animacji: fotografii poklatkowej.

Niewątpliwie to podejście antycypowało pojawienie się przyszłego narzędzia animacji – komputera. Najbardziej dyskusyjną częścią zagrzebskiej definicji było jednak owo odrzucenie „akcji na żywo”. Ten element wywołał kilka istotnych pytań. Czy *Sąsiedzi* (*Neighbors*) Normana McLarena to animacja, czy film aktorski? Czy *Ostatnia sztuczka pana Schwarzwalda i pana Edgara* (*Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara*) oraz *Punch i Judy* (*Rakvickarna*) Jana Švankmajera były filmami animowanymi, czy nie?<sup>5</sup> A co z animacją rotoskopową?<sup>6</sup> Gdzie jest właściwie granica między animacją a filmem aktorskim?

Wydaje się, że definicja ASIFA bardziej otworzyła nowe możliwości niż rozwiązała istniejące problemy. Spójrzmy więc, co zmieniło się w animacji od czasu tego historycznego festiwalu w Zagrzebiu 36 lat temu.

Przede wszystkim w 1980 roku wszystkie filmy biorące udział w konkursie były robione na taśmie 16 lub 35 mm. Dzisiaj większość festiwali nie przyjmuje filmów na materiałach światłoczułych, a te, które wciąż to robią, wkrótce porzucą taką praktykę. Chociaż możemy tęsknić za dobrymi starymi filmami ze względu na... pomyślmy, właściwie na co? 8–10 lat temu odpowiedź była prosta: ze względu na płynne przejścia między kolorami i brak pikseli. Ale teraz to nieistotne. Odcienie idą w miliony, a piksele stały się tak małe, że prawie niewidoczne. Jest oczywistością, że ma to wpływ na jakość obrazu. Najbardziej cieszy mnie jednak, kiedy oglądam cyfrowy obraz w kinie, ostrość. Powiedzmy otwarcie – w 1980

4 „Animafilm” nr 5/1980, s. 8.

5 Oba filmy zrealizowane zostały metodami teatru lalek.

6 Rotoskopia to technika animacyjna polegająca na przerysowywaniu klatka po klatce wcześniejszych zdjęć aktorskich.

roku większość filmów na ekranach kin była częściowo lub zupełnie nieostra. Nie pamiętam nawet, ile razy musiałem chodzić do kabiny projekcyjnej, żeby obudzić kinooperatora i zwrócić mu uwagę na jakość projekcji. Nie chcę powiedzieć, że ten problem zniknął zupełnie, ale niewątpliwie sytuacja poprawiła się radykalnie. Obecnie inna rzecz jest plagą pokazów filmowych, nie tak nieznośną jak brak ostrości, ale jednak dokuczliwą: złe proporcje kadru.

Pamiętam jeden z festiwali w Polsce kilka lat temu. Prawie co drugi film był rozciągnięty poza swój właściwy rozmiar. Zgłosiłem tam film zrobiony w starym formacie 4:3. Przed projekcją poprosiłem kinooperatora o odpowiednie ustawienie odtwarzacza. Po rozpoczęciu filmu zauważyłem, ku mojemu przerażeniu, że jest ściśnięty do mniej więcej proporcji kwadratu. Nie miałem ochoty stać się wątpliwym bohaterem festiwalu i zatrzymać projekcję. Załamany, wyszedłem zaraz po pokazie z przekonaniem, że ta katastrofa zniszczyła moje szanse, spakowałem się i wróciłem do domu. Dwa dni później dostałem telefon z biura festiwalu z informacją o wyróżnieniu dla filmu. Mój dobry humor szybko popsuka jednak myśl, że jurorzy musieli odebrać ten kwadratowy format jako bardzo oryginalny i stąd ich decyzja.

Mówiąc o festiwalach, wtedy, w 1980 roku, tylko kilka z nich było poświęconych wyłącznie animacji, a niewiele więcej akceptowało filmy animowane. Można było lepiej lub gorzej śledzić je wszystkie i być dobrze poinformowanym, co się dzieje w branży na świecie. Nawet w kraju komunistycznym, jakim była Polska, czasopisma filmowe publikowały sprawozdania z wielkości tych imprez. Dzisiaj liczba festiwali, w tym festiwali animacji, rozrosła się do niebywałych rozmiarów. Nie ma możliwości śledzenia choćby ułamka z tej liczby. W chwili, kiedy to piszę, najbogatsza baza danych festiwali w Internecie, Film Festivals Deadlines ([www.filmfestivalsdeadlines.com](http://www.filmfestivalsdeadlines.com)),

dumnie wymienia ponad 10 tys. festiwali z całego świata, z których przynajmniej połowa, a prawdopodobnie więcej, przyjmuje filmy animowane (a i ta liczba nie jest w pełni miarodajna). Powoduje to, że festiwale się dewaluują.



Ta sytuacja ma dobre i złe strony. Plusem jest fakt, że coraz większa liczba ludzi styka się z animacją artystyczną i innymi rodzajami filmu. Minusem – że wiele festiwali po prostu wykorzystuje twórców, żądając wpisowego, które często przekracza ich możliwości budżetowe, co jest dotkliwe, zwłaszcza jeśli ktoś chce wysłać swoją pracę na kilka konkursów tego typu. Mówię tu szczególnie o konkursach, które nazywają się „underground”, „independent” lub „no-budget”, ale pobierają opłatę 50 lub 80 dolarów za film. Oczywiście, festiwale o długiej tradycji, takie jak DOK Leipzig, Rotterdam International Film Festival lub Ann Arbor Film Festival, warte są wpisowego ze względu na swoją reputację, ale wierzę, że w świecie doskonałym to autorom/autorkom powinno się płacić za przywilej pokazywania ich filmów, a nie odwrotnie.

Musi być jednak jeszcze inna niż chciwość przyczyna rozmnażania się festiwali. Wyjaśnienie jest proste: festiwale kwitną, ponieważ liczba filmów produkowanych corocznie również wzrosła. Siłą napędową była rewolucja technologiczna, która od 1980 roku nie tylko zmieniła cały przemysł filmowy, ale także umożliwiła niezależnym artystom ze skromnym budżetem produkcję w domu.

Tom Sito w książce *Moving Innovation: A History of Computer Animation* przypomina, że rewolucja związana z obrazowaniem cyfrowym zbiegła się z szerszą rewolucją informatyczną: *Do późnych lat 80. telewizja [w USA] miała siedem kanałów – trzy sieci: CBS, NBC*

i ABC, trzy kanały Metromedia<sup>7</sup> lub stacje regionalne i jedną publiczną PBS.<sup>8</sup> Inne kraje rozwinięte nie miały nawet tego. W komunistycznej Polsce, tuż przed upadkiem reżimu, mieliśmy trzy kanały, wszystkie państwowe, i to było wszystko. Dzisiaj przeciętne gospodarstwo domowe w Ameryce, Europie, Australii i wielu częściach Azji i Afryki ma do dyspozycji setki, jeśli nie tysiące kanałów kablowych lub satelitarnych plus niezliczone strony internetowe. To porównanie doskonale pokazuje skalę zmian od 1980 roku wywołanych rewolucją informatyczną w każdym aspekcie ludzkiego życia.

W świecie animacji oznacza to niższe koszty, szybsze efekty i o wiele większe możliwości ekspozycji dla artystów niezależnych. Wpływ tej rewolucji na przemysł możemy obserwować na przykładzie zespołów animatorów w dużych hollywoodzkich studiach filmowych. Z nadejściem telewizji zaczęły się regularnie kurczyć. Tom Sito mówi: *W 1970 roku zdrowy rozsądek podpowiadał, że w swoim najlepszym czasie (w latach 30. i 40. ubiegłego wieku) w przemyśle filmowym i reklamie klasyczna animacja miała się dobrze, ale później stała się zbyt kosztowna i pracochłonna, żeby kiedykolwiek znów przynosić zyski*<sup>9</sup>. Dział animacji u Disneya został zredukowany z 2 tys. pracowników w latach 40. do 175 w roku 1966. W 1977 Dave Wolf, inżynier komputerowy cytowany przez Sito, wziął udział w pokazie *Śpiącej królewny* w szkole filmowej uniwersytetu Southern California. *Kiedy starzy disneyowcy poprosili o pytania, zapytałem, czy widzą [w filmie] miejsce dla komputerów. Natychmiast wszyscy krzywo na mnie spojrzeli – wspominał.*<sup>10</sup> To podejście zaczęło się zmieniać w latach 80. Dzisiaj, jak wszyscy

wiemy, fabularne filmy animowane przynoszą ogromne zyski, a jedną z przyczyn jest przejęcie całego procesu produkcji przez komputery. Liczby robią wrażenie. Według Brunona Edery między początkiem kina a 1974 rokiem wyprodukowano około 180 animowanych filmów pełnometrażowych.<sup>11</sup> Obecnie osiągnięcie tej liczby zajmuje dwa lata lub mniej.

Nie ma wątpliwości, że proces tworzenia filmu animowanego stał się o wiele mniej elitarny niż 20 lat temu. Do produkcji takiego filmu nie potrzeba drogiej kamery do zdjęć poklatkowych ani funduszy na pokrycie kosztów obróbki laboratoryjnej. W rzeczywistości współczesny animator w ogóle nie potrzebuje kamery. Wszystko można zrobić za pomocą laptopa z darmowym oprogramowaniem. Ten brak przeszkód ekonomicznych, które uniemożliwiały amatorom ekspansję na polu działalności artystycznej zarezerwowanym kiedyś dla profesjonalistów, nie jest zły. Obecnie czyni z animacji sztukę prawdziwie egalitarną, tak dostępną dla każdego jak pisanie, rysunek czy malowanie. No, powiedzmy prawie tak dostępną, ponieważ oprogramowanie do animacji, nawet najprostsze, jest wciąż trudniejsze w użyciu niż pióro lub pędzel. W każdym razie łatwy dostęp do środków produkcji tworzy środowisko, w którym prawdziwy talent, pomysłowość i kreatywność nie są już ograniczane wysokimi kosztami narzędzi. Taka sytuacja stanowi wyzwanie dla artystów, którzy zbudowali swoją reputację w epoce przedcyfrowej. Dzisiaj muszą rywalizować na festiwalach z napływem studenckich filmów i często przegrywają z młodymi, wchodzącymi na rynek twórcami.

Oczywiście, wciąż istnieją projekty wymagające znacznych wkładów finansowych i tutaj nowe technologie okazują się użyteczne. Zadziwia, że nawet względnie drogie przedsięwzięcia mogą być zrealizowane bez

7 Metromedia – amerykański koncern medialny działający w latach 1956–1986.

8 T. Sito, *Moving Innovation: A History of Computer Animation*, MIT, Cambridge 2013, s. 7.

9 Ibidem, s. 220.

10 Ibidem, s. 222.

11 B. Edera, *Full Length Animated Feature Films*, Hasting House, New York 1977.

poparcia dużych studiów, dzięki koncepcji *crowdfunding*. Najnowszy film Jana Švankmajera, *Owad (Insects, 2018)*, który według tego wielkiego filmowca jest jego ostatnim filmem pełnometrażowym, został częściowo sfinansowany w ten sposób. Japońska anime *Under the Dog (2016)* w reżyserii Masahiro Andō, sfinansowana dzięki zbiórce na Kickstarterze, udowadnia, że nawet w świecie komercyjnych filmów fabularnych wielcy producenci tracą monopol. Ktoś z dobrym pomysłem ma szansę zdobyć wystarczające fundusze na zaspokojenie swoich fantazji. To może w niedalekiej przyszłości radykalnie zmienić cały przemysł.

Jaka więc jest przyszłość filmu animowanego? Animacje są wszędzie: na billboardach, na małych ekranach naszych komórek, kiedy je włączamy, nie wspominając o animowanych gifach, których pełne są strony internetowe. Animowane efekty specjalne widocznie wkroczyły do filmów akcji, sf i fantasy. Filmy stereoskopowe już od dawna nie są eksperymentalne. Animacja interaktywna jest z nami od jakiegoś czasu pod przebraniem gier komputerowych. Co pozostaje? Filmy komputerowe. Dokładnie to mam na myśli: filmy robione przez komputery. Istnieją już programy (np. *Experiments in Musical Intelligence* opracowany przez Davida Cope'a ze Stanford University), które tworzą muzykę w stylu wybranego kompozytora, m.in. Rachmaninowa. AARON, opracowany przez Harolda Cohena, może tworzyć rysunki, które są trudne do odróżnienia od wykonanych przez profesjonalistów.<sup>12</sup> Niektóre były wystawiane w prestiżowych placówkach: Tate Gallery w Londynie lub Stedelijk Museum w Amsterdamie. Według

autora książki *A Philosophy of Computer Art* Dominica McIvera Lopesa: *kiedy jeden z nich [tych rysunków] został opisany jako „druk cyfrowy Harolda Cohena”, Cohen zaprotestował i etykieta została zmieniona, a „twórca” zidentyfikowany jako „AARON, program komputerowy napisany przez Harolda Cohena”*.<sup>13</sup>

Dlaczego więc nie filmy zrobione wyłącznie przez komputery? Jest to niewątpliwie możliwe w przypadku filmów abstrakcyjnych. Większość z nich wygląda tak, jak gdyby zrobiły je tylko maszyny (i dlatego bardziej cenię te abstrakcyjne filmy, które jednak noszą ślad ludzkiej ręki). Ale przy dalszym rozwoju sztucznej inteligencji w połączeniu z technologiami Computer Generated Imagery mogą sobie łatwo wyobrazić komputerowo stworzone nienarracyjne filmy w stylu, jaki reprezentują, powiedzmy, Georges Schwizgebel lub Jerzy Kucia. Idąc dalej, można sobie doskonale wyobrazić idealną animowaną bajkę skompilowaną przez komputer nakarmiony tysiącami bajkowych kreskówek. Czy powinienem się teraz spodziewać jednego z tych krzywych spojrzeń?

Zgoda, wcześniej czy później komputery będą rządzić światem, ale wciąż na początku byli ludzie, którzy je wynaleźli i nakarmili naszym ludzkim doświadczeniem, wiedzą i sztuką. Z pewnością komputery mogą nas naśladować, ale czy mogą wyjść z czymś oryginalnym? Czy mogą prześcignąć wizję swoich twórców?

Sądzę, że za wcześnie na odpowiedź na to pytanie. Ja jej w każdym razie nie znam. Ale przynajmniej wiem, czego teraz potrzebujemy: filmów jako oręża politycznego. Nie chciałbym stwarzać wrażenia, że tworzenie filmów zaangażowanych politycznie i społecznie jest jakimś imperatywem. Właściwie w pełni popieram rodzaj filmu nazwany wiele lat temu przez Karola Irzykowskiego, znakomitego polskiego pisarza i krytyka, „kinem

12 D. McIver Lopes, *A Philosophy of Computer Art*, Routledge, New York 2010, s. 12.

13 Ibidem.



✦ ANIMACJA *FISH-EYE*, ROBERT MILEWSKI,  
PRACA STUDENCKA, PRACOWNIA MULTIMEDIÓW  
I TECHNIK PRZETWARZANIA OBRAZU,  
POLSKO-JAPOŃSKA AKADEMIA TECHNIK  
KOMPUTEROWYCH, 2016. FOT. O. WRONIEWICZ

✦ PROJEKCJA NA BUDYNKU, GRAFIKA  
GENERATYWNA, FILIP OSTOJSKI, PRACA  
MAGISTERSKA W MULTIMEDIA LAB,  
POLSKO-JAPOŃSKA AKADEMIA TECHNIK  
KOMPUTEROWYCH, MAJ 2018.  
FOT. O. WRONIEWICZ



✦ PROJEKCJA ANIMOWANA W PLANETARIUM  
CENTRUM NAUKI KOPERNIK, EMILIA ISHIZAK,  
PRACA STUDENCKA, POLSKO-JAPOŃSKA  
AKADEMIA TECHNIK KOMPUTEROWYCH,  
2020. FOT. O. WRONIEWICZ



czystego ruchu”. Irzykowski rozumiał przez to dzieła rządzące się własnymi poetyckimi zasadami wynikającymi z przekonania, że w filmach, narracyjnych lub abstrakcyjnych, element wizualny jest najważniejszy.<sup>14</sup> Z drugiej strony wierzę, że w świecie animacji istnieje historycznie uzasadniona przestrzeń dla wypowiedzi z drugiego końca spektrum, czyli wszystkich typów dzieł zorientowanych politycznie, w których przesłanie odgrywa rolę najważniejszą. A dzisiaj, w czasach bezprecedensowych migracji ludzi, ataków terrorystycznych, rosnących fundamentalizmów i popularności prawicowych demagogów, potrzebujemy tego rodzaju kina bardziej niż kiedykolwiek.

Od swoich narodzin film animowany był narzędziem propagandy lub satyry politycznej. Najstarsza zachowana animacja zapisana na materiale światłoczułym („filmy” rysowane na paskach papieru istniały nawet wcześniej) to dzieło Anglika Arthura Melbourn-Coopera z 1899 roku *Apel zapalek (Matches: An Appeal)*. Inni artyści podążyli za nim: w Argentynie Quirino Cristiani z pełnometrażowym *Apostolem (El Apóstol, 1917)*, w USA Windsor McCay z *Zatopieniem Lusitanii (The Sinking of the Lusitania, 1918)*,<sup>15</sup> żeby wymienić tylko dwa najwybitniejsze przykłady z pionierskich dni filmu animowanego.

Takie były początki animowanego filmu politycznego, który później stworzył niezliczone filmy propagandowe z czasów budowy socjalizmu w ZSRR, drugiej wojny światowej czy zimnej wojny. Ale to temat na inny

artykuł. Tutaj ważny jest fakt, że niezależnie od wszelkiego rodzaju propagandowych produkcji, służących oficjalnej polityce różnych rządów czy grup politycznych, względnie wcześniej zaczęły pojawiać się artystyczne filmy animowane niosące ważne przesłania społeczne. Najśłynniejszym przykładem jest *Idea (L'Idée)* Bertholda Bartoscha z 1932 roku, oparta na powieści graficznej Fransa Mase-reela pod tym samym tytułem.

Okazuje się więc, że animacje polityczne zawsze były z nami. Ale dzisiaj, dzięki dostępności tego medium i łatwości jego użycia, mogą zareagować na wydarzenia polityczne z szybkością wcześniej niemożliwą do osiągnięcia i dotrzeć do milionów dzięki Internetowi.

Na początku XXI wieku w Rosji pojawiło się ciekawe zjawisko: rozmnożyły się żarciki robione w programie flash – znane również jako *multy* – zawierające często przesłania polityczne. Produkowane zarówno przez uznane studia, jak i anonimowych artystów, korzystają z Internetu jako środka rozpowszechniania satyrycznych komentarzy na temat wielu aspektów codziennego życia. Vlad Strukov porównał je do *łuboków* (popularnej grafiki ludowej z XVIII i XIX wieku, o tematyce religijnej lub historycznej) i do rosyjskich plakatów z lat 20.<sup>16</sup> Mnie przypominają one także hasła i graffiti z paryskich murów w dniach protestów studenckich w 1968 roku.

Nie jest to z pewnością jedyna forma skutecznych animacji politycznych. Czekamy ma bardziej złożone i mądre prace ujawniające hipokryzję polityków, manipulacje korporacji, demagogię różnego rodzaju, rasizm itp. – to są obszary, gdzie film animowany może coś zmienić.

**Animacja + Internet = siła. ✖**

14 K. Irzykowski, *Dziesiąta muza*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1924.

15 Film przedstawiał tragiczny atak niemieckiej łodzi podwodnej na brytyjski liniowiec w 1915 roku. W ataku zginęło około 1200 osób. W jego wyniku Stany Zjednoczone zdecydowały się przyłączyć do wojny. Mało znany jest fakt, że nie była to pierwsza animacja na ten temat. Bezpośrednio po tragedii pojawił się bardzo podobny brytyjski film krótkometrażowy (choć nie zrobiony z równym talentem) jako część serii *John Bull's Animated Sketchbook*.

16 V. Strukov, *Video Anekdota: Auteurs and Voyeurs of Russian Flash Animation*, „Animation: The Interdisciplinary Journal” nr 1/2007, s. 129–151.



RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI

# Sztuka nowych mediów i jej przeobrażenia

## WPROWADZENIE

Podejmuję tu rozważania nad sztuką nowych mediów, rozwijającą się dynamicznie w ciągu ostatniego półwiecza. Analizuję jej koncepcję, a następnie przeobrażenia, od formy początkowej, wyłaniającej się w rezultacie wprowadzenia nowych mediów jako narzędzi pracy twórczej w pole sztuki, przez fazę postmedialną, w ramach której sztuki starych i nowych mediów technicznych integrują się z tradycyjnymi dziedzinami sztuki, aż po współczesną fazę transdyscyplinarną, w której zintegrowane na poprzednim etapie intermedia artystyczne wchodzą w twórcze interakcje z innymi, pozaartystycznymi dziedzinami praktyk społecznych: nauką, humanistyką, polityką, aktywizmem społecznym, tworząc artystyczne formy transmedialne. Prezentuję aktualną sztukę nowych mediów jako pole rozpostarte w szczególności między SciArt a sztuką krytyczną.

Słowa kluczowe: sztuka nowych mediów, sztuka postmedialna, intermedia, transmedia, sztuka transdyscyplinarna, SciArt, sztuka krytyczna.

77

## SZTUKA NOWYCH MEDIÓW

Pojęcie sztuki nowych mediów coraz częściej wywołuje obecnie dyskusje w kręgu badaczy najnowszej twórczości artystycznej. Wzbudza wątpliwości, niekiedy jest nawet kwestionowane i odrzucane jako nieadekwatne wobec aktualnego stanu sztuki, a tym samym nieprzydatne dla jej opisu i zrozumienia. Domenico Quaranta uznaje je wręcz za szkodliwe dla sztuki tak określanej.<sup>1</sup>

Podobny spór rozwija się również w kontekście teorii mediów. Zostało skrytykowane samo pojęcie nowych mediów. Jego przeciwnicy

<sup>1</sup> D. Quaranta, *Beyond New Media*, LINK Editions, Brescia 2013, s. 17–18.

najczęściej podważają użyteczność terminu „nowe” jako wyrażenia okazjonalnego (wariantem tej formy krytyki jest twierdzenie, że każde medium było kiedyś nowe) bądź stawiają tezę, iż większość mediów określanych jako nowe dawno już swoją nowość straciło. Sądzę jednak, że oba przytoczone argumenty nie są w istocie zasadne. Znaczenie terminu „nowe” w pojęciu „nowe media” nie jest bowiem w moim przekonaniu (i w opinii niektórych innych badaczy<sup>2</sup>) powiązane z osią czasu (co zakładają oba wspomniane stanowiska); nowość nie przemija z upływem czasu. W istocie czyni media nowymi zespół ich właściwości wypierających z pola mediów (bądź odsuwających na drugi plan i pozbawiających znaczenia) te cechy, które uprzednio w zasadniczy sposób je definiowały.<sup>3</sup> Ten zespół właściwości kształtował się w ciągu kilku dekad, od wynalezienia komputera przez stworzenie technologii rzeczywistości wirtualnej po usieciowienie mediów w trybie WWW.

Te nowe właściwości (i związana z nimi nowa teoria mediów) zasadniczo przeobraziły dotychczas dominującą koncepcję i strukturę procesu komunikowania, przekształciły relacje między jego uczestnikami oraz oczekiwane od nich formy aktywności, wyznaczyły nowe reguły komunikowania i nowe metody pozyskiwania informacji. Inny sposób zaangażowania uczestników komunikacji, inne przewidziane dla nich role i zadania oraz inne, dostosowane do nowych wyzwań narzędzia (*hardware* i *software*, a obecnie także *wetware*) to najważniejsze aspekty nowej sytuacji medialnej. Słowo „nowe” w pojęciu „nowe media” nie pełni więc funkcji

2 W taki sposób można interpretować pogląd na ten temat wyrażony w: M. Lister, J. Dovey, S. Giddings, I. Grant, K. Kelly, *Nowe media. Wprowadzenie*, tłum. A. Sadza, M. Lorek, K. Sawicka, WUJ, Kraków 2009.

3 Tak jak np. partycypacja i interaktywność zastąpiły transmisję i odbiór, a uczestnicy i uczestniczki procesu komunikowania – dualną konstrukcję: nadawca – odbiorca.

czasowego określnika. Kategorię „nowe media” należy traktować całościowo jako nazwę własną, która odsyła do zjawisk posiadających, przynajmniej w jakimś zakresie,<sup>4</sup> wspomniane właściwości.<sup>5</sup>

Właściwości, o których mowa, zestawilem w innym miejscu,<sup>6</sup> tam więc odsyłam czytelnika po więcej informacji. W niniejszym tekście jedynie chcę przypomnieć te ze wskazanych w publikacji *Paradygmat sztuk nowych mediów* atrybutów nowych mediów, które uważam za najważniejsze, konstytutywne obecnie dla całego paradygmatu medialnego: cyfrowość, partycypacyjność, interaktywność, wirtualność, immersyjność, sieciowość. Uważam je za najważniejsze, gdyż one właśnie zasadniczo determinują i pozwalają ukonstytuować nową pozycję i możliwości komunikacyjne użytkowników mediów, one budują fundament doświadczenia nowomediального. Nowe media to zatem te spośród wszystkich mediów, które są charakteryzowane przez wspomniane właściwości, niezależnie od czasu, w którym zostały wynalezione czy wprowadzone do użycia.

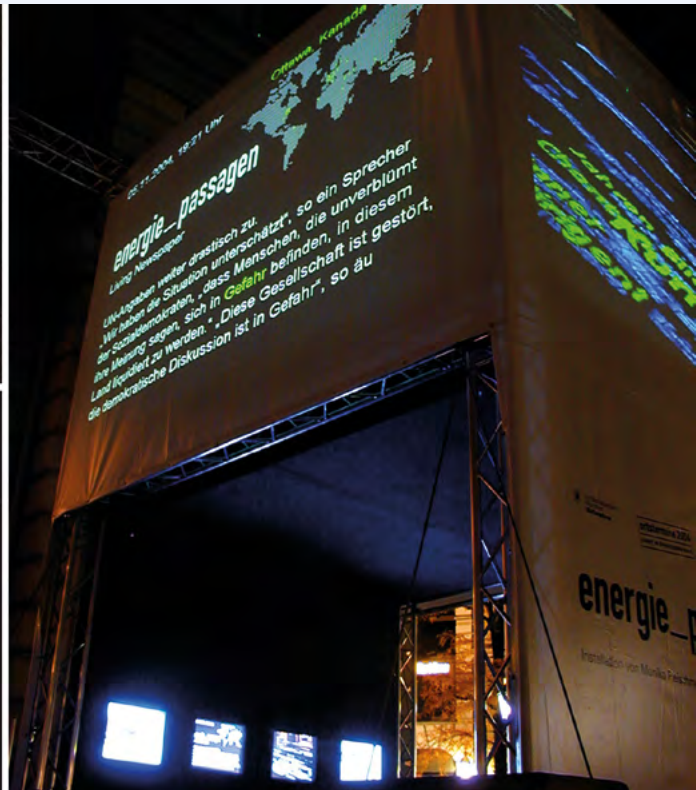
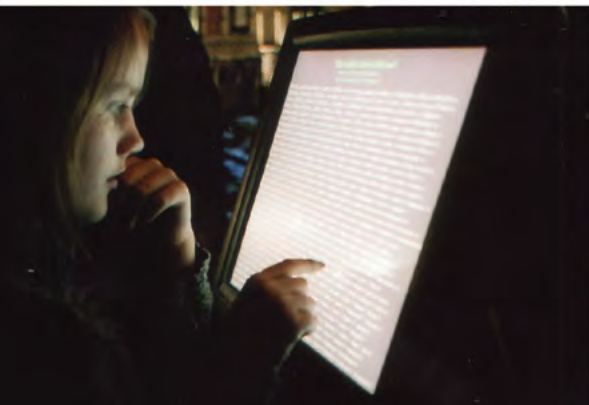
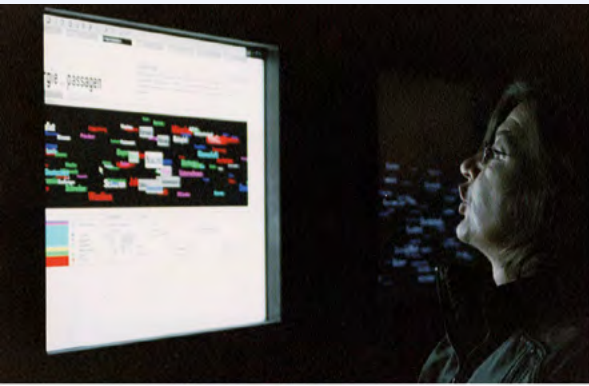
Dyskusja wokół nowych mediów, jaką dotąd przedstawiłem, dotyczy w tym samym stopniu kwestii nowych mediów jako takich, jak i sztuki nowych mediów. Sytuacja w odniesieniu do pojęcia sztuki nowych mediów jest jednak jeszcze bardziej skomplikowana,

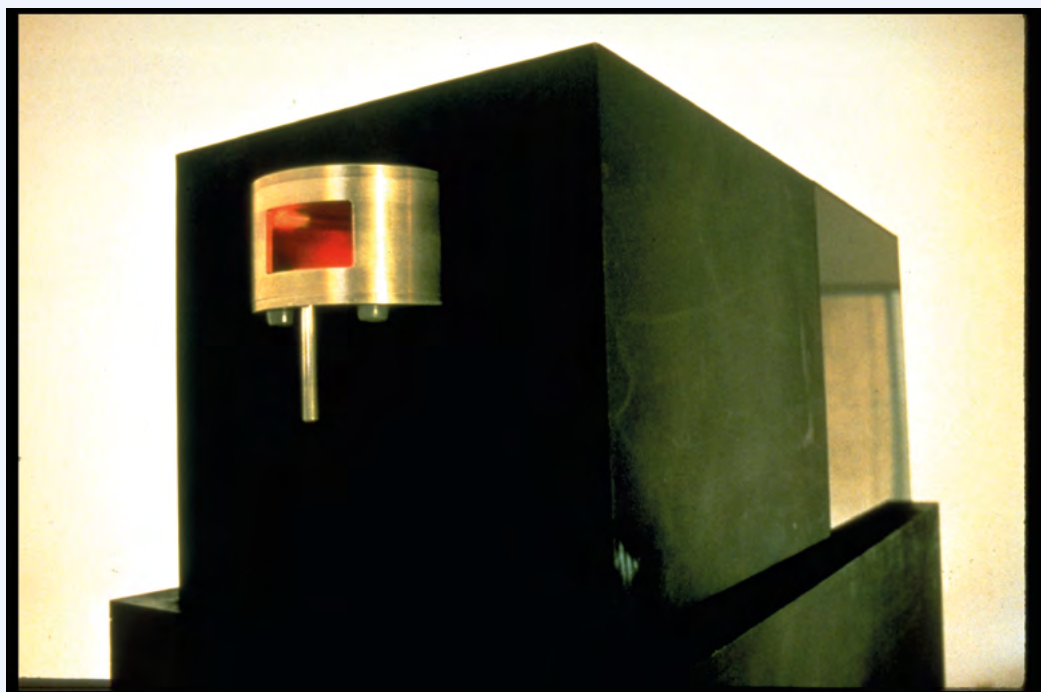
4 Poszczególne nowe media teoretycznie mogą aktualizować wszystkie te właściwości, ale w rzeczywistości mogą tak czynić jedynie z niektórymi. Tak przynajmniej wyglądała sytuacja do niedawna, kiedy porządek medialny pozostawał jeszcze w fazie rozwoju oraz kiedy poszczególne media funkcjonowały oddzielnie, niezależnie od siebie. O zmianach w tym zakresie, związanych z konwergencją mediów, będę pisał w dalszej części niniejszych rozważań.

5 Por. np.: M. Lister et al, *Nowe media*, op.cit.; L. Manovich, *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, WAIp, Warszawa 2006.

6 R.W. Kluszczyński, *Paradygmat sztuk nowych mediów*, „Kwartalnik Filmowy” nr 85, wiosna 2014, s. 198, [https://www.academia.edu/11415106/Paradygmat\\_sztuk\\_nowych\\_mediow](https://www.academia.edu/11415106/Paradygmat_sztuk_nowych_mediow).







80



↑ LYNN HERSHMAN-LEESON, *ROOM OF ONE'S OWN* (1990-1993) –  
INSTALACJA Z WYKORZYSTANIEM KOMPUTERA, DYSKU LASEROWEGO I MODELU  
MINIATUROWEJ SYPIALNI. FOTOGRAFIE DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

ze względu na to, że w polu sztuki funkcjonuje równoległe jeszcze inne pojęcie medium i odpowiednio inne rozumienie nowych mediów. Tradycyjnie bowiem pod pojęciem medium na gruncie sztuki rozumie się każdy względnie koherentny, powiązany ze sobą zespół materiałów, narzędzi i technik. Niekiedy z pojęciem medium utożsamia się wręcz samo jego tworzywo (albo jego składniki).<sup>7</sup> Medium w tym paradygmacie, to np. malarstwo bądź akwarela. W tym kontekście, jako źródło i początek historii nowych mediów w sztuce wskazuje się już fotografię,<sup>8</sup> która w zasadniczy sposób przeobraziła zarówno koncepcję tworzywa sztuki, jak i jej narzędzia oraz techniki. Dlatego możemy niekiedy napotkać w literaturze przedmiotu rozumienie sztuki nowych mediów jako sztuki wykorzystującej wszelkie techniczne środki komunikowania, jako sztuki mediów technicznych.<sup>9</sup> Nie jest to moim zdaniem podejście właściwe, gdyż różne media techniczne mają bardzo zróżnicowany charakter; fotografię np. więcej łączy z grafiką i malarstwem niż z rzeczywistością wirtualną i Internetem. Stanowisko takie nie jest więc szeroko akceptowane. W światowej literaturze dominuje jednak przekonanie, że sztuka nowych mediów jest warunkowana przez ten sam zespół właściwości, które charakteryzują nowe media. Sztuka nowych mediów to sztuka, która używa, jako narzędzi twórczych, nowych mediów definiowanych jako takie na gruncie teorii mediów.<sup>10</sup> Podstawowe właściwości paradygmatu sztuk nowych mediów są tożsame ze wskazanymi przeze

mnie wcześniej najważniejszymi cechami nowych mediów. Tak pojmowana sztuka nowych mediów trwa i rozwija się w dalszym ciągu, po dzień dzisiejszy, przyjmując wielorakie formy: sztuki interaktywnych instalacji, różnych odmian sztuki internetowej, sztuki lokacyjnej, sztuki rzeczywistości wirtualnej.

