

SŁOWNIK SYTUACJI



# BWA JELENIA GÓRA

SŁOWNIK SYTUACJI  
KURATOR PROJEKTU  
JANINA HOBGARSKA

nr 3/2009

KAMIL KUSKOWSKI  
JAROSŁAW KOZAKIEWICZ  
ROBERT KUŚMIROWSKI

nr 2/2008

GRZEGORZ KLAMAN  
ZBIGNIEW LIBERA  
ŁUKASZ SKĄPSKI  
JOANNA RAJKOWSKA  
ELŻBIETA JABŁOŃSKA

nr 1/2007

GRUPA SĘDZIA GŁÓWNY  
ARTUR GRABOWSKI  
PAWEŁ KWAŚNIEWSKI  
DARIUSZ FODCZUK  
KATARZYNA KOZYRA





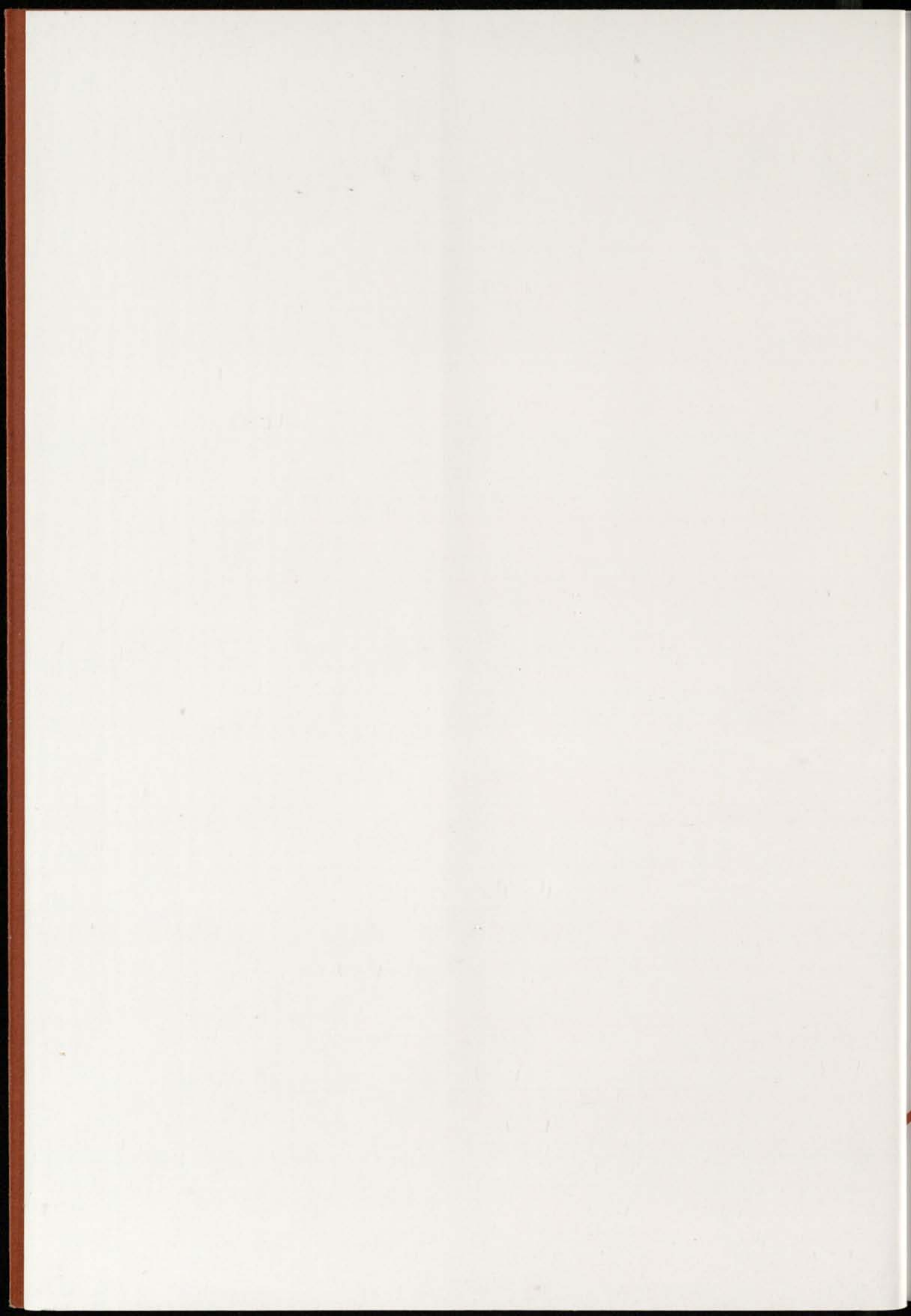


**BWA**  
**JELENIA GÓRA**







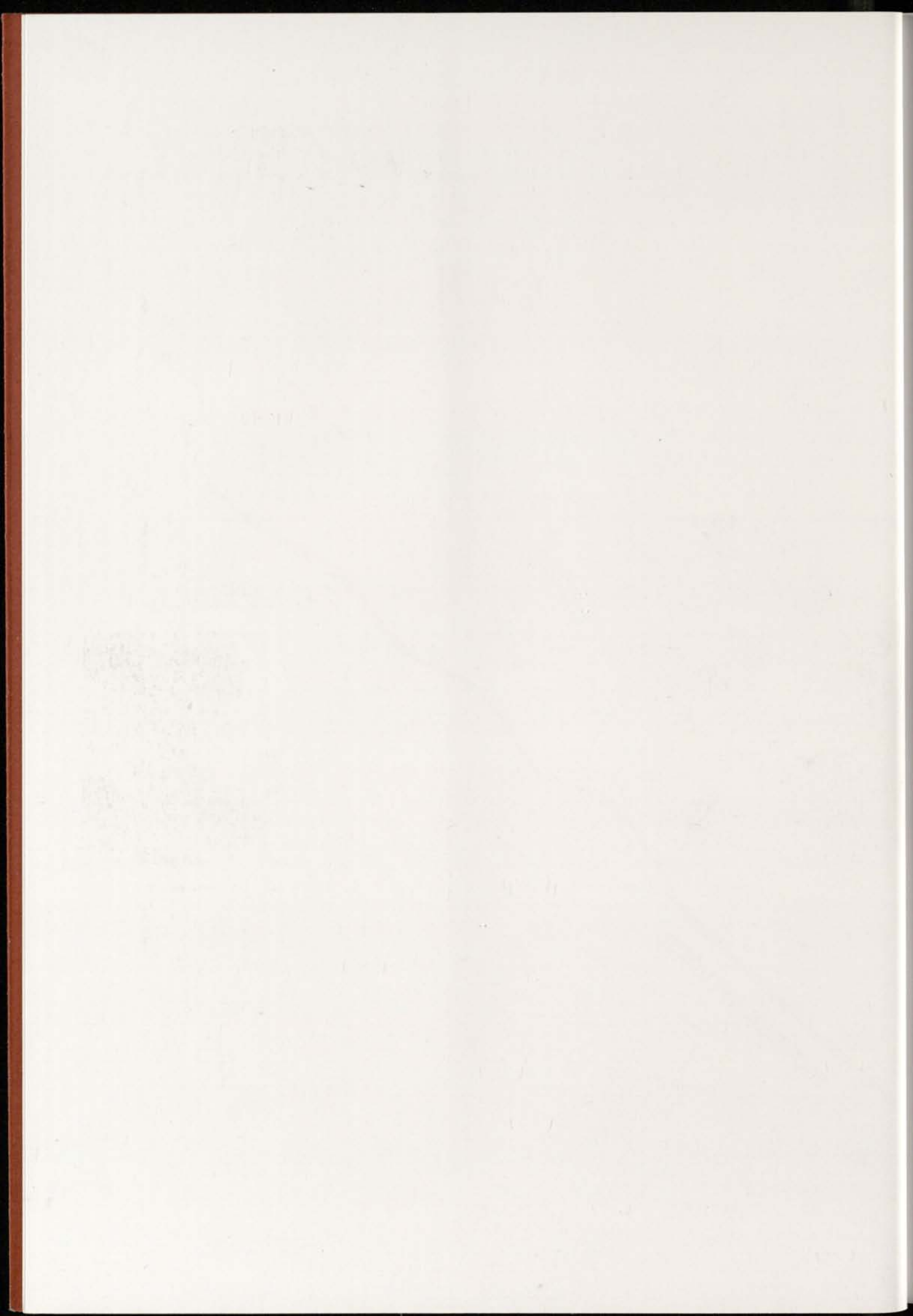




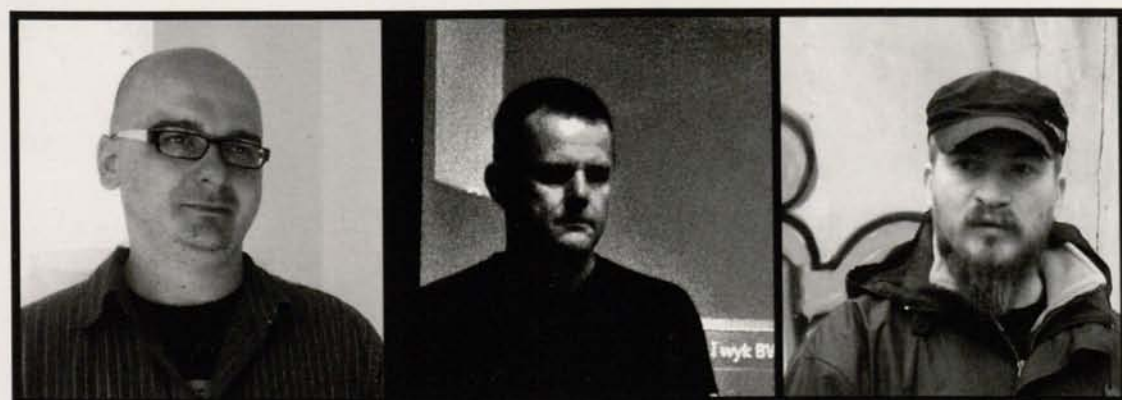
**SŁOWNIK SYTUACJI**





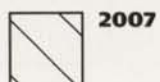








KAROLINA WIKTOR ALEKSANDRA KUBIAK GRUPA SĘDZIA GŁÓWNY		ARTUR GRABOWSKI	PAWEŁ KWAŚNIEWSKI	
DARIUSZ FODCZUK		KATARZYNA KOZYRA	GRZEGORZ KLAMAN	
JANINA HOBGARSKA KURATOR SŁOWNIKA SYTUACJI	ZBIGNIEW LIBERA	LUKASZ SKAPSKI	JOANNA RAJKOWSKA	ELŻBIETA JABŁOŃSKA
KAMIL KUŚKOWSKI		JAROSŁAW KOZAKIEWICZ	ROBERT KUŚMIROWSKI	



**2007**



**2008**



**2009**



„Słownik sytuacji” – to projekt artystyczny jeleniogórskiego BWA realizowany w latach 2007-2009.

Pierwsza edycja Słownika dotyczyła sztuki performance. Był to mały przegląd swoistych spektakli tworzonych na żywo i angażujących odbiorców. Zaproszeni artyści: **Grupa Sędzia Główny, Artur Grabowski, Paweł Kwaśniewski, Dariusz Fodczuk, Katarzyna Kozyra** pokazali w przestrzeni Galerii różne gatunkowo realizacje. Emocjonalne i w dużym stopniu osobiste działania były zacznym do rozmów z publicznością o różnych aspektach ideowych i formalnych prezentacji. Dyskusje, prowadzone przez **Pawła Jarodzkiego**, były wielką wartością projektu, także poprzez osobę moderatora. Zbliżyły (przeważnie młodą) publiczność do artystów, ośmieliły do mówienia o prawdzie przeżycia i poruszanych problemach. Łamały niewidzialne bariery i otwierały na nowe przestrzenie. Pozwalały przedstawić i przybliżyć obszar twórczych zainteresowań i dorobek zaproszonych artystów.

W skład drugiej edycji Słownika wchodził cykl spotkań autorskich z artystami średniego pokolenia, których obecność w polskiej sztuce współczesnej nadaje interesujące, często zupełnie inne, bo nowe interpretacje problemów, zjawisk społecznych, bądź pokazuje obszary dotąd mało przez sztukę eksplorowane. Podczas spotkań mówiono o strategiach artystycznych stosowanych w przestrzeni publicznej, o grze ze stereotypami współczesnej kultury, o konieczności rewizji niektórych pojęć i mitów funkcjonujących w świadomości społecznej. Dyskutowano też o ironii jako swoistej metodzie twórczej.

Z jeleniogórską publicznością spotkali się: **Grzegorz Klamana, Zbigniew Libera, Łukasz Skąpski, Joanna Rajkowska, Elżbieta Jabłońska**. Spotkania były jednocześnie prezentacjami całej twórczości każdego z artystów, pokazem najważniejszych prac i próbą usytuowania ich dorobku w sztuce współczesnej. Akcentowano odkrywczość ich dzieł, świeżość spojrzenia i znaczenie dla współczesności.

Spotkania moderowane były przez **Jolanę Ciesielską**, której kompetencja w dziedzinie sztuki najnowszej oraz ocena rangi zjawisk w niej występujących była w realizacji projektu niezwykle pomocna.