Jak więc wynika z tych rozważań, uznaję pojęcie sztuki nowych mediów za adekwatne wobec najbardziej aktualnej sytuacji sztuki, za poznawczo pożyteczne. Pozwala ono w dalszym ciągu wyodrębnić, w dobrze uzasadniony sposób, przynależny doń zbiór zjawisk artystycznych z całościowego pola sztuki. Sprzyja takiemu stanowisku postawa instytucji sztuki, które ciągle jeszcze, mimo pierwszych symptomów zachodzącej pod tym względem powolnej zmiany,<sup>11</sup> bronią się przed dostrzeżeniem istotnych powiązań sztuki nowych mediów ze sztuką historycznych awangard i nowoczesnym artystycznym mainstreamem.<sup>12</sup> Moje stanowisko nie oznacza jednak, że nie dostrzegam w ogóle przeobrażeń zachodzących w polu sztuki nowych mediów, także i tych, które dotyczą odniesień sztuki nowych mediów do innych obszarów sztuki. One rzeczywiście zachodzą, zarówno generując transformacje w obrębie zjawisk – komponentów tego pola, jak i zmiany jego całościowego porządku, a przede wszystkim sposobu jego interpretacji w relacji z innymi zjawiskami i tendencjami kulturowymi. Uznaję potrzebę ciągłego przedefiniowywania i dookreślania pojęcia sztuki nowych mediów, aby podążało za zmianami w obrębie praktyk artystycznych oraz za przeobrażeniami wpływających na nie nurtów kulturowych. Aż do czasu, kiedy pojęcie to rzeczywiście przesta-

7 Zob.: *Oksfordzka Ilustrowana Encyklopedia Sztuki*, red. J.J. Norwich, tłum. L. Engelking et al., Wł, Łódź 1994.

8 A w ślad za nią film i wideo.

9 Zob. np.: M. Rush, *New Media in the Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London 1999; M. Tribe, R. Jana, *New Media Art*, Taschen, Köln 2006.

10 Szerzej tę dyskusję przedstawiam w książce *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, WAIp, Warszawa 2010, s. 14–20.

11 Zob.: R.W. Kluszczyński, *O bezgraniczności sztuki w: Bez granic. Przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Gdańsk – Łódź 2019, s. 13–16.

12 Zob. więcej na ten temat: R.W. Kluszczyński, *Avant-Garde Against Avant-Garde*, „Art Inquiry” 2017, vol. XIX.

nie być potrzebne, zachowując jedynie walor historyczny.

Transformacje, o których pisałem, skłaniają do reinterpretacji kategorii wykorzystywanych do opisu sztuk nowych mediów, do przebudowywania obrazu ich wzajemnych odniesień i modyfikacji hierarchii ich ważności. Mogą też ostatecznie nakłonić do decyzji, aby zjawiska definiowane jako nowomediálne interpretować inaczej, niż robiono to dotąd, aby nadawać im dodatkowo inne, równoległe funkcjonujące określenia, jednak bez potrzeby eliminowania z pola rozważań (i z użycia) pojęcia sztuki nowych mediów. Celem takiego zabiegu będzie precyzyjniejsze przedstawienie i zinterpretowanie najbardziej aktualnego obrazu sztuki nowych mediów oraz wpisanie jej, a także jej przeobrażeń, w kontekst innych, istotnych również dla niej problemów i procesów. Pozwala to nam odpowiadać na pytanie, jak zmienia się sztuka nowych mediów i co jest przyczyną tych zmian.

Zgodnie z tym założeniem, w dalszej części rozważań poddam analizie sztukę nowych mediów (i jej pojęcie) w dwóch kontekstach teoretycznych, które uznaję za szczególnie istotne dla jej przeobrażeń.

## SZTUKA POSTMEDIALNA

Pierwszym kontekstem, który chciałbym wprowadzić do rozważań nad sztuką nowych mediów, aby przyjrzeć się zachodzącym w niej zmianom, jest idea postmediów oraz kształtowanie się kultury i sztuki postmedialnej.

Koncepcja postmedialności została już poddana dogłębnym i wielopłaszczyznowym analizom przez licznych badaczy w świecie,<sup>13</sup>

13 Zob. np.: R. Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, New York 1999; *Provocative Alloys: Post-Media Anthology*, red. C. Apprigh, J.B. Slater, A. Iles, O.L. Schultz, Mute – PML Books, Lüneburg 2013; *Plants, Androids and Operators: A Post-Media Handbook*, red. C. Apprigh, J.B. Slater,

a także w Polsce.<sup>14</sup> Bywa niekiedy wykorzystywana, co czyni np. Quaranta, jako jeszcze jedno narzędzie służące do podważania statusu nowomediálności.<sup>15</sup> Kultura nowych mediów (i mediów w ogóle, jak ujmuje to Peter Weibel<sup>16</sup>) miałyby w ramach tej perspektywy badawczej ustąpić pola kulturze postmediów. Ale czym w istocie są postmedia? Quaranta i Weibel, mimo pozornego pokrewieństwa postaw, proklamując narodziny epoki postmediów, różnią się wyraźnie w kwestii oceny rangi nowych mediów wobec pozostałych komponentów świata postmediów.

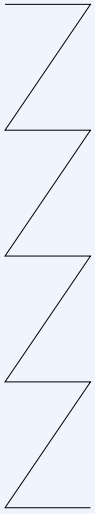
To, co proponuję jako rozumienie postmediów, jest w zasadzie podobne do definicji innych badaczy, nawet tych, którzy są skłonni porzucić pojęcie sztuki nowych mediów dla postmediów i używają, jak Quaranta, drugiego jako broni przeciw pierwszemu. Widzę w postmediach rezultat zbliżania się do siebie i wyrównywania znaczenia i rangi tradycyjnych oraz technicznych mediów sztuki, także sztuki nowych mediów, jak również efekt ich mieszania się, hybrydyzacji. Jednak oprócz tego, odmiennie chyba niż inni badacze, widzę też w postmediach wynik procesu, który zachodzi w środowisku mediów jako takich – technicznych środków komunikowania. Postmedia i kondycję postmedialną interpretuję bowiem jako wytwór całościowego, wielowymiarowego procesu przeobrażeń mediów, nowych mediów i związanej z tym procesem transformacji kultury artystycznej.

A. Iles, O.L. Schultz, *Mute* – PML Books, Lüneburg 2014; A. Chierico, *Medium Specificity in Post-Media Practice*, *VIRUS* [e-journal] 12/2016, <http://www.nomads.usp.br/virus/virus12/?sec=4&item=6&lang=en>.

14 Zob.: P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013; E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015.

15 D. Quaranta, op.cit.

16 P. Weibel, *Od mediów mechanicznych do mediów społecznych*, tłum. W. Niemirowski w: *Mindware. Technologie dialogu*, red. P. Celiński, Warsztaty Kultury, Lublin 2012.



Problematykę postmediów możemy więc rozważać w dwóch kontekstach: w środowisku medialnym i w świecie sztuki. W odniesieniu do pierwszego pojęcie postmediów należy rozważyć w odniesieniu do dwóch przede wszystkim zagadnień.

Po pierwsze, postmedia to już nie pojedyncze media, lecz złożone środowisko, w którym, w ramach procesów konwergencji, media połączyły się w złożoną całość, oferując kompleksowo wszystkie właściwości i możliwości niegdyś rozproszone między poszczególne media. Natomiast w efekcie rozwoju towarzyszących konwergencji procesów dywergencji postmedia rozpadają się na liczne zróżnicowane środowiska, które funkcjonują (jednak inaczej niż niegdyś poszczególne media) w równoległych procesach twórczo-komunikacyjnych. Właśnie ze względu na procesy dywergencji pisałem wcześniej, że poszczególne nowe media mogą aktualizować jedynie pewne właściwości, które wspólnie charakteryzują całościowo ujmowane środowisko nowych mediów. Dywergentny świat oferuje każdej swojej części możliwość bycia przykładem całości.

Konwergencji towarzyszy zmierzający w tym samym kierunku, czyli ostatecznie w stronę syntezy mediów, proces remediacji.<sup>17</sup> Dzięki niemu konwergencja ogarnia również stare media, nie tylko nowe. Ale to powstanie nowych mediów, ich właściwości oraz napięcia, które wprowadziły do systemu medialnego, udialogizowały i zdynamizowały cały układ, uruchamiając procesy remediacyjnej hybrydyzacji. Wspomniane wcześniej właściwości, które określiłem mianem paradygmatu nowomediów, czy też nowe media jako takie okazały się więc źródłem przeobrażeń zarówno całego układu medialnego, jak i otoczenia społeczno-kulturowego, inicjując wielokierunkowe procesy, w ra-

mach których stare media stawały się nowymi, a nowe odkrywały w starych swoje źródła i niekiedy też aktualne inspiracje.

Po drugie, postmedia to powszechność dostępu, łatwość użycia i oczywistość zastosowania medialnych możliwości technologicznych, które razem sprawiają, że centrum uwagi przesuwają się z mediów, ich wyzwań i potencjałów technicznych na konsekwencje kulturowe ich społecznego funkcjonowania i ich interakcje z wielorakim otoczeniem. Współczesne nasycenie medialne odziera media i nowe media z niegdyś odczuwanej w nich magii, przenosząc naszą uwagę na to, co dzięki nim uzyskujemy.

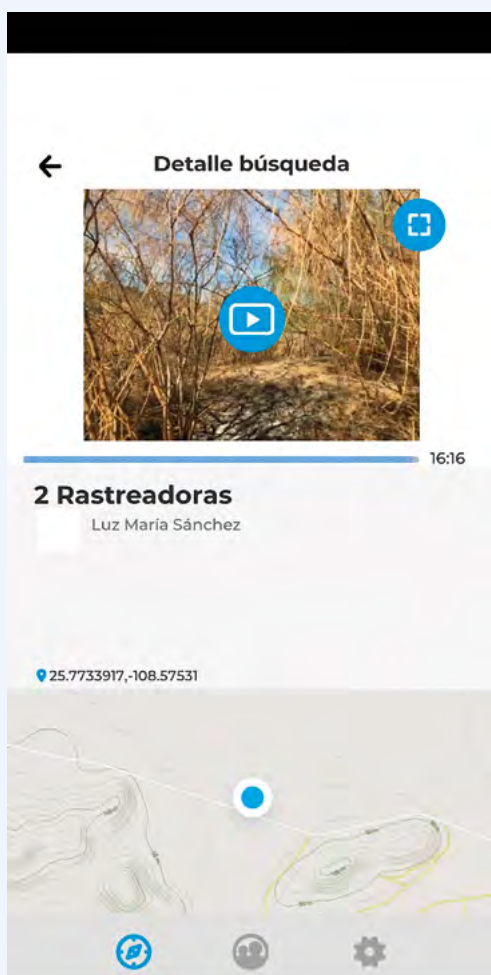
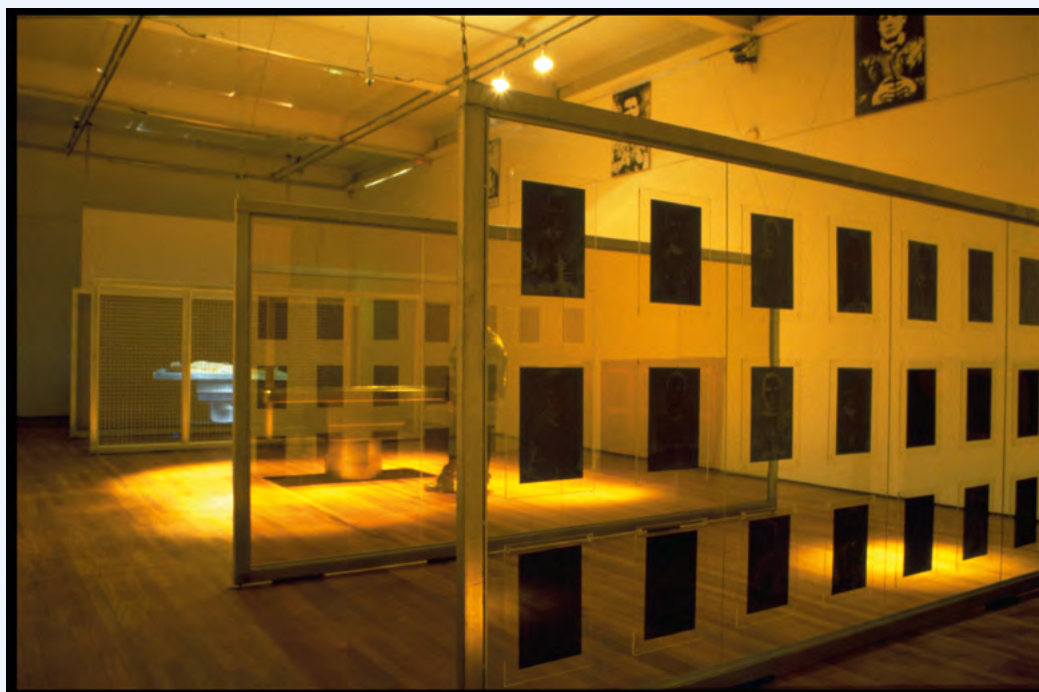
Nie inaczej rzeczy się mają z postmedialnością w świecie sztuki. Także i tu mamy do czynienia z łączeniem się mediów, tym razem jednak mediów sztuki. Weibel pisze o mieszanin, miksowaniu mediów jako fundamencie postmedialnego stanu świata medialnego.<sup>18</sup>

Hybrydyzacja mediów sztuki łączy media tradycyjne, takie jak malarstwo czy rzeźba, z mediami technicznymi: filmem, wideo i mediami cyfrowymi. Inaczej jednak niż w wypadku porządku medialnego, w którym stare media są przysposabiane do cyberkulturowej rzeczywistości nowomediów, w świecie sztuki to nowe media mają doznać nobilitacji, a w dalszej kolejności mieszać się ze starymi – tradycyjnymi. W taki sposób, przez integrację, mają dołączyć do mediów tradycyjnych i do świata sztuki.

Wiązanie się mediów technicznych z tradycyjnymi sztukami charakteryzuje w gruncie rzeczy całą historię sztuki mediów technicznych. Proces ten wystąpił bowiem już w przypadku fotografii, która przez zbliżenie z malarstwem ubiegała się o akceptację dla swych artystycznych aspiracji. Wykształcił się w ten sposób specyficzny tryb powoływania i rozwijania sztuki mediów

<sup>17</sup> Zob.: J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge Mass. 1999.

<sup>18</sup> P. Weibel, op.cit., s. 26–27.

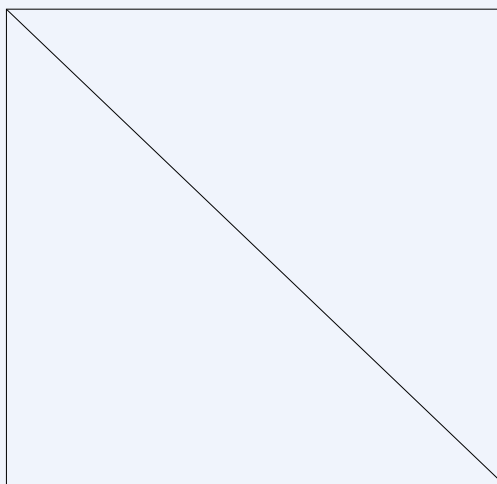


◆ SIMON ROBERTSHAW, *THE ORDER OF THING*, 1996 – INTERAKTYWNA INSTALACJA WIDEO. FOTOGRAFIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

◆ LUZ MARÍA SÁNCHEZ, *VIS.[UN]NECESSARY FORCE\_3*, 2017–2021. *SEARCH DETAIL-VIDEO*, APLIKACJA TELEFONICZNA. FOTOGRAFIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

◆ LUZ MARÍA SÁNCHEZ, *VIS.[UN]NECESSARY FORCE\_3*, 2017–2021. *TRACKERS DETAIL* – STRONA INTERNETOWA, WIZUALIZACJA BAZY DANYCH. FOTOGRAFIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI

◆ LUZ MARÍA SÁNCHEZ, *VIS.[UN]NECESSARY FORCE\_3*, 2017–2021. *RASTREADORAS W CZASIE EKSPEDYCJI 19 LUTEGO 2019*. FOTOGRAFIA DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTKI



### Buscador: Airam Lopez

Nombre completo: Airam Hildeliza López Valenzuela  
Sexo: Femenino  
Fecha de nacimiento: 19 de Julio de 1989  
Estado de nacimiento: Sinaloa  
Municipio de nacimiento: Ahome  
Localidad de nacimiento: los Mochis  
Estado de residencia: Sinaloa  
Municipio de residencia: Ahome  
Localidad de residencia: los Mochis  
Ocupación: Al hogar



Cuéntanos un poco de ti, a qué te dedicas, dónde y con quién vives:



A quién buscas y desde cuándo buscas:



Qué ha significado para ti ser parte de esta búsqueda:



Creación: 14 de Julio de 2011  
Ultima actividad: 14 de Julio de 2011

**I've been looking for my husband for eight years**

Desaparecidos Testimonios



technicznych. Wszystkie one bowiem posiadają dwupłaszczyznową konstrukcję. Na pierwszej płaszczyźnie odnajdujemy właściwości, struktury i formy wynikające z technologicznych uwarunkowań sztuki mediów technicznych. Na drugiej natomiast rozwijane są właściwości przejmowane z kręgu sztuk tradycyjnych, które każdorazowo angażuje się w interakcje z atrybutami mediów technicznych. Interakcje te są konstytutywne dla artystycznego statusu dzieła. Dialog między tymi dwiema sferami zwykle określa estetykę dzieł powstających w takim trybie.<sup>19</sup>

Owa dwoistość jest niezmiennie kontynuowana w sztuce technologicznej po dzień dzisiejszy. I choć przyjmuje obecnie nieco inaczej ukształtowaną postać – techniczny charakter mediów sztuki nie wzbudza już szczególnych kontrowersji, a sama sztuka wydaje się pozostawać z technologią w relacji symbiotycznej – to wskazana zasada pozostaje niezmiennie istotna. Przykładowo Lev Manovich, charakteryzując sztukę nowych mediów, zwrócił uwagę na szczególnie ważną dla jej estetycznego charakteru konfigurację stanowiących ją właściwości. Ma ona, jego zdaniem także, dwuwarstwowy charakter. Na warstwę pierwszą składają się wyznaczniki kulturowe, takie jak encyklopedia, opowiadanie, fabuła, wątek, kompozycja, punkt widzenia, mimesis. Druga warstwa natomiast obejmuje aspekty i komponenty wywodzące się z technologii komputerowej: proces i pakiet, sortowanie i dopasowywanie, funkcja i zmienna, język komputerowy i struktura danych. W rezultacie wyłania się specyficzna forma sztuki (i kultury) komputerowej, synteza atrybutów i znaczeń kulturowych oraz właściwości

komputerowych, tradycyjnych humanistycznych reguł modelowania świata i zasad oraz środków komputerowych czyniących to na swój odmienny sposób.<sup>20</sup>

Możemy więc powiedzieć, że sztuka mediów technicznych w szerokim znaczeniu tego określenia – sztuka mediów, nowych mediów i kontynuująca tę tendencję sztuka postmediów – była kształtowana dotąd zawsze przez dualne interakcje specyficznych cech medialnych z zapożyczanymi właściwościami artystycznymi, będąc efektem prowadzącego do integracji dialogu technologii z kulturą.

Sztuka postmediów jest więc kolejnym etapem rozwoju sztuki nowych mediów. Właściwości nowomiedialne niezmiennie charakteryzują jej instrumentarium twórcze, są obecne w strukturze dzieł, a w szczególności w ich doświadczeniu. Sztuka postmedialna to sztuka nowych mediów, która przewycięża narzucone jej odosobnienie, redukuje dystans oddzielający ją dotąd od starych mediów technicznych i otwiera się na interakcje z mediami tradycyjnymi, nietechnicznymi. Nie rezygnuje jednak z tego, co ją dotąd charakteryzowało i odróżniało. Wszystkie te transgresje podważają wyrazistość dychotomii przeciwstawiającej sobie dwie formy obecności technologii cyfrowych w sztuce: jako instrumenty i jako media,<sup>21</sup> zaproponowanej przez Christiane Paul. Obie te formy bowiem w najnowszych praktykach artystycznych przestają być sobie przeciwstawiane, coraz częściej zaczynają się przenikać. Uważam ponadto, że formy sztuki, które wyłaniają się ze wspomnianych interakcji, uzyskują status intermedialny, a niekiedy transmedialny.

19 Warto tu zaznaczyć, że na polu sztuk medialnych i nowomiedialnych kształtowały się również tendencje o charakterze autotelicznym, np. *straight photography*, film strukturalny czy *software art*, które dążyły do tego, aby powołać własne, charakterystyczne dla siebie, medialnie uwarunkowane właściwości artystyczne i kryteria wartości.

20 L. Manovich, *op.cit.*, s. 114–116.

21 Ch. Paul, *Digital Art*, Thames & Hudson, London 2015.



## SZTUKA TRANSDYSCYPLINARNA

Drugim podstawowym kontekstem, w który należy wpisać sztukę nowych mediów, aby zrozumieć jej aktualną kondycję, jest transdyscyplinarność. Artystyczna kultura transdyscyplinarna nie jest, jak wcześniej omawiany paradygmat, czyli kultura postmedialna, ufundowana w dualnych jedynie relacjach interdyscyplinarnych, w które wchodzi media techniczne i tradycyjne porządki artystyczne. Poszerza ona grono wchodzących we wzajemne związki dyscyplin, a przede wszystkim podważa granice między nimi. Transdyscyplinarność wyłania się w rezultacie procesów dekonstrukcji i transgresji burzących dotychczasowy układ kulturowy. Dekonstrukcji podlegają dotychczasowe wizje porządku instytucjonalnego, separujące poszczególne pola praktyk społecznych. W ich efekcie transgresje stają się fundamentalnymi procesami budującymi nowy ład kulturowy. Oczywiście, wszystkie bardzo liczne procesy dekonstrukcyjno-transgresywne, występujące obecnie w naszym otoczeniu, dotyczą całego porządku społeczno-kulturowego, nie tylko sztuki.<sup>22</sup>

Transgresyjny wymiar praktyk artystycznych przynosi osłabienie, podważenie bądź zakwestionowanie i zniesienie granic wyznaczających kulturowo definiowane terytoria sztuki. I nie chodzi tu o granice między dziedzinami sztuki. One były podważane jeszcze w XIX wieku na gruncie romantyzmu, a ostatecznie zostały unieważnione przez historyczne awangardy i neoawangardy w kolejnym stuleciu. Mowa tu o granicach między sztuką a jej otoczeniem. One też były podważane przez najbardziej radykalne

nurty awangardowe, lecz dopiero sztuka transdyscyplinarna je ostatecznie unicestwiła. Bardzo liczne obecnie, występujące w kręgu twórczości artystycznej formy transgresji, znosząc granice oddzielające sztukę od pozostałych dziedzin, stawiają ją w bezpośrednich relacjach z innymi sferami życia społecznego i właściwymi im koncepcjami, metodami działania, narzędziami i wytworami, czyniąc je wszystkimi nowymi możliwościami sztuki. W efekcie tych konfrontacji wyłaniają się zjawiska artystyczne w istotnym stopniu współkształtowane przez pozartystyczne dziedziny, zjawiska wewnętrznie zróżnicowane. Transgresja wspomaga w ten sposób wspomnianą wcześniej postawę dekonstrukcyjną, będąc głównym czynnikiem procesów hybrydyzacji sztuki. Adaptując tu rozważania Giorgia Agambena dotyczące posttożsamościowych form współczesnych wspólnot,<sup>23</sup> mogę powiedzieć, że przez wielorakie transgresje sztuka utraciła niegdysiejszą tożsamość, ugruntowaną we wspólnych właściwościach, już wcześniej systematycznie osłabianą w polu działań awangardowych, i stała się ostatecznie otwartą dziedziną, w której każde proponowane dzieło jest jej przykładem.

Dekonstrukcja i transgresja okazują się dwoma aspektami tego samego, złożonego procesu przeobrażeń, w ramach którego sztuka rozstaje się z odziedziczoną tożsamością i otwiera dla siebie horyzont nowych możliwości twórczych.

W bogatym polu sztuki transdyscyplinarnej wyodrębniam dwie tendencje, które uznaję za szczególnie istotne dla jej współczesnego oblicza. Określam je mianem SciArt oraz sztuki krytycznej. Zanim jednak je pokrótce scharakteryzuję, chciałbym podkreślić, że obie ufundowane są na podstawie

22 Piszę o tym więcej w: R.W. Kluszczyński,

*Transdyscyplinarność. Sztuka – nauka – humanistyka – polityka*, w: *Bez granic. Przetworzone ciało – poszerzony mózg – rozproszona sprawczość*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Gdańsk – Łódź 2019.

23 G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.

postmedialnej. Tę ostatnią, jak pisałem wcześniej, rozumiem jako formę istnienia sztuki nowych mediów, która przez procesy remediacji, konwergencji i dywergencji przeobraziła się w rozległe, wewnątrznie zróżnicowane środowisko praktyk twórczych, w którym media techniczne (media i nowe media), uwikłane w liczne związki z tradycyjnymi mediami sztuki i poddane w ten sposób hybrydyzacji, służą jako instrumentarium pracy artystycznej.

Obie wspomniane tendencje mają ponadto charakter *artistic research*, czyli są formami sztuki badawczej lub badań artystycznych. Sztuka tego rodzaju traktuje proces twórczy nie tylko jak sposób powoływania specyficznych wytworów – dzieł będących źródłem przeżyć artystycznych. Procesy twórcze i ich efekty są w tym przypadku także sposobem tworzenia wiedzy. Oba aspekty tworzonego w tym trybie dzieła, artystyczny i poznawczy, są ściśle ze sobą powiązane, stanowią nierozdzielalną całość. Bywa, że w proces tworzenia wiedzy są również zaangażowani jego odbiorcy. Wiedza jest wówczas tworzona kolektywnie i może mieć charakter rozproszony. Udział odbiorców może wystąpić na etapie tworzenia dzieła bądź podczas, partycypacyjnego doświadczenia.

Historia SciArt nakłada się w gruncie rzeczy na historię sztuki nowych mediów. Od początku kształtowania się paradygmatu nowomediального rozwijały się w nim bowiem bardzo intensywnie związki sztuki z nauką. Można wręcz powiedzieć, że sztuka nowych mediów z tych właśnie interakcji powstała. I nie tylko dlatego, że wyrosła z badań dotyczących teorii komunikowania się i mediów. Bardzo ciekawą wczesną tego ilustracją jest seria projektów Sherrie Rabinowitz i Kita Gallowaya pod wspólnym tytułem *Aesthetics Research in Telecommunications* (1975–1977). Nie mniej ciekawe późniejsze przykłady wynikające z dalszego rozwoju technologii telekomunikacyjnych przynosi twórczość Moniki

Fleischmann i Wolfganga Straussa, z takim dziełami jak *Energy Passages* (2004), *Media Flow* (2006), *Performing the Archive* (2007). Od początku obecne tam były także inne dziedziny nauki, m.in. matematyka i informatyka, z których wyrosła twórczość algorytmiczna: grafika i animacja komputerowa Herberta W. Frankego, Friedera Nakego i Georga Neesa oraz cybernetyka, z dialogu z którą wyłoniły się pierwsze twórcze nurty epoki nowych mediów: sztuka cybernetyczna i robotyczna, dzieła Nicolasa Schöffera, Edwarda Ihnatowicza, a później Simona Penny'ego, Billa Vorna i Chica MacMurtrie. Wczesne, inicjowane w końcu lat 50. i w latach 60. ubiegłego wieku przejawy interakcji sztuki z nauką wpisywały się jednocześnie w kontekst wiedzy i praktyki inżyniersko-technologicznej. Kolejne formy związków sztuki z nauką skierowały się jeszcze dalej w głąb świata nauki, w stronę nauk o życiu, neurologii, genetyki, nanotechnologii, badań sztucznej inteligencji itd. Nurt SciArt wyznacza w ten sposób rozległy i niezwykle zróżnicowany obszar dzisiejszych praktyk artystycznych, symptomatyczny dla współczesnego świata. Liczne stanowiące go tendencje, np. bioart, neuroart, biorobotic art, nanoart, artificial life art, charakteryzuje głęboka transdyscyplinarna hybrydyzacja. Liczba artystów, których należałoby w tym miejscu przywołać, jest niezmiernie duża. Wspomnę więc jedynie, tytułem egzemplifikacji, Guya Ben-Ariego, Orona Cattsa i Ionat Zurr, Harolda Cohena, Joe Davisa, Kena Feingolda, Ulrike Gabriel, Eduarda Kaca, Marion Laval-Jeantet, Jill Scott, Karla Simsa, Christę Sommerer i Laurenta Mignonneau, Stelarcę, Robertinę Šebjanič, Paula Vanouse'a i Victorię Vesnę.

Sztuka, rozwijając interakcje z nauką, nie omija też swym zainteresowaniem humanistyki, szczególnie badań kulturowych oraz studiów społecznych. Refleksja nad współczesnymi porządkami społeczno-kulturowymi, antropoceniem i ekologią, migracjami, nacjonalizmami i totalitaryzmami, prawami człowieka, rasizmem i wykluczeniem, przemocą

i obywatelską samoorganizacją coraz częściej staje się udziałem sztuki. Artyści zajmują postawę analityczną i krytyczną zarazem, wydobywając na powierzchnię niewidzialne procesy i gry polityczne, podejmując w swej sztuce dekonstrukcyjne, subwersyjne, krytyczne działania, których rezultaty przynoszą różnego rodzaju wsparcie dla upośledzonych bądź prześladowanych grup społecznych i podtrzymują nadzieję na zmianę społeczną. Dlatego właśnie dla określenia tego pola sztuki transdyscyplinarnej wybrałem kategorię sztuki krytycznej.

Nazwa i pojęcie sztuki krytycznej funkcjonowały w refleksji nad sztuką współczesną już wcześniej, niezależnie od wskazywanego tu kontekstu transdyscyplinarności. Jednak dopiero w jego ramach możemy dostrzec właściwości, które najpełniej określają ten nurt. Wcześniej, rozważając pojęcie sztuki krytycznej, pisałem, odwołując się do Michela Foucaulta, o jej subwersywnym, a zarazem analitycznym charakterze i o technikach jej służących.<sup>24</sup> Kierując teraz uwagę na transdyscyplinarność sztuki krytycznej, wydobywam jej wymiar strukturalno-kulturowy, jej transgresyjność oraz hybrydyczność i osadzam ją w szerszych ramach procesów znamionujących współczesność.

Warto ponadto zwrócić uwagę, że porządek i kolejność, w jakiej omawiam trzy formy występowania sztuki nowych mediów, ma przede wszystkim charakter logiczny, a nie chronologiczny. O ile bowiem w refleksji badawczej trzy wskazane formacje pojawiły się w zastosowanej kolejności, o tyle w praktykach artystycznych kolejność taka nie występuje. W tym przypadku możemy mówić jedynie o dominacji określonych postaw i związanych z nimi tendencji w poszczególnych okresach.

24 Zob. np.: R.W. Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit. Nowa sztuka w Polsce” nr 4(40)/1999.

Krytyczna sztuka transdyscyplinarna swobodnie korzysta z wykształconej w kontekście sztuki postmedialnej tendencji mieszania mediów technicznych i tradycyjnych. Dzieła powstające w efekcie tej strategii mają bardzo zróżnicowany charakter rodzajowy. We wcześniej przywoływanych dziełach z pola SciArt, lecz również w dziełach z kręgu sztuki krytycznej odnajdujemy bardzo różne strategie twórcze. Różnice między postawami artystów dotyczą tu bowiem nie tylko wykorzystywanych mediów, podejmowanych tematów, ale także metod pracy.

Lynn Hershman-Leeson w interaktywnej instalacji *Room of One's Own* (1990–1993) podejmuje problematykę voyeuryzmu, nadzoru i dominacji społecznej. Odwołując się do twórczości Virginii Woolf, artystka zaprasza odbiorców do uczestnictwa w spektaklu w formie *peep show*, w ramach którego kobieta zamieniana jest w obiekt do oglądania i kontroli. Udział w patriarchalnej inscenizacji inicjuje subwersywną analizę porządków władzy, dyskryminacji i wykluczenia.

Simon Robertshaw w *The Order of Things* (1996) odnosi się do zagadnień związanych z biologicznym determinizmem, biowładzą, eugeniką i jej współczesnymi kontynuacjami. Analizuje metody, jakie nauka kreuje, by determinować ludzkie sposoby postrzegania siebie i rzeczywistości, jak również ich konsekwencje. Łączy w rozległej przestrzeni hybrydycznego dzieła fotografie, projekcję wideo, obiekt interaktywny, oferując odbiorcom możliwość analizy własnych percepcji oraz ich krytycznego rozumienia.

Luz María Sánchez swoje dzieło, którym jest mobilna aplikacja telefoniczna, powiązana ze stroną internetową *Vis. [un]necessary force\_3* (2017–2021), udostępniła użytkownikom – działającej w Meksyku grupie Rastreadoras, która poszukuje szczątków swych porwanych i zamordowanych bliskich. Artystka uczestniczyła w wyprawie poszukiwawczej podjętej przez grupę. Dzieło, audiowizualna forma cyberkartograficzna, jest zarazem

upamiętnieniem ofiar i narzędziem – bazą danych służącą budowaniu pamięci, oralnej i audiowizualnej historii. Dane pozyskiwane w czasie wypraw poszukiwawczych są tu naukowo systematyzowane. Dzieło służy także upodmiotowieniu uczestników i wzmacnia ich poczucie wspólnotowości. *Vis. [un]necessary force\_3* jest transdyscyplinarnym, opartym na współpracy dziełem twórczym, które powstaje na fundamencie prowadzonych badań.

Przywołałem, tytułem egzemplifikacji rozważań podjętych w tej części artykułu, jedynie kilka transdyscyplinarnych dzieł plasujących się na polu sztuki krytycznej. Artystów aktywnych w tym zakresie, podobnie jak w SciArt, jest bardzo wielu. Działali i działają na różnych polach, tworząc zróżnicowane medialnie i strukturalnie prace. Mieke Bal, Anna Baumgart, Tania Bruguera, Shu Lea Cheang, Gina Czarnecki, Harun Farocki, Teresa Margolles, Hito Steyerl, Ai Weiwei, Artur Żmijewski oraz członkowie grup Electronic Disturbance Theatre, The Yes Men i VNS Matrix to jedynie przykłady artystów zajmujących się sztuką krytyczną i uwidaczniających jej różnorodność.

## ZAKOŃCZENIE

Sztuka nowych mediów w żadnej ze swych postaci, także postmedialnej i transdyscyplinarnej, nie podporządkuje sobie zapewne artystycznego mainstreamu, przynajmniej dopóki wśród kolekcjonerów nie będą dominować androidy, cyborgi i roboty. Natomiast wyznacza ona nowe dla sztuki wyzwania, powołuje do istnienia nowe strategie pracy twórczej, proponuje nowe dla nich narzędzia, określa nowe materiały, nowe konteksty pracy, nowe struktury dzieł i ich oddziaływania. Wprowadza więc poważne zmiany w instytucjonalnym zakresie sztuki.

Wskazane zagadnienia, obszary refleksji teoretycznej i praktyk twórczych wyznaczają

najważniejsze, w moim przekonaniu, pola działania współczesnych artystów. Sztuka nowych mediów, sztuka postmedialna i transdyscyplinarna w podstawowych formach SciArt oraz sztuki krytycznej wyznaczają wspólnie niezwykle ważny układ kultury artystycznej. Łączy je zarówno wykorzystywana technika, jak i transgresyjność, zmierzająca przez intermedialność i transmedialność ku radykalnej transdyscyplinarnej hybrydyczności.

Tendencje charakterystyczne dla wskazanych obszarów zainteresowań wyznaczają dziś wspólnie twórczo-badawcze pole sztuki,<sup>25</sup> wskazują zarazem, jaki charakter powinny przyjąć współczesne strategie działania w instytucjonalnym zakresie sztuki. Dotyczy to zarówno edukacji artystycznej, organizacji i standardów pracy instytucji artystycznych, jak i strategii kuratorskich oraz kompetencji krytycznych. Rozwijać się one powinny między medialnością, postmedialnością i transdyscyplinarnością, między refleksją metaartystyczną a zaangażowaniem badawczym, sięgającym poza tradycyjne wyzwania artystyczne, między analizą subwersywną i metodami wsparcia społecznego. Współczesny świat sztuki powinien kierować swoich protagonistów do działania w tym właśnie złożonym obszarze. Wyzwania tam spotykane – techniczno-medialne, społeczno-partycypacyjne, teoretycznopoławczcze i etyczne – jeśli zostaną twórczo podjęte, czynią powstające dzieła, wystawy i publikacje znaczącymi, ważnymi i wartościowymi wypowiedziami nie tylko w zakresie sztuki, ale także w kontekście współczesnego świata. ✕

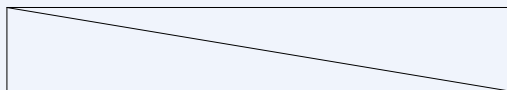
25 Niezwykle interesującym przykładem programu artystyczno-badawczego integrującego wszystkie wskazane obszary jest projekt ASHE (Artes Ciencias Humanidades y Ciudadanía – Arts Sciences Humanities and Citizenship), opracowany i zainicjowany przez Luz Marię Sánchez na UAM w Mexico City.



GRZEGORZ ROGALA

## Artysta w świecie sztucznej inteligencji

*Nagle dostrzegła pod stołem małe, szklane pudełeczko, a w nim ciastko; na przysmaku pomarańczową marmoladą wypisano słowa: Zjedz mnie. Znaczenie było jasne. „To od mojego terapeuty”. Otworzyła pudełko i zobaczyła kolejne ciasto na drugim. Tym razem był to długi list... Otworzyła go i zachwycona znalazła obszerną notatkę: „Drogi Ringuette, widziałem słowo, które napisałeś w tym samym pudełku, w którym znalazłeś drugi kawałek ciasta i myślę, że to ty. Widzę, że jesteś szczęśliwy. Nazywam się Alexander, idę cię odwiedzić. Proszę czekać”.*



Pierwsze zdanie: Lewis Carroll, *Alicja w Krainie Czarów*, pozostałe: wygenerowane przez algorytm GPT2 na podstawie pierwszego zdania.

Cały tekst przetłumaczony z angielskiego przez algorytm Google Translate

Sztuka zawsze istnieje w relacji do nauki i technologii. Wynalezienie pigmentów, papieru, prasy drukarskiej, fotografii, filmu, urządzeń do rejestracji dźwięku czy wreszcie komputerów za każdym razem głęboko wpływało na kulturę, a tym samym na każdą dziedzinę sztuki. Zakres zmian spowodowanych tymi, zwykle z początku niedocenianymi, wynalazkami w efekcie rewolucjonizował nasz świat.

Należy przypuszczać, że sztuczna inteligencja, podobnie jak wcześniejsze techniki, zmieni naszą rzeczywistość w stopniu trudnym na razie do oszacowania. Każde medium rozszerza ludzkie możliwości, staje się protezą zmysłów umożliwiającą coraz dokładniejsze badanie zjawisk. Fotografia migawkowa pozwoliła zobaczyć rzeczywistość w sposób dla ludzkich oczu niemożliwy. Dzięki niej mogliśmy zajrzeć w to, co dzieje się w tysięcznych czy też miliardowych częściach sekundy. Film posłużył nam do analizy ruchu z niespotykaną dotąd precyzją. Wprzęgnięty w proces twórczy stał się X Muzą. Komputer

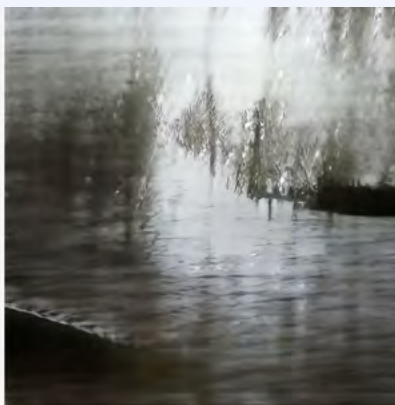


↓ TWARZE WYGENEROWANE PRZEZ STYLEGAN2, 2019

→ DEEP DREAM, 2015



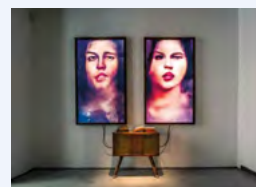
From across the lake  
Past the black winter trees,  
Faint sound of a flute.



← GRZEGORZ ROGALA, HAIKU, 2019,  
ATTNGAN – ALGORYTM ZAMIENIAJĄCY  
TEKST NA OBRAZ

← GRZEGORZ ROGALA,  
PORTRET Z ŻÓŁTĄ PLAMĄ,  
2019, ARTBREEDER





✦ MARIO KLINGEMANN, INSTALACJA MEMORIES OF PASSERBY, 2019, GAN

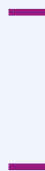
✦ MEMO AKTEN, INSTALACJA LEARNING TO SEE, 2018, PIX2PIX



✦ ROBBIE BARRAT, PORTRAITNET, 2018, DCGAN

✦ GENE KOGAN, NEURAL SYTHESIS, 2019

✦ SOFIA CRESPO, NEURAL ZOO, 2019, BIGGAN



zrewolucjonizował świat nauki, rozrywki i komunikacji.

Sztuka i technologia komputerowa ma już swoją historię. Sztuka generatywna, zwana również algorytmiczną, pojawiła się u progu lat 60. XX wieku, wraz z upowszechnianiem się technik cyfrowych. Kluczową rolę w próbie przyznania jej statusu sztuki odegrała międzynarodowa wystawa *Cybernetic Serendipity*. Odbędzie się w roku 1968 w Institute of Contemporary Arts w Londynie i skupiła takich artystów jak: Nam June Paik, Jean Tinguely, John Whitney, Charles Csuri, Georg Ness, Edward Ihnatowicz. Kuratorka wystawy Jasia Reichardt powiedziała później, że ludzie uważali za szaleństwo, iż maszyna może współtworzyć sztukę. Mija pół wieku i znowu znajdujemy się w podobnym miejscu, może parę szczebli wyżej...

Jak każde nowe medium, AI swoimi ogromnymi możliwościami rodzi nieufność i przerażenie u jednych, a zachwyt u innych. Artyści, nie czekając aż teoretycy sztuki uporają się z oceną zjawiska, samodzielnie podejmują próby odkrycia możliwości kreatywnych ukrytych w nowej technologii.

Sztuczna inteligencja z racji obszaru, którym się zajmuje, różni się od wcześniej wymienionych przełomowych wynalazków, albowiem dotyka tego, co uznajemy za wyłączną domenę człowieka: myślenia, inteligencji, kreatywności, być może również świadomości. W połączeniu z możliwościami komputerów kwantowych będzie w stanie operować poza światem określanym przez naukowców jako *monkey reality*, czyli poza rzeczywistością modelowaną przez „małpi” (czyli nasz) mózg, w którym rzeczy istnieją, mają właściwości fizyczne, podlegają prawu przyczyny i skutku. Jej domeną stanie się kwantowa nieokreśloność, w której nie doszukamy się już ludzkiego sensu.

## KRÓTKA HISTORIA AI

Pierwsze współczesne komputery powstały pod koniec II wojny światowej w Niemczech, Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Już we wczesnych latach 50. naukowcy rozważali możliwość budowania inteligentnych maszyn cyfrowych, stąd pojawienie się w literaturze określenia „mózg elektronowy”. Pierwsze laboratorium powstało i sam termin *Artificial Intelligence* zrodził się w roku 1955 na Uniwersytecie Carnegie Mellon (USA). Sztuczna inteligencja oznacza maszynę lub program komputerowy wykazujący działania nazywane „inteligentnymi” (Wikipedia). Rozumienie, czym jest inteligencja, zmieniało się na przestrzeni ostatnich kilkudziesięciu lat. Naukowcy kognitywni lat 60. uważali, że inteligencję określa zestaw reguł pozwalających poznawać i rozumieć zjawiska. Pierwszą falą AI były właśnie systemy eksperckie, programowane tak, by zawierały jak najwięcej reguł i schematów. Choć były rozwijane wiele lat, nie uzyskano zadowalających rezultatów, np.: systemy rozpoznawania pisma ręcznego osiągały skuteczność siedemdziesięciu paru procent, co uznawano za niewystarczające do wprowadzania danych. Mimo obiecywanego gwałtownego rozwoju AI, powolny postęp i mała skuteczność wczesnych algorytmów zniechęciły wszystkich zainteresowanych do dalszego finansowania badań. Koniec lat 70. i lata 80. to okres zastoju nazywany „Zimą AI”.

Odrodzenie przyszło wraz z pojawieniem się i rozwojem Internetu oraz wzrostem mocy obliczeniowej komputerów. Mimo spektakularnego zwycięstwa komputera Deep Blue (jego sercem był potężny program ekspercki, zawierający ogromne historyczne bazy danych rozgrywek szachowych) nad arcymistrzem Garim Kasparowem w roku 1997, główny nurt ewolucji sztucznej inteligencji zmienił kierunek. Powrócono do pomysłu Johna McCarthy’ego z roku 1959, który postulował, by AI uczyła się tak jak ludzie,



dynamicznie przez doświadczenie, nieograniczona zestawem zaprogramowanych reguł. Ten rodzaj algorytmów uczących się samodzielnie nazywany jest obecnie *machine learning*, a podstawą jego działania są sztuczne sieci neuronowe (ANN). Jeszcze trzy lata temu największa z nich składała się z 16 mln neuronów – to tyle mniej więcej, ile znajdziemy w mózgu żaby. W roku 2019 Google ogłosił, że jego Deep Mind przekroczył wielkość 11 mld neuronów (dla porównania ludzki mózg ma ich około 100 mld, więc pozostało nam jeszcze trochę czasu).

Dzięki współczesnemu Internetowi, trylionom bajtów łatwo dostępnej informacji wszelkiego typu (*deep data*), powstała nowsza wersja *machine learning* nazywana *deep learning*. Korzysta ona z ogromnych mocy obliczeniowych, których dysponentami są giganci świata komputerowego: Google, Amazon, Microsoft, Nvidia i Facebook. Systemy oparte na *deep learning* z powodzeniem tworzą algorytmy rozpoznawania i generowania mowy, tłumaczenia mowy i tekstu, analizy i generowania obrazu lub muzyki. Gwałtowny rozwój AI w ciągu ostatnich kilku lat zaowocował kilkoma spektakularnymi zwycięstwami w rozgrywce maszyna kontra człowiek:

1. w 2011 roku superkomputer Watson, posługując się językiem naturalnym, wygrał z Jenningsem, mistrzem turnieju Jeopardy,
2. w 2016 roku program AlphaGo pokonuje Lee Sedola, jednego z najlepszych graczy w Go,
3. w roku 2017 AlphaZero pokonuje arcymistrzowski program szachowy Stockfish, uznawany za niepokonywalny przez ludzi. By w pełni zrozumieć moc AlphaZero, trzeba dodać, że do pokonania programu szachowego wystarczyły AlphaZero, wyposażonemu tylko w podstawowe reguły tej gry, cztery godziny uczenia się i rozgrywania partii ze sobą samym.

Do 2019 roku żaden system AI nie przeszedł jednak Testu Turinga. By go zaliczyć, program komputerowy musi przekonać przynajmniej 3 proc. osób, że prowadząc swobodny dialog z nieznanym, rozmawiają z człowiekiem.

## DZIAŁANIE MÓZGU I AI OPARTEJ NA SZTUCZNYCH SIECIACH NEURONOWYCH

Ludzie od dziecka uczą się na przykładach, obserwując. Umysł, dzięki sieciom neuronowym, tworzy jeden dynamicznie zmieniający się model świata. Wszystko, co dostrzegamy i odczuwamy, trafia najpierw do tego modelu. Mózg potrzebuje około pół sekundy, by ten ogromny, nieprzerwany potok bodźców przetworzyć. Aby zapewnić nam niezbędne poczucie teraźniejszości, używa mechanizmu predykcji, czyli „halucynuje” to, co w ciągu owej połówki sekundy najprawdopodobniej się zdarzy. Sztuczna inteligencja oparta na sieciach neuronowych uczy się podobnie jak człowiek, na przykładach, a nie za pomocą reguł. Efektem uczenia się maszynowego jest również model, na razie zdecydowanie skromniejszy niż ten w naszym umyśle. Najczęściej opisuje jedno konkretne zadanie lub funkcję, np. rozpoznawanie mowy, generowanie obrazu, interpretację danych giełdowych, grę w szachy czy w Go. Modele oparte na sieciach neuronowych są dynamiczne, udoskonalają się wraz z napływem nowych informacji. Bardzo dobrze sprawdzają się w interpretowaniu wielkich baz danych (Big Data). Podobnie jak w przypadku ludzkiego mózgu, efektem ich uczenia się jest „halucynacja”. Oznacza to, że model AI ludzkiej twarzy, stworzony na podstawie analizy kilku czy kilkudziesięciu tysięcy portretów, nie „pamięta” żadnego z nich. Tworzy abstrakcyjną funkcję, która pozwala wygenerować dowolną twarz, zgodną z przykładami udostępnionymi w procesie uczenia się. Jeśli

wśród danych wejściowych nie znalazły się np. portrety osób o cechach negroidalnych, nie będzie potrafił ich „halucynować”.

## CZY AI JEST KREATYWNA?

Szkoląc sieci neuronowe na wyselekcjonowanych przykładach, artyści dostają do dyspozycji szczególne medium, potrafiące – podobnie jak nasz mózg – analizować wybrane elementy rzeczywistości, zamieniać je w modele, a następnie „halucynować” ze swojego wnętrza niespotykane, dziwne, zastanawiające, a czasem również piękne formy wizualne, muzyczne lub literackie. Patrząc na efekty działania AI, rozpoznajemy w nich wyraźne echa naszej rzeczywistości, ale widziane jakby oczami innej istoty czy też nieznaną inteligencji. Gwałtowny rozwój AI doprowadził do spekulacji, że być może w niedalekiej przyszłości zostaniemy zastąpieni przez superinteligentne algorytmy, również w dziedzinach będących domeną artystycznej kreatywności. Pojawia się zatem refleksja dotycząca tego, czym jest kreacja, kim jest twórca, czy „halucynacje” AI mieszczą się w tych pojęciach?

Kreatywność definiujemy jako proces umysłowy pociągający za sobą powstawanie nowych idei, koncepcji lub skojarzeń, powiązań z istniejącymi już ideami i koncepcjami (Wikipedia). Dzięki temu rozwijamy się, przechodzimy od sztuki średniowiecznej przez renesans do baroku i dalej, do sztuki współczesnej. Algorytm AI uczony na przykładach sztuki renesansu potrafi generować nowe, nieistniejące wcześniej, renesansowe w wyrazie prace, ale to ludzie dokonują oceny, które z nich warto uznać za interesujące. Możemy też być tak zafascynowani supertecnologią, że zadecydujemy, iż wszelkie prace sztucznej inteligencji są dziełami sztuki.

*Społeczność musi zaakceptować naszą wizję, aby mogła zostać uznana za kreatywną. Czasem akceptacja nie jest powszechna,*

*czasem nie przychodzi latami* – pisze Sean Dorrance Kelly, profesor filozofii na Harvardzie. Ale próżno czekać, by współczesna AI nauczyła się autonomicznie i ewolucyjnie kreować jakikolwiek styl artystyczny. Potrafi opanować zasady gry w szachy na poziomie niedostępnym dla człowieka, wyciągnąć poprawne wnioski z analizy ogromnych ilości danych statystycznych, ale nie potrafi sama stworzyć nowej idei. Pytanie, czy AI stanie się kiedyś świadoma i kreatywna, pozostaje otwarte do czasu, gdy będziemy umieli określić, czym jest świadomość i jak zawrzeć ją w algorytmach matematyki stosowanej.

## ARTYŚCI A SZTUCZNA INTELIGENCJA

Era AI zdolnej syntetyzować obrazy zadowalającej jakości rozpoczęła się w roku 2014 za sprawą młodego naukowca Iana Goodfellowa. Podczas spotkania w pubie znajomy doktorant poprosił go o pomoc w napisaniu algorytmu generującego ludzkie twarze. Uzyskiwane metodą statystyczną efekty były zbyt niewyraźne. Po paru piwach Ian Goodfellow wpadł na pomysł przeciwstawienia sobie dwóch sieci neuronowych: ucznia i nauczyciela albo raczej generatora i dyskryminatora. Generator przedstawia rezultaty treningu, a dyskryminator ocenia, czy cel został osiągnięty, porównując efekty z pierwotnymi danymi. Jeśli nie, uczeń modyfikuje parametry i kontynuuje pracę do skutku. Pierwsze próby, przeprowadzone tej samej nocy, okazały się rewelacyjne: generowane przez AI twarze osiągnęły jakość niemal fotograficzną! Tak narodził się Generative Adversarial Network, który jest dziś podstawą wszystkich sieci neuronowych analizujących i tworzących obrazy.

Jedną z pierwszych technik, którą możemy nazwać narzędziem artystycznym, zrodzoną z AI jest *Deep Dream*, algorytm stworzony przez Alexandra Mordvintseva, pracownika Google, w 2015 roku. Ciekawość

naukowca wzbudziły podstawy działania sieci neuronowych i *deep learning*. Zmodyfikował istniejącą sieć ImageNet, zawierającą model ponad 1 tys. kategorii obiektów, wzmacniając aktywacje sztucznych neuronów, by w „halucynowanym” obrazie ujawnić, jakich wzorców AI poszukuje. Rezultatem były psychodeliczne obrazy, pełne psowatych, kotowatych lub ślimakowatych stworów nabudowanych na rozpoznawalnych elementach obrazu.

Kolejnym ważnym dla rozwoju AI algorytmem stała się modyfikacja GAN o nazwie Pix2Pix, stworzona przez Christophera Hessego. Generator trenuje na parach obrazów: jeden przedstawia np. kontur przedmiotu, a drugi sam przedmiot. Na tej podstawie Pix2Pix uczy się funkcji zmieniającej kontur na fotorealistyczny obraz. Lawinowo pojawiają się nowe, coraz ciekawsze algorytmy wizualizujące: BIGGAN, STYLEGAN, AttnGAN, GauGAN, generatory tekstu oparte na modelu GPT2 i generatory muzyczne z projektu MAGENTA.

Brak narzędzi przygotowanych do pracy ze sztuczną inteligencją dla „niewtajemniczonego” artysty, czegoś w rodzaju Photoshopa AI, spowodował, że wczesna era rozwoju w całości opanowana została przez młodych naukowców umiających korzystać z języków programowania, zwykle też pracujących przy projektach powiązanych już ze sztuczną inteligencją w firmach takich jak Nvidia, Google, Microsoft. Fascynujące efekty generowane przez AI sprawiają, że mimo braku prostych narzędzi coraz więcej artystów wpada na orbitę nowego medium. Pomaga w tym darmowy dostęp do niemal wszystkich zasobów AI publikowanych na przeznaczonych do tego portalach, m.in. jak Github. Unikalną na razie pozycją jest uruchomiony w 2019 roku projekt RunwayML, autorstwa zespołu stworzonego przez Chrisa Valenzuelę. Używając prostego interfejsu, możemy zanurzyć się w świecie obrazów generowanych przez AI. Program nie tylko umożliwia podróże przez

różne wbudowane modele, ale także łączenie ich w łańcuchy i generowanie nowych.

Wyjątkową aplikacją jest również internetowy Artbreeder autorstwa Joela Simona. Tu eksplorowanie „halucynacji” GAN odbywa się przez manipulowanie mutacjami genetycznymi składowych dużego i skomplikowanego algorytmu.

## WYBRANI ARTYŚCI POSŁUGUJĄCY SIĘ AI

### Robbie Barrat, Stany Zjednoczone

W październiku 2019 roku Dom Aukcyjny Christie’s NY sprzedał za 432 500 dol. wygenerowany przy użyciu AI obraz *Portret Edmonda de Belamy* autorstwa francuskiego kolektywu Obvious. Okazało się, że członkowie kolektywu namówili dziewiętnastoletniego amerykańskiego naukowca i artystę Robbiego Barrata do zaprogramowania specjalnego algorytmu GAN służącego „halucynowaniu” portretów, nie wyjawiając mu swoich prawdziwych intencji. Zdarzenie to wzburzyło środowisko naukowe i artystyczne. Zakwestionowano autorstwo dzieła i postawiono pytanie: czy twórcę oryginalnego algorytmu AI powinno się uznać za współtwórcę dzieła?

### Mario Klingemann, Niemcy

*Odkąd nauczyłem się programowania na początku lat 80., starałem się tworzyć algorytmy, które potrafią zaskakiwać i wykazywać niemal autonomiczne zachowania twórcze. Ostatnie postępy w dziedzinie sztucznej inteligencji, głębokiego uczenia się i analizy danych dają mi pewność, że w niedalekiej przyszłości AI będzie tworzyć ciekawsze prace niż ludzie (artysta o sobie, quasimodo.com).*

Instalacja *Memories of Passerby* (Wspomnienia przechodnia) wykorzystuje sztuczną inteligencję do generowania nieskończonej

liczby portretów ludzi. Opierając się na modelu przeszkolonym na zbiorze zawierającym obrazy starych mistrzów, GAN tworzy zniekształcone, hipotetyczne twarze, często przywodzące na myśl postaci ze starych portretów.

### Memo Akten, Turcja

*Pracuję z widzeniem maszynowym (machine vision) od ponad dziesięciu lat, więc dla mnie przejście do AI było bardzo naturalne. Na początku 2000 roku zacząłem bawić się małymi sieciami neuronowymi, aby tworzyć proste modele wejścia-wyjścia. W ogóle nie dostrzegałem ich potencjału...* (artysta o sobie, [www.memo.tv](http://www.memo.tv))

*Moja instalacja Learning to see (Nauka patrzenia) dotyczy uprzedzeń poznawczych u ludzi. Widzimy świat przez filtr tego, co już wiemy. Model AI, będący sercem tej instalacji, robi dokładnie to samo: widzi świat przez pryzmat tego, co już widział. Ta praca oparta jest na algorytmie Pix2Pix, metodzie tłumaczenia obrazu na obraz. Kamera patrzy na stół z przedmiotami codziennego użytku, ale to, co generuje system, zależy od tego, na czym trenowano modele: niektóre na obrazach kwiatów, inne na obrazach fal i skał, kolejne na chmurach (Rewiring art, wywiad przeprowadzony przez Yanna Sweeneya i Jacoba Hutha z okazji wystawy AI: More than Human, Barbican Centre, Londyn).*

### Gene Kogan, Stany Zjednoczone

Naukowiec, edukator i artysta od lat zaangażowany w różne formy sztuki algorytmicznej i AI, współtwórca rozwijanego od 2019 roku projektu Abraham.ai mającego na celu zbudowanie „autonomicznego sztucznego artysty”, który samodzielnie generuje unikalną i oryginalną sztukę. Uczestnikom projektu zależy na zbudowaniu modelu AI za pośrednictwem

otwartej, zdecentralizowanej sieci P2P, ograniczającej wpływ pojedynczej osoby. Dzięki wspólnemu projektowaniu, szkoleniu, obsłudze można liczyć, że zachowanie tworzonego w ten sposób modelu ukształtowane zostanie przez kolektywną inteligencję twórców, a nie będzie wywodzić się z preferencji jednego artysty. W wyniku decentralizacji własności modelu i wymaganiu, aby dane szkoleniowe pozostały prywatne, model nie jest ani powtarzalny, ani kopiowalny i spełnia wymóg wyjątkowości.

(Gene Kogan – Artist in the Cloud: Towards an Autonomous Artist)

### Sofia Crespo, Niemcy

Artystka pracująca na styku biologii i technologii. Jej prace powstają dzięki uczeniu algorytmu na przykładach zdjęć konkretnych obrazów natury: raf koralowych, mikroflory i fauny.

*Moje obrazy przypominają naturę, ale wyimaginowaną naturę. Nasza kora wzrokowa rozpoznaje tekstury, ale mózg jest jednocześnie świadomy, że te elementy nie należą do żadnego znanego mu układu rzeczywistości. Widzenie komputerowe i uczenie się maszynowe mogą stanowić pomost między nami a spekulacyjnymi „naturami”, do których uzyskujemy dostęp jedynie przez olbrzymią ilość obliczeń równoległych. Procedury w sztucznej sieci neuronowej stają się odpowiedzialne za autorstwo, a człowiek artysta jest raczej muzą lub kuratorem. Implikacja tej zmiany ról w autorstwie stawia nas przed pytaniem, czy sztukę można sprowadzić do rekombinacji danych wchłoniętych przez procesy sensoryczne?* (artystka o sobie, [www.sofiacrespo.com](http://www.sofiacrespo.com)).

## ZAKOŃCZENIE

AI jawi się czasem jako konkurent człowieka, o możliwościach potencjalnie przekraczających nasze, ludzkie, umiejętności. Obawiamy się świata zdominowanego przez obdarzone świadomością i wysoką inteligencją maszyny, które odbiorą nam pozycję gatunku dominującego i uczynią niewolnikami wyższej, cyfrowej rasy. Nie wiemy, czy tak się zdarzy, chociaż od kilku lat naukowcy rozważają możliwość zaistnienia „osobliwości” AI. To stan, w którym autonomiczna sztuczna inteligencja wejdzie w cykl niekontrolowanego przez nikogo samodoskonalenia, skutkującego powstaniem superinteligencji. A ta będzie stanowić egzystencjalne zagrożenie dla człowieka. Część ekspertów jest zdania, że AI osiągnie poziom „osobliwości” w ciągu 30–70 lat. Niektórzy twierdzą, iż znacznie wcześniej, inni, że nigdy... ✖

## BIBLIOGRAFIA

<https://sofiacrespo.com/>  
<http://quasimondo.com/>  
<https://medium.com/@genekogan/artist-in-the-cloud-8384824a75c7>  
<https://www.nature.com/articles/s42256-019-0073-9?draft=collection>  
<https://www.asp.wroc.pl> > Dyskurs22 > Dyskurs22\_MarcinSkładanek  
<https://www.technologyreview.com/s/610253/the-ganfather-the-man-whos-given-machines-the-gift-of-imagination/>  
<https://www.technologyreview.com/s/612913/a-philosopher-argues-that-an-ai-can-never-be-an-artist/>  
<https://medium.com/@isobel.stephen/what-can-we-learn-from-ai-art-4b0a52476dd9>  
<https://genekogan.com/>  
<https://runwayml.com/>  
<https://www.artbreeder.com/browse>  
[https://www.youtube.com/watch?v=ivLcmB\\_Gogc](https://www.youtube.com/watch?v=ivLcmB_Gogc)  
[https://media.ccc.de/v/35c3-10030-the\\_ghost\\_in\\_the\\_machine](https://media.ccc.de/v/35c3-10030-the_ghost_in_the_machine)  
<http://bach.ai/>



PIOTR CELIŃSKI

## Pozakartezjański dualizm: ciało, wirtualność i sztuka mediów

100

Chiński artysta Cao Hui w projekcie *I Want to Play God*<sup>1</sup> zaprezentował serię przekrojonych w poprzek klasycznych rzeźb. Wnętrza posągów ujawniają „ślady organiczne” – widać w tych przekrojach strukturę tkanek, żywe kolory i narządy. Przywołuję tę pracę, bo chciałbym w niniejszym tekście wskazać możliwości przekraczania kodów myślenia reprezentacjonistycznego i estetycznego, a jednocześnie malejącą wiarygodność reprezentacji symbolicznych, opartych na mediacjach technologii cyfrowych (przekroje przypominają obrazy powstające w wyniku tomografii ciała). Tego typu prace uważam za świadectwa refleksji świata sztuki nad dualizmem materii i znaczeń, w którym się znalazł pod wpływem rozwoju technik medialnych, nadmiernej „wirtualizacji” kultury w ramach ekosystemu cyfrowego i sieciowego. W tym krótkim eseju

powołam się na prace z obszaru sztuki mediów i odniosę się do wspólnych dla jego dynamiki i dla dyskursów poświęconych cyfrowości problemów związanych z napięciem między informacją a materią, mediacjami a cielesnością. Wyjście poza tak sformatowane imaginarium jest możliwe.

Nowe media i kultura cyfrowa ostatecznie sformatowały wyobraźnię społeczną nowoczesnego zachodniego świata. Dostarczyły najdoskonalszą techniczną formułę technologii cyfrowo-sieciowych, by dzięki temu maksymalnie utwierdzić wykładnię nowoczesnego, matematycznego kodu wszechrzeczy i zapewnić funkcjonalność maszynowemu procesowaniu zasobów kultury i życia społecznego w oparciu o jego gramatykę. Wraz z upowszechnieniem tego technologicznego ekosystemu stary, ale kojarzony przede wszystkim z kartezjańskim dualizmem, podział na to, co materialne, i to, co duchowe, stał się dla zachodniego świata i tworzonej w nim globalnej kultury medialnej dominującą regułą myślenia i działania, rodzajem mitu

<sup>1</sup> Zob. więcej na temat projektu: [www.ignant.com/2017/03/14/inside-the-classical-sculptures-by-cao-hui/](http://www.ignant.com/2017/03/14/inside-the-classical-sculptures-by-cao-hui/) (dostęp: lipiec 2020).

założycielskiego podtrzymującego powojenny porządek kulturowy i polityczny. Z jego dynamiki wywodzi się podział fundamentalny dla aktualnej wersji kultury medialnej na wirtualne i realne, materialne i symboliczne, maszynę i oprogramowanie, idee i materie. W duchu tego dualizującego imaginarium przez lata przypadające na triumfalny rozwój kultury cyfrowej na uprzywilejowanej pozycji znajdowały się abstrakcyjne manifestacje przynależne do porządku wirtualności i symboliczności (Internet, gry wideo), a w kulturowym obiegu prymat dzierżyły medialne kreacje i narracje, wizerunki i dyskursy (kultura wizualna, domeny medialne). Ich opozycje, to jest materialne wytwory i niezapośredniczone, „organiczne” praktyki, zdawały się zaś być w cyfrowym uniwersum spychane na dalszy plan i deprecjonowane. Pod naporem medialnych transmisji wpisujących się w ideologiczne, polityczne i teologiczne paradygmaty reprezentacji i standaryzacji kultury masowej na margines przesunięte zostały pola praktyk i wydarzenia pozamedialne, takie jak zmysłowość, cielesność i lokalność.

Radykalne wyodrębnienie i pogłębienie tego podziału, które zdarzyło się przy okazji wejścia maszyn cyfrowych i sieci do powszechnej, masowej codzienności, jest skumulowaną wersją procesu, który za sprawą także i wcześniejszych mediów technicznych dotknął domeny sztuki i – szerzej – kultury. Na przestrzeni co najmniej 200 lat, tj. od czasu narodzin fotografii i kina, media doskonały „technicznej rewolucji” w polu sztuki, oferując unieważnienie auratycznej niepowtarzalności, rękodzielnej unikalności i społeczno-politycznej egalitarności sztuki. Zogniskowały sztukę: formaty jej wypowiedzi, uniwersum tematów, sposoby relacji z odbiorcami, w orbitę racjonalności technicznej i rynkowej. Jednocześnie to właśnie w zakresie tak organizowanej sztuki drugiej połowy XX wieku można szukać najbardziej znaczących reakcji, które będąc odpowiedzią

na wzrost znaczenia wspomnianych mediów, rozpoznają scenariusze losów kultury w ogóle.