W tegorocznej edycji Słownika artyści mierzyli się z jeleniogórską przestrzenią publiczną. Każdy z nich próbował odnieść się do zastanej architektury i wyglądu miasta, położenia geograficznego, pejzażu, wielokulturowości zapisanej w jego tradycji i historii. Aby wytworzyć w sobie osobisty stosunek do tej przestrzeni i określić swój obszar zainteresowań **Kamil Kuskowski, Jarosław Kozakiewicz i Robert Kuśmirowski** - artyści zaproszeni do projektu - intensywnie poznawali miasto podczas rekonesansu. Spotykali się z miejscowymi historykami, przewodnikami, archiwistami. Otrzymali wiele materiałów informacyjnych, wskazówek, tropów i podpowiedzi. Oglądali różne miejsca, poznawali ludzi, chłonili atmosferę Jeleniej Góry. Swoje przemyślenia i wybory przekuli w konkretne projekty.

**Kamil Kuskowski** kontynuował swoje fascynacje instalacjami malarskimi w przestrzeni jeleniogórskiego Rynku i Parku Norweskiego w Cieplicach. Ustawiając ozdobne ramy zamknął i jednocześnie zwrócił uwagę na konkretne widoki. Znacze to, a więc popatrzenie jeszcze raz - zdaje się mówić artysta. Jego działania są także rodzajem przewrotnej gry z odbiorcą. Artysta pokazuje więcej i mocniej akcentuje. Rama nie ogranicza obrazu, a dodaje pewien rodzaj siły, wzmacnia percepcję. Postawiona w miejskiej otwartej przestrzeni działa obustronnie. Nie ma, jak w galerii, drugiej strony niedostępnej dla widza. Rama prowokuje przechodnia, najczęściej do fotografowania, staje się obramowaniem dla portretu, miejscem spotkań i upamiętnienia obecności, świadkiem osobistych wydarzeń. Wyzwala rozmaite emocje, także te niepożądane.



Realizacja **Jarosława Kozakiewicza** wpisuje się we wszystkie jego wcześniejsze projekty, ma te same cechy: „humanizm i poszanowanie istniejącego świata” (A. Cymer). Obiekt o wyglądzie wielościanu wywiedziony z myślenia o geometrycznych proporcjach budowy ciała ludzkiego i połączeń liniami prostymi otworów w głowie człowieka. Delikatnie wkomponuje się w zastaną przestrzeń. Usytuowany na terenie poewangelickiego cmentarza, nie narusza istniejącego porządku, wchodzi w strefę ciszy i kontemplacji. Swoją formą, lekkością i kolorem zbliżonym do barw natury, otwiera się na rozmaite energie miejsca i ludzi. Na obecności realne i odczuwane. „Nobody’s House” Kozakiewicza dialoguje z przestrzenią społeczną, tworzy żywe miejsce, a jednocześnie symboliczne.

**Robert Kuśmirowski** swoje realizacje umieścił w przestrzeni historycznej. Fragment muru zabytkowego Kościoła Łaski wzbogacił w epitafium „odtworzone” z prawdziwych elementów. Hybrydalna całość sklejona z różnych odcisków zastygłej pamięci, pięknie wykonana, szlachetna w detalu, jest jednak imitacją. Ale też nową jakością powstałą z pasujących do siebie obcych fragmentów. Dla nieuwważnych zawsze tam była, dla spostrzegawczych jest zagadką i materiałem do poszukiwań.

Na budynku, blisko centrum miasta, powstał wiele mówiący ślad po tablicy. Co upamiętniała? Kogo? Nie wiemy. Tablicę z lat 80. powstałą dla uczczenia 60-lecia Izby Rzemieślniczej w Jeleniej Górze widzimy na zabytkowej Baszcie. Mistyfikacja? Prawda czy fałsz? Autor wpuścił wirusy w przestrzeń publiczną, oczekując, że zostaną odnalezione, odczytane i zinterpretowane. Zaprosił nas do swego rodzaju gry czasem i pamięcią.

Wszystkie działania składające się na „Słownik sytuacji 3” powstawały w towarzystwie publiczności specjalnie zaproszonej lub przypadkowych przechodniów. Budziły żywe zainteresowanie, były szeroko komentowane na spotkaniach z Autorami realizacji oraz w przestrzeni medialnej. I jeśli nawet ich żywot nie będzie zbyt trwały, to zaistniały w pamięci wielu jeleniogórczan i sprowokowały do myślenia, do zajęcia stanowiska. **Janina Hobgarska**

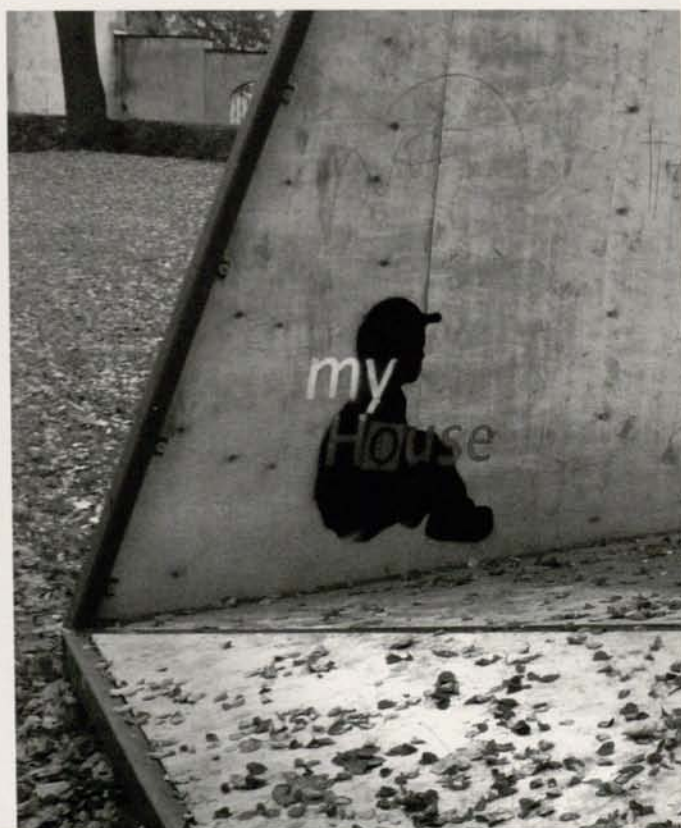
#### **Specjalne podziękowania kierujemy do:**

ks. prałata płk. dr Andrzeja Bokieja – Proboszcza parafii pw. Podwyższenia Krzyża Świętego  
Zakładów Metalowych „Ładziński” w Jeleniej Górze  
Firmy „Sobbud” w Jeleniej Górze.





Od świata oddziela nas nieściskość komentarzy. W przypadku stempla na obiekcie Jarosława Kozakiewicza mamy do czynienia z komentarzem, który raduje nas swoją prostotą. Kozakiewicz, autor obiektu ma prawo być niezadowolony, została naruszona czystość konstrukcji, dla której jedyną równoległością jest miejsce, w którym obiekt została ustawiona. „Niczyje”, ale posiadające autora, zostało ostemplowane i zawłaszczane przez wrażliwego wandalę. Stempel świadczy o tym, że wiadomość wysłana przez Kozakiewicza została odczytana, opieczętowana i wysłana dalej. *Zbigniew Szumski*





**SŁOWNIK  
SYTUACJI  
NR 3**



**DZIAŁANIA  
W PRZESTRZENI  
PUBLICZNEJ  
2009**







**Kamil Kuskowski (ur. 1973r.)** – malarz, autor instalacji, video, kurator wystaw. Absolwent Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych im. Kenara w Zakopanem. W latach 1995-2000 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi na Wydziale Techniki i Ubioru. W latach 1999-2005 był asystentem w Pracowni Malarstwa i Rysunku prof. Tadeusza Śliwińskiego, od roku 2005, kiedy uzyskał stopień doktora, jest adiunktem w tejże pracowni. W roku 2008 uzyskał habilitację. Współprowadzi na ASP w Łodzi Międzywydziałową Pracownię Otwartą. Jest kuratorem projektu Zona Sztuki Aktualnej. Jest artystą poszukującym nowej formuły malarskiej przekraczającej płaszczyznę obrazu, a równocześnie odwołującej się do tradycji malarskiej i współczesnej kultury. Istotnym elementem jego twórczości jest gra z instytucjami sztuki. Laureat m.in. nagrody Arteonu (2005r.) i zdobywca Grand Prix na Biennale Malarstwa Bielska Jesień (2009r.). Ważniejsze realizacje: „Dekonstrukcje” (2000r.), „Ukrzyżowania” (2001r.), „Obrazy konsumpcyjne” (2002r.), „Tematy malarskie” (2002r.), „Barwy klubowe” (2003-2004r.), „MuzeuM”(2005r.), „Portrety panien łódzkich”(2007r.), „Uczta malarstwa”(2007r.) „Bitwa pod Grunwaldem wg Jana Matejki”(2008r.), cykl „Antysemityzm wyparty”(2009r.).

**Projekt zrealizowany w ramach 3 edycji Słownika Sytuacji** w Jeleniej Górze zakładał odniesienie się do specyfiki miejsca, w którym miał zostać zrealizowany. Zależało mi na tym, żeby po raz kolejny przesunąć granice malarstwa, wychodząc przy okazji poza przestrzeń Galerii. Chciałem umieścić tę propozycję bliżej adresata w taki sposób aby nie mógł przejść obojętnie wobec mojej interwencji.

**W mojej realizacji** odwołuję się do legendarnego pojedynku pomiędzy starożytnymi malarzami Zeuksisem a Parrasjosem. Według anegdoty Zeuksis, namalował tak winogrona, że ptaki zlatywały się, by je dziobać, natomiast gdy Parrasjos namalował zasłonę, Zeuksis poprosił go o odsunięcie jej, by mógł zobaczyć co zakrywa. Zeuksis poczuł się pokonany, ponieważ on sam zdołał oszukać tylko ptaki.

**W projekcie anektuję**, zamykając w ramach, fragmenty pejzażu miejskiego Jeleniej Góry jak również pejzażu typowego dla okolic miasta. Rama jako parergon zawłaszcza fragment widoku zmieniając jego status, czyniąc go obrazem. Obrazem niezwykłym bo zmiennym w zależności od aury, pory dnia, czy innych elementów wpływających na jego zmianę, a także punktu widzenia.

**Ta realizacja niewątpliwie** jest kontynuacją mojej polemiki z malarstwem i próbą udowodnienia, że malarstwo nie zna granic a rama, która zamyka jego przestrzeń, może stać się środkiem do jeszcze większego otwarcia stając się przysłowiowym „oknem na świat”.

*Kamil Kuskowski*



*„Pejzaż 2009”. fot. K. Kuskowski*



*„Pejzaż 2009”, fot. K. Kuskowski*







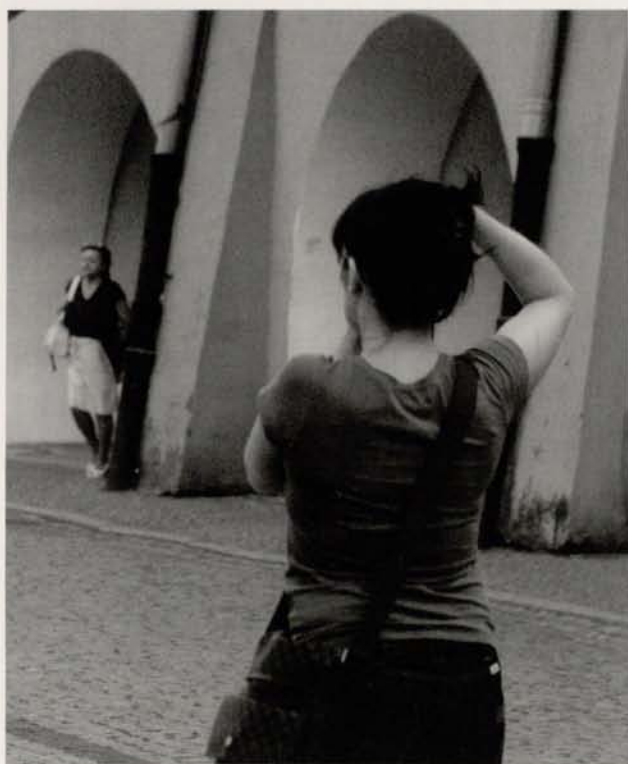


*fol. K. Kuskowski*



*fol. K. Kuskowski*





*fol. K. Przedzięk*



*Widok na ul. Szkolną, fot. J. Kowalczyk*



październik 2009



Jarosław Kozakiewicz (ur. 1961r.) - rzeźbiarz, autor projektów architektonicznych. W latach 1981-1985 studiował na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie w 1989 roku obronił dyplom. W latach 1985-1989 kontynuował edukację w The Cooper Union for Advancement of Science and Art w Nowym Jorku. Od 1993r. zawodowo związany z warszawską ASP, gdzie uzyskał stopień naukowy doktora sztuki (1997r.). Jego twórczość dotyczy społecznych, ekologicznych i symbolicznych wymiarów przestrzeni publicznej, zwłaszcza architektury i tkanki miejskiej.

W 2004 otrzymał nagrodę Stowarzyszenia Krytyków - „Pokaz”. W ostatnich latach współpraca z architektami przyniosła mu kilka wygranych konkursów i wyróżnień: wyróżnienie za projekt architektoniczny Muzeum Sztuki Współczesnej w Toruniu(2004), I nagroda w międzynarodowym konkursie na koncepcję Parku Pojednania w Oświęcimiu (2005), wyróżnienie specjalne za projekt budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie(2007). W 2006 roku reprezentował Polskę na X Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji. Mieszka i pracuje w Warszawie. Laureat m.in. nagrody Arteonu (2006r.). Ważniejsze projekty i realizacje: „Centrum Kultury Brok” (2002r.), „Projekt Mars” (2003r.), „Wieża miłości” (2004r.), „Geometria wnętrza” (2005r.), „Most duchów” (2005r.), „Transfer” (2006r.), „Dom nieustającej projekcji” (2007r.), „Kurtyna ziemna” (2007r.), „Tardigrada botanica” (2009r.).

*z Jarosławem Kozakiewiczem rozmawia Małgorzata Potoczak-Pełczyńska*

- *Wymyślając projekty w przestrzeni publicznej, chce Pan przede wszystkim sprowokować odbiorców do pytań, myśli Pan o zrewitalizowaniu przestrzeni, czy raczej nawiązuje Pan do kontekstu danego miejsca - z założenia tworząc projekty utopijne?*
- **Zajmuję się projektami w przestrzeni publicznej**, które zawsze są kontekstualne, bez względu na to, czy udaje się je zrealizować, czy nie. Takie projekty muszą podejmować problem, wpisywać się w specyfikę danego miejsca i zwykle są krytyczne.
- *Niekoniecznie przekorne...*
- **Krytyczne nie znaczy pejoratywne** czy „krytykujące”. Podjął po prostu jakiś problem przestrzeni, w której się znajdują.
- *Czy przestrzeń Jeleniej Góry prowokowała do dialogu z przeszłością, kiedy wędrował Pan ulicami miasta? Projekt „Nobody’s House”, który stanął przy historycznych kaplicach*



*cmentarnych w parku przy Kościele Garnizonowym, wskazywałby ten trop.*

- **Kiedy w maju przyjechałem** po raz pierwszy do Jeleniej Góry, byłem zafascynowany jej architekturą, ulicami, tkanką urbanistyczną, nie wspominając o krajobrazach. Dla człowieka, który przyjeżdża tutaj, fascynująca jest jednak historia: powojenna „zamiana obywateli”, gospodarzy tego miejsca. Ta wyjątkowa sytuacja ukierunkowała moje myślenie. Zobaczyłem kaplice i cmentarz, który już nie jest cmentarzem. Pomyślałem o teorii mówiącej o tym, że geneza powstawania miast zakłada iż powstają one obok nekropolii, gdyż ludzie nie opuszczają miejsca pochówku przodków. W przypadku byłego cmentarza ewangelickiego sytuacja wygląda dziwnie: przodkowie zostali zabrani, szczątki wywieziono, pozostały świadectwa architektoniczne, tkanka, która jest materialnym dziedzictwem gospodarzy. To było niezwykle, bardzo poruszające doświadczenie. Zamiana funkcji tego miejsca na park nie pozostaje bez znaczenia. Widziałem dzieciaki całujące się rankiem na ławce, ludzi, którzy przyszli tutaj odpocząć. Świadcami tych wszystkich codziennych zdarzeń są stojące od kilkuset lat kaplice. Duchy tego miejsca przyglądają się nam. Pomyślałem, że jest to sytuacja wyjątkowa i że chcę zmierzyć się właśnie z tą przestrzenią.
- *Powstał „Dom niczyj”. Miejsce, które każdy może zagospodarować: gdzie zakochani mogą przysiąc, a dzieci bawić się w domu?*
- **... przez swój kształt, obiekt**, który stworzyłem nawiązuje do bryły domu, ale dach nie zamyka przestrzeni. Skośna podłoga, ściany, które nie do końca są ścianami... „Dom niczyj” może budzić refleksje na temat tego miejsca i jego historii.
- *Przypadkowy przechodzień, bez rozmowy z Panem, wykładu o konstrukcji obiektu nawiązującej do linii łączących otwory w ciele ludzkim, bez znajomości historii sztuki i teorii architektonicznych wedle których piękno architektury i piękno obiektu może wywodzić się z proporcji ciała człowieka... taki odbiorca nie ma szans na podobne skojarzenie. Zamiast nawiązać dialog z przeszłością, będzie myślał czemu i komu ma służyć tak dziwaczna konstrukcja. Nie przeszkadza to Panu?*
- **Każdy obiekt w przestrzeni publicznej** ma wiele poziomów interpretacji. Podobnie jak w przypadku świadków zdarzenia ulicznego: jest kilku świadków i każdy pamięta coś innego. Każdy człowiek jest inny, w danym momencie jest w innym stanie ducha, więc siłą rzeczy napotkany obiekt wywołuje w nim inną emocję. Artyści zwykle starają się swoje prace nazwać intelektualnie, zwerbalizować, pokazać kontekst historyczny, do którego nawiązują, bo to ułatwia prześledzenie ich sposobu myślenia. Zwykły człowiek, obcując z obiektami w przestrzeni publicznej, nie ma potrzeby zagłębiania się w takie historie. Albo to na niego działa, albo nie. Obiekty wywołują określone emocje, nie zastanawiamy się nawet: „dlaczego”.
- *Ale przecież Pana obiekty nie są tylko znakami, które mają wywoływać określone emocje. Zwykle otwierają one możliwości nowego zastosowania, nowych funkcji.*
- **Rzeczywiście**, większość moich obiektów i rzeźb ma możliwość wchodzenia w interakcje.
- *To jest właśnie przyszłość obiektów w przestrzeni publicznej?*
- **Na pewno skończyła się era pomników** – symboli, stawiania czegoś, co stoi i zwraca uwagę samo na siebie. Kiedyś wystarczyło odlać jakikolwiek obiekt w brązie, aby stał się on dziełem sztuki. Dziś trzeba znaleźć uzasadnienie dla użycia takiego a nie innego materiału. Dlaczego jelonek musi być z brązu, a nie na przykład z materiału, który się biodegraduje? ... Pewnie, że pomniki-symboli będą powstawały, bo istnieją cele polityczne, różne poziomy świadomości fundatorów. Ale na świecie od tego się odchodzi, podobnie jak od meblowania parków obcymi rzeźbami, które się przywozi i po prostu ustawia. Po angielsku mówi się: „site specific” - o obiektach specyficznie dostosowanych do miejsca, wchodzących z nim w pewien dialog.
- *Uważa Pan, że nasze społeczeństwo jest przygotowane na odbiór tego typu obiektów? Nie*







*boi się Pan, że obiekty-znaki staną się obiektami-odbiornikami agresji przechodniów?*

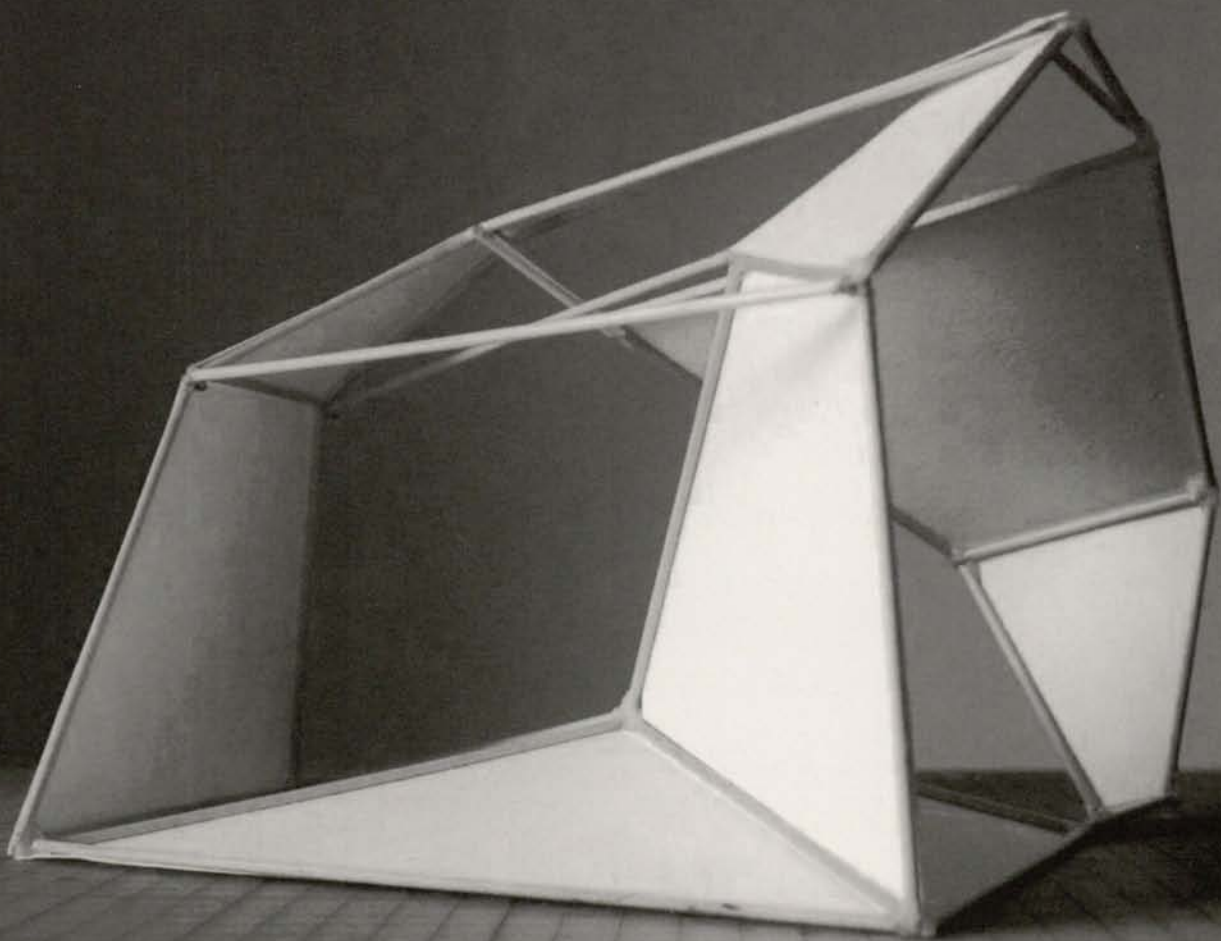
- **To poważny problem.** Ostatnio przeczytałem informację, że rodzice średnio spędzają ze swoimi dziećmi 15 minut dziennie. Dziecko spędza czas z telewizorem, komputerem i innymi komunikatorami. Tak naprawdę nie wiemy, jakie skutki ma to zjawisko. Jesteśmy w procesie ogromnej zmiany technologicznej, jeżeli chodzi o komunikowanie się. Nerwicowe zachowania muszą być gdzieś kanalizowane. Ławki, kosz na śmieci, rzeźba, obiekt stają się czymś, co odprowadza złą energię... Nie wiem, czy jesteśmy gotowi na takie zagospodarowanie przestrzeni publicznej, które ja proponuję. To pytanie do socjologów.
- *Odnoszę wrażenie, że Pana projekty mają być właśnie takim kokonem bezpieczeństwa dla przechodniów: gdzie człowiek choć na chwilę może się schronić, odgrodzić od tego, co zostaje na zewnątrz. Ale obiekt po pewnym czasie zaczyna żyć swoim życiem, ulega procesom niszczyielskim, których nie sposób zatrzymać. Co wtedy? Nadal jest elementem dialogu pomiędzy autorem a odbiorcą?*
- **Procesy są zapisem świadomości społecznej.** Jeżeli nie zmieniają w sposób drastyczny obiektu, są jego częścią. Jeżeli jednak akty wandalizmu, skoro takie się pojawiają, pójdą tak daleko, że obiekt będzie oznaczał zupełnie coś innego, to jest granica, której przekroczyć nie można. Wtedy lepiej taki zdewastowany obiekt... rozebrać. Obiekty artystyczne, w tym architektoniczne, oddziałują intuicyjnie na odbiorcę. Energia, którą autor zainwestuje w obiekt, pozostaje. Badania socjologiczne wskazują, jak ważne jest obcowanie w przestrzeni z obiektami – krótko mówiąc – przyjaznymi. Nieprzypadkowo socjologowie wskazują, że ludzie wychowani w blokowiskach mają inną wrażliwość i wyobraźnię niż osoby obcujące z przyrodą.
- *Ale jak poprawiać zastaną rzeczywistość urbanistyczną i architektoniczną? W Jeleniej Górze dyskutowano ostatnio o wprowadzaniu w przestrzeń tzw. dominant.*
- **Jestem przeciw.** Już w samym słowie, że coś dominuje nad innymi budynkami, jest coś niedobrego. W Warszawie kiedyś postawiono Pałac Kultury. Teraz budują nowoczesne wieżowce. To niepotrzebne dominanty. Proszę zwrócić uwagę, jak harmonijnie zbudowane są np. wioski na Podlasiu, czy mazurskie i niemieckie miasteczka. Obiekty muszą mieć ludzką skalę, architektura nie może przytłaczać człowieka.
- *Ale ślad, znak, dla przyszłych pokoleń... to nie ma znaczenia? W Jeleniej Górze dyskutuje się o pomnikach, które mają być atrakcją turystyczną, pomostem pomiędzy przeszłością a przyszłymi pokoleniami.*
- **Obserwując miasta, uważam, że lepiej nie budować wcale niż budować źle.** Łatwo zrobić fałszywy ruch, a potem nie tak łatwo obiekt rozebrać. Pochodzę z miasteczka, gdzie postawiono pomnik papieża, który uwłacza godności Jana Pawła II. Pomnik kosztował 400 tys zł, jest brzydki i ma same negatywne cechy. Jeżeli była taka potrzeba, należało ogłosić konkurs, a nie kupować pomnik w fabryce posągów papieża pod Krakowem.
- *Jest Pan przekonany o tym, że jesteśmy świadkami zmiany w myśleniu o przestrzeni publicznej i o pięknie zawartym w tkance miejskiej?*
- **Taki jest kierunek,** ale to bardzo trudne, ponieważ wszelkie decyzje dotyczące przestrzeni publicznej są decyzjami politycznymi. Kiedy realizowałem duży projekt w Niemczech (tzw. „ucho ziemi”), gospodarze miejsca powołali 15-osobowe międzynarodowe kuratorium, które dokonało wyboru projektu. Uznali, że sami nie orientują się na tyle, aby decydować. Po wyborze projektu kuratorium rozjechało się po świecie, autor – czyli ja – negocjowałem szczegóły już z gospodarzami. Nie może być sytuacji takiej, że to burmistrz czy przewodniczący rady miasta kieruje się swoim gustem i sam wybiera, który pomnik papieża jest lepszy. To skandal. Przestrzeń publiczna jest wspólną własnością. To jest



nasz wspólny dom. Decyzje muszą być podejmowane przez osoby, które są do tego przygotowane, akceptacja społeczna musi być w jakiś sposób uzyskana.