Pojawienie się mediów technicznych poza tym, że zmieniło reguły gry artystycznej i doprowadziło do politycznej i kulturowej zmiany w obszarze sztuki, było także jednym z ważnych impulsów, który popchnął ją do gwałtownego namysłu nad sobą i wynikających z tego namysłu refiguracji. Przykładowo, jeśli uznamy, że fotografia wywołała kryzys formatu malarstwa portretowego i skutecznie pozbawiła portrecistów możliwości zarobkowych, w reakcji na techniczną jednorodność, powtarzalność, standaryzację formatów fotograficznych i wielu zbliżonych mediacji technicznych w zakresie sztuki pojawiły się eksperymenty, takie jak performance, happening, live act, pop-art, Fluxus czy wreszcie sztuka mediów. Wszystkie wymienione zjawiska były też próbami poszukiwania alternatywy dla dominującej gramatyki mediów masowych i oferowanego przez nie jednostronnego, reprezentacyjnego i emitowanego na masową skalę porządku komunikacji. Wychodzenie poza sformatowany politycznie, biznesowo i estetycznie porządek kultury uwikłanej w media polegało i wciąż polega m.in. na odchodzeniu od kartezjańskiego dualizmu i próbach spajania na nowo tego, co zostało w praktyce sztuki rozdzielone. Logika reprezentacji została poddana w wątpliwość przez sztukę bazującą na organicznym doświadczaniu zdarzeń, jak to ma miejsce w przypadku performance’u czy happeningu. Standaryzacja i masowy, globalny zasięg zostały poddane krytyce ze strony pop-artu i liveact, a technologiczne formaty mediów wydobyte na światło dzienne i poddane kontekstualizacji za sprawą sztuki mediów (videoart, soundart, software art). Sztuka zwracająca się ku krytycznemu rozpoznawaniu własnych mediów i używanych kodów komunikacji rozpoczęła w ten sposób odwrót zarówno od kanonicznej sytuacji symbolicznej/zmediowanej reprezentacji, jak

i politycznej organizacji muzeów i galerii jako najważniejszych społecznych „interfejsów” jej komunikacji z otoczeniem.

Można powiedzieć, że kultura cyfrowa dzięki tym ruchom sztuki, przede wszystkim sztuki mediów, po początkowym zachłyśnięciu się eksplorowaniem i wariantowaniem możliwości oferowanych przez ekosystem cyfrowo-sieciowy (digital art, software art, data art) zaczęła krytycznie rozpoznawać wpisany w jej powstanie dualizm i wychodzić poza jego logikę. Zwróciła się ku rozwiązaniom hybrydowym, sklejałym separowane wymiary – doceniającym materialny aspekt cyfrowego ekosystemu i wychodzącym naprzeciw holistycznie pojętemu aktorowi medialnych praktyk, użytkownikowi urządzeń, oprogramowania, informacji i sieci. W ten sposób na mapie jej zainteresowań pojawiły się takie formaty jak interactive art, hybrid art, a wreszcie bioart.

W tym tekście chciałbym wskazać co najmniej kilka rejestrów tej zmiany. Chodzi o rzeczywistość hybrydową (*hybridreality*, *expandedreality*), która w miejsce medialnej wirtualności (VR) mogłaby zaferować doświadczenia imersji złożonej, wielozmysłowej i angażującej motorycznie, fizjologicznie, materialnie. Chodzi także o reorganizację praktyk i wyobrażeń na temat globalnej sieci przepływów informacyjnych. Tu model realnie funkcjonujących mikrospołeczności i przepływów lokalnych wspomaganych technologicznie ustępuje przed forsowanym przez lata modelem zunifikowanej globalnej wspólnoty informacyjnej – globalnej wioski i informacyjnej autostrady. Jeszcze innym wymiarem wspomnianej zmiany są wszelkiej maści problemy związane z ekologią i liberalnymi prawami człowieka, wynikające z organizacji systemu produkcji cyfrowych technologii i ich dystrybucji. Wreszcie, co dla mojego wyводу najbardziej istotne – nie będę mówił o pozostałych, chodzi także o redefinicję cielesnego zaangażowania w obieg informacji i interakcji, które kryją się pod

takimi projektami jak *wearables*, interfejsy neuronalne, cyborgizacja, rzeczywistość poszerzona.

Zanim przejdę do analizy opisanych zmian, jeszcze słowo na temat klimatu ideowego i teoretycznego, w którym postrzegam naszycowaną wcześniej dynamikę. Praktyki sztuki polegające na wychodzeniu poza cyfrowy dualizm zbiegają się z ewolucją teorii społecznych i humanistycznych ostatnich kilkudziesięciu lat. Pod liberalnymi hasłami nowego materializmu czy konserwatywnymi w duchu antropologii chrześcijańskiej dokonuje się w nich ponowne doświadczenie i dowartościowanie sfery organicznej i materialnej. Opozycję natura/kultura uznaje się, mimo wielu innych zasadniczych różnic, za błędną, bowiem obie te sfery są w interpretacji teoretyków splecione i współzależne. Kultura i życie społeczne to przenikające się i nieustannie wzajemnie stymulujące wymiary jednego materialnego uniwersum.<sup>2</sup> Nie wchodzi tu w rozważania na temat ideowego podłoża tych koncepcji, bo niezależnie od tego, czy mają rdzeń emancypacyjny, czy konserwatywny, wspólna jest dla nich dążność do przewartościowania cielesności, refleksja na temat namacalności doświadczenia i orientacja na zrozumienie podmiotowości ludzkiej.

Chciałbym tu wskazać trzy rejestry działań artystycznych, dla których wspólnym mianownikiem jest, jak sądzę, orientowanie się na zmysły i cielesność. Mam na myśli reorganizację zmysłów i świadomą taktylność, mapowanie organów, funkcji i procesów ciała, a także poszerzanie jego zdolności perceptualnych i komunikacyjnych przez wpinanie się do systemów technologicznych i informacyjnych. Zamierzam przyjrzeć się bliżej każdemu z trzech wymienionych kierunków, odwołując się w tym celu do praktyk artystycznych, które tę tematykę

<sup>2</sup> Zob. np.: R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press 2013, s. 3.



podejmują i komentują. Dobór przykładów i styl prowadzonej analizy będą tu, siłą rzeczy, ograniczone i wytyczone przez moją mediocentryczną perspektywę.

## REORGANIZACJA ZMYŚŁÓW I TAKTYLNOŚĆ

W obliczu triumfującej logiki dualizmu sztuka podejmuje się krytyki i kontestacji porządku wzrok- i obrazocentryczności, które stanowią komunikacyjny fundament kultury reprezentacji.<sup>3</sup> Artysty coraz bardziej świadomie uderzają nie tylko w media wizualne i kody wizualne, których używają. Uderzają także w całą tradycję obrazów i wizualności, sugerując potrzebę reformy ich i kulturowej organizacji zmysłów, w której wzrok oraz patrzenie mają jednocześnie dalece sformatowaną i uprzywilejowaną pozycję. Tradycyjne obrazy komunikują bowiem tylko w jedną stronę, ich system jest kontrolowany technologicznie i ideologizowany politycznie (*telewizja i Photoshop kłamią*). Towarzyszy im ustabilizowany program percepcji, dla którego technologicznym alfabetem są perspektywa linearna i matematyzacja obrazu w postaci kadru lub kompozycji.

Reakcją na tak dalece skodyfikowany stan postrzegania są próby dowartościowania innych konwencji perceptualnych oraz zmiany dotyczące gramatyki wizualnej, dla której takie cyfrowo-sieciowe możliwości jak interaktywność, bazodanowość, otwartość formalna, wszechobecność ekranów mogą okazać się rewolucyjne. W duchu przekraczania tradycyjnych kodów kulturowych przypisanych percepcji zmysłowej warto przywołać także instalacje Ryojiego

Ikedy prezentowane w ramach cyklu *Test patterns*.<sup>4</sup> Artysta pracuje z wielkoformatowymi projekcjami audiowizualnymi, które emituje w zamkniętych pomieszczeniach. To jeden z najsilniej kojarzonych z nowymi mediami formatów artystycznej ekspresji. W przypadku Ikedy mamy do czynienia z pracą wielkoformatową, skupiającą większość cech multimedialnego mappingu i projekcji w ekstremalnej formie. Siła stroboskopowych wizualizacji i radykalne natężenie dźwięku sprawiają, że znane i rozpoznawane kreacje wizualne uznać można za próbę perceptualnego obojętowania osób, które mają z nimi kontakt. Artysta testuje możliwości percepcji i sposoby reakcji na bodźce, poszukując dodatkowych dróg i sposobów dotarcia do odbiorcy, zwraca uwagę na naturę obrazu i rozważa środowiskowe i materialne parametry komunikacji wizualnej. Pyta o kondycję i higienę poznawania świata za pomocą sensorium, w warunkach nieustannej stymulacji bodźcami. Ucieka od prostej formuły działania audiowizualnego, dostarczając bodźców audialnych i wizualnych zsynchronizowanych z obecnością w przestrzeni i domagających się złożonych cielesnych aktywności, dla której prawidłowością jest rosnąca immersja i poczucie taktylności. To także artystyczny komentarz do obrazów bazodanowych, które powstają w wyniku nieustannej pracy algorytmu wewnątrz zadanej bazy, oraz do publicznej nadreprezentacji ekranów, których światło otacza nas dzisiaj w coraz większej liczbie miejsc. W tej pracy i podobnych pobrzmiewają dalekie echa niegdysiejszych pomysłów na przekraczanie wizualności, zapoczątkowanych przez Yves'a Kleina. Dla tradycji myślenia o obrazie i możliwościach perceptualnych z nim związanych niezwykle istotne było zaangażowanie

3 Zob. na ten temat np.: M. Diaconu, *Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste*, „Contemporary Aesthetics” 14.08.2006, [contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385#FN6](http://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385#FN6) (dostęp: czerwiec 2020).

4 Szczególnie dobitnie widać to zamierzenie artysty w realizacji z Paryża w ramach Festival d'Automne z roku 2013: [ryojiikeda.com/project/testpattern/](http://ryojiikeda.com/project/testpattern/) (dostęp: lipiec 2020).



✦ CAO HUI, INSIDE THE CLASSICAL SCULPTURES, 2017



✦ MALIN BÜLOW, ELASTIC BONDING, 2019

dodatkowych zmysłów do sytuacji wizualnych, sięganie po potencjał taktylności jako dopełnienie zdolności patrzenia i widzenia.

Można by jednak pójść jeszcze dalej niż Likeda w logice taktylności obrazów oraz ekranów i uznać, że ewolucje interfejsów cyfrowych maszyn, takich jak tablet, smartfon czy kinect, uczyniły dotykliwość ekranów i danych regułą współczesnej komunikacji wizualnej. Co prawda nie są to doświadczenia tak poruszające jak wspomniana praca *Test patterns*, ale powszechne stosowanie czyni z nich jeden z najbardziej wszechobecnych narzędzi pracy z obrazem. To właśnie małym ekranom zawdzięczamy powszechne imaginarium obrazów interaktywnych, dotykalnych, spersonalizowanych.

Poruszając się tropem wizualnej taktylności, staniemy jednak przed dylematem, który wspólny jest sztuce i teorii mediów cyfrowych. Chodzi o konceptualizację materialnego i wirtualnego, organicznego i symbolicznego, widzialnego i rzeczywistego. Mieke Bal, której wypowiedzi dotyczące obrazów i wizualności należą do najchętniej przywoływanych w dyskursie medioznawczym, poszukując esencjonalności obrazów i kultury wizualnej między naturą przedmiotów a symbolicznością i wirtualnością doświadczenia wizualnego, dochodzi do wniosku, że *nie może istnieć bezpośrednie powiązanie materii i interpretacji*.<sup>5</sup> Tak wyglądałaby radykalna pozycja obrońców wspomnianego na początku tekstu pokartezjańskiego dualizmu: porządek ekranów oderwany jest od porządku materii. To wypowiedź rozpisana w duchu cyborgiczno-feministycznej emancypacji podmiotu porzucającego cielesność i więzy materii w posthumanistycznej, cyborgicznej wędrówce ku prawdziwej wolności. Inne jest zdanie antropologów mediów i ich teoretyków, którym bliżej do postrzegania

ich w duchu fenomenologicznym. To tacy badacze jak Didier Anzieu, jeden z najbardziej wpływowych twórców francuskiej szkoły psychoanalizy, który w swojej teorii „skin-ego” wskazuje psychocieleśną konstrukcję podmiotu, i David Le Breton, który proponuje egalitarne podejście do zmysłów oraz doznań i szuka możliwości ich nowych korelacji.<sup>6</sup> Zorientowani bardziej techniczno-pragmatycznie badacze medialnego hardware’u, np. Matthew Kirschenbaum, dopowiadają koncyliacyjnie, że w ramach systemu technologii informacyjnych mamy do czynienia z dwoma rodzajami materialności – tradycyjną oraz funkcjonalną. O ile pierwsza wydaje się być bezdyskusyjna, stanowi bowiem materialne ramy sprzętu (tworzywa, metale, układy), o tyle druga wychodzi naprzeciw potrzebie poszukiwania pomostów między materialnością tradycyjną a dominium informacji i danych, którym przymiotu materialności odmawia się. Aktualnie nazwana i ogłoszona niedawno materialistyczna teoria mediów dopiero zaczyna rezonować w dyskursie naukowym.<sup>7</sup>

Spośród wielu artystycznych prób refleksji nad perceptualnymi konwencjami i próbami ich kontestowania przywołam cykl chicagowskiego fotografa Billa O’Donnella *The Mind’s Eye*.<sup>8</sup> Za pomocą prostych zestawień różnych przedmiotów i scen podaje w wizualną wątpliwość utarte sposoby radzenia sobie z tym, na co patrzymy i co widzimy w ramach wyuczonych/przyswojonych kodów wizualnych. Sięgam po tę pracę dlatego, że ten rodzaj refleksji pojawia się coraz częściej także w lekkiej, popkulturowej formie

5 M. Bal, *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” 2006, R. XVII, s. 301.

6 D. Anzieu, *The Skin Ego*, New Haven 1989; D. Le Breton, *Sensing the world: an anthropology of the senses*, London 2017.

7 G. Bollmer, *Materialist Media Theory. An Introduction*, New York: Bloomsbury 2019.

8 Strona domowa projektu *The Mind’s Eye* Billa O’Donnella: [billodonnellphotography.com/minds-eye](http://billodonnellphotography.com/minds-eye) (dostęp: lipiec 2020).

estetycznej, która z powodzeniem przenika do obiegów nieartystycznych czy specjalistycznych, teoretycznych.

## MAPOWANIE CIAŁA

Drugą domeną działań artystycznych i praktyk kulturowych, która rozpisana jest między rozdzielonymi statusami materii i symboli, techniki i estetyki, ciała i informacji, jest mapowanie i indeksowanie. Technicznie rzecz biorąc, chodzi o tworzenie cyfrowych modeli złożonych struktur organicznych – zmysłów, układu nerwowego, członków. Może się wydawać, że to naturalna konsekwencja projektu digitalizacji – skanowanie, indeksowanie i modelowanie wszystkiego, co może stać się przedmiotem procesów obliczeniowych i transferów sieciowych. Jednak w przypadku nakierowania sensorów na terytoria podskórne maszyny cyfrowe i rządzące nimi protokoły wkraczają na obszary nieznanne i niesformalizowane. Nie mamy norm prawnych, obyczajowych i społecznych pozwalających bezpiecznie procedować tego typu działania. Dlatego opór artystów przed tego typu praktykami wydaje się oczywisty.

W tym miejscu odwołam się do pracy Paula Vanousse'a, którego dziś można już uznać za klasyka sztuki związanej z technologiami DNA i biologicznymi. W jednej ze swoich ostatnich prac *America Project*<sup>9</sup> skupia się na wykorzystaniu próbek organicznych w ramach procesu elektroforezy. Publiczność staje naprzeciwko urządzenia w kształcie przezroczystej fontanny, w której uruchomiony jest obieg cieczy. Widać, że wewnątrz instalacji ciecz jest dokładnie mieszana. Ta ciecz to splnięcia zebrane przez artystę od setek ludzi, którzy zgodzili się

„podarować” pochodzącą z ich ust materię organiczną, zawierającą ich unikalną sygnaturę DNA. Wymieszane próbki służą jako eliksir pozwalający generować wizualizacje zbiorowej tożsamości Amerykanów. Tego typu wywołania to z jednej strony argument obnażający wiele uproszczeń w procedowaniu technikami wizualizującymi złożonej materii organicznej ludzkiego pochodzenia, z drugiej zaś – wypowiedź ukazująca stan rzeczy, w którym materiał do badań genetycznych i technologie tego procederu są dziś niezwykle łatwo dostępne i coraz prostsze w użyciu. W tle tej i jej podobnych prac kryje się krytyka mechanizmów nadzoru biotechnologiczno-medialnego, utopijnych wizji digitalizacji, mapowania, indeksowania i wirtualizacji świata materialnego.

Innym artystycznym projektem wartym uwagi jest *Shadow Stalker* autorstwa Lynn Hershman-Leeson.<sup>10</sup> To działanie, na które składa się instalacja używająca algorytmu rozpoznającego twarze, performance'y i projekcje mające uczynić widoczną infrastrukturę stosowaną przez państwa do monitorowania i profilowania obywateli. Praca kompleksowo unaocznia zasady działania mechanizmów politycznego profilowania obywateli – obserwacji ich ciał, twarzy, gestów, lokalizacji, obyczajów konsumentkich, politycznych i społecznych. O ile Vanousse zwraca uwagę odbiorców swoich prac przede wszystkim na jednostkowy wymiar możliwości stosowania tego typu rozwiązań technologiczno-prawnych, o tyle Hershman-Leeson uwrażliwia na ich wymiar społeczny.

Także na polu sztuki posługującej się tradycyjnymi kodami wizualnymi i odwołującej się do łatwiejszej w odbiorze estetyki popkulturowej warto odnotować instalację

9 Strona domowa projektu i artysty: [paulvanouse.com/ap/](http://paulvanouse.com/ap/) (dostęp: lipiec 2020).

10 Strona domowa projektu i artystki: [lynnhershman.com/project/shadow-stalker/](http://lynnhershman.com/project/shadow-stalker/) (dostęp: lipiec 2020).



↑ LUCY MCRAE, BIOMETRIC MIRROR, 2018

*Biometric Mirror* Lucy McRae.<sup>11</sup> Praca zrealizowana została w formie wielowymiarowej, bowiem składa się na nią zarówno funkcjonalny obiekt w kształcie multimedialnego lustra, jak i towarzyszące mu projekcje filmowe oraz interakcje internetowe. Jej celem jest mapowanie odbiorcy na podstawie zdjęć twarzy, na które nakładane są generowane przez autorski software wizualizacje, a następnie wyświetlanie „sklejonego” obrazu na powierzchni lustra-ekranu. Artystka zdecydowała się na dokładanie do lustrzanego odbicia jedynie bliskich estetyce hollywoodzkich filmów pasków informacyjnych lub figur geometrycznych, ale dla niezorientowanego w poziomie rozwoju technik monitorujących i mapujących odbiorcy taki interfejs przekazu jest czytelny i pouczający. Oto widzi przed sobą swój digitalny profil utworzony wyłącznie na podstawie obrazu przechwyconego przez kamerę, która wydaje się być lustrem. Natychmiast przyporządkowane zostają do niego określone parametry i informacje, co do których mógł mieć przekonanie, że pozostają ukryte przed podmiotami zewnętrznymi i możliwościami technicznego przetwarzania.

O tym, że mapowanie nie jest i nie może być zwykłym obrazowaniem czy rejestrowaniem, sugestywnie przekonywał już wiele lat temu Stelarc m.in. w swoim znanym projekcie *Stomach Sculpture*.<sup>12</sup> Połknął kamerę, której zadaniem było transmitowanie obrazu z wnętrza układu trawiennego, a jednocześnie spowodowanie bardzo namacalnych zmian w jego funkcjonowaniu. Kamera miała stać się rzeźbą w żołądku i pod wpływem instrukcji z zewnątrz zmienić kształt, by w ten sposób przełamać barierę informacji i wymusić organiczne dopełnienie medialnej warstwy zdarzenia.

## WPINANIE CIAŁA I W CIAŁO

Ostatni z interesujących mnie wątków dotyczy praktyk artystycznych i teorii związanych z możliwościami łączenia organów i systemów organicznych z systemami technologicznymi za pomocą sensorów, interfejsów. To praktyka, która odwołuje się do idei poszerzania możliwości organizmu w duchu posthumanizmu i wynika z możliwości technologicznych pozwalających różnym aktorom życia społecznego na skuteczną kolonizację ciała. Oba te nurty są dla historii techniki, sztuki i nauki niezwykle ważne i w zasadzie nierozłączne. Im bardziej podmiot za pomocą swego ciała i jego technicznych poszerzeń i protez sięga poza siebie i swoje postrzegalne za pomocą zmysłów otoczenie ku światu, przedmiotom i innym, tym bardziej odsłania możliwości i drogi ingerencji w swe wnętrze, czyni swoje ciało otwartym i dostępnym. Ta pierwsza możliwość, czyli sięganie ku światu, wpinanie się do jego systemów i osiągnięcie w ten sposób zdolności do *downloadu*, to pole niezwykle spektakularnych i chyba dobrze już przyswojonych praktyk sztuki i techniki. Wystarczy przywołać tu po raz kolejny Stelarcę z jego ideą *Obsolete Body* i *Extended Body*.<sup>13</sup>

Strategia druga jest słabo rozpoznana za sprawą dyskursu sztuki i zawłaszczona przez projekty militarno-biznesowe. Chodzi o zdolność wpinania się w ciało i jego neuronalno-chemiczne systemy i stany, by uruchamiać transfery w kierunku na zewnątrz podmiotu i osiągać możliwość sterowania ciałem po jego zmapowaniu i podłączeniu. To pole

11 Strona domowa Lucy McRae: [lucymcrae.net/biometric-mirror/](http://lucymcrae.net/biometric-mirror/) (dostęp: lipiec 2020).

12 Strona domowa Stelarc: [stelarc.org/?catID=20349](http://stelarc.org/?catID=20349) (dostęp: lipiec 2020).

13 Zob. np.: wywiad ze Stelarcem na temat ciała przestarzałego: [v2.nl/events/stelarc-the-human-body-is-obsolete](http://v2.nl/events/stelarc-the-human-body-is-obsolete) (dostęp: lipiec 2020) oraz na temat ciała poszerzonego: [web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended\\_body.html](http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html) (dostęp: lipiec 2020).

działań niezwykle złożone i pozostające pod ścisłym nadzorem, ze względu na wiele oczywistych limitacji. Wymaga też niezwykle złożonej aparatury i możliwości badawczych oraz wdrożeniowych, co czyni tego typu praktyki raczej nieosiągalnymi dla większości artystów.

Mimo wspomnianych trudności artyści coraz lepiej radzą sobie także i na tym polu. Doskonałym przykładem są neuromuzyczne projekty Eduarda Mirandy.<sup>14</sup> W swoich działaniach, takich jak *Mind Pieces*, artysta stara się wydobywać informacje z mózgów osób z niepełnosprawnościami, by na ich podstawie generować muzykę lub *soundscape*. Impulsy mikroelektryczne wewnątrz mózgu, skanowane za pomocą specjalnej aparatury i całego systemu przetwarzającego pozyskane dane, wykorzystuje do wyzwalania dźwięków. W innym projekcie do obwodów komputera procesującego muzykę włącza proste organizmy żywe, które współprzetwarzają impulsy stanowiące o ostatecznej fakturze dzieła. W ten sposób medialne oprzyrządowanie, wypowiedź artystyczna i wkład organiczny stają się systemem współistniejących zmiennych, które w udanym techno-estetycznym sprzężeniu generują ostateczną jakość.

Artystką, która bardziej symbolicznie podejmuje temat lepszego sprzężenia doświadczeń perceptualnych z otoczeniem organizmu, jest Malin Bülow.<sup>15</sup> Występujący w jej projektach tancerze przyodziani są w specjalnie zaprojektowane stroje, które stwarzają wrażenie tub transmisyjnych między nimi a światem zewnętrznym. Artystka próbuje estetyzować problem braku bezpośredniego połączenia między ciałem/podmiotem i tym, co znajduje się w jego zasięgu, a nie jest osiągalne bez jakiegoś rodzaju interfejsu/

kodu. Ciało kiepsko sobie radzi z tymi niepowodzeniami, miota się, choć nie może wydostać się z kostiumu, a zarazem nie sięga do głębi rzeczy i stanów, które zdają się być na wyciągnięcie ręki i rzut oka. To świetny komentarz do podstawowej zasady krytyki mediów i techniki w ogóle, która poucza, że poznanie bezpośrednie, niezmacone przez pośredniczące medium wnikięcie w materię i innych, przeniknięcie ukrytych tam sensów jest niemożliwe. Zawsze na drodze staną szumy i zniekształcenia, formaty, które wnoszą ze sobą narzędzia i sposoby ich używania.

Na koniec omówię pracę, która ma bardziej przystępny charakter i doskonale sprawdza się w roli krążącego w Internecie przykładu refleksji nad konektywnością ludzkiego organizmu. Południowokoreański artysta Sun-Hyuk Kim pokazuje kształty ludzkiego ciała, na które składają się przypominające układy organiczne „kłącza” żył/nerwów/gałęzi, łączące się z innymi obiektami poza swoim obrębem.<sup>16</sup> Artysta skupia się na możliwościach wpinania się podmiotu w przeróżne zewnętrzne wobec jego ciała obiegi i układy.

Rekonfiguracja zmysłów, wychodzenie poza oko- i obrazocentryczność, mapowanie ciała i interfejsowe spinanie go z uniwersum systemów cyfrowych to tylko niektóre polityki i pragmatyki kultury, która koncertuje się na mediach, i sztuki, która stara się je wykorzystywać jako materię twórczą. Wybrałem takie, bo – tu przypomnę tezę początkową – jestem przekonany, że sztuka mediów zorientowana na ciało i holistycznie pojętą materię ma spore osiągnięcia i wciąż duży potencjał po temu, aby współtworzyć alternatywę dla pokartezjańskiego dualizmu, który wytyczył zasadnicze kształty kultury cyfrowej i medialnej. Jestem też przekonany, że możliwe jest wyjście poza ten format nie tylko w ramach dywagacji teoretycznych

14 Strona domowa Eduarda Mirandy: [neuromusic.soc.plymouth.ac.uk/](http://neuromusic.soc.plymouth.ac.uk/) (dostęp: lipiec 2020).

15 Strona domowa Malin Bülow: [malinbulow.com/work](http://malinbulow.com/work) (dostęp: lipiec 2020).

16 Strona domowa Sun-Hyuk Kima: [sunhyuk.com/sculpture](http://sunhyuk.com/sculpture) (dostęp: lipiec 2020).

czy prowokacji artystycznych. W świecie, w którym walczymy z plagami fake newsów, cyberprzestępczości, manipulacji informacjami na masową skalę próba nowego rozpisania naszej pozycji wobec uniwersum techniki i informacji może okazać nie tylko alternatywną wersją cyfrowej estetyki, ale czymś znacznie ważniejszym. Aby takie wyjście było możliwe i kulturowo znaczące, bardziej niż kiedykolwiek potrzebna jest krytyczna sztuka mediów i świadomość medialnej – a zatem organicznej – materii, której sztuka używa. ✖



## BIBLIOGRAFIA

- Anzieu D., *The Skin Ego*, New Haven: Yale University Press 1989
- Bal M., *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, „Artium Quaestiones” 2006, R. XVII
- Bollmer G., *Materialist Media Theory. An Introduction*, New York: Bloomsbury 2019
- Braidotti R., *The Posthuman*, Cambridge: Polity Press 2013
- Breton Le D., *Sensing the world: an anthropology of the senses*, Londyn 2017
- Bülöw M.: [malinbulow.com/work](http://malinbulow.com/work) (dostęp: lipiec 2020)
- Diaconu M., *Reflections on an Aesthetics of Touch, Smell and Taste*, „Contemporary Aesthetics” 14.08.2006, [contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385#FN6](http://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=385#FN6) (dostęp: czerwiec 2020)
- Hershmann L.: [lynnhershman.com/project/shadow-stalker/](http://lynnhershman.com/project/shadow-stalker/) (dostęp: lipiec 2020)
- Hui C.: [www.ignant.com/2017/03/14/inside-the-classical-sculptures-by-cao-hui/](http://www.ignant.com/2017/03/14/inside-the-classical-sculptures-by-cao-hui/) (dostęp: lipiec 2020)
- Ikeda R.: [ryojiikeda.com/project/testpattern/](http://ryojiikeda.com/project/testpattern/) (dostęp: lipiec 2020)
- Kirschenbaum M., *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, MIT University Press 2008
- McRae L.: [lucymcrae.net/biometric-mirror-](http://lucymcrae.net/biometric-mirror-) (dostęp: lipiec 2020)
- Miranda E.: [neuromusic.soc.plymouth.ac.uk/](http://neuromusic.soc.plymouth.ac.uk/) (dostęp: lipiec 2020)
- O'Donnell B.: [billodonnellphotography.com/minds-eye](http://billodonnellphotography.com/minds-eye) (dostęp: lipiec 2020)
- Stelarc – wywiad na temat ciała poszerzonego: [web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended\\_body.html](http://web.stanford.edu/dept/HPS/stelarc/a29-extended_body.html) (dostęp: lipiec 2020)
- Stelarc – wywiad na temat ciała przestarzałego: [v2.nl/events/stelarc-the-human-body-is-obsolete](http://v2.nl/events/stelarc-the-human-body-is-obsolete) (dostęp: lipiec 2020).
- Stelarc: [stelarc.org/?catID=20349](http://stelarc.org/?catID=20349) (dostęp: lipiec 2020)
- Sun-Hyuk K.: [sunhyuk.com/sculpture](http://sunhyuk.com/sculpture) (dostęp: lipiec 2020)
- Vanouse P.: [paulvanouse.com/ap/](http://paulvanouse.com/ap/) (dostęp: lipiec 2020)





KRZYSZTOF JURECKI

## Współczesna fotografia w Polsce na początku XXI wieku. Tradycja, kontynuacje, przemiany

Jak zdefiniować współczesność (i jej granice), która wywodzi się od radykalnych przemian cywilizacyjnych i kulturowych XIX wieku (Charles Baudelaire), a zdaniem niektórych – od rozwoju państwa nowożytnego? Pojęcie to zmieniło swe znaczenie historyczne w ramach tzw. państwa socjalistycznego, a obecnie według teorii państwa liberalnego. Pozostawmy na boku analizy socjologiczno-kulturowe. W swych rozważaniach odwołuję się do klasycznego rozumienia pojęcia nowoczesności, rozwijanego przez polskich krytyków w latach 60. i 70. XX wieku, wyrażonego w poglądach Mieczysława Porębskiego, Aleksandra Wojciechowskiego, Janusza Boguckiego i Alicji Kępińskiej. Świadomy jestem, że granice współczesności można przesunąć mniej więcej do 1989 roku, czyli do chwili obalenia komunizmu i postępującej od tego czasu transformacji, wyrażającej się w sztuce krytycznej, która zdominowała polską scenę artystyczną lat 90. XX wieku.

Cofnijmy się jednak w poglądach estetyczno-artystycznych do lat 40. i spróbujmy

prześledzić dokonania fotografii, jej najważniejsze osiągnięcia oraz późniejsze formy rozwoju w ramach określonego stylu czy tendencji. W niniejszym artykule akcentować będę zarówno główne linie rozwoju fotografii polskiej, także ostatnie odkrycia, jak i wybrane dokonania z początku XXI wieku, choć zdaję sobie sprawę z ryzyka swych wyborów dotyczących najmłodszej generacji twórców. Mój tekst będzie zatem połączeniem problematyki o czysto historycznych aspektach z działaniami krytyka, który ponosi ryzyko i nie jest pewny, jak rozwijać się będą prezentowani, najczęściej młodzi fotografowie, którzy po obiecujących debiutach z różnych przyczyn szybko znikają ze sceny. Z lat 90. wymienię: Tomasza Michałowskiego, grupę Łódź Fabryczna i Sławomira Barcika, choć grono to można zdecydowanie zwiększyć. W swych rozważaniach ogólnie nawiążę do tekstu Jerzego Buszy *Fotografia polska 1944–1984* (Foto nr 10/1985), który interesująco zarysował problematykę stylistyczno-historyczną fotografii polskiej po II wojnie światowej.

## TRADYCJA PIKTORIALIZMU

Ta forma sztuki fotografii wydała się skompromitowana, gdyż była jedną z formuł realizmu socjalistycznego (1949–1955), ale po II wojnie istniała także w formule artystycznej Tadeusza Wańskiego, który pozostawał wierny idylliczno-romantycznym nastrojom. Ta tradycja w instytucjonalny sposób istniała w twórczości tzw. Kieleckiej Szkoły Krajobrazu (reprezentowanej przede wszystkim przez Pawła Pierścińskiego), ożywiona formą sztuki nowoczesnej z kręgu grafizacji i abstrakcji (Edwarda Hartwiga), odnosząc się do koncepcji „fotografii ojczyściej” Jana Bułhaka. Ale Kielecka Szkoła Fotografii nie okazała się trwałym i twórczym osiągnięciem fotografii polskiej, raczej zakamuflowaną formą realizmu socjalistycznego.