- *Pana utopijne, konceptualne projekty mieszczą się w tym dialogu autora z miejscem, kontekstem historycznym i odbiorcą?*
- **Jestem chyba pierwszą w Polsce osobą**, która robi konceptualne projekty architektoniczne. Używam wtedy poszerzonej przestrzeni publicznej. Tą przestrzenią jest internet czy szeroko pojęte media.
- *Przykładem może być projekt przygotowany do Wenecji – zielone tunele komunikacyjne w Warszawie.*
- **Projekt wywołał ogromną dyskusję:** były nerwy, złość, warszawscy urbaniści poczuli się dotknięci, że wytyka im się błędy w rozwiązaniach komunikacyjnych. a przecież te tunele nie są odpowiedzią – tylko pytaniem. Dlaczego pod Marszałkowską nie ma tunelu dla samochodów? Może zamiast dominanty - kolejnego wieżowca - należałoby zbudować tunel?
- *Utopia, ale poruszająca tu i teraz. Nawiązując do tu i teraz Jeleniej Góry, co Pan chciałby zmienić?*
- **Rozebrano część starej tkanki architektonicznej**, pojawiły się nowe budynki. Trzeba pielęgnować to, co się ma. Stara część Jeleniej Góry jest po prostu piękna. Ostrożnie z dominantami. Jedyne co bym poprawił, to ograniczenie ruchu samochodowego.

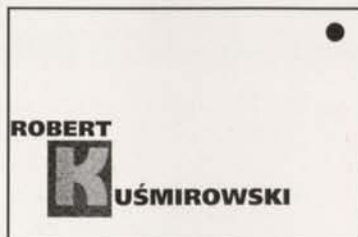
*Model obiektu, fot. J. Kozakiewicz*













Robert Kuśmirowski (ur. 1973r.) – performer, autor instalacji, obiektów, fotografii, rysunków. W latach 1998-2003 studiował na Wydziale Artystycznym Instytutu Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, gdzie uzyskał dyplom w pracowni rzeźby prof. Sławomira Andrzeja Mieszki. W roku akademickim 2002-2003 przebywał na stypendium w Pracowni Metalu i Modelowania na Uniwersytecie Rennes 2, Beaux-Arts Rennes. Związany z Fundacją Galerii Foksal. Mieszka i pracuje w Lublinie. Laureat Paszportu Polityki (2005r.).

Jego twórczość najczęściej odnosi się do historii, która jest punktem wyjścia do przekształceń czasu i przestrzeni. Artysta poprzez niezwykle precyzyjne i staranne odtwarzanie, falsyfikowanie obiektów, manipuluje pojęciem oryginału i kopii, przeszłości i teraźniejszości.

Ważniejsze realizacje: „Double V” (2003r.), „Fontanna” (2003r.), „D.O.M.” (2003-2004r.), „Balkon” (2004r.), „Emitime” (2005r.), „The ornaments of anatomy” (2005-2006r.), „Kanał” (2006r.), „Masyw kolekcjonerski. Ze zbiorów R. Kuśmirowskiego i rodziny Sosenków” (2009r.), „Waggon” – Die Kunst ist Super w Berlinie (2009r.), „Bunkier”, Barbican Centre w Londynie (2009r.).

### **Pamięć jako narzędzie kreacji**

*/Tekst Andrzeja Więckowskiego wygłoszony w jeleniogórskim BWA, na spotkaniu pt. "Na chwilę przed..." z udziałem Roberta Kuśmirowskiego/*

**Moje uwagi nie są esejem** na temat twórczości Roberta Kuśmirowskiego. Chodzi raczej i zaledwie o uporządkowanie pojęć, żeby odbierać jego sztukę. Jest to zatem raczej wstęp do odbioru, na chwilę przed jej przyjmowaniem, ale też jest to „Na chwilę przed...” w ogóle, „na chwilę przed...” zawsze i w każdej sytuacji, bo o to też chodzi w sztuce Kuśmirowskiego, żeby zdyskredytować pewnego rodzaju bezrefleksyjność, żeby wyćwiczyć podejrzliwość oka w dosłownym sensie tego słowa.

**Stoję bowiem tu oto, skazany na teraźniejszość**, ale to, co widzę, co postrzegam pięcioma zmysłami, jest przeszłością mojego świata. Fizyczność, domena postrzegania zewnętrznego, jest zmagazynowaną przeszłością poznającego ją istnienia. Poznając elementarne cząstki materii, ich molekularne powiązania, polimery, biologiczne organizmy – poznają swoich antenatów. Nauki przyrodnicze są zatem naukami historycznymi. Materia jest swoją własną pamięcią, zapisem swojej przeszłości – i niczym więcej, i niczym mniej.

**Każda rzecz jest zapisem**, kodem, szyfrem, której dzieje się krzywda nierozpoznania, wpisania w wąski krąg unarzędziowienia, zasłaniającego ją przyzwyczajenia itd. To jest najogólniejszy teren działalności Kuśmirowskiego. Rzecz ma zapisy kulturowe zapisane na zapisach naturalnych, nieraz one się mieszają, nieraz nie, powstają zawsze z tego nieprawdopodobne wręcz palimpsesty, których warstwy grają ze sobą w różne harmonie. One czekają na brzmienie zrozumienia, głuche i opuszczone. Zapis kulturowy to jest oczywiście wielka różnica, ale nie zmienia to paradygmatu nieodczytania,



w którym funkcjonują zasłonięte rzeczy.

**Jak rzecz pojmę**, od zręcznego pojęcia dłonią po genesis, po metafizyczny substrat, po pojęcie jej istoty, pierwszej zasady itd., itp. zależy od sprawności mojej pamięci, w której funkcjonują przyswojone przeze mnie zbiory i systemy nauk przyrodniczych i humanistycznych, kultura i cywilizacja, ideologie i religie. Każda rzecz, także najmniejsza, otwarta jest zatem na narrację o Wieczności, każda rzecz czeka na to, że stanie się wszystkim w swoich nieograniczonych związkach i pokrewieństwach, że stanie się niekończącą się opowieścią o Wszechświecie. o tym wie Kuśmirowski.

**Pokazać rzecz to sobie ją przypomnieć.** Im bardziej znam jej historię, tym bardziej ją pokazuję. Jeśli pokazuję ją obficie, głębiej ją pamiętam. Wtedy staje się ona przedmiotem nieoczekiwanych doznań dla innych. Można te doznania kształtować, modelować, ukierunkowywać. Wie o tym Kuśmirowski.

**Czy tak doznając rzeczy**, odkrywając je w pamięci, uczestniczę w sztuce? Też, bo to jest też paradygmat sztuki. Ale ów proces jest bardziej ogólny, bardziej pierwotny. Jest arche poznania w ogóle. Jest też elementarnie religijny, poza jakąkolwiek doktryną wiary, poza wiarą nawet. To są warunki pierwszej umowy życia.

**A więc skazany na terażniejszość**, a obserwując przeszłość, troskam się o przyszłość, bo jakoś wiem bez przerwy, że mogę przestać być. Cały byt wie, że może przestać być twierdzi Martin Heidegger i troska się o przyszłość. Przed oczami mam zmagazynowaną przeszłość, więc jak mam się troskać o przyszłość? Maksyma, że historia jest nauczycielką życia, jest prawdziwa jako przydatne doświadczenie, ale nie tylko nie wyczerpuje wszystkiego, ale wręcz jest naiwnie śmieszna, ciągle nie mogę przecież przyszłości przewidzieć, ciągle nie mogę się skutecznie w przyszłość przedłużyć. Co umyka mojej zewnętrznej uwadze? Trudne do odczytania doświadczenie wewnętrzne. Niejasne przeczucia.

**Widzę i opisuję, bo pamiętam**, albo: pamiętam, więc widzę i opisuję (bo tęsknię po tobie), a przyszłości nie pamiętam. Pamiętam tylko i zawsze antenatów. a zatem, nie tylko poprzez analogię: może ktoś mnie pamięta? Może niejasne przeczucia wskazują właśnie na fizyczność tych istnień, które mnie zawierają w sobie? Ekosystemy, gwiazdy, gwiazdozbiory? Anioły, Cherubiny, Święci, Bóg.

**Może moja przyszłość jest** teraz pamiętaną przeszłością, może moją przyszłością jest ich teraz. o niejasnych przeczuciach wiele wie Kuśmirowski, kiedy gromadzi przedmioty w kosmologiczne „tę-systemy”, albo skromniej, gdy te systemy, nisze rzeczywistości, boczne zakamarki świata przebłyskują kosmologicznie.

**Świat ujawnia przede mną swój sens** i znaczenie w przemijaniu: sens i znaczenie dopiero w przemijaniu się ujawniają. Byt nie jest piękny ani mądry, ani tragiczny, ani pełen treści, gdy trwa, lecz dopiero tam, gdzie jak powiadają filozofowie graniczy z niebytem, na ostatecznym krańcu, gdzie pozostaje już tylko rzut oka wstecz i przypomnienie. Oto zadziwiająca zdrowy rozsądek perspektywa pamięci, która miniony czas czyni realnym, a bieżący pozbawia znaczenia: mamy w sobie poczucie istnienia dwóch czasów, zupełnie równoległe do siebie płynących i dziejących się, choć wartościowo różnych: przeszłego, który bogatym strumieniem toczy się przez myśli i jest najbardziej rzeczywisty, i terażniejszego, który nie ma żadnego znaczenia.

**Pamięć jest probierzem** prawdziwości i tworzy wręcz ontologiczne podstawy istnienia. Dopiero w refleksji odzwierciedlenia i tylko poprzez nią istnienie nabiera znaczeń, na przykład cech piękna albo tragizmu, a to, co zmysłowe, dopiero przez uświadomione zanikanie i tylko pod naporem mijającej chwili rozjarza się pełnym blaskiem sensów. Inaczej mówiąc, nagi byt ludzki ograniczony do terażniejszości, który jest zawsze terażniejszością





*Ul. Słowackiego 2 w Jeleniej Górze, fot. L. Laskowska*

*Ul. Słowackiego 2 w Jeleniej Górze, fot. L. Laskowska*





momentu znikającego razem z bytem, jest w swojej bezpośredniości – tak, jak się dzieje – nie do uchwycenia. W naturze świadomości i ludzkiego myślenia nie ma żadnej możliwości towarzyszenia biegnącej chwili teraz. Umysł ludzki nie potrafi schwytać życia na gorącej chwili stawania się. Całe zatem życie świadome jest nieprzerwanym procesem przypominania. Samo przypominanie z kolei to nic innego, jak proces uduchowienia, asymilacji tego, co zmysłowe, zewnętrznie samodzielne, od nas niezależne. Opowiadając wydarzenia opowiadamy równoległe ów proces asymilacji, swego rodzaju trawienia duchowego doznań zmysłowych. I dobrze, że jesteśmy szczegółowi. Kuśmirowski dużo wie o szczegółowości. Mimo rozmachu nagromadzonych szczegółów w zaaranżowanych zakamarkach rzeczywistości każdy taki szczegół jest opatrzony kontekstem pamięci, także spotęgowanej poprzez konotację wrażenia, jakie na wspominającym wywarł i jakie znaczenie miał dla wspominającego.

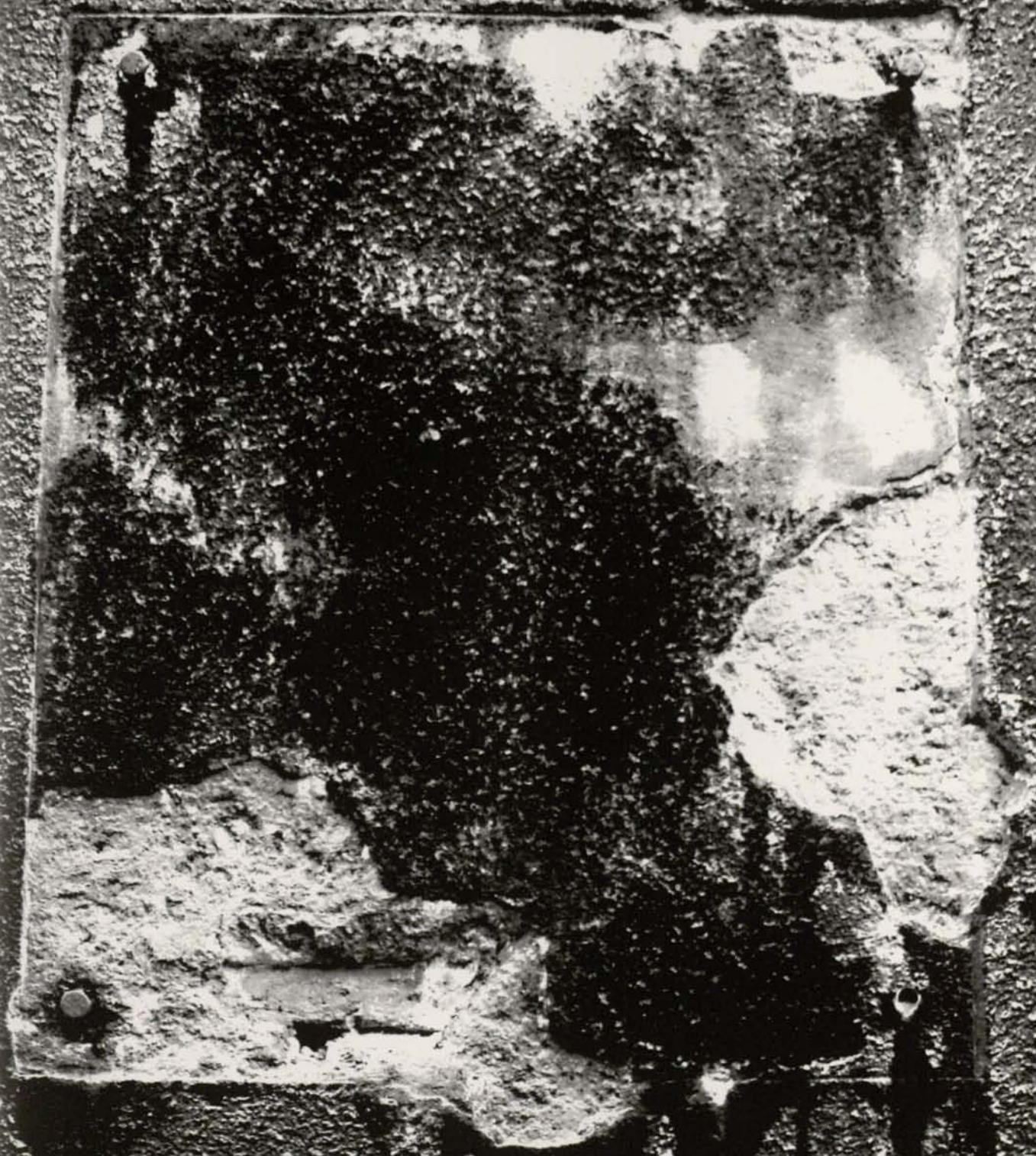
**Zwrotnice losu** kryją się bowiem w najmniejszym drobiazgu i być może drgnienie powieki i poruszenie ręki kierują życie w nieprzewidzianym, tajemniczym i bolesnym kierunku, w ślepy korytarz labiryntu, który jest błędzącą egzystencją, ale jednocześnie wzorem do rozwikłania: bytem z mięsa, krwi i kości oraz – jednocześnie – wyzwaniem, by uczynić go słowem wcielonym, by go uduchowić.

**W wielkim i ciemnym świecie pokładów pamięci** światło świadomości porusza się powoli, zatrzymuje na detalach, co stylistycznie ma też swój odpowiednik w zaskakującym zestawieniu słów i wzburzeniu składni, w znaczeniu metafory poetyckiej, budującej nowy sens między słowami, lecz także w prostym zaskoczeniu porządkiem, kolejnością ukazywania przedmiotów, na które pada reflektor wspomnienia. Że jestem, to zupełnie co innego, niż żyję i jestem, czasem przecież jest się jako ślad, jako kształt odcisnięty w powietrzu, jako wspomnienie czegoś, co kiedyś było, zachowane w pamięci innych wraz ze zdarzeniami, których byli świadkami, tak długo obecne, jak długo żyć będzie ich pamięć. W Szekspirowskiej komedii „Stracone zachody miłosne” uczony cyzelator słów, Holofernes, powiada o sobie: „Dar to jest, który posiadam, prosty, prosty! Umysł błazeńsko dziwaczny, pełen form, postaci, kształtów, przedmiotów, idei, zjawisk, podniet, przemian. Poczęte one zostają w macicy pamięci, żywione w matczynym łonie pia mater, zrodzone zaś dzięki pobudzającej dojrzewanie okazji”. Szekspir daje tu brutalnie prosty i genialny opis życia duchowego artysty.

**„Przypominam sobie”** jest bowiem przede wszystkim warunkiem nieodzownym twórczości artystycznej, w której tak zwana prawdziwość polega nie na rzetelnym zdaniu relacji, to bowiem powinno charakteryzować protokół, lecz na kreacji, stworzeniu, powołaniu do życia, jakkolwiek musi się to wydać paradoksalne i niemożliwe. Jedynym obszarem, na którym ta wysoce podejrzana, ale piękna, czynność stwarzania może się odbywać (Kuśmirowski nazywa ją fałszowaniem), jest pamięć. Skojarzenie z cylindrem iluzjonisty, który wydobywa z niego króliki, jest oczywiście okropne, ale mimo wszystko mutatis mutandis trafne. Nie wystarczy bowiem, o czym wie każdy artysta, opowiedzieć, jak było. Trzeba od początku do końca wszystko „na nowo” wymyślić, żeby odpowiadało „prawdzie”. Zdarza się to rzadko i tylko artystom. Tym, którzy pieczołowicie posługują się pamięcią jako systemem znaków i którzy nie tyle odtwarzają z pamięci, ile z pamięci kreują. Dzieje się tak, bo tylko we wspomnieniu przeżycie się uogólnia i staje się komunikowalne. To właśnie ta komunikowalność jest tym czarodziejskim, eucharystycznym zaczynem kreującym. Bezpośredniego przeżycia nie można przekazać, ale przypomnienie jako obiekt ducha może stać się obiektem dla innych. Wspomnienie staje się obiektem ducha nie poprzez zdanie sprawozdania, lecz poprzez uczynienie sprawozdania elementem historii, losem. Tutaj jest luka.

**Pamięć kreatywna** wydobywa nie tylko poszczególne zdarzenia pierwszego planu, ale wydobywa







całość minionego świata z jego ciężką głębią i nasyceniem. Odwołuje się nie do ode-  
rwanych faktów, lecz do ontologicznej podstawy, macicy stwarzającej, kotłyski istnienia,  
pierwszego światła. Pamięć kreacyjna usiłuje przypomnieć sobie (i trochę ją pamięta)  
gramatykę języka, w którym powiedziano: niech się stanie. Usiłuje przypomnieć sobie  
gramatykę istnienia. Oczywiście nikt, poza Bogiem, nie umie nią się posługiwać, może  
jednak sobie przypomnieć jej ślady w gramatyce pamięci.

**Dopiero we wspomnieniu indywidualne życie przekształca się w los** i nie tracąc osobo-  
wej indywidualności, nabiera znaczenia ogólnego, archetypicznego, w różnym czasie  
i w różnych miejscach i ciągle w nowych wariantach wiecznie powtarzanej figury życia  
ludzkiego. Los jest wspomnieniem życia, jego sublimacją w świadectwo i komunikat  
kulturowy, swego rodzaju zniesieniem precedensu indywidualnego; ważne jest jednak,  
że tylko poprzez precedens osobowego życia może być ukazany.

**Indywidualne życie** zatem, jako nieustanny proces przypominania i uduchowienia, jest nieprze-  
rwanym procesem znoszenia granicy między nim a życiem innych ludzi, a co za tym  
idzie swego osobniczego istnienia i swojej osobowości. Tu też się kryje tajemnica praw-  
dziwości w sztuce. Przypomnienie sobie aż do ożywienia, aż do autonomii wywołanego  
z pamięci adresata, aż do zatracenia, zniknięcia nadawcy. Pełna kreacja i pełna auto-  
nomia wiązać by się musiała ze śmiercią narratora. Byłoby to ostatnie wspomnienie,  
ostatni komunikat, a zarazem punkt zerowy kreacji, w którym cienie z Hadesu pamię-  
ci przebyłyby odwrotnym kursem Styks, mijając na jego środku autora. Na przykład  
Roberta Kuśmirowskiego. Chciałem też powiedzieć, że nie ma dla mnie różnicy między  
rzeczywistością a hiperrzeczywistością. W rzeczywistości jak chciał Baudrillard znaki coś  
skrywają, w hiperrzeczywistości natomiast znaki skrywają, że nic nie istnieje. Hiper-  
rzeczywistość to nadal poczciwa rzeczywistość. Symulakry jako ostatnia faza istnienia  
znaków, które całkowicie odrzuciły jakiegokolwiek referencje, to nie tylko historia stara jak  
świat, ale pewna zasada ontologiczna semiozy.











*Epitafium na Kościele Łaski p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego, fot. P. Machłajewski*





*Epitafium na Kościele Łaski p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego, fot. P. Machlajewski*





*Baszta Zamkowa przy ul. Podwale, fot. J. Mielech*





**SŁOWNIK  
SYTUACJI  
NR 2**





**SPOTKANIA**

**GRZEGORZ  
KLAMAN**





**Ur. w 1959r. w Nowym Targu.** W 1985r. ukończył Wydział Rzeźby Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych (dziś ASP) w Gdańsku, jest profesorem na swojej macierzystej uczelni. W ramach działalności artystycznej i społecznej Kłaman już od czasów studenckich zajmuje się prowadzeniem niezależnych galerii. Walczy o prawo do ich istnienia na terenie Gdańska (galeria Łażnia została przejęta przez miasto, galeria Wyspa została zamknięta), od kilku lat na terenie byłej Stoczni Gdańskiej współtworzy Instytut Sztuki Wyspa, prowadzi też Modelarnię. Jest jednym z pomysłodawców Otwartego Atelier oraz Fundacji Wyspa Progress.

**Kłaman tworzy sztukę** krytyczną wobec rzeczywistości, często wywołującą oburzenie i skandal.

**Mięso** i „metafizyka mięsa” (pojęcie Jolanty Brach – Czajny) to temat popularny w sztuce lat dziewięćdziesiątych, do którego odwoływał się Kłaman w swoich pracach już na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Pracował wówczas przy użyciu materii organicznej (np. „Ogród rozkoszy ziemskich” z 1992r. – instalacja złożona z krowich łbów, butli i palników gazowych).

**Ciało jako medium**, nośnik znaczeń, język komunikacji – te i wiele innych aspektów ciała porusza Kłaman w serii prac, do których użył preparatów ludzkiego organizmu. W instalacjach: „Emblematy” (1993r.), „Katabazis” (1993r.), „Anatrophie” (1999r., w tej pracy nie użył preparatów, lecz ich niezwykle realistyczne fotografie) artysta posłużył się organami, które są nośnikami konkretnych znaczeń: mózgiem (ośrodek myśli i uczuć), okiem, uchem, językiem i dłonią (narzędzia służące do komunikacji). Kłaman postawił sobie za cel stworzenie zupełnie nowej sytuacji, w której stawia odbiorcę przenosząc ciało z dyskursu medycznego, który akceptujemy, w dyskurs artystyczny, który wzbudza oburzenie a nawet wstręt. Artysta pokazuje ciało otwarte, pokawałkowane, jest to sprzeczne z kulturą ciała pięknego, gładkiego i wymodelowanego.

**Tradycja związku** nauki i sztuki – Kłaman przypomina historię tzw. teatrów anatomicznych oraz działalność renesansowych mistrzów, zastanawia się nad przyszłością ciała – jak daleko posunie się biotechnologia, czy zmieni nasze ciała i jaki będzie udział artystów w tej rzeczywistości?

**Inspiracje** dziełami Michela Foucault – Kłaman odwołuje się do pojęcia „anatomii politycznej ciała” (jest to równocześnie tytuł akcji ulotkowej przeprowadzonej przez niego w Berlinie w roku 1995), do relacji władza – wiedza – ciało (jako podmiot). Bazując na myśli Foucault Kłaman zwraca uwagę, jak my, nasze ciało, jest kształtowane przez różne instytucje, jakim procesom jest poddawane.

**Solidarność**, konstrukcja i dekonstrukcja – kolejnym wątkiem podejmowanym przez Kłamana jest tożsamość i problem identyfikacji narodowej, pamięci historycznej. Prace „Solidność” (2004r.) oraz „Izba pamięci Lecha Wałęsy” (2005r.) dotyczą mitu Solidarności, który artysta dekonstruuje, przypomina o skutkach przemian z lat osiemdziesiątych, zarówno tych pozytywnych, jak i negatywnych. Kłaman jest autorem monumentalnej „Bramy Solidarności” (2000r.) - obiektów stworzonych na wystawę „Drogi do wolności”, która powstała na terenie dawnej Stoczni Gdańskiej.

**Projekt „Poland” - porusza problem** pamięci historyczno – narodowej. Kłaman wyprodukował nową wersję flagi polskiej („Flaga dla III RP”, 2001r.), do której doszył (w różnym układzie) pas w czarnym kolorze. Artysta podczas tej rewizji historii zwraca uwagę na fakt, że w świadomości społecznej dominuje jasna strona myślenia o historii Polski, wypierane są wydarzenia wstydlive. Kłaman poprzez zmianę symboliki flagi narodowej sygnalizuje, że powinniśmy akceptować, pamiętać i uczyć się na swoich błędach.