W latach 80. teoretycy sztuki w całej Europie zaczęli pisać na temat nowego piktorializmu, lecz w przypadku polskich artystów nie można mówić o nawiązywaniu do koncepcji Bułhaka, raczej o malarskim opracowywaniu odbitki lub jej grafizowaniu, w związku z pojęciem „fotografii inscenizowanej”, które bardzo silnie zaciążyło nad fotografią lat 90. W tym nurcie należy umieścić część twórczości Wojciecha Prażmowskiego (nawiązującego także do idei „archeologii fotografii” Jerzego Lewczyńskiego oraz do dokumentu w znaczeniu Zofii Rydet) tworzącego prace nostalgiczne i romantyczne o charakterze patriotycznym, odwołującego się do własnej mitologii wieku dziecięcego. Innego rodzaju piktorialne inscenizacje tworzył Waldemar Jama (*Wizerunki*), kontynuujący swe doświadczenia z wcześniejszej twórczości. Warto wspomnieć o jego cyklu poświęconym Holocaustowi – *Oświęcim*, który opracowany został w malarskim stylu z niezwykłymi wręcz niuansami. Niespodziewanie tradycja piktorializmu odżyła później w twórczości Pawła Żaka, który umieszcza swe relacje w różnych kontekstach: fotografii dziewiętnastowiecznej, inscenizacji, reklamy, a także

w nie mniej udany sposób – autoportretu kontynuującego jego nostalgiczne i romantyczne odczuwanie świata. Piktorializm w warstwie erotycznej czytelny jest w twórczości Marka Gardulskiego, który świadomie odwołuje się do podstawowych jakości piktorialnych, mimo że erotyzm czy seksualizm stanowiły margines doświadczeń piktorialnych (Holland F. Day, Wilhelm von Gloeden). Dla Gardulskiego stał się ważnym doświadczeniem egzystencjalnym, co nie zostało jeszcze dostatecznie zauważone. Kontynuuje on także ważny w fotografii wątek narcyzmu, jako postawy istniejącej już od słynnego zdjęcia Hipolita Bayarda z 1840 roku.

Piktorializm nie jest już doktryną o ścisłym programie teoretycznym, gdyż metodyczna analiza czy manifesty zniknęły z firmamentu fotograficznego z końcem modernizmu (epoki nowożytnej). Zresztą cała fotografia wyzbywa się generalizujących założeń i programów, które przybierają formę poetyckiego dziurysza (Andrzej Jerzy Lech) bądź wstępów do katalogów (Wojciech Zawadzki). Fotografia nie tylko w związku z zapisem cyfrowym, ale także z postulatami postmodernizmu wchodzi w różnorodne, wcześniej niemożliwe, związki i relacje hybrydowe, np. dokument (jeśli jest jeszcze dokumentem) łączy się z obrazem konstruowanym cyfrowo, inscenizacja z piktorializmem.

Dlatego kilku wychowanków Witolda Węgrzyna z gdańskiej ASP tworzy w stylu piktorialnym, choć zupełnie nie należy ich łączyć z tradycją Fotoklubu Polskiego z okresu międzywojennego. Należą do nich: Patrycja Orzechowska – inspirująca się filmem i inscenizacją, Joanna Zastróżna – malująca swe negatywy oraz Leszek Żurek – najbardziej zgrafizowany, który stosuje zasadę montażu negatywów, wyrażając swe oniryczne skłonności. W ramach tej tendencji mamy także przykład fotografii poszukującej „wciąż i do końca” przejawów boskości, wypowiadającej się w technice fotogramu, w której światło jest emanacją boskiej energii. Mam na myśli

twórczość Zbigniewa Treppy i wystawę *Znaki światła*. Do wychowanków Węgrzyna należał też duet Hueckelserafin, który stworzył cykl *Laleczki. Morfy* (poszukiwanie portretu syntetycznego, a właściwie dominacji jednej formy psychicznej nad drugą). Ważnymi osobowościami w fotografii polskiej w XXI wieku stały się już Magda Hueckel (ze wspomnianego duetu) oraz Zuzanna Krajewska (*Madame Żuzu*) – portrecistka dekadencjonalnej Warszawy i zdecydowanie mniej przekonująca portrecistka Libery.

Wielu młodych adeptów fotografii odwołuje się świadomie lub nie do twórczości Stanisława Wosia, który w latach 90. był głównym liderem środowiska suwalskiego. Bardzo przekonująco i dogłębnie udało mu się nawiązać do tradycji obrazu malarskiego (Marka Rothki, Stanisława Fijałkowskiego) i dążyć do możliwości medium fotograficznego (np. fotografowanie wokół danego obiektu), które wchodzi w wysublimowane relacje z innymi dziedzinami, ale cel zawsze jest ten sam – „adoracja tajemnicy” i poszukiwanie sfery symbolicznej. Sądzę, że ta tendencja, zbliżająca się do grafiki czy jakości malarskich, ma w dalszym ciągu duże możliwości rozwoju. Prace nawiązujące do stylu Wosia tworzyła Anna Młotkowska, absolwentka ASP w Poznaniu, oraz (zdecydowanie bardziej zgrafizowane, nawiązujące do prac Żaka) Edyta Wypierowska i wspomniany już Leszek Żurek.

## **TRADYCJA AWANGARDY I MODERNIZMU, KTÓRA PROWADZIŁA DO POSTMODERNIZMU**

Do początku lat 90. tradycja awangardy i modernizmu była najistotniejsza w polskiej fotografii. Reprezentowali ją: Zbigniew Dłubak, Zdzisław Beksiński, Jerzy Lewczyński, Andrzej Pawłowski, Marek Piasecki, grupa Zero 61 (Jerzy Wardak, Andrzej Różycki), Warsztat Formy Filmowej (Józef Robakowski, Wojciech

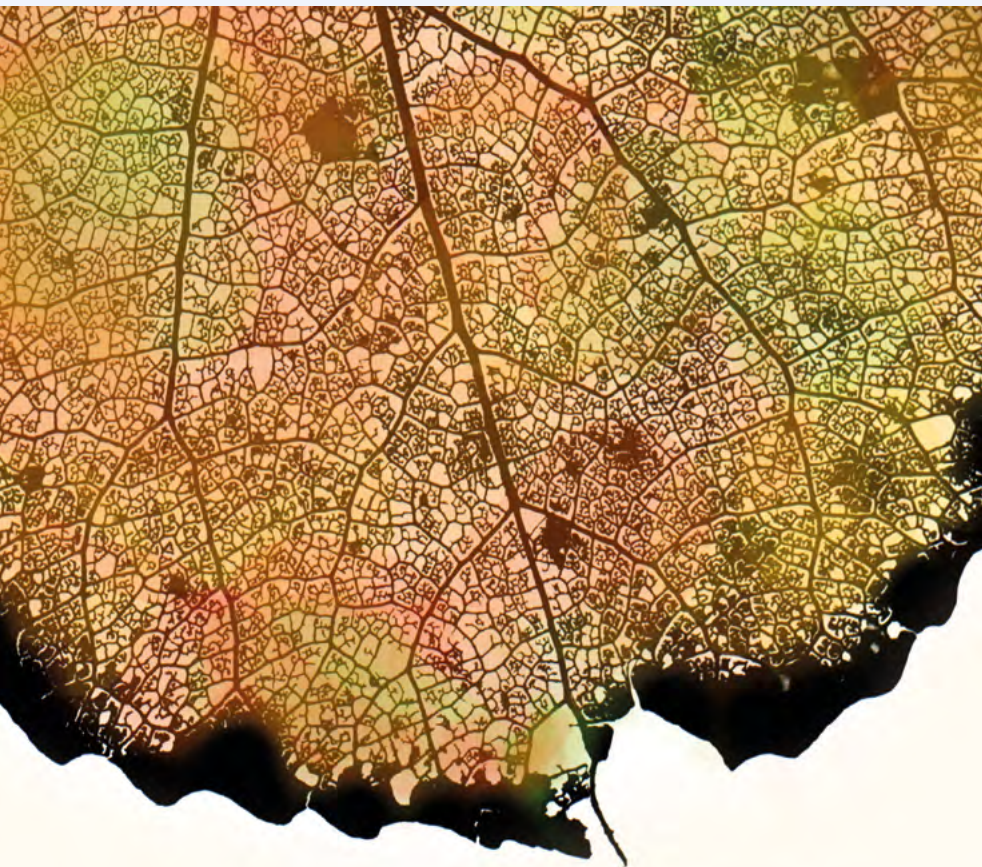
Bruszewski, Andrzej Różycki), grupa Permafo (Natalia LL).<sup>1</sup>

Celem było przekraczanie lub niszczenie pojęcia fotografii artystycznej, zbliżanie się do body-artu (Beksiński), konceptualizmu (Lewczyński), budowanie struktury graficznej i malarskiej (Bronisław Schlabs), kontynuacje badania znaku i światła jako znaku plastycznego (Pawłowski), w końcu zbliżenie się do surrealizmu w latach 40., a w latach 70. – do idei „znaku pustego” w *Desymbolizacjach* Dłubaka, w których pojawiły się postulaty postmodernizmu, z jego podstawową zasadą przypominającą kategorię „różnicy” Jacques’a Derridy. W awangardzie tkwiły więc obrzeża świata ponowoczesnego. Zmieniły się tylko jakości. Zanikło centrum na korzyść innych jakości, często o informatycznym charakterze. Styl Dłubaka starał się kontynuować na przełomie XX i XXI wieku, przynajmniej częściowo, Dominik Pabis, który analizował problematykę ciała, postrzegania, próbując wnikać w możliwości medialne aparatu i samej fotografii.

Koncepcję fotografii sakralnej, podkreślającą moc sakralizacji, odwołanie do Boga oraz rodziny na postawie starych zdjęć rodzinnych, opracowanych w formie nostalgicznej, przedstawił na ekspozycji *Fotografia nostalgiczna* (2004) Andrzej Różycki, wybitny teoretyk i praktyk. To twórczość wyjątkowa, ponieważ od początku lat 60. jest rozwijana w dyskursie awangardowym, a jednocześnie najczęściej głęboko religijna, co rzadko się spotyka w środowisku polskich modernistów.

Od lat 90., szczególnie zaś na początku XXI wieku, na młodych artystów oddziaływała koncepcja starych, znajdujących i najczęściej przetwarzanych lub konceptualnie badanych zdjęć, pasująca już do nowej tradycji ponowoczesności. Te nowe artystyczne badania miały

<sup>1</sup> Ta problematyka jest bardzo bogata. Odwołuję się do kilku swych tekstów publikowanych w „Projekcie” nr 1 i 3/1987, 1988 i 1989 oraz w „Exicie” 1996 i 1997.



← ANDRZEJ RÓŻYCKI, FOTOGRAFIA  
NOSTALGICZNA, 2004

↓ ANDRZEJ DUDEK-DÜRER, GESTY - ANDRZEJ  
DUDEK-DÜRER JAKO ŻYWA RZEŻBA, 2004

→ EWA ŚWIDZIŃSKA, PRUDERIA, TOPLESS,  
BIEL, 2009

↘ ADAM RZEPECKI, REBECCA ROMIJN, 2006





5

6.



3842

ILFORD FP4 PLUS

B

↑ GRZEGORZ ZYGIER, TWOONE, 2007  
(PODWÓJNA EKSPOZYCJA)



3842



za punkt wyjścia koncepcję *archeologii fotografii* Jerzego Lewczyńskiego.

Ale postawa modernistyczna kontynuowana jest po dziś dzień w twórczości Edwarda Łazikowskiego. Jego książka *Fragtoryzacja świata* (2004) stanowi wielkie dokonanie artysty, może jego twórczość postawić na zdecydowanie ważniejszym niż dotychczas miejscu, gdyż jako jedyny modernista potrafi twórczo odnaleźć się w ponowoczesnym świecie. Bardzo istotna jest twórczość Zygmunta Rytki, rozwijana od początku lat 80. do chwili obecnej, a także działalność artystyczna Natalii LL, która w latach 70. weszła w twórczość feministyczną, a potem kwestionującą feminizm. Warto zaznaczyć, że wówczas jej postawa była bardzo radykalna, także wobec propozycji zachodnioeuropejskich i amerykańskich. W swej postawie Natalia LL wytrwała do dnia dzisiejszego, będąc wzorem, drogowskazem dla kolejnych generacji artystek w sztuce polskiej. Ale nie widać poważniejszych kontynuaterek, bo jej droga jest zbyt trudna – dotyczy nie tyle erotyki, ile własnej intymności artystki i kolejnych jej wcieleń, które mają walczyć z obowiązującymi standardami piękna kobiety, a także z własnym wizerunkiem.

Tę tradycję kontynuują tak wybitni twórcy jak Zofia Kulik, która nie rezygnuje z badań konceptualnych, choć w wymiarze dotyczącym pojęcia feminizmu i nowego typu dekoracyjności, i Zbigniew Libera, programowo nawiązujący do tradycji lat 70. (Andrzej Partum, Jan Świdziński), do lat 80. (Jacek Kryszkowski) i badający status fotografii dokumentalnej, podlegającej przewrotnej inscenizacji. Właśnie Libera wykonał najbardziej przekonujące realizacje w zakresie sztuki krytycznej, wywodzące się w dodatku z jego młodzieńczych przemyśleń z drugiej połowy lat 80., a w 2004 pokazał najważniejszą w tym roku w Polsce wystawę – *Mistrzowie i pozytywy*.

Linie awangardową już w 1980 roku zaatakowała Łódź Kaliska i przez następnych 20 lat kwestionowała wszelkie metody uprawiania

sztuki na korzyść ludycznej zabawy, która około 2002 roku zmieniła formułę na New Pop, o zdecydowanie bardziej reklamowym charakterze. Rozwój nowoczesnej reklamy nie okazał się jednak stymulatorem rozwoju fotografii dla najmłodszego pokolenia fotografów polskich. Jedynym twórczym kontynuatorem stylu Łodzi Kaliskiej w latach 90. okazała się grupa Łódź Fabryczna, a potem performer i fotograf Sławek Belina.

W ramach modernizmu mieliśmy do czynienia z eklektycznym pojęciem „fotografii elementarnej” (lata 80. – do początku lat 90.). Obserwowaliśmy rozwój takich osobowości jak: Andrzej J. Lech, Ewa Andrzejewska i Wojciech Zawadzki, którzy odwoływali się do tradycji fotografii amerykańskiej, choć sięgali także do efektów piktorialnych (Andrzejewska) oraz dokumentu (Zawadzki) w rozwoju tzw. szkoły jeleniogórskiej. Ale szkoła ta nie ma, przynajmniej na razie, adeptów, którzy udźwignęliby problematykę rozwijaną w zakresie szeroko rozumianego wizualizmu. A najzdolniejsi, np. Maciej Hnatiuk, interesują się nie tyle aktem, ile wręcz fotografią reklamową. W obrębie podobnego myślenia o „fotografii fotograficznej” znajduje się twórczość Janusza Leśniaka, który od kilku lat połączył jakości wizualne z konceptualizmem formy własnego cienia. W fotografii stworzył formułę egzystencjalną, trochę konceptualną, przypominającą (choć nie jest to określenie pejoratywne) obrazy liczone Romana Opałki. W stylu wizualnym w latach 80. bardzo ciekawie rozwijał swój talent Jerzy Modrak.

Jedną z najważniejszych postaci w zakresie dokumentu w fotografii polskiej lat 90. i początku XXI wieku jest Bogdan Konopka, operujący bardzo świadomie indywidualną formą, która dotyczy miejsc zapomnianych, odrzuconych. Delikatnie nawiązuje do wypracowanych strategii surrealizmu, a jeszcze wcześniej – do Eugène’a Atgeta. Próbował swych sił także w innych formach fotografii, np. w portrecie. Jest fotografem bardzo świadomym swej drogi twórczej, która wywodzi się z Polski, m.in.



z koncepcji „fotografii elementarnej”, przede wszystkim w wydaniu Lecha. Fotografie Kopnki są dowodem, że pojęcie dokumentu może przybliżyć się do formuły piktorialnej, a w sferze teorii wyrasta z modernizmu lat 80.

Modernizm reprezentują interesujące syntetyczne portrety Krzysztofa Pruszkowskiego, poszukującego różnorodnych form zapisu nie tylko poszczególnych osób, lecz także portretu grupowego, krajobrazu. Artysta w najlepszych pracach zbliża się nie tylko do abstrakcji, ale przede wszystkim do delikatnej w charakterze linii, przypominającej grafikę z technik wklęsłodrukowych (akwatintę, mezzotintę). W bardzo wyszukany sposób do portretu syntetycznego nawiązała Katarzyna Majak, której realizacji przypominają twórczość Koreańczyka Chuna, ale są bardziej urozmaicone kolorystycznie. Za najlepszego polskiego portrecistę uważany jest przez krytykę Krzysztof Gierakowski, ale należy zaznaczyć, że wyłącznie w zakresie fotografii czarno-białej, nie zaś kolorowej. Artysta swym nastawianiem wobec fotografowanego modelu przypomina Richarda Avedona – narzuca portretowanej postaci określoną, najczęściej ekspresjonistyczną, charakterystykę.

Samotnym modernistą, choć bliskim ponowoczesności, jeśli chodzi o formę, jest Krzysztof Cichosz, który całą swą twórczość opiera na cytacie fotograficznym, podejmując twórczy dialog z kulturą w znaczeniu naszego dziedzictwa. Polemizuje z poglądami na temat rasy (*Dehumanologii poświęcam*), a w ostatnich *Portretach hybrydowych* zmierza w kierunku twórczości interaktywnej i przestrzeni Internetu, gdyż z pewnością jest to nowe pole dla aktywności artystycznej. Indywidualną postawę, kontynuującą konstruktywizm w wersji konceptualnej, ale otwierającej się na postulaty ponowoczesności w postaci anektowania/cytowania przestrzeni kulturowej, prezentował Edward Krasiński, dla którego fotografia była tworzywem, a nie śladem pamięci. Mylą się więc ci krytycy, którzy zaliczają jego prace do typu dokumentu fotograficznego.

Najbardziej żywa forma modernizmu polskiego w latach 90. zmieniała się czy przeobrażała w sztukę krytyczną i feministyczną, która w obecnym kształcie wyraża inną świadomość niż klasyczny modernizm (lata 20.–70. XX wieku).

Droga lub formuła modernistyczna prowadzi także w stronę religii Dalekiego Wschodu w postaci idei „awataru” duetu Golec i Czekalska oraz intermedialnej twórczości Andrzeja Dudka-Dürera, który zaskakujące prace o aspekcie religijno-erotycznym wykonywał w szlachetnych technikach już na początku lat 70. Od dokumentu fotograficznego w stronę twórczości o charakterze stricte religijnym przeszli na początku XXI wieku Marian Schimdt oraz Jakub Byrczek, eksperymentujący z papierami solnymi. Zdecydowanie bardziej samotną drogą, badając zakamarki psychiki i poszukując harmonii świata, podąża od lat 70. Andrzej Dudek-Dürer, artysta czekający na swe fotograficzne odkrycie, ponieważ od lat działa na pograniczu różnych dziedzin sztuki. Realizuje m.in. postulaty „sztuki butów”, którą kontynuuje od 1969 roku, jako formę performance, ale także służącą do tworzenia w innych technikach, również graficznych.

Sakralizacji każdego typu rzeczywistości – w oparciu o zdjęcia rodzinne, fotografie przyrody, instalacje, jak też o nowe techniki (zdjęcia cyfrowe) dokonuje od lat 70. Aleksandra Mańczak, która swą drogę artystyczną rozpoczęła od tkaniny unikatowej. Jest przy tym bardzo świadomym artystą i teoretykiem sztuki.

## SZTUKA KRYTYCZNA I FEMINISTYCZNA

Co prawda pojęcie „sztuki krytycznej” pojawiło się Polsce na początku lat 90., w związku z działalnością „kownalni” z ASP w Warszawie i artystów związanych z gdańską Galerią Wyspa, jednak zapomniano o twórcach krytycznych, którzy antycypowali ten ruch,

takich jak Andrzej Partum, czy reprezentujących wczesny polski feminizm, jak Natalia LL, Ewa Partum oraz Zofia Kulik i Przemysław Kwiek, a od 1980 roku Łódź Kaliska. Ten problem dotyka także jednego z najgłośniejszych polskich artystów – Krzysztofa Wodiczko, który z całą premedytacją pragnie wskrzesić idee Władysława Strzeмиńskiego w rzeczywistości bezdusznego i globalnego kapitalizmu. Czy nie popada przy tym w innego rodzaju sprzeczności, będąc wykładowcą wielu renomowanych uczelni na całym świecie, w tym bostońskiego MIT? Niełatwo znaleźć satysfakcjonującą diagnozę.

Sztuka krytyczna operowała różnymi technikami, przede wszystkim fotografią i wideo. Wiele napisano o dokonaniach jej reprezentantów. Widzę przede wszystkim sens i kontynuację perwersyjnych wątków w twórczości Zbigniewa Libery oraz poszukiwanie „wartości metafizycznych” w pracach fotograficznych i wideo Konrada Kuzyszyna. Do kontynuatorów jego wczesnej twórczości z początku lat 90., ale odwołujących się także do mocno zracjonalizowanej działalności artystycznej Dłubaka, należy Paweł Maciak, który na początku XXI wieku przekonująco skrytykował swój styl. Krytyczny w swym ironicznym stylu, wyrażającym się przez fotografię, wystąpienia i performance’y, jest Cezary Bodzianowski. Komentuje polską rzeczywistość w absurdalny sposób, odwołując się do tradycji dada- i surrealizmu. Do problemu falsyfikowania sztuki (badając przy tym jej charakter i granice, także w fotografii) i udawania artysty nawiązuje Robert Kuśmierowski. Bardzo znaczącą pozycję zbudowała, wypowiadająca się także przez rzeźbę i wideo, Anna Baumgart, która bez ogródek mówi o własnej pozycji kobiety matki, ale też o sytuacji ogólnokulturowej (*Bombowiczka*). Do różnorodnej w formie fotografii (znak graficzny, dodatek czy quasi-reportaż) nawiązuje Joanna Rajkowska, badająca zacieranie granic między sztuką a rzeczywistością.

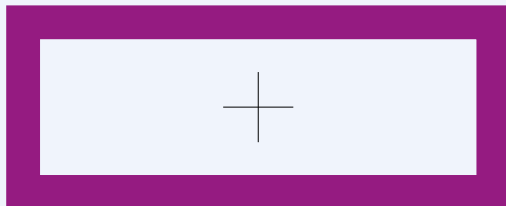
Pojęcie *simulacrum* oraz zacierania się, znikania sztuki i unicestwienia tradycyjnego pojęcia artysty jest jednym z najważniejszych wyznaczników sztuki polskiej z początku XXI wieku, która świadomie lub (często) nieświadomie kontynuuje dziedzictwo neoawangardowe nie tylko lat 20. (dada, konstruktywizm), 60. i 70. (konceptualizm), ale także Josepha Beyusa.

Od lat 90. sztukę feministyczną we wszelkich mediach rozwijały: Magdalena Samborska, także w zakresie montażu elektronicznego, tworząca prace na temat nowego ciała i przekraczania jego uwarunkowań, oraz Ewa Świdzińska z jej wyrosłą ze sztuki performance intymną i narcystyczną w znaczeniu fotografią, artystka podważająca stereotypy rodziny, piękna, ukazująca zagrożenie ze strony patriarchy, operująca wyłącznie własnym ciałem, jakby w myśl zasady Barbary Kruger. Warto zaznaczyć, że Świdzińska prostym aparatem wykonała setki, jeśli nie tysiące zdjęć, z których tylko nieliczne były prezentowane. Czekają więc na odkrycie.

Sztuka feministyczna okazała się najbardziej czułym instrumentem kultury, którym posługują się młodzi adepci. W kręgu tradycji tej sztuki działały około 2005 roku także Anna Orlikowska i Agnieszka Chojnicka, wywodzące się z pracowni łódzkiej ASP – Konrada Kuzyszyna i Grzegorza Przyborka. Podejmują wątki krytyczne i odwołujące się do mitologii wieku dziecięcego. Jest to także, choć w innym sensie, artystyczne przesłanie twórczości Ireny Nawrot, o tyle interesujące, że stosunki męsko-damskie zamienione zostały na relacje matki i dziecka. W Lublinie, na uniwersytecie, ciekawą twórczość fotograficzną od lat 80. do początku nowego stulecia uprawiał Mikołaj Smoczyński, w niepowtarzalny sposób łączący w fotografii różne modernistyczne techniki, w tym performance, a w latach 90. Danuta Kuciak, która po kilkuletniej przerwie w XXI wieku powróciła do fotograficznych wystaw. Jej twórczość otwiera się na pojęcie „fotografia kobiet”, które jest

szersze od feminizmu. Wymienię też bardzo świadomą medium fotograficznego, bardzo eksplorującą problem koloru i symbolu, w nawiązaniu do filmów Andrieja Tarkowskiego, Basię Sokołowską.

Z pewnym niepokojem obserwuję zawirowania w rozwoju twórczym artystek spod znaku Zorka Project, które banalizowały swą fotografię (np. taksówkarki), a wydawało się, że stać je na bardzo ciekawe realizacje.



### CZY MAMY JESZCZE DOKUMENT?

Tradycja dokumentu, w związku z tym, że krytyka była nastawiona na awangardę (zradyzalizowany modernizm) albo reportaż, ale najczęściej w odmianie fotografii prasowej, nigdy, może tylko poza latami 80. i 90. nie była popularna.<sup>2</sup> Z pewnością bardzo wiele w tym zakresie jest do odkrycia. Czeka ją na swe wystawy fotografie z takich pism jak *Świat* i *Polska*. Czeka na podsumowanie problem tzw. fotografii socjologicznej i fotografowie przedstawieni na wielkim przeglądzie zorganizowanym przez Andrzeja Baturę w Bielsku-Białej w 1980 roku. Znam i cenię fotografie dokumentalne Mariana Schmidta, podziwiam dorobek twórczy z lat 70. i początku lat 80. Mariusza Wieczorkowskiego z kręgu „sztuki przy Kościele”, który swej fotografii nadał aspekt na wskroś magiczny i przede wszystkim eschatologiczny.

2 W latach 1976–1990 „Fotografię” prowadził jako redaktor naczelny znany reportażysta Wiesław Prażuch, ale nie znalazło się w niej należyte miejsce dla historii dokumentu fotograficznego i jego specyfiki. Nie doceniono dokumentu, zastąpiono go przede wszystkim reportażem i fotoreportażem.

Zdecydowanie więcej wiemy o fotografii dokumentalnej z lat 90. i obecnej, gdyż nieoczekiwanie wzrosło zainteresowanie pojęciem dokumentu fotograficznego. Reportażystą – fotografującym i piszącym, a także przeprowadzającym analizy historyczne dotyczące tradycji totalitaryzmu, jest Tomasz Kizny (*Gułag*). Jest on również bardzo interesującym portrecistą (cykl *Pasażerowie*).

Oczywiście, w dokumencie możemy mieć do czynienia zarówno z pojęciem kreacji, jak i form inscenizacji, ale nie mogą one niszczyć pojęcia odzwierciedlenia konkretnej rzeczywistości w postaci ujawnienia chwili jako prawdy wizualnej i historycznej. Taką formułę zaprezentowała m.in. Zofia Rydet (*Zapis socjologiczny 1978–1990*), nie zaś fotografia z kręgu National Geographic, *Fotografia dzikiej przyrody* czy *World Press Photo*, w którym fotografowie dla komercyjnych celów poszukują tematów sensacyjnych.

Duże nadzieje można było wiązać z grupą fotografów występujących jako Ex Oriente Lux (Grzegorz Dąbrowski, Andrzej Górski, Rafał Milach, Piotr Szymon) oraz z Michałem Szlągą. Ale działali też fotografowie zdecydowanie bardziej bliscy tradycji Lecha czy Konopki. Taką własną, bardzo intymną fotografię, w której nie ma żadnych aspektów z założenia sztucznych, inscenizacyjnych, uprawiał Ireneusz Zjeżdżałka (zm. 2008) – moim zdaniem najciekawszy dokumentalista młodego pokolenia w pierwszej dekadzie XXI wieku. Taki rodzaj dokumentu tworzył również Piotr Chojnacki, szukający miejsc energetyzujących (magicznych). Dokument fotograficzny w latach 90. i na początku XXI wieku miał ważne dokonania, podobnie jak prosta technika fotografii otworkowej, w której szczególnie istotne były serie stworzone przez Artura Chrzanowskiego. Włączył do jej programu nie tylko kwestię magiczności zapisu, ale także postmodernizmu z wątkami erotycznymi i problemami kultury masowej.

Czy działali wówczas jeszcze inni ważni fotografowie? Wielu pomyśli o wystawie

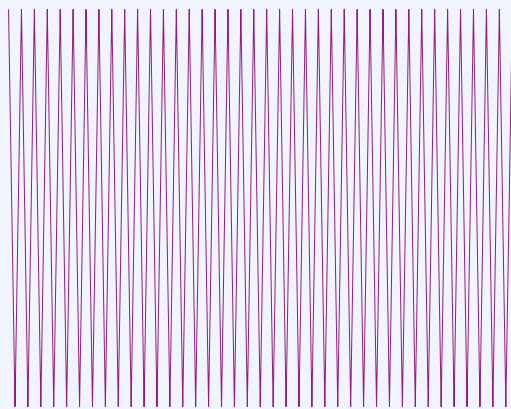




◆ TOMASZ MICHAŁOWSKI, BEZ TYTUŁU, 1991, 19×21,5 CM, FOTOGRAFIA, BROM, TEKTURA

*Fotorealizm* (Galeria Zderzak, 2003) i uprawiającym krytykę Wojciechu Wilczyku, pokazującym na Śląsku, podobnie jak Jerzy Wierzbicki, negatywne przemiany polskiego kapitalizmu. Duży potencjał mieli już wtedy Rafał Milach z Katowic i Michał Szłaga z Gdańska, który w 2001 zrealizował niezwykle cykl autoportretów związany z historią jego rodziny, oraz zaprezentował historię Stoczni Gdańskiej za pomocą heroicznym portretów jej pracowników.

Raczej do wyjątków należą zdjęcia w typie tradycji szkoły Becherów, jakie wykonał Wiktor Polak. Do uprawiania dokumentu potrzeba także bardzo dużej wiedzy zarówno historycznej, jak i na temat dokumentu w dobie elektronicznych przetworzeń obrazu, który można dowolnie kształtować.



## FOTOGRAFIA REKLAMOWA

W ostatnich latach wyraźnie podniósł się poziom tej dziedziny kultury. Cenieni są tacy twórcy jak: Marek E. Janicki, Andrzej Tyszka, Tomek Sikora, Artur Wesołowski, Magda Wunsche, Maciej Mańkowski, Zdzisław Orłowski, a z najmłodszych Irmina Konefał, Krzysztof Kozanowski i Szymon Świętochowski. Na pograniczach fotografii reklamowej działa od około 2010 roku Keymo, opierając się na perwersji, teatralności i badaniu granic obrazowania nałogowego. Interesuje ją każdy przejaw kobiecości.

## JAKA BYŁA POLSKA FOTOGRAFIA NA POCZĄTKU XXI WIEKU?

W pierwszym dziesięcioleciu wyraźny był podział na dwie tendencje (co jest pewnego rodzaju tradycją fotografii polskiej, sięgającą okresu międzywojennego): tradycji sztuki krytycznej (postmodernizm) przenikającej się z tradycją późnego modernizmu i neoawangardy oraz druga: tradycji fotograficznej, wywodzącej się z piktorializmu, dokumentu i reportażu. Ten podział dotyczył środowisk, sytuacji związków twórczych i wystaw. Jednocześnie zanikał problem rywalizacji fotografii tradycyjnej (analogowej) z obrazem cyfrowym, jako konkurencyjnym i zwycięskim nowym medium, do którego należy przyszłość. Istnieją one obok siebie na różnych obszarach twórczości, czasami dążą do unifikacji obrazowej. Obraz wirtualny stał się nową normą fotografii, lecz jego ukryte problemy ontologiczne są dalej dyskutowane, najczęściej w opozycji do dawnej fotografii analogowej, która w kolejnym dziesięcioleciu nieoczekiwanie odżyła nie tylko za sprawą techniki mokrego kolodionu.

Jaki był stan fotografii polskiej z początku XXI wieku? Stała się głównym nośnikiem kultury ponowoczesnej, ze względu na jej ważną rolę w reklamie i mediach. Przyszłość należy do zapisu cyfrowego, gdyż taka będzie cywilizacja XXI wieku, o czym pisał Andreas Müller-Pohle: *Rodzi się cyfrowy porządek świata, wszystko wskazuje na to, że pogrzenie relacje analogowe.*<sup>3</sup> Ale to tylko technika, po części określona estetyka, jak w twórczości Ryszarda Horowitza. Kiedy poznamy polskich mistrzów z tym zakresie? Z perspektywy roku 2020 podam tylko dwa nazwiska – Andrzej Dudek-Dürer i Ryszard Czernow. Na następne czekamy...