**Artysta** przekształcił także flagę Unii Europejskiej.

**Narzędzia artysty:** Klaman wobec swojej twórczości posługuje się terminem rzeźba społeczna propagowanym przez Josepha Beuysa, pojęcie odnosi się do działań artysty w obrębie przestrzeni publicznej, w której ma swój udział społeczeństwo. Rzeźba powstaje przy użyciu „materii społecznej”, z którą integralnie związane są czas i przestrzeń. **Oprac. Paulina Kempisty**

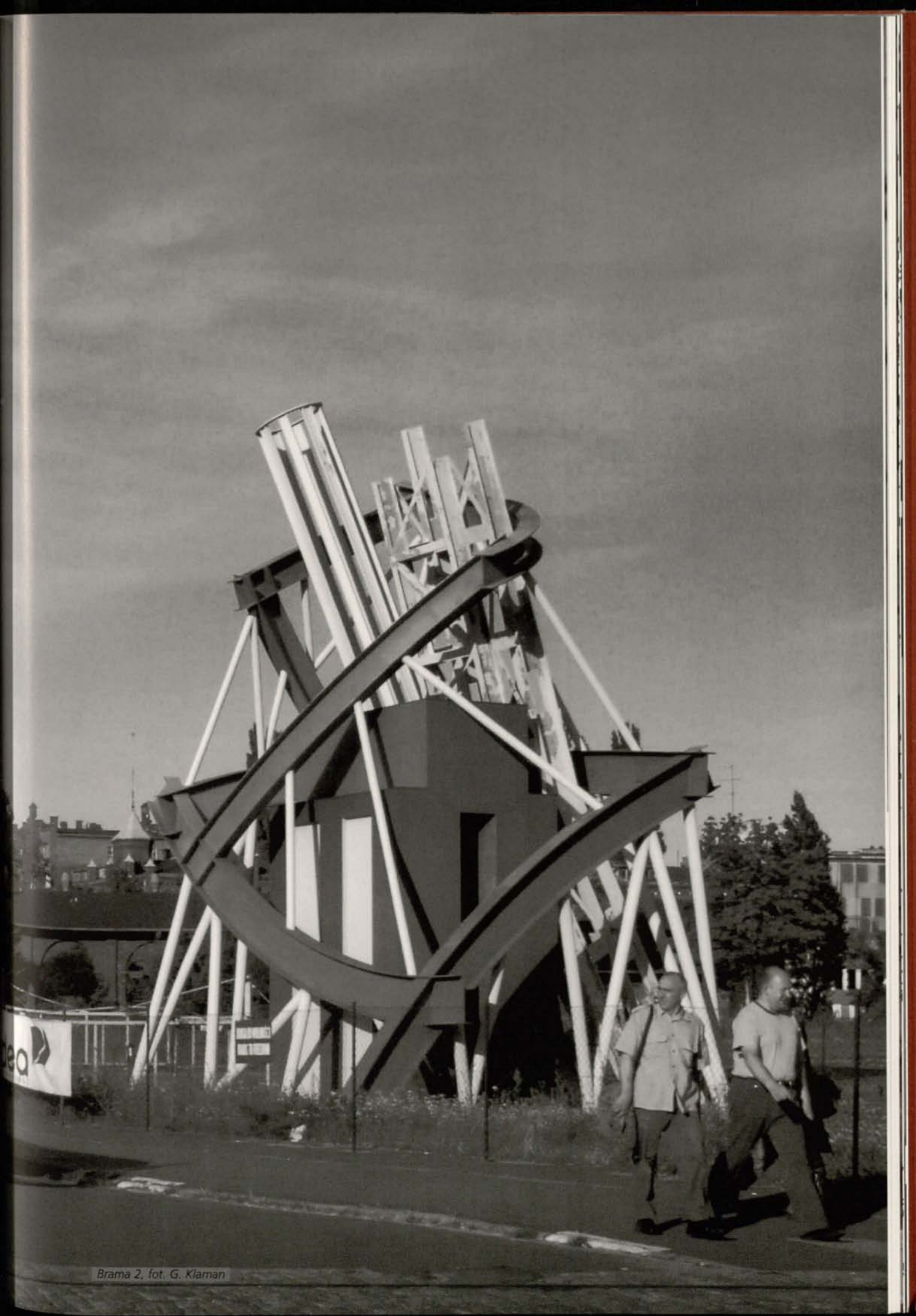


Emblematy 1993, fot. J. Bartolowicz

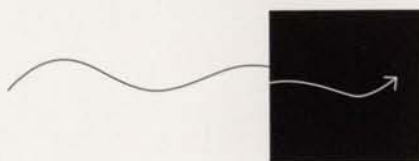


Flaga dla III RP 2002, fot. M. Jabłoński





Brama 2, fot. G. Klamon





Zbigniew Libera (ur. 1959r.) - autor obiektów, instalacji, filmów wideo, wideoinstalacji, fotografii oraz działań multimedialnych. Artysta uznawany za prekursora polskiej sztuki krytycznej. Libera w swojej twórczości artystycznej analizuje i krytykuje przyjęte konwencje, kulturę masową, tradycyjne modele wychowania. Porusza kwestie związane z pamięcią wizualną. Zbigniew Libera studiował na Wydziale Pedagogiki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, studia przerwał po roku i związał się ze środowiskiem łódzkiego „Strychu” oraz z Solidarnością. W sierpniu 1982r. został aresztowany przez Służbę Bezpieczeństwa i oskarżony o drukowanie prasy podziemnej, przesiedział w więzieniu półtora roku. Po wyjściu (amnestia) podjął współpracę z łódzką Kulturą Zrzuty, współtworzył czasopismo „Tango”. Duży wpływ na rozwój języka artystycznego Zbigniewa Libery mieli Zofia Kulik (dla której w latach osiemdziesiątych pracował jako model), Jan Świdziński, Anastazy Wiśniewski oraz Andrzej Partum. Od 2006r. Libera prowadzi nomadyczny tryb życia. Współpracuje z Galerią Raster.

Ważniejsze realizacje: „Obrzędy intymne” (1984r.), „Jak tresuje się dziewczynki” (1987r.), „Urządzenia korekcyjne” (1989r.), „Lego. Obóz koncentracyjny” (1996r.), „Mistrzowie” (2003r.), „Pozytywy” (2002-2003r.), „Co robi łączniczka?” (wraz z Darkiem Foksem, 2005r.), „The Gay, Innocent and Heartless” (2008r.).

*Andrzej Więckowski, tekst wygłoszony w jeleniogórskim BWA podczas spotkania ze Zbigniewem Liberą*

**Chciałem** ograniczyć się do zabawy w Auschwitz klockami Lego, zresztą w przekonaniu, że to ograniczenie jest pozorne, bo mówiąc o tej pracy Libery, można mówić też o całej jego twórczości. Często przy okazji tej pracy mówi się, powtarza się, oklepuje twierdzenie, że Libera zrywa w niej z podniosłym i patetycznym stylem mówienia o Auschwitz. W tym ujęciu jakby celem Libery jest atak na pewien styl mówienia, atak na dyskurs, który obciążony jest dydaktyzmem, nauczaniem o Holokauście. To nauczanie o Holokauście zamknięte jest w dyskursie ewangelizacyjnej czarnej nowiny. Dobra nowina kolportowana jest po to, by wzmagala się nadzieja, aż do ostatecznego rozwiązania, Sądu Ostatecznego, Jüngste Gericht. Czarna Nowina Holokaustu jest kolportowana po to, by się już nigdy nie powtórzyła, by nigdy nie było takiego ostatecznego rozwiązania jak Endlösung der Judenfrage. Zdaję sobie oczywiście sprawę z niestosowności tego zestawienia, ale rzecz jest właśnie o niestosowności, o prowokacji, o przekraczaniu granic, o przekraczaniu tabu. Ewangelizacja czarnej nowiny stoi na niewzruszalnych filarach, że coś tak strasznego nigdy się



w historii ludzkości nie wydarzyło, że Holocaust ma całkowicie wyjątkowy wymiar; że w związku z tym, jak powiedział Adorno, pisanie poezji po Auschwitz jest barbarzyństwem, że Holocaust nie ma środków wyrazu, że nie można go przybliżyć, że jest niewyrażalny.

**To jest bezdyskusyjna prawda.** Nie rozmawiajcie — powiadam zawsze — z ludźmi, którzy zaprzeczają zdaniu Adorna, omijajcie ich z daleka. Ale pamiętajcie też, że Holocaust jest tak samo niewyrażalny jak przedmiot pieśni mistyków (ach, i znowu jaka niestosowność), którzy wielosłownie o tej niewyrażalności przez wieki zaświadcniają. Pieśni o Holokauście — mówił Adorno — są pieśniami barbarzyńskimi, bo świętokradczymi. Muszą banalizować ogrom cierpienia, muszą banalizować ogrom zbrodni, bo człowiek nie ma — z definicji — takich narzędzi, by to wyrazić.

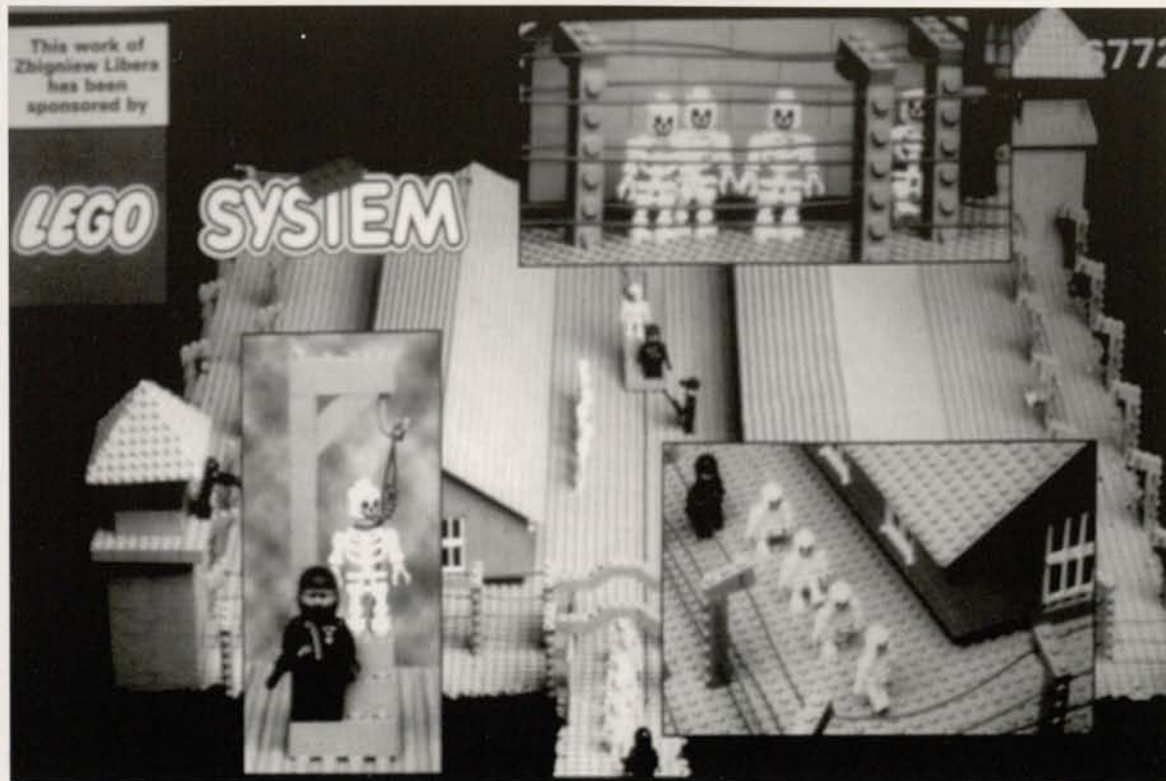
**Więc idźcie** do pokoleń i opowiedzcie im o tym. Opowiadajcie im o tym, co się nie da wyrazić. I z dużym prawdopodobieństwem można dzisiaj powiedzieć, że kolejne roczniki młodzieży w Polsce oprócz Kinga i Harry'ego Pottera najlepiej znają „literaturę obozową”, co przy ogólnym, zastraszającym nieoczytaniu, jest zadziwiające i jakoś wściekle paradoksalnie pocieszające (coż to za sarkazm każe tu mówić o pocieszeniu), jeśli się przyjmie, że największym wydarzeniem minionego stulecia i więcej — nowożytności są obozy koncentracyjne, a największą literaturą XX wieku proza Tadeusza Borowskiego i „Inny świat” Herlinga-Grudzińskiego. a więc te kolejne roczniki młodzieży to ludzie w większości straszliwie nieoczytani, ale znają największe dzieła. Tuż obok pop-kultury. To jest ściśle związane. Ilustracją tego powiązania są klocki Lego Libery. To na marginesie, rzecz bowiem zasadnicza leży gdzie indziej.

**Przypomnę** jeszcze jedną szkolną lekturę, też powszechnie znaną: „Medaliony” Zofii Nałkowskiej. Pamiętamy, jak ona tam zagaduje śmierć, jak niestosownie psychologizuje wobec trupa chłopca przemysłowo zabitego. Nałkowska zachowuje się jak pisarka, wyrafinowana humanistka sprzed epoki pieców. Ją i jej podobnych miał na myśli Adorno, to poetyccy barbarzyńcy z obrzydliwie niestosowną patetyczną estetyzacją. Jeśli Borowski jest wielki, a tak właśnie sądzę, to dlatego, że udomowił Auschwitz, pokazał przystosowanie do obozu zagłady, w którym śmierć jest powszednia i banalna. Dopiero taka perspektywa jest wstrząsająca, dopiero taka perspektywa przybliża to niewyrażalne. Pomyślcie, jakie to trudne.

**Taka perspektywa** przybliża do tego, co najistotniejsze. Dopiero takie sceny, jak zaganianie przez Kanadę, przez komando starych, w znaczeniu obytych z obozem więźniów rozbiegających się w panice Żydów z dopiero co przybyłego transportu (esesmani są w tle, też spanikowani i bezradni wobec popłochu), takie sceny jak kobiety jadące na śmierć obok tłumy mężczyzn, który najmniejszym nawet gestem nie reaguje na wołania o pomoc, takie historie jak Julka Srebrnika z filmu „Shoah” Lanzmanna, Julka Srebrnika, palacza z Auschwitz, który spalił też trupy swoich rodziców — dopiero to przybliża. Dopiero to przybliża. a pokazanie tego wymagało ogromnej odwagi i przekroczenia obowiązującego dyskursu, a także najbardziej fundamentalnego tabu, przekonań o człowieczeństwie.

**I Libera przybliża**, tu się właśnie mieści, ale to nie jest kategoria prowokatorów, bo w kategoriach prowokacji mogą ujmować Liberę ludzie uwięzieni w dyskursie, niewolnicy poprawności, a więc ludzie ślepi na zjawiska. Libera nie tyle zrywa z dyskursem, bo to przecież i najoczywiczniej robi, co przybliża do zjawiska. Ale to zrywanie jest rzecz jasna przede wszystkim nagłaśniane przez krytykę, bo w kolportażu, w publicznej dystrybucji idei zaciera się różnica między przyczyną a skutkiem, żywe zjawisko musi być uśmiercone, by mogło być w ogóle społecznie zauważone, więc nagłaśnia się gadżet, skamielinę, mumię, wyrażenie, styl, który jest zerwaniem ze stylem dotychczasowym, a nie to, co ma być wyrażone, co żywe i wymyka się spod nazywania. Nagłaśnia się przekroczenie tabu, a nie przekraczające przybliżenie do istoty rzeczy.







*fot. dzięki uprzejmości Galerii Raster w Warszawie*

**Libera proponując klocki lego** odniesione do Auschwitz trywializuje na podobnej zasadzie jak Borowski. Ale trywializując trafia w sedno, ukazuje prostą jak pałka strukturę zła. Chciałem powiedzieć: prostą jak klocki Lego strukturę zła. Pokazuje jego niezmierną banalność i powszechność, łatwość — jak w klockach Lego — stosowania, łatwość zabawy w prawdziwe zło, które przynosi prawdziwą śmierć i prawdziwe cierpienia. Banalność, powszedniość zła jest prawdą ciągle nie do zniesienia, nie do uniesienia, prawdą nie poddającą się uwewnętrznieniu. Propozycja zabawy klockami Lego w Auschwitz zabiera nam niewinność ofiar, co jest tematem, na który nie ośmieliłbym się dyskutować, i zabiera niewinność świadkom zbrodni, wszystko jedno czy bezpośrednim, czy historycznym, do jakich ja się zaliczam i o czym chętnie, choć ponuro bym dyskutował. Świadkom szlachetnie współczującym i szlachetnie potępiającym, ale zdystansowanym i nie rozumiejącym, ciągle nie rozumiejącym, albo coraz mniej rozumiejącym, ale za to coraz szlachetniejszym w urzędowym obrzędzie nauczania o Holokauście.



The work of  
Zbigniew Libera  
has been  
sponsored by

# SYSTEM

# LEGO



**Rzecz jasna** praca Libery, ta i wszystkie inne, oprócz wymiaru bezpośredniego chwytania zjawiska (i w tym miejscu jestem po Arystotelesowsku pocziwie staroświecki), ma też wymiar ponowoczesny, pokazuje z czego składa się nasze widzenie, jakim mechanizmowi widzenia poddana jest konstrukcja widzianego. To są bardzo ciekawe rozważania, ale być może nazbyt obciążone teoretyzowaniem, którego rozmowa w dużym gronie nie lubi, albo teoretyzowaniem, którym zajmą się inni. Chciałem zatem na koniec powtórzyć, podkreślić główną myśl mojej wypowiedzi, a mianowicie że Libera wcale dla mnie nie jest prowokacją, przeciwnie jest rzetelnie pozytywny (choć sam nazywa siebie burzycielem) i dla mnie jest kontynuacją Borowskiego w zmaganiu się z niewyraźnym. Propozycja zabawy klockami Lego w Auschwitz ma coś z rozbłysku rozumienia.



Andrzej Więckowski: „*The Gay, Innocent and Heartless*”, tekst wygłoszony w jeleniogórskim BWA podczas spotkania ze Zbigniewem Liberą.

Zapóżyczenie jest pojęciem współczesnym. Jeszcze w XIX wieku posługiwanie się wątkami znanymi, fabułami, gotowymi strukturami łącznie ze sposobem ich przedstawienia, z narracją, elementami ikonografii czy muzyki było zjawiskiem powszechnym i niekojarzonym wcale z plagiatowaniem. Bajki Jeana de la Fontaine'a nie są jego wynalazkiem, znane były już w starożytności. Uznanie i członkostwo w Akademii Francuskiej przyniosło mu ich propagowanie w określony sposób. Dlatego znamy bajki la Fontaine'a. Ignacy Krasicki, który je tłumaczył z francuskiego, stawał się ich autorem. Mówimy o bajkach Krasickiego. Była to zwykła praktyka. Wielki Szekspir czerpał pełnymi garściami z twórczości innych pisarzy i nikomu nie przychodziło do głowy nazwać go plagiatorem, nie tylko dlatego, że to, co brał od innych, obdarzał niepowtarzalną sygnaturą stylu, budowania napięć dramaturgicznych itd. Nie było po prostu pojęcia plagiatu we współczesnym sensie. Dzisiaj Szekspir, Molière, la Fontaine, Krasicki, po prostu wszyscy stanęliby przed sądem i zostali skazani, na wielkie grzywny, ale i na infamię.

Sztuka przednowoczesna zapełniona była mitami, snami powszechnymi, prefabrykatami różnego rodzaju i materii różnej: kultura i wszystko, co do tego kosmicznego wora da się włożyć, to był jej materiał wspólny, materiał do użycia. Użycie cegły jako materiału budowlanego w architekturze nie jest kradzieżą praw autorskich średniowiecznych wolnomularzy, budowniczych romańskich kościołów, rzymskich akweduktów, pałacu w Knossos, ogrodów Semiramidy, murów Troi i Jerycha, kogo jeszcze można by uznać za autora cegły? Gdzie szukać autora cegły? Zadanie śmieszne i wszyscy to widzimy. Ale także wolnomularzom budującym z cegieł ogromne jak wyznaczenie



„Che. Następny kadr”, z cyklu „Pozytywy”, 2002-2003, dzięki uprzejmości galerii Zachęta wiary i delikatne jak rachunek sumienia katedry też nie przyszłoby do głowy być autorami. Budowniczymi byli, kamieniarzami, pełnymi indywidualnej inwencji, którą często psośnie i prześmiewczo się posługiwali pokazując język na wysokich zakamarkach krążganków i poddaszy, ale nie autorami na miłość Boską! Autor jest Jeden! I rzemieślnik dopiero był nim naprawdę, jeśli tę metafizyczną zasadę uczynił zasadą swojego działania, od planów ogólnych poczynawszy, po rutynową zręczność rąk wykonywujących kamienny detal. Średniowieczna katedra nie miała żadnego autora. Ona była wiarą w Autora.

Autor we współczesnym sensie to historyjka krótka jak mgnienie i pewnie nie dająca się przedłużyć. Nazwijmy ją sztuką nowoczesną to tylko ona związana jest z autorem. Ale ledwie ją romantyzm rozpoczął



indywidualnymi emocjami, to już się skończyła niewiele później na Baudelairze, którego – powiedzmy – „Kwiaty zła” były wprawdzie klasycznym dziełem autora współczesnego, dziełem „ja indywidualnego” burzącego indywidualną niezgodą, buntem osobniczym zastane standardy estetyczne, ale jego świadomość teoretyczna (kiedy ciągle podkreślał, że nie ma poetów, tylko jest poezja) była właśnie początkiem końca epoki autora. Zanim przebrzmiały oklaski i wywoływanie autora na scenę (Autor! Autor!), zanim autor przeciskając się przez wiwatujący tłum zdążył wejść na scenę, ogłoszono, że GO NIE MA. Że jest tylko – co wie dobrze sztuka postnowoczesna system znaków i teksty. Że nie istnieje, jak mniema jeszcze większość ludzi, kosmos przedmiotów, lecz istnieje tylko kosmos znaków, semioza, o czym wie już

coraz większa mniejszość wtajemniczonych, czyli pr-owców różnego autoramentu.

Sztuka postnowoczesna nie wymyśla już więc własnego języka i stylu, bo wie, że to jest niemożliwe, że wszystko już zostało powiedziane, ergo bawi się cytatami. I już jesteśmy przy trzecim terminie tytułu naszego spotkania. o zapożyczeniu i micie już wspominaliśmy. Cytat natomiast (w porządku, o którym staramy się tutaj mówić) byłby zapożyczeniem od autora. Nie zapożyczeniem materiału od kultury, czyli po prostu wzięciem materiału, lecz wzięciem materiału, który jest czyjąś własnością, który do kogoś należy. Wzięciem nie na własność, tylko w cudzysłów, czyli swego rodzaju wydzierżawieniem.

Oczywiście inteligentna publiczność tego spotkania natychmiast kojarzy autorską sztukę nowoczesną z równoległym historycznie kapitalizmem, a sztukę postnowoczesną z kryzysem kapitalizmu, z piętro wymi opcjami na zakup praw do akcji, czyli papierów wartościowych łączących w sobie prawa o charakterze majątkowym i niemajątkowym, wynikające z uczestnictwa akcjonariusza w spółce akcyjnej – co jest tylko, jako próba definicji, jednym z najbardziej ogólnych nazwań procesu przebiegającego wysoko ponad produkcją rzeczywistych dóbr, do których odnosił się Marks. Niczym nieograniczony obrót dobrami „wirtualnymi”, jak je często nazywa prasa bulwarowa – doprowadził wszelako do Wielkiego Kryzysu Rzeczywistości. Prawdziwych upadków firm, prawdziwego bezrobocia, ostatecznego upadku pojęcia prawdziwości także.

I wobec tego wszystkiego staje Libera i przygląda się dystrybucji dóbr w Semiozie. Libera jest więc – niezależnie od temperamentu – członkiem ruchu rewolucyjnego, przygotowującego rewolucję epoki postnowoczesnej. Rewolucję przeciwko panującej klasie pr-owców, która manipulując obrazem stwarza niby-rzeczywistość wypijając krew realności z mózgów konsumentów kultury masowej. Czy akurat pr-owcy są tymi, którzy żywią się nektarem realności w celu zachowania życia wiecznego, czy też służą komuś innemu, czy w ogóle jeszcze o coś innego chodzi – w tej fazie rozwoju przygotowania do rewolucji jeszcze nie jest do końca jasne.

Oczywiście Libera nie musi poddawać się marksistowskiej narracji, która ujmuje go jako rewolucjonistę, wywrotowca, który każe uśmiechać się dziewczynce poparzonej przez napalm, który każe uśmiechać się więźniom Auschwitz spoza drutów kolczastych, który każe dzieciom bawić się klockami lego w obóz koncentracyjny, który lukruje Hollywoodem martyrologię polską Powstania Warszawskiego i miesza święte w bohaterstwie i poświęceniu łączniczki-zawszedziewice ze skandalicznymi gwiazdami filmowymi, kurwami celulozowymi, który naigrywa się z nędzy onanistycznych rzesz oglądaczy porno w swojej frustracji o niczym innym nie marzących, tylko o większym penisie, więc im Libera wynajduje maszynę do powiększania penisa do 2 metrów itd., etc.







„The Gay, Innocent and Heartless”, 2008. Dzięki uprzejmości fundacji Profile.

Nie musi się zatem poddawać tej narracji, ale w każdym przypadku jego publicznej działalności widać, że Libera wywraca do góry nogami i potrząsa spetryfikowanymi przedmiotami ludzkich wyobrażeń. No, oczywiście tego słowa nie może tutaj zabraknąć, uprawia dekonstrukcję w pojęciach Derridy, co w starym prząsnym języku marksizmu oznacza rewolucję. Nie inaczej jest z jego dziełem „The Gay, Innocent and Heartless”, w którym teraz już nie tylko uprawia przedrewolucyjną dywersję, ale jawnie już opowiada się po stronie rewolucji, przedstawiając w serii zdjęć partyzantów. Ale o ile we wcześniejszych pracach Libera uprawiał partyzantkę semiologiczną, to teraz uprawia partyzantkę semiologiczną na partyzantach, na archetypie partyzanta.

*A więc co robią ci partyzanci? Świetnie wyglądają i pozują do zdjęć Zbigniewowi Liberze – pisze Stach Szablowski. Partyzanci maszerują przez pola i lasy, przekraczają w bród strumienie, kąpią się, obozują. Kamera ich kocha: są świadomi kadrującego ich obiektywu, chętnie pozują z bronią w ręku, stylizując się na Che. Na szczęście nikt do nich strzela, być może to w ogóle nie partyzanci, lecz jedna z historycznych grup rekonstrukcyjnych. Wesola i niewinna kompania Robin Hooda. a może po prostu harcerze albo komando Piotrusiów Panów, wiecznych chłopców, bawiących się w podjazdową wojnę. Nie wiadomo nawet, gdzie grasuje fotogeniczna guerilla: może w andyjskiej dżungli, może w lasku Kabackim lub Bulońskim, a może w Nibylandii?*

*Stawiamy na Nibylandię – kontynuuje swój interpretacyjny opis Szablowski – bo na ten trop naprowadza nas Libera już w tytule. Projekt nazywa się „The Gay, Innocent and Heartless”. Homoerotyczny seksapil chłopaków z peemami jest oczywisty, ale słowo „gay” jest tu użyte w swoim starym, zapoznanym, a niewinnym znaczeniu. Tytuł jest cytatem z „Piotrusia Pana”, w którym Wendy mówi, że tylko ten, który jest radosny, niewinny i bezduszny („gay and innocent and heartless”) potrafi latać. To dopiero początek pajęczyny literackich cytatów, którą Libera oplata obrazy partyzantów. Artysta fotografuje nie tylko „radosnych, niewinnych i bezdusznych” leśnych chłopaków, lecz także teksty. Obok zdjęć*



z lasu oglądamy więc odbitki otwartych książek. To nie jest robota solidnego akademickiego autora, który w swojej pracy cytuje cudze teksty. To strzał partyzanta, który uzbrojony w aparat, dokonuje rekwizycji po bibliotekach. Co rekwiruje? Między innymi kontrkulturowego partyzanta Burroughsa, memuary partyzanckiego klasyka Che Guevary, „Piotrusia Pana” partyzanta wyobraźni Barrie’ego, oraz poświęcony partyzantom reportaż z „National Geographic”, który okazuje się zresztą falsyfikatem, od początku do końca spreparowanym przez artystę. Mamy także rękopis, dziennik partyzanta. Kto go napisał? Prawdopodobnie Libera, pewne jest jednak tylko, kto go sfotografował.