3 A. Müller-Pohle, *Analogizacja, digitalizacja, projekcja*, „Format” nr 3–4/1997, s. 5.

e artystycznym najbardziej ekspansywną ideologią artystyczną pozostaje w dalszym ciągu feminizm (postfeminizm), mniej więcej od pierwszej wystawy w Bielsku-Białej w 1996. Ale fotografia przesuwająca się na tematy określone jako trudne moralnie – związane z homoseksualizmem, lesbijstwem etc. Taka jest wystawa *Miłość i demokracja* (Poznań 2005), w której brali udział: Maciej Osika, Jerzy Truszkowski, Katarzyna Górna. Walka rozgrywała się o „pluralizm seksualny” oraz diagnozowanie kultury gejowskiej i lesbijskiej jako ważnego doświadczenia państwa demokratycznego.<sup>4</sup>

Na polskiej scenie fotograficznej z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku nie widzę głównego prądu, raczej różne rozproszenia i minitendencje, wśród których istotna jest „pinholecamera” (Andrzej Jerzy Lech, Piotr Wołyński, Artur Chrzanowski) oraz sięganie po różnego rodzaju cytaty i pastisze (Łódź Kaliska), świadczące przede wszystkim o braku własnej oryginalności. Czeka na ujawnienie przed wszystkim dokument od lat 30. do 60., gdyż ten okres zdominowany został przez modernizm i awangardę tworzące kategorię „nowej sztuki” lub rzadziej antysztuki. ✖

W sensie artystycznym najbardziej ekspansywną ideologią artystyczną pozostaje w dalszym ciągu feminizm (postfeminizm), mniej więcej od pierwszej wystawy w Bielsku-Białej w 1996. Ale fotografia przesuwająca się na tematy określone jako trudne moralnie – związane z homoseksualizmem, lesbijstwem etc. Taka jest wystawa *Miłość i demokracja* (Poznań 2005), w której brali udział: Maciej Osika, Jerzy Truszkowski, Katarzyna Górna. Walka rozgrywała się o „pluralizm seksualny” oraz diagnozowanie kultury gejowskiej i lesbijskiej jako ważnego doświadczenia państwa demokratycznego.<sup>4</sup>

Na polskiej scenie fotograficznej z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku nie widzę głównego prądu, raczej różne rozproszenia i minitendencje, wśród których istotna jest „pinholecamera” (Andrzej Jerzy Lech, Piotr Wołyński, Artur Chrzanowski) oraz sięganie po różnego rodzaju cytaty i pastisze (Łódź Kaliska), świadczące przede wszystkim o braku własnej oryginalności. Czeka na ujawnienie przed wszystkim dokument od lat 30. do 60., gdyż ten okres zdominowany został przez modernizm i awangardę tworzące kategorię „nowej sztuki” lub rzadziej antysztuki. ✖

Tekst napisany został w 2005 roku, w 2020 odnaleziony, nieznacznie zmieniony i uzupełniony. Stanowi oczywiście nie pełną interpretację problemu, lecz głos w dyskusji.

4 Wystawa przygotowana została przez Pawła Leszkowicza. Zob.: I. Torbicka, *Historie miłosne*, „Gazeta Wyborcza”, 9.05.2005.



DR FILIP BURNO

WYDZIAŁ ZARZĄDZANIA KULTURĄ WIZUALNĄ  
AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W WARSZAWIE

# Modernizowanie „dolnego miasta”. Wybrzeże Kościuszkowskie i Powiśle w latach około 1910–1939

## CZĘŚĆ 2

### POCZĄTEK ZMIAN NA POWIŚLU

Mimo powstania bulwaru (Wybrzeże Kościuszkowskie) i nasilającej się urbanizacji, na początku lat 20. XX wieku. Powiśle nadal uchodziło za dzielnicę gorszą. Prawdziwe miasto, tak jak w wieku XIX, zaczynało się na górze, za skarpą. Włodzimierz Bartoszewicz tak wspominał swoje wrażenia z okolic szkoły artystycznej: *Gdym po raz pierwszy, jesienią 1923 roku, szedł pewnego słonecznego poranku zapisać się do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych – Wybrzeże Kościuszkowskie dalekie było od dzisiejszego swego wyglądu. Z Solcem i ulicą Dobrą zaczynały się już odludne, prawie niezamieszkałe nadwiślańskie „wertepy”*.<sup>1</sup> Przyszły artysta, jeden z założycieli Bractwa św. Łukasza, dostrzegł w Powiślu przestrzeń, w której miasto dopiero zaczynało swój podbój: *Nowo wytyczona ulica Czerwonego Krzyża miała tylko jedną kamienicę – narożną z Wybrzeżem. Po*

*obu jej stronach ciągnęły się nie zabudowane jeszcze place, ogrodzone chwiejnymi parkanami. (...) Tu i ówdzie, wśród kęp drzew, czerniały zapadnięte, dziurawe parkany i drewniane, sklecone z desek budy. Mieszkała w nich najbiedniejsza ludność stolicy.*<sup>2</sup> Powiśle było dla Bartoszewicza „zakazanymi stronami”, dzielnicą cieszącą się złą opinią. Nad rzeką pasły się krowy, „wylegiwały się podejrzane indywidua”.<sup>3</sup>

Niecałą dekadę później na łamach Kuriera Warszawskiego pisano: *Bulwary nad Wisłą nie są już dziś przedmiotem drwin i kpinek. Przystają zwolna być punktem zbornym szumowin, ptaków błękitnych, apaszów nadwiślańskich i innych mętów. Wybrzeże Kościuszkowskie ma już wśród trawników, skwerów i kwietników pierwszy pomnik („Dowborczyka”). Staje się miejscem spacerów i wypoczynku. Miejscem*

125

1 W. Bartoszewicz, *Buda na Powiślu*, Warszawa 1968, s. 8–9.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

coraz bardziej bezpiecznym (...).<sup>4</sup> Wybrzeże Kościuszkowskie w okresie międzywojennym było jedną z pokazowych inwestycji władz miejskich. Zdjęcia z lat 30. pokazują tłumy ludzi spacerujących po nadwiślańskim bulwarze. Zachęcała do tego zieleń starannie pielęgnowana przez Dział Ogrodniczy magistratu. Starano się także wprowadzić na Wybrzeże rzeźbę pomnikową. W 1930 roku u wylotu ulicy Lipowej ustawiono wspomniany pomnik Dowborczyków autorstwa Michała Kamińskiego. Tuż przed wybuchem wojny nad Wisłą, w pobliżu wylotu Tamki, nadwiślański bulwar ozdobiono pomnikiem Syreny autorstwa Ludwiki Nitschowej.

W dwudziestoleciu międzywojennym, w okresie wiosenno-letnim, brzegi Wisły ożywiały się. Z Wybrzeża Kościuszkowskiego wyruszano statkami na niedzielne wycieczki. Przy dolnym bulwarze były liczne przystanie żeglugi rzecznej, m.in. firmy „St. I J. Górniczy”. Statki pływały do Sandomierza i Torunia. W 1934 roku spółka „Vistula” uruchomiła linię wycieczkową Warszawa – Wybrzeże [il. 1].<sup>5</sup> W latach 20. popularne stało się plażowanie i sporty wodne. Plaże i pływalnie znajdowały się głównie na prawym brzegu [il. 2]. W sezonie na środku Wisły przycumowana była nawet specjalna turystyczna barka.<sup>6</sup> Między mostem Średnicowym i mostem Poniatowskiego było za to wiele przystani klubów sportowych, m.in. AZS-u, Robotniczego Klubu Wioślarskiego<sup>7</sup> [il. 3]. Organizowano

maratony pływackie, regaty żeglarskie i kajakowe [il. 4].<sup>8</sup> Nad Wisłą powstawały także elitarne kluby. Wymienić trzeba przede wszystkim Oficerski Jacht-klub, którego nowoczesna, luksusowa siedziba, nawiązująca do architektury Franka Lloyd Wrighta, została zbudowana w latach 1930–1932 według projektu Juliusza Nagórskiego [il. 5].<sup>9</sup> Brzegi Wisły były w tym czasie warszawskim centrum kultu zdrowego, opalonego, wysportowanego ciała. Brakowało jednak nowoczesnej infrastruktury dla masowego sportu, takiej jak madrycki zespół „La Isla”, zbudowany na wyspie rzeki Manzanares (Luis Gutiérrez Soto, 1931).

## BRAMA DO KOLONII

Wybrzeże Kościuszkowskie było w okresie międzywojennym nie tylko miejscem spacerów, uprawiania sportów wodnych, plażowania, ale także masowych uroczystości. Część z nich, np. „Wianki na Wiśle”, organizowane

4 „Kurier Warszawski” nr 217/1931, cyt. za: A. Skalimowski, Z. Tucholski, *Zabytkowe bulwary wiślane na Wybrzeżu Kościuszkowskim i Gdańskim*, „Ochrona Zabytków” nr 1–4/2013, s. 79.

5 Do Tczewa płynęło się statkiem wiślanym, dalej kontynuowano podróż statkiem morskim „Carmen”: J.S. Majewski, *Bulwar pełen przystani*, „Gazeta Stołeczna”, dodatek do: „Gazeta Wyborcza” 1996, 18 lipca, s. 7.

6 Narodowe Archiwum Cyfrowe (dalej: NAC), sygn. 1-U-7424.

7 R. Gawkowski, *Dawnych przystani wioślarskich czar, czyli nadwiślańska rekreacja warszawiaków w II Rzeczypospolitej*, „Rocznik Warszawski” nr 1/2011, s. 40–56.

8 Zdjęcia w zbiorach NAC, m.in.: sygn. 1-S-2731-1; sygn. 1-S-3494-2. Wybór zdjęć ze zbiorów NAC, ukazujących spędzanie wolnego czasu nad Wisłą, opublikowano w: *Bez troski nad Wisłą*, „Karta” nr 67/2011, s. 37–40.

9 M. Tomiczek, *Stołeczny Oficerski Jacht-klub RP. nad Wisłą*, w: *Miasto tyłem do rzeki*, Materiały Sesji Naukowej Warszawa, 22–23 czerwca 1995, pod red. B. Wierzbickiej, Warszawa 1996, s. 152–157. Tomiczek w bryle budynku dostrzega nawiązania do warszawskiego Pałacu na Wyspie: idem, *Juliusz Nagórski 1887–1944. Monografia architekta*, Warszawa 2015, s. 213. Wacław Królikowski na łamach „Domu Osiedla Mieszkania” pisał, że budynek ten zagroził „naturalny” przebieg przyszłej nadrzecznej trasy N-S: W. Królikowski, *Duch jurydyk*, „Dom Osiedle Mieszkanie” nr 21/932, s. 9–10. Budynek został uszkodzony w czasie oblężenia Warszawy, a w listopadzie 1939 roku miejscy planiści zaproponowali rozebranie go. W 1940 przystąpiono do prac rozbiórkowych: M. Tomiczek, *Juliusz Nagórski...*, op.cit., s. 214. Obecnie jedynym materialnym śladem po Jacht-klubie są porośnięte chwastami korty tenisowe.



od 1882 roku przez Warszawskie Towarzystwo Wioślarskie, miało w latach 30. szczególnie efektowną oprawę. W Noc Świętojańską odbywały się pokazy ogni sztucznych, podświetlano reflektorami statki, iluminowano filary mostu Poniatowskiego [il. 6]. W latach 30., w połowie października, Wybrzeże Kościuszkowskie zamieniało się w „park samochodowy” warszawskiego Automobilklubu, popularną imprezę lat 30. Na górnym tarasie miał początek samochodowy rajd kobiet na trasie Warszawa – Gdynia – Warszawa [il. 7].

Na Wybrzeżu Kościuszkowskim w latach 30. odbywały się także uroczystości patriotyczne, np. „zaślubiny Rodła z Wisłą”. 5 sierpnia 1934 roku uczestnicy II Światowego Zjazdu Polaków z Zagranicy poświęcili sztandary ozdobione rodłem (symbolem Polonii niemieckiej) z poszczególnych dzielnic Związku Polaków w Niemczech. Chęć podkreślenia symbolicznej łączności nabrzeży stolicy z „polskim Wybrzeżem”, z będącym przedmiotem sporów Gdańskiem i z wizytówką modernizującej się Polski, Gdynią, nasiliła się w drugiej połowie lat 30. za sprawą działań Ligi Morskiej i Kolonialnej. LMiK powstała w 1930 roku, głosiła program „Polska morska” – otwarcia Polski na morze, a także „wychowania morskiego społeczeństwa”. LMiK wspierała masowe sporty wodne, np. od 1933 roku organizowała spływy kajakowe „Przez Polskę do morza”.<sup>10</sup> W 1938 do LMiK należało 889 tys. członków.

Ideologia kolonialna nie była co prawda częścią oficjalnego programu władzy pod koniec lat 30., ale kolonialne projekty i mrzonki cieszyły się wsparciem sanacji. LMiK była dla niej użyteczna. Mobilizowała masy wokół akcji poparcia dla praw Polski do Gdańska, dostępu do morza, do wspierania akcji regulacji Wisły, rozwoju żeglugi i handlu rzecznego.

Spławna i uregulowana Wisła była częścią programu władzy, także po tzw. dekompozycji obozu piłsudczykowski. W latach 30. często podkreślano „duchową łączność” nadwiślańskich miast, szczególnie Warszawy, z Bałtykiem. W drugiej połowie lat 30. władze państwowe wspierały LMiK w organizowaniu Święta Morza, które po raz pierwszy odbyło się w Gdyni 31 lipca 1932. Od następnego roku odbywało się ono 29 lipca i stało się wielką, ogólnopolską uroczystością. Od roku 1937 obchodzono „Tydzień Morza”, nazywany później „Dniami Morza”. Święto miało charakter oficjalny, ale także przybierało formę ludowego festynu i uroczystości religijnych. Składało się z mszy, przemówienia, wieców, pochodów, festynów. Dni Morza odbywały się w oprawie tymczasowej architektury, banerów, transparentów, modeli.<sup>11</sup>

W Warszawie wybrano dwa miejsca na świętowanie Dni Morza: plac Piłsudskiego i Wybrzeże Kościuszkowskie [il. 8], które stało się symbolicznym łącznikiem z Gdynią, „morską stolicą”, gdzie na skwerze Kościuszki odbywały się główne uroczystości. W czasopiśmie *Morze* znajdziemy dokładny opis tego święta z 1938 roku. Po relacji uroczystości w Gdyni i Orłowie, gdzie miał miejsce pokaz specjalnie podświetlonych okrętów wojennych, autor artykułu przechodzi do streszczenia wydarzeń w Warszawie: *Podobny nastrój zapanował w stolicy Polski, Warszawie, dalekiej od morza na pozór, a przecież bliskiej poprzez związek z Bałtykiem, rdzeniem ziemi naszej – Wisłą. I tu w przeddzień 29 czerwca miasto spowiło się w bandery. Plac Marszałka Piłsudskiego i Wybrzeże Kościuszkowskie płomieniało barwami narodowymi.*<sup>12</sup> 29 czerwca na placu Piłsudskiego odbyło się „zebranie obywatelskie”, masowy wiec, grupujący głównie działacze LMiK, ale także

10 A. Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010, s. 231–233.

11 Ibidem, s. 236. Zob. też: T. Biały, *Geneza i charakter obchodów Dni Morza*, „Nautologia” nr 4/1977.

12 W.K., *Po Dniach Morza*, „Morze” 1938, z. 8, s. 11.

przedstawiciele Marynarki Wojennej. Ta część uroczystości miała charakter oficjalny. Wygłoszono przemówienia podkreślające konieczność wzmocnienia floty. Później pochód przeszedł w stronę Wisły. Na Wybrzeżu Kościuszkowskim odbyła się msza, później „defilada wodna”. Z pokładu statku „Kościuszek” obserwował ją minister przemysłu i handlu Antoni Roman oraz Zygmunt Kamiński, prezes okręgu stołecznego LMiK. Publiczność była zgromadzona na bulwarze, ale także na statku „Bajka”. Obserwowano przepływające łodzie motorowe, turystyczne łódki i kajaki. Jednostki były dekorowane banerami z hasłami głoszącymi konieczność regulacji i uspławienia Wisły. Wieczorem w Warszawie odbywały się masowe zabawy; specjalnie iluminowano gmachy i pomniki.<sup>13</sup>

Jeszcze większy rozmach Święto Morza miało w następnym roku. W Gdyni była to masowa uroczystość z defiladą i „pierwszą w Polsce procesją morską”, połączoną z poświęceniem przez prymasa Augusta Hlonda nowych okrętów wojennych. Stolica zorganizowała tylko nieco skromniejsze uroczystości. Na placu zebrało się około 60 tys. ludzi.<sup>14</sup> (...) olbrzymi pochód przemaszerował przy dźwiękach orkiestry na Wybrzeże Kościuszkowskie, gdzie została odprawiona msza polowa przy pięknym ołtarzu, ozdobionym stylizowanymi kotwicami. Wokół olbrzymiego placu ustawiono maszty z godłami i barwami narodowymi. O godz. 12-tej włączono megafony, przez które zebrani wysłuchali przemówienia Pana Prezydenta Rzplitej.<sup>15</sup> Z dekoracji wyróżniał się transparent z napisem: „Wisła do morza – morzem na cały świat”.<sup>16</sup>

13 Ibidem.

14 J. Lewandowski, *Po Dniach Morza*, „Morze i Kolonie” nr 8/1939, s. 4–8.

15 Ibidem, s. 9.

16 Ciekawe wydaje się porównanie symbolicznego powiązania modernizacji nabrzeży warszawskich z działaniami urbanistycznymi prowadzonymi w Rzymie i Lizbonie pod koniec lat 30. – placem Cesarza Augusta

## „FRONTEM DO WISŁY”

Jeszcze na początku lat 30. Jerzy Loth opisywał „dwa światy nad Wisłą” – robotników i letnich plażowiczów.<sup>17</sup> W dolnym tarasie maszyny do wydobywania piasku sąsiadowały z drewnianymi przystaniami i nowoczesnymi siedzibami klubów wodniackich. Pod koniec lat 30. zaczęło się to zmieniać. Dobrze opisał ten proces Henryk Orleański na łamach *Kuriera Warszawy*. *Wisła, przecinająca miasto szeroka wstęga, jest wielkim wentylatorem, wielkim rezerwuarem słońca i świeżego powietrza szczególnie dla śródmieścia, winna być więc dostępna dla ogółu mieszkańców, winna być miejscem wytchnienia i spacerów* – pisał Orleański.<sup>18</sup> – *Z nadbrzeży śródmieścia znikają piaskarze, parkany, szopy klubów wioślarskich i stare nadbrzeżne rudery. W ich miejsce powstają piękne kamienne bulwary, zieleńce i skwery, ciche i asfaltowe jezdnie. Wystarczy zwiedzić Wybrzeża Kościuszkowskie [tak w oryginale – przyp. aut.] lub Gdyniskie w pogodny dzień, by przekonać się, jakie tłumy ludzi żądnych wytchnienia ciągną nad uporządkowany brzeg królowej polskich rzek (...).*<sup>19</sup> Autor marzył o nabrzeżach dekorowanych „licznymi pomnikami w oświetleniu

w Rzymie z pierzeją otwartą na Tyber i zabudowaniami „Wystawy Świata Portugalskiego” nad Tagiem w Lizbonie (José Cottinelli Telmo z zespołem, 1940). W obu przypadkach władzy zależało na symbolicznym powiązaniu z morzem (i, w tym przypadku realną, polityką kolonialną): R. Visser, *Pax Augusta and Pax Mussoliniana: The Fascist Cult of the Romanita and the Use of 'Augustan' Conceptions of the Piazza Augusto Imperatore in Rome w: Power of Imagery: Essays on Rome, Italy and Imagination*, red. Peter van Kessel, Roma: Apeiron 1993, s. 109–130; G. Canto Moniz, Christian von Oppen, *Urbanism under Salazar: Program, Practice, and Reception w: Urbanism and Dictatorship. A European Perspective*, red. Harald Bodenschatz, Berlin: Bauverlag Gütersloh 2015, s. 91 i n.

17 J. Loth, *Wisła w życiu dzisiejszej Warszawy*, „Kronika Warszawy” 1930, z. 4–5, s. 8–20.

18 H. Orleański, *Wisła w Warszawie*, „Kronika Warszawy” 1939, z. 1, s. 64.

19 Ibidem.

reflektorów”.<sup>20</sup> Z taką narracją, pokazującą modernizację przestrzeni jako nowoczesne narzędzie, skalpel czyszczący „wrzód miasta” (nawiasem mówiąc, tak Powiśle określał Prus w *Kronikach*), usuwający „brudną malowniczość”, z taką strategią koalicji władzy i urbanistów wprowadzających ład zamiast chaosu – estetyzujących przestrzeń, regulujących komunikację, usprawniających przepływ mas – spotkać się możemy często w projektach przebudowy miast w latach 30. Wystarczy przypomnieć faszystowską przebudowę Rzymu, stalinowską „Nową Moskwę 1937”, ale także plan przebudowy Barcelony z czasów Drugiej Republiki.

Władze Warszawy planowały usunięcie z Powiśla piaskarzy i żwirowników; zamierzano dla nich zbudować specjalny dok poza centrum miasta. Postulowano także uporządkowanie „chaotycznej” zabudowy prawie 50 klubów wioślarskich nad Wisłą. Prowizoryczne, stawiane czasem samowolnie „szopy, budy i parkany” miały zostać zburzone. Zamiast nich warszawianie korzystaliby z nowego „centrum sportów wodnych” na Siekierkach, będącego częścią większego założenia – „Parku Sportowego”,<sup>21</sup> przypominającego bardziej projekt Miasteczka Wypoczynku w Barcelonie (proj. GATCPAC, 1931) niż rzymskie „Forum Mussoliniego”.

W projektach urbanistycznych magistratu z lat 1916–1939, w kolejnych wariantach planu zagospodarowania przestrzennego Warszawy, od planów Tadeusza Tołwińskiego z 1916 roku przez wersję z lat 1922–1926 po tzw. plan Różańskiego, Wisła miała być osią przestrzenną stolicy, a dolina rzeki i skarpa – najważniejszym elementem konstrukcji miasta. Po 1935 roku jednym z głównych zadań Wydziału Planowania Miasta, powołanego z inicjatywy Stefana Starzyńskiego, kierowanego przez Stanisława Różańskiego,

było uporządkowanie brzegów rzeki, co zapisano m.in. w Ogólnym Planie Zabudowania Miasta Stołecznego Warszawa z 1938 roku.<sup>22</sup> Wisła miała się stać najważniejszym „klinem napowietrzającym” Warszawy, a także istotną „arterią komunikacyjną”. Zarząd Miejski planował regulację rzeki. W *Warszawie przyszłości* z 1935 roku znajdziemy sugestywne wizje nowoczesnych łodzi motorowych, tramwajów wodnych pływających między Siekierkami i Bielanami (ze stacjami m.in. przy Zamku Królewskim i Wybrzeżu Kościuszkowskim).<sup>23</sup>

*Frontem do Wisły – to hasło, które przyjęło się bardzo dobrze w społeczeństwie i przez Zarząd Gminy z uporem jest realizowane (...)* Praca ta, zaczęta w 1935 roku, posuwa się co rok naprzód (...) Wybrzeże Kościuszkowskie niemal całkowicie zostało uporządkowane i wyasfaltowane (...) – pisał Stefan Starzyński w roku 1938.<sup>24</sup> W połowie lat 30. kierowany przez Starzyńskiego Zarząd Warszawy zaplanował stworzenie wzdłuż wiślanych brzegów arterii komunikacyjnych, kontynuację budowy nadrzecznych bulwarów i reprezentacyjnych gmachów przy nabrzeżach. Powstała koncepcja trasy N-S bis, która miała zostać zrealizowana ze zmodernizowanego Wybrzeża Kościuszkowskiego i nowych odcinków wybrzeży Gdańskiego i Gdyńskiego. Do wybuchu wojny ukończono jedynie półkilometrowy odcinek Wybrzeża Gdańskiego (pierwszy etap: 1935–1937).<sup>25</sup> Samo Wybrzeże Kościuszkowskie stałoby się jedną z najważniejszych tras wylotowych z miasta. *Od Wybrzeża Kościuszkowskiego będzie przeprowadzona dalsza arteria spacerowa na wybrzeżu w górę*

20 Ibidem.

21 Ibidem, s. 59–63.

22 A. Jankiewicz, J. Porębska-Srebrna, *Tradycje urbanistyczne Warszawy w: Straty Warszawy 1939–45*, red. W. Fałkowski, Warszawa 2005, s. 40–46.

23 *Warszawa przyszłości*, Warszawa 1935, s. 34.

24 S. Starzyński, *Rozwój stolicy*, Warszawa 1938, w: *Dzieje Mazowsza i Warszawy. Wybór źródeł*, Warszawa 1973, s. 347.

25 A. Skalimowski, Z. Tucholski, op.cit., s. 78–79.

Wisły aż do Wilanowa. Arteria ta będzie stanowiła najdogodniejszy dojazd do wielkiego parku sportowego na Siekierkach (...).<sup>26</sup>

## ODRODZONE POWIŚLE

Podział na górne i dolne miasto miał zostać ostatecznie zniesiony dzięki nowemu węzłowi komunikacyjnemu pod skarpą. Dobre skomunikowanie śródmieścia z Powiślem i zarazem symboliczne połączenie centrum Warszawy z Wisłą miała zapewnić realizacja projektu przedłużenia Osi Saskiej. Konkurs na przebudowę placu Saskiego z 1935 roku wygrała praca Kazimierza Tołłoczki i Jana Kukulskiego. Architekci zaproponowali otwarcie centrum ku Wiśle przez plac Niepodległości, między Karową i kościołem Wizytek. Pod placem Saskim, Krakowskim Przedmieściem i nowym placem miała przebiegać szeroka arteria, przechodząca dalej, za skarpią, w otwartą trasę szybkiego ruchu i nowy most Marszałka Piłsudskiego na przedłużeniu Karowej.<sup>27</sup> Dzięki licznym zjazdom z trasy środkowa część Powiśla stałaby się „śródmieściem dolnym”. Takie odrodzone Powiśle szybko przekształciłoby się w dzielnicę z nowoczesnymi bulwarami zabudowanymi budynkami użyteczności publicznej, dobrze skomunikowaną zarówno z centrum, jak i z planowaną aleją Na Skarpie.<sup>28</sup>

26 *Rozwój południowych dzielnic Warszawy (1934–1938)*, Warszawa 1938, s. 19. 160-hektarowe „Forum Sportowe” na łuku siekierskim zostało zaplanowane jako rozległy kompleks z torem regatowym, dużym stadionem, wieżą skoków spadochronowych, boiskami piłkarskimi. Makietę pokazano na wystawie *Warszawa – wczoraj, dziś i jutro* (plansze w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie).

27 Konkurs omówili m.in.: M. Czapeliski, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008, s. 79–83; J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2012, s. 189–204.

28 *Opis projektu nr 29. Arch. Kazimierz Tołłoczko i Jan*

*U boku gwarneho i ruchliwego śródmieścia przytuliła się dzielnica o odrębnym charakterze, nie nadążająca za górnym miastem w rozwoju. Chociaż i tu od chwili odrodzenia państwowości polskiej wdziera się współczesność (...)* – pisał Franciszek Galiński w 1937 roku.<sup>29</sup> Autor zwraca uwagę czytelników na nowe, niedawno ukończone i jeszcze wznoszone reprezentacyjne budynki przy Wybrzeżu Kościuszkowskim. Znaczne fragmenty terenów położonych nad Wisłą, między mostem Poniatowskiego i mostem Kierbedzia, należały do miasta. Tworzyły pas, na którym magistrat mógł w miarę swobodnie, po wykupieniu potrzebnych pojedynczych parceli, planować nowe inwestycje. Jedną z głównych przeszkód na drodze przekształcenia środkowego Powiśla był zespół zabudowań Elektrowni Miejskiej będący własnością francuskiej spółki Compagnie d'Electricité de Varsovie. W centrum modernizującej się dzielnicy, przy zielonym nadrzecznym bulwarze, znajdował się duży, częściowo otoczony wysokim murem kompleks industrialny, składający się z kilkunastu budynków. Wzdłuż dolnego tarasu Wybrzeża Kościuszkowskiego, między mostem Kierbedzia i ulicą Lipową, od 1923 roku biegły szyny kolejki elektrowni. Dowożono nią węgiel, wywożono żużel i popiół z palenisk kotłowych.<sup>30</sup> (Ten tor dostawczy elektrowni zlikwidowano dopiero w 1974 roku.)

Francuska spółka nie liczyła się z projektami regulacji Powiśla przygotowywanymi przez magistrat. Od 1927 roku trwał jej konflikt z władzami miasta, który został ostatecznie rozwiązany w lipcu 1936. Zarząd Miejski na mocy wyroku sądu przejął

Kukulski. *Nagr. 1. Założenie projektu*, „Architektura i Budownictwo” nr 3–4/1935, s. 67–70.

29 F. Galiński, *Gawędy o Warszawie*, Warszawa 1937, s. 231.

30 *Ku upamiętnieniu dziesięciu lat samorządu stolicy w Niepodległej Polsce 1918–1928*, s. 345.

elektrownię za odszkodowaniem.<sup>31</sup> Władze miejskie zamierzały uporządkować ten fragment Powiśla. *Ze względu na to, że Wybrzeże Kościuszkowskie, niegdyś zaniedbane, staje się obecnie coraz piękniejszą dzielnicą miasta [sic!], a Zakład Elektryczny do ozdób takiej dzielnicy zaliczony być nie może, władze zdecydowały nie powiększać elektrowni przy ulicy Leszczyńskiej (...) – czytamy w Kronice Warszawy z 1938 roku.*<sup>32</sup>

10 czerwca 1938 zarząd elektrowni i ratusz zwołały konferencję prasową; ogłoszono na niej, że *zapotrzebowanie na prąd wzrasta w szalonym tempie*. W 1938 roku zanotowano w Warszawie zużycie energii elektrycznej o ponad 50 proc. wyższe niż w roku poprzednim. Planowano więc *zaspokoić wzmożoną konsumpcję prądu*.<sup>33</sup> Problem zamierzano rozwiązać, budując nową elektrownię na Żeraniu. Ponieważ inwestycja miała być ukończona najwcześniej na początku lat 40.,<sup>34</sup> starano się porządkować teren elektrowni na Powiślu i modernizować jej zabudowę. W 1938 roku zburzono 80-metrowy komin, zamontowano specjalne systemy redukujące emisję dymu w istniejących kominach, zainstalowano nowe turbiny. Starano się także włączyć kompleks elektrowni do linii zabudowy przy

nadwiślańskim bulwarze. Planowano przebudowę, według projektu Jana Tokarzewskiego, rozdzielni 5–15 kV od strony Wybrzeża i Kotłowni nr III od ulicy Leszczyńskiej; budynki tworzyłyby jeden nowoczesny, monumentalny zespół z zaokrąglonym narożnikiem [il. 9]. Dawna ceglana fabryczna architektura miała stać się częścią nowej „Warszawy monumentalnej”: *Przy wybrzeżu Kościuszkowskim [tak w oryginale – przyp. aut.] prowadzone są roboty przy nadbudowie gmachu rozdzielni. Pozwoli to na uzyskanie nowych pomieszczeń technicznych, a jednocześnie wyrówna wysokość całego budynku, tzw. gabarytu. Korzystając z tej przebudowy będzie zmieniona, ze względów estetycznych, elewacja budynku: czerwoną cegłą zastąpi szlachetna wyprawa w połączeniu z piaskowcem naturalnym. Po ukończeniu tej budowy Wybrzeże Kościuszkowskie otrzyma na odcinku 82 metrów budynek o wyglądzie istotnie reprezentacyjnym.*<sup>35</sup>

Ważną inwestycją miejskiej elektrowni było wzniesienie budynku administracji na rogu Wybrzeża Kościuszkowskiego i Tamki [il. 10]. Stefan Starzyński pisał w książce *Rozwój stolicy: Budowany gmach administracyjny Elektrowni uzyska szlachetną elewację w kamieniu i tak samo przebudowane i ozdobione piaskowcem zostaną wszystkie gmachy Elektrowni wraz ze straszącymi dziś jeszcze „ruinami” zamierzonego przed laty i nie ukończonego kąpieliska przy ulicy Leszczyńskiej (...)*.<sup>36</sup> Biurowiec elektrowni został zaprojektowany przez architekta Czesława Jabłońskiego i inżyniera Józefa Korszyńskiego. Budowę zaczęto w październiku 1937 roku. Budynek miał pomieścić *wszystkie, rozrzucone dotychczas w pięciu punktach miasta, biura przedsiębiorstwa. Jedynie filie dzielnicowe obsługujące abonentów pozostaną*

31 J. Koźmiński, *Elektrownia warszawska. Zarys czterolecia 1935–1938*, „Kronika Warszawy” nr 4/1938, s. 236–250. Historia sporu sądowego zob.: T. Klarner, *Elektrownia Warszawska: zarys historyczny sporu Gminy m.st. Warszawy z Towarzystwem Elektryczności w Warszawie*, Warszawa 1936.

32 J. Koźmiński, op.cit., s. 263.

33 *Rozwój elektrowni*, „Głos Miast” nr 10/1938, s. 14.

34 Władze Warszawy dysponowały 16-hektarową działką. W 1938 roku pisano, że nowa elektrownia powstanie „najwcześniej za trzy lata” (*Rozwój elektrowni*, „Głos Miast”, nr 10/1938, s. 14). W połowie 1938 na Żeraniu zaczęto roboty niwelacyjne, zbudowano także specjalny kanał (*Działalność Elektrowni Miejskiej*, „Głos Miast” nr 16/1938, s. 9). Nową elektrownię postanowiono zbudować niedaleko portu Żerańskiego. Umożliwiłaby sterowanie oświetleniem, np. szybkie, kontrolowane wyłączenie światła w całym mieście w wypadku bombardowań (J. Koźmiński, op.cit., s. 273).

35 *Działalność Elektrowni Miejskiej*, „Głos Miast” nr 16/1938, s. 9.

36 S. Starzyński, *Rozwój stolicy*, Warszawa 1938, w: *Dzieje Mazowsza i Warszawy. Wybór źródeł*, Warszawa 1973, s. 347.

nadal w dotychczasowych pomieszczeniach.<sup>37</sup> Gmach był gotów na wiosnę roku 1939.<sup>38</sup>

Powstał nowoczesny biurowiec, w konstrukcji żelbetowej, z fundamentami wspartymi na betonowych palach.<sup>39</sup> Budynek wyposażono we wszystkie udogodnienia, m.in. własną centralę telefoniczną i schron przeciwgazowy w podziemiach.<sup>40</sup> We wnętrzu najbardziej reprezentacyjnym pomieszczeniem jest przestronne, piętrowe atrium z kwadratowymi filarami obłożonymi ciemnym marmurem z białym żyłkowaniem. Budynek do tej pory znakomicie organizuje przestrzeń tej części Powiśla. Monumentalizuje wyłot Tamki, nadając mu wielkomiejski charakter. Gmach ma dwie długie elewacje (wschodnia, od Wybrzeża – jest 18-osiowa, północna, od ulicy Tamka ma 17 osi). Wejście główne, od strony nadwiślańskiego bulwaru, zostało zaakcentowane pięcioma wąskimi lizenami w wielkim porządku (rozwiązanie bliskie realizacjom Rudolfa Świerczyńskiego z lat 30.). Ten monumentalny charakter budowli, tak typowy dla architektury władzy okresu sanacji, został złagodzony zaokrąglonym narożnikiem zbliżonym do estetyki *Streamline Moderne*. Bryłę dynamizuje i zarazem zwraca uwagę na narożnik obła forma przeszklonej klatki schodowej od Tamki [il. 11]. Odsunięcie tego fragmentu od narożnika, skontrastowane z prostotą modularnych elewacji, daje efekt zbliżony do tego, jaki uzyska-

wał Erich Mendelsohn w swoich realizacjach z przełomu lat 20. i 30.

W budynku administracji Elektrowni Warszawskiej, podobnie jak w domach handlowych Mendelsohna, *światło jest użyte jako materiał budowlany*.<sup>41</sup> Efekt poruszenia brył i wrażenie świetlnej kolumny, uzyskane dzięki podświetleniu narożnego pionu komunikacyjnego, było w miejskiej przestrzeni znakiem nie tylko modernizacji Powiśla, ale także polityki władz miejskich „elektryfikacji Warszawy”. Po 1936 roku magistrat rozpoczął projekt „zarządzania elektrycznością”, przyspieszenia „tempa rozwoju zużycia elektryczności”, które chciano zbliżyć do poziomu krajów Europy Zachodniej. Miasto popularyzowało elektryczność. Aby przyspieszyć proces elektryfikacji, wprowadzono korzystniejsze ceny dla odbiorców indywidualnych. Elektrownia organizowała „Salony Pokazowe”, np. słynny Salon Demonstracyjny w kamienicy Hersego przy Kredytowej, zaprojektowany przez Jadwigę i Janusza Ostrowskich i Zygmunta Stępińskiego w 1937 roku.<sup>42</sup> Dla magistratu przyspieszona elektryfikacja była warunkiem przekształcenia Warszawy w metropolię. Elektryczność miała tchnąć życie w Warszawę Monumentalną: elektryczna kolej dojazdowa, metro, oświetlenie nowych, szerokich arterii, sygnalizacja świetlna, iluminacje gmachów państwowych, windy w wieżowcach, neony, nowoczesne witryny.

37 W. Szwander, *Uroczystość poświęcenia fundamentów nowego gmachu administracyjnego oraz uruchomienia nowego turbozespołu w elektrowni miejskiej w Warszawie*, „Przegląd Elektrotechniczny” nr 21/1937, s. 1024.

38 J. Koźmiński, op.cit., s. 274.

39 Autorem konstrukcji był inż. Józef Korszyński z zespołem. Opisy techniczne budynku z lat 1937–1938 w archiwum RWE Polska S.A. (obecnie Innogy), Wybrzeże Kościuszkowskie 41.

40 *Ministerstwo Spraw Wewnętrznych do Zarządu Miejskiego. Projekt schronu pgaz. W nowym gmachu Elektrowni Miejskiej w Warszawie, dn. 30 sierpnia 1937 roku*, odpis, w: archiwum RWE Polska S.A. (obecnie Innogy), Wybrzeże Kościuszkowskie 41.

41 Krytyk architektury Wilhelm Lotz w 1928 roku o modernistycznych domach handlowych, głównie Ericha Mendelsohna: W. Lotz, *Licht und Beleuchtung*, Berlin: Reckendorf 1928, s. 40, cyt. za: K. James-Chakraborty, *German Architecture for a Mass Audience*, London, New York: Routledge 2000, s. 87.

42 W Salonie Pokazowym organizowano szkolenia z gotowania na kuchenkach elektrycznych. Opis Salonu w: *Jadwiga i Janusz Ostrowscy, Zygmunt Stępiński, arch. arch. – Salon Demonstracyjny Elektrowni Warszawskiej*, „Architektura i Budownictwo” nr 11–12/1937, s. 435–445.

Program władz miejskich dla Powiśla z drugiej połowy lat 30. można streścić następująco: przeniesienie przemysłu na północ, zgrupowanie przystani i obiektów sportowych na południu, pozostawienie w centrum spacerowych bulwarów, budowa przy nabrzeżach monumentalnych gmachów i nowoczesnych domów mieszkalnych. W drugiej połowie lat 30. na Powiślu zaczęto wznosić luksusowe kamienice [il. 12]. Przy ulicy Juliana Smulikowskiego, która krótko nosiła nazwę Herburtońska, w latach 1936–1939 powstał zespół domów mieszkalnych o wysokim standardzie [il. 13]. Ich cechami charakterystycznymi są: brak oficyn, hol z klatką schodową, zielone skwery w podwórzach, obłożenie elewacji okładzinami z piaskowca, wysoka jakość wykończenia, dbałość o detal [il. 14–15]. Z tego spójnego stylistycznie zespołu budynków mieszkalnych o wyrównanych gabarytach, należy wyróżnić kamienicę Abrahama Gepnera przy Smulikowskiego 10, autorstwa Jerzego Gelbarda i Romana Sigalina, z charakterystycznymi dla tej spółki architektonicznej wykuszami o przekroju trapezu.<sup>43</sup> Interesujące są także dwa inne domy przy Smulikowskiego: pod numerem 13, z wklęsłymi, łukowo wygiętymi balkonami (projektu Juliana Lisieckiego i Janusza Kraussa) oraz sąsiednia kamienica, na rogu Tamki, zbudowana w latach 1937–1938 jako inwestycja Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych Izby Lekarskiej Warszawsko-Białostockiej [il. 16].<sup>44</sup> Kamienicę zaprojektowaną przez Bohdana Pniewskiego ozdobiono dekoracją rzeźbiarską Stanisława Rzeckiego i Józefa Klukowskiego (zachowała się jedynie płaskorzeźba przedstawiająca jelenia w elewacji od Tamki, na wysokości pierwszego piętra). Ulica Smulikowskiego jest obecnie, obok ulic Bartoszewicza, alei Przyjaciół i ulicy Marii Konopnickiej, jednym

43 Nie było to rozwiązanie specjalnie oryginalne. Takie formy stosował w połowie lat 20. Michel Roux-Spitz w luksusowych kamienicach paryskich.

44 M. Czapelski, op.cit., s. 134–136.

z najlepiej zachowanych zespołów luksusowej architektury mieszkaniowej z końca lat 30. w centrum Warszawy; domy te zasługują na szczególną ochronę konserwatorską.

W latach 30. nowoczesność uzyskała silne przyczółki, szykując się do wielkiej ofensywy w następnej dekadzie. A jednak do końca okresu międzywojennego Powiśle pozostało dzielnicą o niesprecyzowanym statusie. Enklawy luksusowych kamienic sąsiadowały z czynszówkami z końca XIX wieku, a monumentalne budowle użyteczności publicznej z ceglana architekturą Rohbau powiślańskich fabryk, z drewnianymi składami, karczmami i spichrzami [il. 17–22]. Ostateczny kres takiemu Powiślu miały przynieść inwestycje związane z rozplanowaniem terenów wystawowych na prawym brzegu Wisły, na północ od mostu Poniatowskiego. Władze Warszawy podjęły uchwałę o organizacji dużej wystawy w tym miejscu już na przełomie lat 20. i 30., ale dopiero w drugiej połowie lat 30. przyspieszono planowanie tej propagandowej imprezy. Początkowo zamierzano zorganizować Wystawę Światową (planowaną na rok 1943), ostatecznie zdecydowano się na prace nad Powszechną Wystawą Krajową, którą zamierzano otworzyć w 1944 roku, jako część programu uczczenia 25-lecia niepodległości.<sup>45</sup> Komisja złożona z architektów, przedstawicieli Departamentu Budowlanego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, Zarządu Miejskiego i Ministerstwa Komunikacji zdecydowała, że częścią 170-hektarowego terenu wystawy miało się stać Wybrzeże Kościuszkowskie.<sup>46</sup>

45 J. Trybuś, op.cit., s. 43–65, M. Tomiczek, *Juliusz Nagórski...*, op.cit., s. 301 i n.

46 *Po przeszło dwumiesięcznej pracy komisja w dn. 22 czerwca 1934 roku złożyła swe sprawozdanie, przy czym jednomyślnie doszła do przekonania, że najodpowiedniejszym terenem pod wystawę jest obszar położony między Wałem Miedzeszyńskim, nasypem linii średnicowej, łachą skaryszewską, al. Zieleniecką i al. Poniatowskiego. Na okres wystawy światowej do powyższego terenu winny być dołączone tereny portu*

1. 2.



3.



4.



5.



6.

7.





8.



9.



10.

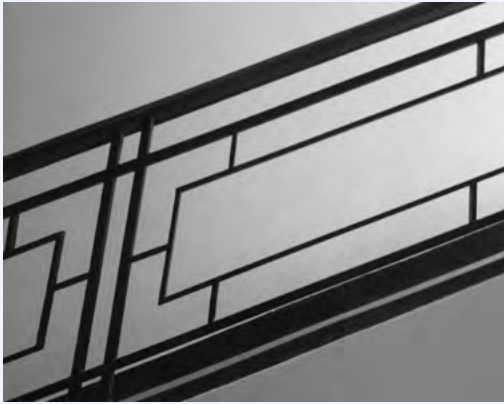
11. 12.

13.



1. Dolny taras Wybrzeża Kościuszkowskiego w Warszawie, lata 20. XX w., pocztówka w zbiorach prywatnych.
2. Dzika plaża nad Wisłą, na praskim brzegu Warszawy, widok na Wybrzeże Kościuszkowskie, lipiec 1931 r., (NAC).
3. Fragment planu Warszawy z 1934 r., skala 1 : 20 000, Wydawnictwo Samin 1934.
4. Regaty żeglarskie na Wiśle w Warszawie zorganizowane przez Oficerski Jacht Klub, 30 czerwca 1935 r., NAC.
5. Juliusz Nagórski, Oficerski Jacht Klub w Warszawie, ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 2, 1930–1932 (zniszczony w 1939), fot. z połowy lat 30. XX w., NAC.
6. Noc Świętojańska w Warszawie, lata 30. XX w., NAC.
7. Wybrzeże Kościuszkowskie w Warszawie, rajd samochodowy kobiet na trasie Warszawa - Gdynia - Warszawa , 18 września 1937 r., NAC.
8. Pochód członków Ligi Morskiej i Kolonialnej na Wybrzeżu Kościuszkowskim w Warszawie, 29 czerwca 1938 r., NAC.
9. Jan Tokarzewski, projekt przebudowy Rozdzielni 5-15 kV i komory wodnej Elektrowni Miejskiej w Warszawie, 1938, w: „Świat” 1938.
10. Czesław Jabłoński, Józef Korszyński, projekt Gmachu Administracyjnego Elektrowni Miejskiej w Warszawie, widok perspektywiczny, 1937, w: „Przegląd Elektrotechniczny” 1937.
11. Czesław Jabłoński, Józef Korszyński, klatka schodowa w dawnym Gmachu Administracyjnym Elektrowni Miejskiej w Warszawie (ob. siedziba Innology Polska S.A.), ul. Wybrzeże Kościuszkowskie 41, 1937–1939, fot. F. Burno 2014.
12. Ulica Czerwonego Krzyża (ob. Stefana Jaracza), widok od ul. Dobrej w stronę Wybrzeża Kościuszkowskiego, fot. z maja 1939 r. w: AP Warszawa, sygn. 3402.
13. Jerzy Gelbard, Roman Sigalin, kamienica Rudolfa Münza w Warszawie, ul. Smulikowskiego 12, 1936–1937, fot. F. Burno 2014.

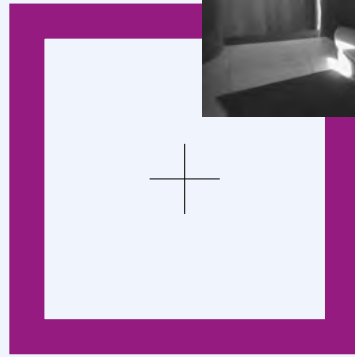
14. 15.



16.



17.



18. 19.



20. 21.

22.



23.



24.



25.



26.



14. Balustrada na klatce schodowej kamienicy przy ul. Smulikowskiego 12, fot. F. Burno 2014.
15. Fragment kraty drzwi na podwórzu kamienicy przy Smulikowskiego 13, fot. F. Burno 2014.
16. Bohdan Pniewski, klatka schodowa w kamienicy Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych Izby Lekarskiej Warszawsko-Białostockiej w Warszawie, ul. Tamka 5, 1937–1938, fot. F. Burno 2014.
17. Wiadukt linii średnicowej, widok w stronę skrzyżowania ulic: Solec, Dobra, Czerwonego Krzyża (ob. Skwer Zofii Wóycickiej), sierpień 1938, w: Archiwum Państwowe w Warszawie, Akta miasta Warszawy. Referat Gabarytów (dalej: AP Warszawa), sygn. 5714.
18. Skrzyżowanie ulic: Solec, Dobra, Czerwonego Krzyża. Po lewej kamienica Solec 95/97 (ok. 1935–1939), po prawej kamienica Dobra 1 (z pocz. XX w.), fragment zdjęcia z sierpnia 1938 r. w: AP Warszawa, sygn. 5717.
19. Ul. Solec 101 ok. 1938 r., fot. w: AP Warszawa, sygn. 5727.
20. Róg ulic Tamka i Topiel, zdjęcie z sierpnia 1937 r., w: AP Warszawa, sygn. 6020.
21. Na pierwszym planie: róg ulic Tamka i Dobra z budowaną kamienicą Zakładów Przemysłu Korkowego „B-cia E. i H. Balicy”, na drugim planie elewacja boczna Domu Akademickiego, zdjęcie z sierpnia 1937 r., w: AP Warszawa, sygn. 6026.
22. Tamka u wylotu Wybrzeża Kościuszkowskiego (widok od ul. Elektrycznej), na pierwszym planie pawilon garażowy elektrowni (zburzony w 2015 r.), zdjęcie z sierpnia 1937 r., w: AP Warszawa, sygn. 6029.
23. Wybrzeże Kościuszkowskie, widok z mostu Poniatowskiego, fot. z ok. 1940–1944 w zbiorach prywatnych.
24. Powiśle w 1963 r. Na pierwszym planie Wybrzeże Kościuszkowskie z gmachami ZNP, ASP, wylotem ul. Tamka i zabudowaniami elektrowni. Fragment zdjęcia Karola Szczecińskiego, ze zbiorów East News.
25. Zygmunt Stępiński, pierwsza wersja projektu osiedla „Radna” (widok narożnika przy Browarnej i Leszczyńskiej), 1958, „Stolica” nr 7/1958.
26. Zabudowa między ul. Smulikowskiego i Wybrzeżem Kościuszkowskim. Z prawej – gmachy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, fot. F. Burno 2014.

Na planie wystawy z 1934 roku, autorstwa Juliusza Nagórskiego, widać dwa „mosty wystawowe” i pawilony na Wybrzeżu Kościuszkowskim.<sup>47</sup> W projekcie Nagórskiego z września 1938 roku, przechowywanym w zbiorach Muzeum Narodowego, pozostał wiszący „most wystawowy” z pylonami, który zamierzano wznieść na przedłużeniu Tamki, gdzie dziś znajduje się most Świętokrzyski. Przed gmachem Akademii Sztuk Pięknych i Związku Nauczycielstwa Polskiego, na dzisiejszym skwerze Kahla, zaplanowano budowę jednego z dwu pawilonów „działu zagranicznego”.<sup>48</sup> Makiety wystawy, zaprezentowane na wystawie *Warszawa wczoraj, dziś, jutro*, pokazują, że pawilon nie miał być wyższy od linii zabudowy Wybrzeża Kościuszkowskiego.<sup>49</sup>

Projekty te nie zostały zrealizowane, ale w latach 30. Powiśle i tak bardzo się zmieniło. Wystarczy porównać zdjęcie z lipca 1931 roku, na którym uwieczniono dziką plażę na Pradze i fragment Wybrzeża Kościuszkowskiego. Widzimy fragmenty zwartej zabudowy, m.in. domy spółdzielcze, w panoramie nadal dominuje neorenesansowy szczyt budynku Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego przy Tamce oraz kominy elektrowni. Na zdjęciu z początku lat 40. widnieje już wielkomiejska pierzeja z nowoczesnymi domami, o prostych, geometryzowanych

formach (ukończone tuż przed wybuchem wojny, w 1938 roku, dwie trzypiętrowe kamienice przy Wybrzeżu Kościuszkowskim nr 17 i 19) oraz jasne okładziny gmachów ZNP i biurowca elektrowni [il. 23].

## BLIŻEJ RZEKI

Wspomniany już film dokumentalny *Z Powiśla* pokazuje dzielnicę tuż przed nową falą modernizacji z lat 1960–1974 [il. 24]. Do końca lat 50. pod skarpą, między Mariensztatem i Centralnym Parkiem Kultury (obecnie Parkiem im. Marszałka Edwarda Śmigłego-Rydza), trwał dziwny stan zawieszenia. Nadal było dużo wypalonych domów, fabryk, fragmentów ocalałych kwartałów przedwojennej zabudowy. Planowano nawet stworzenie na Powiślu, w okolicy Radnej, Dobrej i Leszczyńskiej, „rezerwatu ruin”, swobodnego skansenu ze zrujnowanymi kamienicami i ustawionymi wrakami pojazdów pancernych.<sup>50</sup> Modernizację dzielnicy podjęto około 1960 roku. Zaczęto budować osiedla mieszkaniowe, m.in. „Radna” (Zygmunt Stępiński, 1959–1966) [il. 25]. Zgodnie z wytycznymi władzy z 1962 roku, Warszawa miała znów zwrócić się *frontem do Wisły*; proponowano *włączenie Powiśla w stołeczny organizm miejski*.<sup>51</sup> Oznaczało to jednak tylko budowę kolejnych osiedli. Na

*handlowego, Park Paderewskiego, część dawnych terenów położonych poza parkiem o powierzchni 50 ha oraz część Wybrzeża Kościuszkowskiego, położonego na północ od mostu Poniatowskiego, naprzeciw terenów wystawowych na pobrzeżu praskim – Zarząd Miejski w m.st. Warszawie. Sprawozdanie za rok budżetowy 1. IV. 1934 roku – 31. III. 1935 roku, Warszawa 1937, s. 83.*

47 NAC, sygn. 1-M-655-1.

48 Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Gabinet grafiki i rysunku nowożytnego polskiego, sygn. Rys. Pol.18943. Zob. też: M. Tomiczek, *Juliusz Nagórski...*, op.cit., s. 312–317.

49 Teczka z wystawy w zbiorach Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne.

50 B. Brzostek, *Za progiem. Codziennosc w przestrzeni publicznej Warszawy lat 1955–1970*, Warszawa 2007, s. 145.

51 W uchwale III Dzielnicowej Konferencji Partyjnej Warszawa Śródmieście (24–25 lutego 1962 roku) podkreślono konieczność likwidacji dysproporcji między Powiślem a pozostałą częścią Śródmieścia, *Dodatek PZPR Śródmieście i Prezydium DRN Śródmieście dla czytelników „Stolicy”, „Stolica” nr 17/1963, s. I–III*. Powstała Pracownia Urbanistyczna „Powiśle” kierowana przez Jerzego Lubę (w skład zespołu wchodził m.in. Zygmunt Stępiński i Adolf Ciborowski). Projekt koncepcyjny zakładał przede wszystkim rozbudowę budownictwa mieszkalnego w latach 1965–1970 na Powiślu, ibidem.

szczęście dosyć dobrze wpisały się w resztki starej zabudowy (np. ulicy Solec). Wisłostrada, ukończona w 1974 roku, szeroka arteria nadrzeczna, spełnienie marzeń przedwojennych modernistów, odcięła dzielnicę od rzeki, podobnie jak nowojorska FDR Drive czy Moskwowieckaja Naberieznaja. W połowie lat 90. znów odżyła koncepcja powrotu miasta nad rzekę. Budowa BUW (Marek Budzyński, 1994–1999) stała się impulsem dalszych zmian. Niesłusznie wyśmiewany tunel wzdłuż rzeki, czyli wpuszczenie w 2001 roku fragmentu Wisłostrady do 900-metrowego podziemnego przejazdu, umożliwił odrodzenie fragmentu zielonego, cichego bulwaru na odcinku między Lipową i Jaracza. Działalność Centrum Nauki Kopernik (RAR-2 Laboratorium Architektury, 2008–2011), otwarcie stacji II linii metra (marzec 2015) i rewitalizacja nabrzeży przyspieszą zmiany na Powiślu.<sup>52</sup> Nowy budynek Akademii Sztuk Pięknych (JEMS Architekci, 2011–2014) jest częścią tego procesu [il. 26]. Wracamy nad Wisłę. ✖

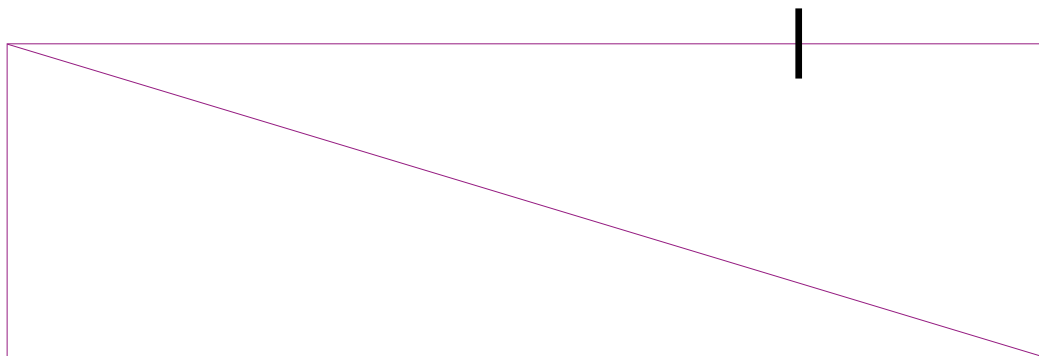
---

52 Nie zawsze są one korzystne. Budowa EC Powiśle spowodowała zniszczenie części zabytkowych budynków kompleksu dawnej Elektrowni Miejskiej. Rodząca się „moda na Powiśle” niesie ze sobą proces gentryfikacji dzielnicy. Powrót Warszawy nad Wisłę oznacza konflikt tłumów bawiących się w weekendowe letnie wieczory z pragnącymi ciszy i spokoju mieszkańcami Powiśla. Nowe apartamentowce wypełniają ostatnie wolne działki, zasłaniają często widok z okna mieszkańcom starszych domów (np. blok przy Tamce 31). Leszczyńska zamieniła się w prywatną ulicę dewelopera (konflikt firmy z RWE doprowadził w 2014 roku do wyłączenia oświetlenia ulicy). Krytycznie należy także ocenić zagęszczanie zabudowy między ulicą Solec i bulwarem Flotyli Wiślanej (np. centrum sportowo-hotelowe The Tides i Solec Residence).



SZAWEL PŁÓCIENNIK

# PIĘKNY I BESTIA



140

Krew, cholera, flegma i melancholia – to cztery humory, które wedle medycyny Hipokratesa decydowały o zdrowiu bądź chorobie ludzkiego ciała. Wzajemna harmonia bądź zaburzona równowaga między poszczególnymi fluidami decydowały o cerze oraz o ludzkim temperamencie. Stąd powiedzenie o człowieku – flegmatyczny lub np. gorącokrwisty. W czasach prehistorycznych, by wygonić złe duchy, dokonywano nakłuć w czaszce. Przez otwory, zgodnie z wierzeniami, ulatniał się demon więziony w ludzkim ciele. Dzieła naskalne wyrażają niezwykłą więź człowieka pierwotnego ze światem zwierząt, w którym zaklęta była tajemnica życia i śmierci.

Próby zrozumienia ludzkiej psychiki na przestrzeni wieków dawały nam różne interpretacje i odpowiedzi. W stosunku do panujących norm, które starały się wykrzesać własne *continuum*, na bazie właśnie tych odpowiedzi, artyści dokonywali odpowiednich manifestacji artystycznych. Wieki ciemne kreowały wzór artysty posłusznego Bogu. Kościół przecież doskonale wiedział, co nas

czeka po śmierci, nie należało się tą wiedzą dzielić się nikim. Tym bardziej z zuchwałym kreatorem ludzkiej wyobraźni. Misją artysty było pośredniczenie między ludem a alegoriami zawartymi w Biblii.

Później w końcu ktoś zaczyna rozumieć, że uroki i czary to fantasmagorie w rękach możnowładców i kleru. Nietypowe zachowania ludzkie, przypisywane siłom wyższym, diagnozuje się jako choroby psychiczne. Stosy czarownic zamienione zostają na przytułki dla obłąkanych. Do najszynniejszych w swoim czasie należał szpital w Bethlem, który zasłużył sobie w 1753 roku na następującą recenzję: *Wedle oficjalnego uzasadnienia, szaleńcy Bethlem mieli stanowić widowisko przekazyjące budujące moralne treści, rodzaj lekcji dla*

szerokiej publiczności, unaoczniającej cenę występku i grzechu (...) nigdzie na świecie nie znajdziemy lepszej wiedzy niż w tej szkole niedoli. Tylko tutaj zobaczymy wielkich myślicieli tej planety upadłych niżej nawet niż robaki, które po niej pełzają.<sup>1</sup>

W renesansie humaniści dokonują zaślędoćuczynienia wizerunkowi szaleńca. Jest to koncepcja natchnionego wieszczca, napełnionego boskim „ogniem”, zapożyczona m.in. od Platona i Arystotelesa. W tamtym czasie stanowiło pewien nietakt nie być lekko zaburzonym, tworząc sztukę. W oświeceniu niezmacona niczym czystość rozumu jest najważniejsza, obłąkanie staje się znów małą śmieszna małą.

Panująca nam nieprzerwanie od wieku XIX epoka psychiatrii ustanawia nową hierarchię – każde odstępstwo od normy rodzi pytanie o zdrowie psychiczne i zdaje się, że nawet najbardziej skomplikowane przypadki psychicznych niedomagań są rozwiązywane lekami na wszystko. Gdyby dzisiaj ktoś wpadł na pomysł poinformowania kapłana o swym opętaniu, prawdopodobnie zostałby wysłany przez niego do psychiatrii. Zdroworozsądkowe myślenie (choćby czym ono właściwie jest?) podpowiada, że szpitale wiedzą, co robią, że jest granica, za którą nie obejdziesz się bez środków farmakologicznych. Przecież pracują tam specjaliści, trzeba im zaufać. Sławomir Gołaszewski, antropolog kultury i filozof, mój nieżyjący już przyjaciel, opowiadał mi kiedyś o praktyce bezlekowego oddziały terapii dziennej przy ulicy Sobieskiego w Warszawie. Była to eksperymentalna, „hipisowska” placówka, nastawiona na działania niekonwencjonalne, w której świeżo po studiach praktykował jako muzykoterapeuta, na początku lat 80. XX wieku. Program został zarzucony po kilku latach. Nie wyszło. Może więc nie da się inaczej? Sam prowadziłem

przez pewien czas zajęcia z malarstwa dla pacjentów szpitala psychiatrycznego. Pamiętam, że przez bogaty wachlarz osobowości i opowieści, które słyzałem od uczestników zajęć, przebiegał się jak taran jednostajny, stłumiony ton wypowiedzi każdego z nich. Rytm ten sprawiał, że wydawali się bardzo do siebie podobni. Indywidualne rysy charakterów zlewały się w jeden blok. Zdawali się być wycuci z barw i pozbawieni nadziei.

Człowiek z lęku przed bezsensem własnego życia, w poszukiwaniu otuchy, podąża w kilku kierunkach. Azymutami stają się dlań: religia, nauka bądź sztuka. Za pomocą dostępnych narzędzi sublimowania popędu śmierci próbujemy eliminować z pejzaży własnych odkryć lekceważącą obojętność wszechświata dla naszego istnienia. O ile jednak religia daje gotowe odpowiedzi i nie zmusza nas do specjalnego wysiłku, sztuka i nauka rozpościerają przed nami pola do eksperymentów na drodze do samoświadomości, niepodległej mocom nadprzyrodzonym. W obszarze tej mniej wymiernej, acz pięknej przeciw wiedzy dostrzegam wśród jej kapłanek i kapłanów pewną dychotomię, którą porównałbym do relacji, jaką budują między sobą psychoterapeuta i pacjent. Oczywiście, myślę o artystach i artystkach. Mówiąc inaczej, współczesnym artystkom i artystom przypisałbym dwie, mocno artykułujące się w moim odczuciu struktury psychologiczne, dwa etosy, do których jako bohema aspirujemy. Tworzą one między nami wewnątrzśrodowiskowe podziały, ale również sieć zależności, które możemy odnaleźć w korelacji wierny – kapłan (dla religii), niewolnik – pan (dla instytucji państwa) lub uczeń – mistrz, kozetka – krzesło (dla świata nauki). Mowa o dwóch modelach: artysta/artystka szalony/na oraz artysta/artystka kapitalista/ka. Wartość najwyższą na zaproponowanych osiach dla niewolnika i pana miałyby państwo, dla wiernych i kapłanów – Bóg, dla pacjenta i psychiatrii – umysł, natomiast dla artysty szalonego oraz artysty kapitalisty – sztuka.

1 R. Porter, *Szaleństwo – rys historyczny*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2003.

Samopoznanie nie daje szczęścia, ale możemy je odnaleźć na drodze procesu twórczego. Wyrażać się jednak będzie w formie doraźnej przyjemności. Freud pisał: *Zamiar uszczęśliwienia człowieka w ogóle nie mieści się w planie stworzenia.*<sup>2</sup> Punktem wyjścia rozważań o różnicach w zaproponowanej proporcji staje się zasada rozkoszy, którą artysta szalony odnajduje w działaniach zorientowanych do wewnątrz. Artysta kapitalista spełnia się natomiast w reagowaniu na zewnątrz. Źródłem odczuwania tego chwilowego szczęścia dla introwertyków będzie gmeranie w sobie, natomiast ekstrawertycy będą się cieszyć możliwością nadania szerszego kontekstu swoim dziełom. Ten kluczowy kontrast sprawia, że jedna grupa jest zawsze bardziej w polu, co niesie ze sobą wszystkie dobrodziejstwa: świadomość kontekstu, rozeznanie w zapotrzebowaniu rynku, celność reakcji, produktywność, efektywność, wiedzę na temat tego, gdzie należy lokować kapitał twórczy, jakie ścieżki omijać, a na których się prężyć. Druga grupa natomiast kreuje się na komórkę kontestującą, pozbawioną ambicji, zanurzoną w sobie i we własnych niefiltrowanych przekonaniach.

Erich Fromm zwracał uwagę, że przetrwanie społeczeństw zależy od konkurencji tych dwóch światów, wyrażających własne rodzaje aktywności nakładane na rzeczywistość: *Rozwój ludzkości zależy od faktu, że istnieje pewna gotowość, pragnienie niedostosowania się, i że nie tylko ze względu na postępek, lecz w istocie ze względu na przetrwanie każdego społeczeństwa rasy ludzkiej gotowość niedostosowania się jest dla samego społeczeństwa równie istotna jak gotowość dostosowania się i poddania regułom, zgodnie z którymi społeczeństwo to uczestniczy w grze zwanej życiem.*<sup>3</sup>

2 Z. Freud, *Pisma społeczne. Dzieła tom IV*, KR, Warszawa 2009.

3 E. Fromm, *Patologia normalności, Vis-à-Vis*, Kraków 2017.

Rewolucja chadza oboma korytarzami. Artysta kapitalista będzie sprzeciw społeczeństwa urynkowiał, artysta szaleniec będzie go kumulował. O tym, kto posiada prawo do decydowania o sztuce w bujnych okresach przemian, zadecydują odbiorcy sztuki. Tak jak o położeniu państwa rozstrzygnie międzynarodowy arbitraż, teren religii wygradzą ateści, o skuteczności terapii zadecyduje ozdrowieniec, a przydatność nauki oceni szary użytkownik. Artysta kapitalista ma silne poczucie przynależności względem ruchów społecznych, jest świadomy celów, które stawia przed sobą, i dąży do ich realizacji, na pierwszym miejscu stawia rozum. Artysta szalony odczuwa mocną więź z własną historią, w praktyce twórczej próbuje „wejść w siebie” i rozstrzygać sprawy, które wykraczają poza empiryczne rozumienie świata. Mówiąc kolokwialnie, czyni to z pobudek serca. Ta współzależność sprawia, że władza jest tam, gdzie rozum – gdzie pan. Serce wyraża słabość i zdolność do popadania w przesadę – tam tkwi niewolnik. Serce to ciało, mówiąc językiem religii – grzech. Przekładając na dialekt sztuki, możemy powiedzieć, że eksplikacją artysty/artystki kapitalisty/tki będzie aktywizm, natomiast artysty/artystki szalonego/nej – dzieło. Słabość może doprowadzić do zgnuśnienia, którego odbiciem są postawy romantyzujących w sztuce. Artysty szaleni podejmują próby usprawiedliwiania swych niepowodzeń za pomocą mitu o szaleństwie, w którego ramionach czują się bardzo dobrze, niczym romantyczni pisarze w oparach absyntu. Podatność na uzależnienia, które są umocowywane przez mit, sprawia, że często grupa „szalonych” zatracą się w poczuciu własnej wyjątkowości w oparciu o potencję obłądu i rozkosz płynącą z cierpienia. Bardziej udany mechanizm wykreowania dzieła oznacza destylację traum, wypchnięcie z siebie utworu uniwersalnego, stworzonego w bólu, ale finalnie ukazującego stan ulgi i odprężenia. Należałoby więc zadośćuczynić samemu sobie. Przekaz niewyhamowany



przez ego staje się nieczytelny i obwieszcza katastrofę rozpłynięcia się w autoagresywnych impulsach.

Zadośćuczynienie nie sobie, lecz innym cechuje artystę kapitalistę. W istocie artysta kapitalista to wilk w owczej skórce, pod którym kryje się narcyz. Marie Langer wszystkich, którzy tak bardzo pragną wyplenić niesprawiedliwość z najbliższego otoczenia, określa (nie bez ironii chyba) następująco: *Kto wstąpi do takiej partii (...), która dąży do urzeczywistnienia pewnej utopii, ten niejako z wewnętrznej potrzeby stara się na zewnątrz, wokół siebie, usunąć wszelkie bezprawie. Ale to bezprawie nieświadomie łączy się z tym wszystkim, co w świecie rzeczywistym lub w fantazji innym oraz sobie wyrzodził.*<sup>4</sup> Dlatego patologiczne przykłady reagowania w sobie bądź w otoczenie moglibyśmy przypisać przejawom masochistycznym w odniesieniu do „szaleńca” bądź sadyzmowi w stosunku do „kapitalisty”. Gdybyśmy natomiast poprosili artystę szaleńca o ukazanie swej prawdziwej natury, najprawdopodobniej naszym oczom ukazałby się neurotyk. Narcyz czuje się najlepiej w towarzystwie neurotyka i vice versa. Jest to współzależność, której genezę odnajdziemy w historii „innego”, który zawsze na marginesie systemu próbował wyrażać własną wyjątkowość. Pisząc „inny”, mam na myśli wszystkich outsiderów i outsiderki oraz wykluczanych i wykluczane, którzy nie mieścili się w ciasnych butach normatywnego świata. Jak ci ludzie z Bethlem, pokazywani niczym zwierzęta w zoo. To o nich i od nich jest sztuka, która poruszała i porusza najmocniej. Tym „innym” byli neurotyk i narcyz wspólnie. Postęp przez kapitał, którym dysponuje, zaoferował coś, czemu nie mógł oprzeć się narcyz, coś, czemu nie mogła nigdy oprzeć się ludzka natura. Jednakże tworząc alternatywę dla szaleńca, za pomocą

którego chętnie kneblowano figurę artysty/ki zaangażowanego/nej, wytworzyliśmy strukturę obronną przeciwko establishmentowi. Cynizm trzeba zwalczać cynizmem. My, artyści/ki kapitaliści/ki oraz artyści/ki szaleni/one tworzymy jeden organizm. Organizm rządny krwi i przez to zapewne podatny także na uroki melancholii. ✖

Warszawa, maj 2020



✦ PERSONA VII, 200×150 CM, AKRYL NA PŁÓTNIE, 2020

4 S. Volkman-Raue, H.E. Luck, *Najwybitniejsze kobiety w psychologii XX wieku*, GWP, Sopot 2015.

## WYBRANE Z KALENDARZA:



1. Arkadiusz Karapuda, **Hour by hour**  
Galeria A19, Warszawa, 30.07–30.10.2020

Monumentalna realizacja Arkadiusza Karapudy odnosi się do czasów pandemii i nakazu domowej izolacji obowiązującego przez kilka tygodni. Choć temat może wywoływać poczucie nużącej niezmienności i biernej postawy, autor zachęca do dynamicznej percepcji dzieła. Trzeba nieustannie się przemieszczać, aby odczytać pracę. Całość idealnie współgra z tranzytywną przestrzenią stacji metra, gdzie jednostajny ruch regularnie wjeżdżających i odjeżdżających wagonów podkreśla rytmiczność kompozycji.

2. Tomasz Milanowski, Sławomir Ratajski, **Malarstwo radykalne**  
Galeria Salon Akademii, Warszawa, 15.09–23.10.2020

Najnowsze obrazy Tomasza Milanowskiego i Sławomira Ratajskiego są efektem konsekwentnie obranej przed kilku laty drogi twórczej. Oba artystów interesuje dyskurs abstrakcyjny, autoteliczny i głęboko skupiony na wewnątrzartystycznej problematyce. Wystawa jest pochwałą malarstwa, ukazaniem licznych możliwości tej dyscypliny.

3. Arkadiusz Ruchomski, **Pomiędzy**  
Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra, 4.06–27.09.2020  
Kurator: Leszek Kania

Kompozycje Arkadiusza Ruchomskiego sytuują się na pograniczu malarstwa, reliefu, natury i rzemiosła artystycznego. Wykonane w drewnie, niczym snycerka, odznaczają się naturalnością i rustykalnością. Każdy obiekt jest odmiennego kształtu, każdy ma wyjątkową kolorystykę. Pod tym względem szczególną uwagę przyciągają dzieła w formie tonda. Znajdziemy w nich harmonijne połączenie kształtu, barwy i faktury naturalnych tworzyw.

4. Grzegorz Kozera, **Widzenie powtórne**  
Płocka Galeria Sztuki, Płock, 26.06–2.08.2020  
Kuratorka: Alicja Wasilewska  
Galeria aTAK, Warszawa, 1.10–31.12.2020  
Kuratorka: Katarzyna Włodarska

Wystawione obrazy i kolaże są zapisem wrażeń Grzegorza Kozery, który w 2019 roku wyruszył w podróż do Ameryki Południowej szlakiem Józefa Czapskiego. W pracach odnajdziemy fascynację wrażliwością wizualną Czapskiego, jego słowami opisującymi Argentynę, Urugwaj, Wenezuelę i Brazylię. W ten sposób Kozera stworzył interesujący cykl *Widzenie powtórne*, składający się z 35 kompozycji.

## 5. *Ars Longa*

Dobre Miejsce. Katolickie Centrum Kultury, Warszawa, 14.09–29.09.2020

Kuratorzy: Aleksandra Krupska, Marcin Petrus

Ekspozycja jest prezentacją efektów pracy studentów III roku Pracowni Technologii i Kopii Malarstwa Średniowiecznego Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Warszawie. Wszystkie obrazy są kopiami fragmentów przedstawień ołtarzowych znajdujących się w Galerii Malarstwa Średniowiecznego stołecznego Muzeum Narodowego. Mistycyzm gotyckich dzieł idealnie współgra z zacisznym usytuowaniem galerii w samym środku Lasu Bielańskiego.

## 6. Tadeusz Dominik, *Malarstwo*

Galeria Sztuki BWA, Olsztyn, 13.08–4.10.2020

Na pokazie dzieł wybitnego kolorysty Tadeusza Dominika znalazły się obrazy z różnych okresów jego twórczości – zrealizowane od lat 60. XX wieku po początek XXI. Oprócz kompozycji dobrze znanych, zaprezentowano obiekty sporadycznie wystawiane, należące do prywatnych kolekcji, co dla wielu okazało się miłym zaskoczeniem.

# Hour by hour

1.

145



↑ ARKADIUSZ KARAPUDA, *HOURLY BY HOURLY*. FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY



2.

✦ TOMASZ MILANOWSKI,  
BEZ TYTUŁU, Z CYKLU OSCYLACJE,  
2017, OLEJ, PŁÓTNO, 150×150 CM.  
FOT. A. GUT

✦ ARKADIUSZ RUCHOMSKI,  
POMIĘDZY. FOT. M. KOWALSKI,  
DZIĘKI UPRZEJMOŚCI MUZEUM  
ZIEMI LUBUSKIEJ



3.



4.

◀ WIDOK WYSTAWY WIDZENIE POWTÓRNE, GRZEGORZ KOZERA, PŁOCKA GALERIA SZTUKI. FOT. DZIĘKI UPRZEJMOŚCI AUTORA

↓ ARS LONGA, OD LEWEJ KOMPOZYCJE AUTORSTWA: JUSTYNY SASANKI, AGNIESZKI LEWCZYK, MARIII BATOR, WERONIKI WÓJCIK. FOT. M. MAKSYM CZAK



5.

147

↓ TADEUSZ DOMINIK, MALARSTWO. FOT. J. ZDANOWICZ, ARCHIWUM BWA GALERII SZTUKI W OLSZTYNIE



6.



# Summaries

# Summar

Izabela Myszka

YES, THIS IS WHAT YOU THINK IT IS

In the summer 2020, Elektrownia, the Mazovian Centre of Modern Art in Radom, hosted an exhibition of Zbigniew Libera – The Latest Contraception of Documentary Photography.

What does Libera unveil in this difficult pandemic time? What does he criticize?

In the history of art, Libera long ago gained the title of the leading artist of critical trend. He leads us through the labyrinth of own experiences, own encounters with the cultural order, thoughts, behaviours, actions. Libera breaks modern phenomena into pieces and delivers the analysis while leaving to the viewer the synthesis and conclusions from watching the 12 photographs. The author lets us consider this world order and conclude through real painful problems that challenge the modern reality.

Irma Kozina

HISTORICAL TAXIDERM BY AGNIESZKA CIEŚLIŃSKA, A WARSAW CONTEMPORARY GRAPHIC DESIGNER

An old provosty of the Cieplice Cisterian monastery has hosted a graphic exhibition of Agnieszka Cieślińska, an artist inspired by medieval bestiaries and historical theological prints. The context for Cieślińska's fancy beast presentations was a taxidermed crocodile torso with a head of an aligator carved in wood, dated to the 16th century. The atmosphere of the exhibition referred to old curiosity cabinets, which frequently exposed taxiderms of exotic reptiles.

Agnieszka Cieślak

ANNA AND IRENA NAWROT. OUTLIVED AND STITCHED

The article is a review of Anna and Irena Nawrot exhibition in Biała Gallery in Lublin – 'Outlived and Stitched' (12 June – 31 July 2020). The works exhibited come mainly from 2019-2020 and their leitmotiv is the female silhouette. In Anna's work, it is seen from

the angle of popculture, while Irena views it through the body and own biography. One of the main motifs of the exhibition is a red yarn thread which helps the twin sisters spin a poignant story of life and death.

Ryszard W. Kluszczyński

NEW MEDIA ART AND ITS TRANSFORMATIONS

The author discusses the art of new media with its dynamic development over the last half-century. In his analysis of its concept and subsequent transformations he starts with the initial form emerging from the introduction of new media as tools in the creative artistic process. Examining the post-media stage where the arts of old and new technical media integrate with the traditional fields of art, he finally considers the modern transdisciplinary stage which involves creative interactions between the artistic intermedia integrated in the previous stage and other, non-artistic fields of social activity: science, humanities, politics, social activism, leading to artistic transmedia forms. The current new media art is presented here as an area located particularly between SciArt and critical art. Key words: new media art, post-media art, intermedia, transmedia, transdisciplinary art, SciArt, critical art.

Piotr Celiński

BEYOND CARTESIAN DUALISM: BODY, VIRTUALITY AND MEDIA ART

A media perspective on the possibilities of exceeding the imaginaria and codes of representational and esthetic thinking, and on the declining credibility of symbolic/visual representations based on digital technology mediations. The author reaches for examples of art to the areas of art and media art, searching for traces of contestation and reflection on post-Cartesian dualism of matter and meanings strengthened by the 'virtualisation' of culture within the framework of digital and network ecosystem. Focusing his interest on the tension between matter and information, mediations and carnality, he leads his narrative towards the search for a holistic alternative to the digital culture dictate in its current formula.

Filip Burno

UPGRADING 'THE DOWNTOWN'. WYBRZEŻE KOŚCIUSZKOWSKIE AND POWIŚLE IN THE YEARS C. 1910 – 1939

Part 2.

A new building of the Academy of Fine Arts in Wybrzeże Kościuszkowskie street is one of many phenomena that mark Warsaw's return to the river, the process begun over a hundred years ago and interrupted by the outbreak of war. This work focuses on the history of a section of the Powiśle district located between Wybrzeże Kościuszkowskie, Dobra, Leszczyńska and Aleja Trzeciego Maja streets. Part 2 of the article describes the changes that took place in a section of Powiśle and Wybrzeże Kościuszkowskie between c. 1935 and 1939. At that time Wybrzeże Kościuszkowskie was one of flagship projects for the city authorities. A boulevard on the Vistula embankment became not only a place for walking, doing water sports, sunbathing, but also for the organization of mass celebrations, i. a. Maritime Day. In mid-1930s, the Warsaw City Board headed by Mayor Stefan Starzynski planned the development of a series of presentable buildings along the river banks. That project included the erection of a monumental power plant building located on the corner of Wybrzeże Kościuszkowskie and Tamka street, as well as streets with luxury tenement houses (i.a. Smulikowskiego/Herbutowska streets). The outbreak of World War II stopped the plans.

## NASI AUTORZY

**DR FILIP BURNO** – historyk architektury, adiunkt na Wydziale Zarządzania Kulturą Wizualną Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, specjalizuje się w historii architektury XIX i XX w., zajmuje się relacjami władzy i procesami urbanizacyjnymi, problemami kreowania polityki pamięci, a także wytwarzaniem przestrzeni w wyniku procesów modernizacyjnych w I poł. XX w. Ważniejsze publikacje: *Świątynie nowego państwa. Kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej* (Warszawa 2012), *Spektakl i modernizacja. Miasta włoskie w okresie faszystwu, 1922–1945* (Warszawa 2016).

**PROF. PIOTR CELIŃSKI** – medioznawca, teoretyk mediów cyfrowych, profesor nadzwyczajny w Katedrze Teorii Mediów UMCS. Współtwórca imprez kulturalnych i artystycznych. Autor i redaktor książek: *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu* (Wrocław 2010), *Kulturowe kody technologii cyfrowych* (Lublin 2011), *Mindware. Technologie dialogu* (Lublin 2012), *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych* (Lublin 2013), *Projekt: media. Wyobrazić sobie media i stworzyć świat* (Lublin 2020). Współtwórca i członek zarządu Fundacji Instytut Kultury Cyfrowej ([www.kulturacyfrowa.org](http://www.kulturacyfrowa.org)).

**AGNIESZKA CIEŚLAK** – historyczka sztuki. Kuratorka wystaw, koordynatorka imprez artystycznych i edukatorka młodzieży. Interesuje się realizacjami site-specific oraz sztuką w przestrzeni publicznej. Od 2017 r. prowadzi autorski cykl zajęć dla licealistów „PS Poznaj sztukę!” przybliżający młodzieży sztukę współczesną. Autorka licznych tekstów towarzyszących wystawom w Galerii Labirynt, gdzie pracuje od 2015 r.

**DR HAB. MARCIN GIŻYCKI** – historyk sztuki i filmu, krytyk, wykładowca, realizator filmów dokumentalnych, animowanych i eksperymentalnych. Laureat nagrody za wybitny wkład w studia nad filmem animowanym (przyznanej na Światowym Festiwalu Filmu Animowanego Animafest w Zagrzebiu w 2016 r.). Profesor w Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych. Dyrektor artystyczny Międzynarodowego Festiwalu Filmów Animowanych „Animator” w Poznaniu. W latach 70. ubiegłego wieku pracował w redakcjach *Literatury* i *Projektu*. Był redaktorem naczelnym kwartalnika *Animafilm*, organu Międzynarodowego Stowarzyszenia Twórców Filmów Animowanych ASIFA. Autor książek z zakresu historii sztuki i kina oraz wielu nagradzanych filmów.

**ALEXANDRA HOŁOWNIA** – krytyczka sztuki i artystka wizualna, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (1978), a także Studium Scenografii ASP w Warszawie (1982) oraz Sztuki w Kontekście UdK w Berlinie (2006). Publikowała m.in. w czasopiśmie *Arteon*, *Format*, *Artluk*, *CoCain*, *Foto*, *Magazyn Sztuki*, *Obieg*, *Sztuka* itd. Autorka książki *Künstlerinterviews als Methode der Kunstvermittlung – Spektrum Polen* (2007). Prowadziła zajęcia m.in. w Theakademie Berlin, Design Apartment Zhejiang College (Chiny). Mieszka i pracuje w Berlinie.

**ŁUKASZ HUCULAK** – malarz, stypendysta Ministerstwa Kultury, rządu Bawarii oraz organizacji pozarządowych. Laureat Festiwalu Malarstwa w Szczecinie i Festiwalu Malarstwa „Bielska Jesień”.

Członek wrocławskiej Akademii Młodych Uczonych i Artystów, związany z wrocławską ASP, gdzie prowadzi pracownię malarstwa i kieruje studiami doktoranckimi. Bywa kuratorem, publikuje teksty o sztuce. Pod jego redakcją ukazało się kilka publikacji zbiorowych. Jego zainteresowania obejmują ikonografię wanitatywną, estetykę detalu, destrukcję i *non finito*.

**KRZYSZTOF KRISTOFFER JEGLIŃSKI** – urodził się w 1952 r. w Warszawie. Od 40 lat mieszka w Sztokholmie. W Polsce studiował na Wydziale Filozofii i Nauk Społecznych UW, w Szwecji – malarstwo i architekturę wewnątrz w Akademii Sztuk Pięknych Konstfack w Sztokholmie. Studia podyplomowe w Królewskiej Akademii Sztuki w Sztokholmie. Zajmuje się nauczaniem, scenografią teatralną, rzeźbą i malarstwem. Prezentował swoje prace na kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych.

**KRZYSZTOF JURECKI** – ur. 1960, krytyk i historyk sztuki, członek honorowy ZPAF i członek AICA. Specjalizuje się w historii sztuki XX w., zwłaszcza modernizmu i awangardy artystycznej, zajmuje się przede wszystkim fotografią i filmem eksperymentalnym. Autor kilku książek z zakresu historii fotografii. Pisał dla wielu pism artystycznych, obecnie dla *Aspiracji* i *Formatu*. Przewodniczący jury konkursu Cyberfoto w Częstochowie (od 2002) i Biennale Sztuki w Piotrkowie (od 2011). W latach 1998–2005 kierował Działem Fotografii i Techniki Wizualnych w Muzeum Sztuki w Łodzi. Dziekan ds. Nauki Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi oraz wykładowca ASP w Łodzi.

**PROF. DR HAB. RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI** – na Uniwersytecie Łódzkim kieruje Katedrą Nowych Mediów i Kultury Cyfrowej. Profesor w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Zajmuje się problematyką sztuki nowych mediów i zagadnieniami cyberkultury, teorią sztuki oraz jej najnowszymi tendencjami, ze szczególnym uwzględnieniem relacji między sztuką, nauką, techniką i polityką. Autor i redaktor licznych książek, dyrektor artystyczny międzynarodowego projektu *Art & Science Meeting* w Centrum Sztuki Współczesnej w Gdańsku oraz kurator oraganizowanych w ramach projektu wystaw.

**DR HAB. IRMA KOZINA** – profesor ASP w Katowicach, historyk sztuki, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego, od 1988 r. wykładająca zagadnienia sztuki współczesnej i historii designu w wyższych uczelniach w Katowicach, Gliwicach, Krakowie i Warszawie, stypendystka fundacji Gerda Henckel Stiftung oraz DAAD, autorka artykułów i książek traktujących o sztuce nowoczesnej i współczesnej, modzie, designie i historii miast, napisała m.in.: *Pałace i zamki pruskiej części Górnego Śląska* (2001), *Chaos i uporządkowanie. Dylematy architektoniczne na przemysłowym Górnym Śląsku w latach 1763–1955* (2005), *Art deco* (2013), *Ikony dizajnu w województwie śląskim* (2012), *Polski design* (2014), *Historia mody od krynoliny do mini* (2017). Od 2012 roku prowadzi rubrykę „Ikony designu” w wydawanym przez SARP czasopiśmie ARCH, jest też autorką monograficznych opracowań o artystach związanych z Katowicami (m.in. o twórczości Romana Kalarusa, Kazimierza Cieślaka, Romana Staraka i Romana Nowotarskiego, Karola Wieczorka).



**PAWEŁ ŁUBOWSKI** – debiutował w 1979 r. wystawą indywidualną w galerii „Repassage 2” w Warszawie. W latach 1981–1984 brał udział w wystawach w ramach działań kultury niezależnej. Twórca i redaktor naczelny pism o sztuce: *ARTeon* (1999–2006), *CoCAin* (2012–2015), *artluk* (od 2006 do dziś). Współzałożyciel galerii Szyperska w Poznaniu, którą prowadził do 2014 r. W latach 2010–2014 dyrektor CSW w Toruniu. Miał 43 wystawy indywidualne, uczestniczył w wielu wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą. Laureat konkursów malarskich i wydawniczych. Obecnie pracuje jako wykładowca WSUS w Poznaniu.

**DR MAREK MAKSYM CZAK** – historyk sztuki, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki UKSW w Warszawie. Opublikował *Bunt przeciw władzy i formalizmowi. Próba interpretacji twórczości grupy Wprost* (2017), *Nowa figuracja. Leszek Sobocki* (red., 2016). Stypendysta MKiDN w ramach programu „Młoda Polska”, interesuje się polską sztuką nowoczesną i współczesną w kontekście przemian społeczno-politycznych, krytyką artystyczną, sztuką w przestrzeni publicznej. Kurator ekspozycji malarstwa współczesnego *Większy niż szafa* (Galeria Salon Akademii, Warszawa 2018), redaktor portalu *nowafiguracja.com*, prowadzi cykl wykładów w Instytucie Sztuki PAN.

**PROF. SŁAWOMIR MARZEC** (ur. 1962) – absolwent ASP w Warszawie i Kunstakademie Düsseldorf, prowadzi Pracownię Malarstwa na Wydziale Grafiki ASP w Warszawie. Praktykuje malarstwo, rysunek, instalację, fotografię przetworzoną, performance i film. Autor blisko 100 wystaw indywidualnych (m.in. w CRP w Orońsku, CSW Warszawa, Galerii Foksal) oraz licznych publikacji, również książek, z pogranicza teorii i krytyki sztuki.

**DR INŻ. IZABELA MYSZKA** – adiunkt w Katedrze Sztuki Krajobrazu Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie. Współpracuje z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu. Zajmuje się współczesną sztuką ogrodową. Fotografuje naturę, jest autorką ogrodów pokazowych i serii malarstwa, publikuje teksty o sztuce.

**PAWEŁ SZAWEL PŁÓCIENNIK** (ur. 1987 w Warszawie) – malarz, rysownik, performer. Absolwent Wydziału Malarstwa warszawskiej ASP (dyplom w 2019 r. w pracowni Jarosława Modzelewskiego), twórca powieści graficznych (m.in. *Pinki*, *Papierowy rewolwer*), uczestnik licznych wystaw indywidualnych i zbiorowych, w kraju i zagranicą, inicjator Otwartej Pracowni Eksperymentu Kaplica (2014–2019), kurator projektu *Oddział Przepiękny*. Stypendysta marszałka województwa mazowieckiego (2018) oraz laureat Nagrody Inicjatywy ENTRY na *Coming Out – Najlepsze Dyplomy ASP 2019*.

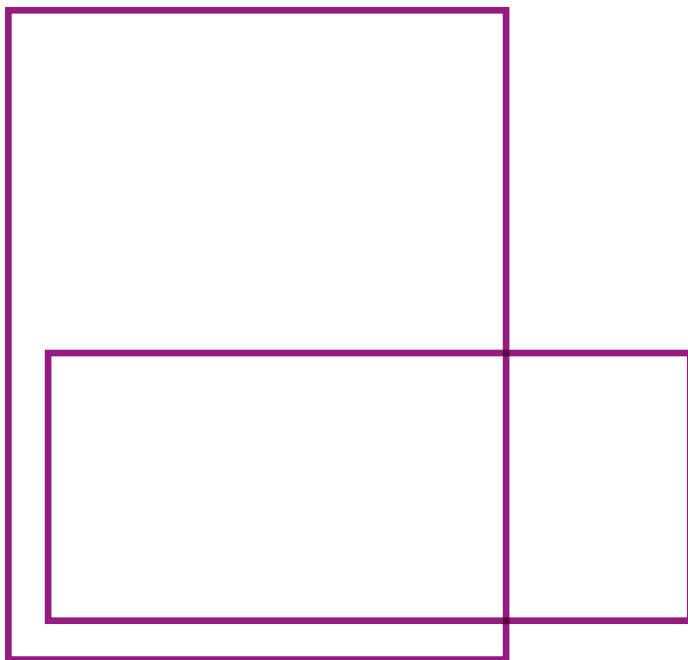
**DR GRZEGORZ ROGALA** – w latach 1976–1981 studiował na Wydziale Operatorskim PWSFTviT w Łodzi. Był członkiem S.F.P., ZPAP. Od 1988 prowadzi Studio Rogala, zajmujące się produkcją i postprodukcją filmową. Zrealizował bądź brał udział w realizacji około 800 projektów filmowych i reklamowych. Uehonorowany w 1996 w Krakowie nagrodą za animację komputerową „Crakfilm”. Od ośmiu lat zajmuje się filmem, fotografią i sztuką interaktywną. Jego prace znajdują się w zbiorach MN w Warszawie i Gdańsku oraz w kolekcjach prywatnych we Francji, Nowej Zelandii, Niemczech, Holandii, Polsce. Autor nagrodzonych i wyróżnionych na międzynarodowych festiwalach filmów oraz instalacji interaktywnych: 1. nagroda za film *Linia* na festiwalu filmowym w Monachium, wyróżnienie za film *Podniesienie* na festiwalu filmowym w Bombaju (Indie), 1. nagroda za instalację

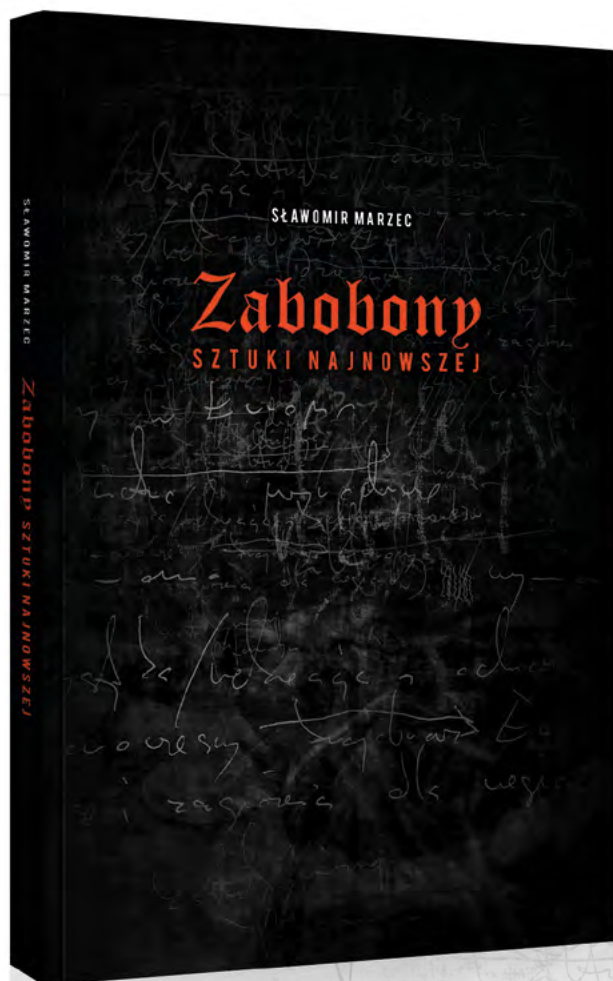
interaktywną *Chopin* na festiwalu mediów „Cho-Ping” (w warszawskiej Zachęcie), nagroda za instalację *Traces* na festiwalu w Nowym Sadzie (Serbia). Zrealizował kilka scenografii wirtualnych dla Opery Kameralnej i Opery Królewskiej w Warszawie. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach indywidualnych i zbiorowych. Od 2010 r. prowadzi zajęcia z technik multimedialnych na WIT Warszawa według autorskiego programu. Doktorat z dziedziny intermedia na UAP w Poznaniu zdobył w 2014 r. Mieszka i pracuje w Warszawie.

**DR ALEKSANDRA SKRABEK** – historyczka sztuki. Jej zainteresowania skupiają się na problemie korespondencji sztuk, a także na związkach między sztuką i nauką. Kuratorka wystaw, koordynatorka konferencji naukowych w Galerii Labirynt, organizatorka wykładów poświęconych sztuce współczesnej oraz kursów dla studentów. Publikowała w *Kresach*, *O.pl* i *Roczniku Historii Sztuki*.

**AGNIESZKA TES** – historyczka i krytyczka sztuki, malarka zrzeszona w ZPAP. Doktorantka w zakresie nauk o kulturze i religii. Redaguje dział sztuki w piśmie *Fragile*, opublikowała kilkadziesiąt tekstów naukowych i krytycznych na temat wybranych twórców i zjawisk artystycznych w XX i XXI w. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół duchowości w malarstwie abstrakcyjnym. Mieszka w Krakowie.

**DR HAB. JAN STANISŁAW WOJCIECHOWSKI** – profesor ASP, kulturoznawca, badacz kultury współczesnej, krytyk sztuki, organizator życia artystycznego i naukowego, wykładowca akademicki, artysta. Píše artykuły, eseje i książki na temat praktyk i idei artystycznych, przemian kulturowych i filozofii kultury. Prowadzi archiwum sztuki, tworzy obiekty rzeźbiarskie i aranżacje przestrzenne, posługuje się też innymi mediami.





# Zabobony

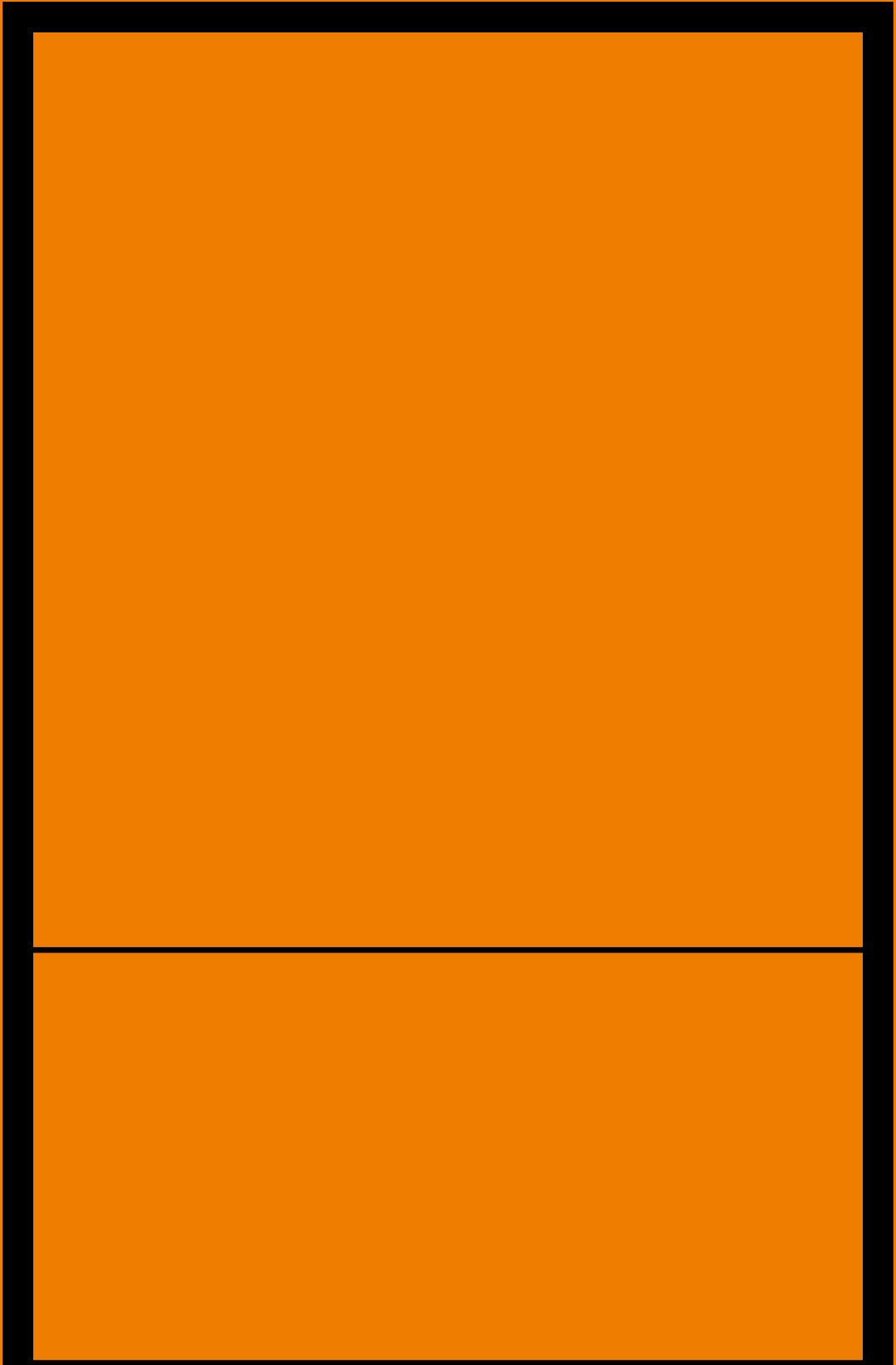
SZTUKI NAJNOWSZEJ

# Zabobony

SZTUKI NAJNOWSZEJ

Książka ta jest próbą odpowiedzi na stosunkowo niewinne pytanie: jak wyglądają nasze podstawowe zabobony sztuki (nasze „oczywistości”, skróty myślowe itd.) w czasach globalnej a zasadniczej obłudy, funkcjonalnej ignorancji i ostentacyjnej pazerności? Gdy stworzyliśmy kulturę, która zamienia brutalność na podstępność. A dodatkowo: czy sztuka w tym kraju potrafi wyrwać się z pola wyznaczonego jej przez jakoby ostateczne zwanie neopolitruków i neoproroków? Czy praktykowanie sztuki ma jeszcze sens w sytuacji tych de/formujących aktualności?

KSIĄŻKA DO NABYCIA M.IN. W KSIĘGARNI WARSZAWSKIEJ ZACHĘTY,  
TAKŻE ONLINE: [HTTPS://ZACHETA.ART.PL/PL/E-SKLEP](https://zacheta.art.pl/pl/e-sklep)



=