Partyzanci-przebierańcy, fikcyjny dziennik guerilli, spreparowany reportaż z „NG”, przefotografowane strony książek... Co robi partyzant, który zabiera nas do lasu i prowadzi w maliny? Bo trzeba podkreślić, że jedynym niezaprzeczalnym partyzantem jest tu Libera. Był partyzantem w latach 80., kiedy działał w podwójnym podziemiu: kulturalnym i politycznym – i za nieprawomyślność siedział w kryminale. Był partyzantem i później, kiedy prowadził podjazdową wojnę artystyczną prowokując i szokując. W latach 90. wstawił się spektakularnym sabotażem, detonując symboliczną bombę w postaci zestawów klocków Lego do budowy obozów zagłady - huk eksplozji rozszedł się echem po światowym art worldzie. Od tego czasu oczekuje się po Liberze równie spektakularnych akcji. Takie oczekiwania zaciemniają odbiór tego, co on sam ma do zaproponowania dzisiaj. Nie można jednak wymagać, aby ścigał się z własną starą pracą – zwłaszcza że po klockach artysta z powrotem zszedł głębiej do podziemia, zaszył się w gęste lasy złożonych dyskursów i stosuje obecnie mniej wybuchowe, subtelniejsze taktyki. W gęstych lasach łatwo jednak się zgubić, nigdzie nie dojść. Radośni, niewinni i bezduszni mają broń, ale nie wiadomo, o co walczą, są buntownikami bez powodu: to partyzantka dla partyzantki, jej erotycznej urody i politycznej romantyczności. Co właściwie robi partyzant? Uprawia sztukę dla sztuki, dla jej intelektualnego seksapilu i intertekstualnej poetyckości? a może pytanie należy postawić inaczej: czy Libera jest wystarczająco radosny, niewinny i bezduszny, by latać? Ale wróćmy do partyzantów.

Być może nieuświadomionym nawet celem ruchu rzekomych partyzantów jest ochrona Nibylandii – kraju, w którym wręcz nie należy stawać się dorosłym. Interpretuje Krzysztof Gutfrański. Ciągłe patrole próbują wykryć wrogów idealnej oazy wolności, czy też – w wizji Burroughsa – walczą o utrzymanie „pedalskiej utopii”, świata na pograniczu fikcji, który umożliwiają substancje psychoaktywne, dające prawdziwy obraz świata. Nibylandia może być bowiem światem sztuki bronionym przez artystów rzeczywiście „obecnych” w ramach na zdjęciu, dobrze zdających sobie sprawę z konsekwencji utopii, w której trzeba płacić za narkotyki utrzymujące złudzenie wolności. W związku z czym, w pracy Libery widzimy coś bardzo istotnego, to mianowicie, że ucieczka od fotograficznego realizmu została osiągnięta przez tenże sam realizm właśnie. Taki punkt równowagi pozwala pomyśleć, że zamiast naprawiać istniejącą rzeczywistość, należy w bezpośrednim do niej odniesieniu wykreować nową.<sup>2</sup>

Czy zatem chodziłoby o wywołanie światowej rewolucji? a może rozmaite „scenariusze” przewrotnego eskapizmu mają dużo większy potencjał niż rewolucja. Zatem kiedy tylko partyzanci zechcą znaleźć sposób na wyjście z dżungli, co możliwe jest dla nich w każdej chwili przez „wzbicie się ponad korony drzew”, będą w stanie ominąć skrajności, wygrywając tym samym swą dziwną wojnę „na niby”.

Na pierwszy rzut oka, w utrzymanej konwencji reporterskiej, całość cyklu zastanawia uderzającym brakiem „decydującego momentu”, jak gdyby fotograf był ograniczany czasem naświetlania kliszy, bądź dla własnego bezpieczeństwa relacjonował tylko sceny marszu i życie obozowe. Większość ujęć statyczna ukazuje dobitnie pozujących mężczyzn - niczym typy



*XX-wieczne: silnych i słabnących zarazem – przepływających się przez wodę, podczas wypoczynku, zażywających kąpeli czy w momencie marszu przez las, gdzie nie spotykają ani jednej żywej istoty poza własną drużyną. Ich homoerotyczny, leniwy wdzięk i raczej niewinne przygody balansują na granicy konwencji fotografii reklamowej odzieżowych czy perfumeryjnych gigantów, w uniwersalny sposób przypominając też o całej masie mniej lub bardziej rozpoznanych zdjęć konfliktów zbrojnych dziejących się „na krańcach świata”. Wykluczywszy wystudiowaną kompozycję, ciekawe kadrowanie i dobre opanowanie światła na tych zdjęciach niewiele się „dzieje”. Wszelkie próby działania są albo nieudane, albo odbywają się pod nieobecność narratora opisywanych fragmentów. Wcale nie-niebezpieczna dżungla, przez którą przepływają się mężczyźni wyglądający na partyzantów, do pewnego momentu ma przypominać Madagaskar czy też Amerykę Południową, by po bliższym przyjrzeniu się roślinności zamienić się w górskie tereny Europy Środkowej. Fikcyjny stan co jakiś czas dwuznacznie próbuje podtrzymywać sztafaż. Wśród roślinności pojawia się gdzieś monstera lub kaktus w niezbyt dobrze ukrytej doniczce, muszla w rajszych kolorach wrzucona do strumienia, wypchany aligator na jego brzegu czy takż lew strzegący zapuszczonej, nieczynnej już stacji kolejowej ze ścianami pokrytymi graffiti. Jak pisał A. D. Coleman, sfalsyfikowane „dokumenty” mogą w pierwszej chwili wywoływać taki sam akt wiary, jak te z przeciwnego biegunu, lecz bez wymogu ciągłego utrzymywania tego efektu; wszystkie one zaś zadają pytanie o możliwość zawieszenia niewiary.<sup>3</sup>*

Można by przypuszczać, że najnowszy projekt Zbigniewa Libery jest adresowany głównie do chłopców. Przyglądając się rozbawionym lub zaledwie tylko udającym powagę młodzieńcom w różnym wieku „zdjętym” przez artystę w roli radosnych partyzantów – interpretuje z kolei Ewa Majewska – można nabrać przekonania, że znajdujemy się wśród tych obrazów „radosnej męskości” w sytuacji Alicji po jakiejś nowej stronie społeczno-kulturowego lustra. Fotografie Libery mają w sobie coś intymnego, coś z podpatrywania szczeniackiej zabawy dorosłych mężczyzn, którzy wybrali się do lasu i nad rzekę w celach głównie rozrywkowych, choć dźwigają karabiny i są ubrani w moro. Są wesołowaci – bo tak należałoby chyba tłumaczyć staroangielskie gay, tworzą zgraną paczkę, trochę siebie nawzajem, a także widza kokietują, ale nie nachalnie – nie są to – twierdzi Ewa Majewska – zdjęcia nawet erotyczne, ani tym bardziej pornograficzne. Militarny entourage nie sprawia wrażenia fetyszu w sensie, jaki temu słowu nadały radykalne mniejszości seksualne, jest raczej fetyszem pięciolatek, którzy – tym razem mając lat 20, 30 czy 50 – koncentrują się głównie na tym, żeby było fajnie – nie ekscytująco, seksualnie, duszno, mrocznie, tylko właśnie „fajnie”. W tym kontekście te fotografie wydają się wręcz nieco „aseksualne”, a nawet – nieatrakcyjne, żenujące. W tej żenadzie widzi ona metodę.

Wykorzystując jako tytuł swojej wystawy i książki cytat z Wendy – bohaterki książki o Piotrusiu Panie – Libera zajmuje bardzo szczególne miejsce na płciowej mapie swojej opowieści. Artysta mówi do nas z miejsca zajmowanego przez (młodą, ale nie głupią) kobietę: oni (wesołowaci, lekko pedalscy chłopcy) potrafią latać. z mojej (kobiecej, uwikłanej w materię i społeczno-kulturową realność) perspektywy to „oni” nagle wzbijają się w powietrze. To oni wyruszają na szalone wyprawy, to oni poszukują świata marzeń, to oni – w swoim niepraktyczno-marzycielskim chaosie rozpętują ciekawość nie znającą granic. To oni potrafią latać (nie my, choć również nam może się udzielić ich lekkość).

Libera już wcześniej pracował nad różnicą płci. W pracach takich, jak „Ciotka Kena”, „Ktoś inny” czy „Hermafrodyta” kwestie kobiecości i męskości, z uwzględnieniem wieloznaczności podziału płciowego i jego nieciągłości były podejmowane szczególnie oryginalnie. Na fotografiach z cyklu „Ktoś inny” z 1988 roku widzimy Liberę w przebraniu – trudno powiedzieć, że staje się on kobietą, wygląda raczej jak transwestyta – osoba niezdecydowana



plciowo, akcentująca płciową wieloznaczność. W „The Gay, Innocent and Heartless” ta niejednoznaczność powraca – artysta zajmuje jednocześnie szereg miejsc – jest w nim poszukiwacz przygód, ale też ten, kto wyznacza szlaki wyobraźni, jest naiwny reporter, ale także sprawny manipulator, jest podglądacz, ale również ten, kto wystawia się na pokaz; jest ta, która ocenia męskość (z pozycji kobiety dojrzałej), jak również ta, która (to rola przypisana kulturowo młodej dziewczynie) zręcznie uwodzi.

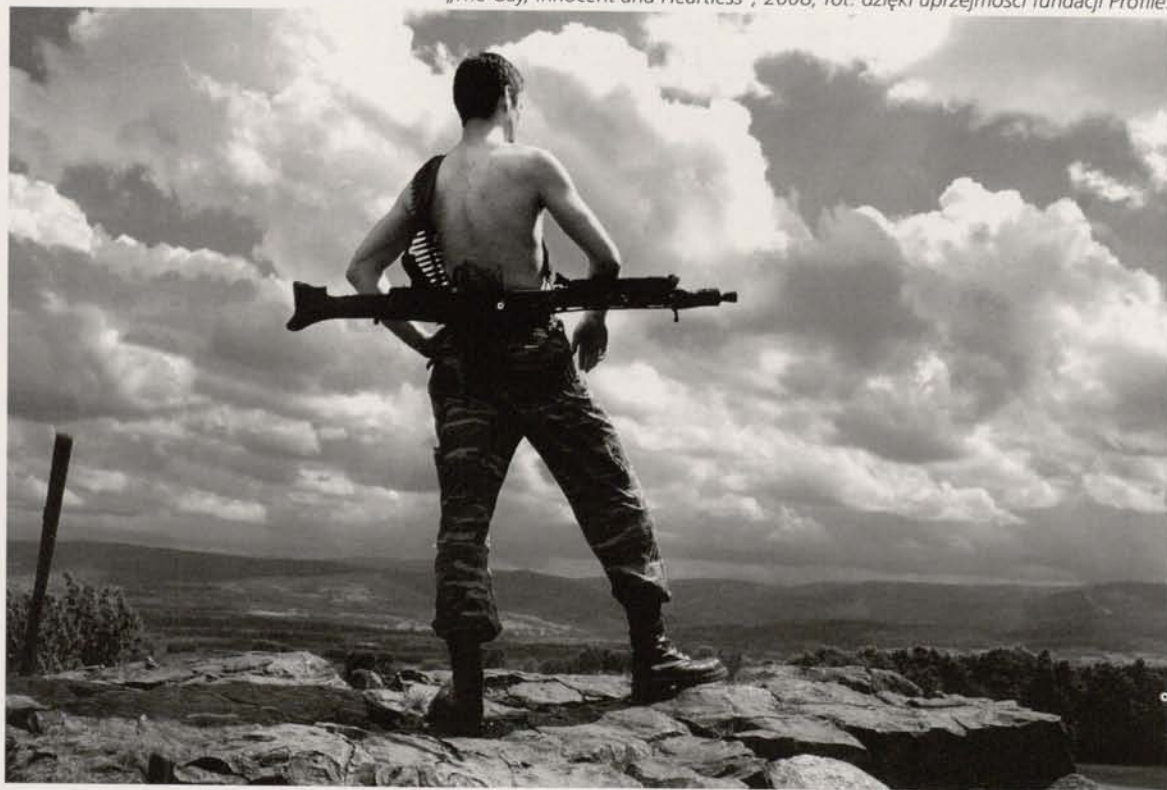
Wątków interpretacyjnych można by wpleść tu jeszcze całe mnóstwo. Tutaj zacytowane wątki pokazują do jakich ogromnych napięć dochodzi, gdy zaczynamy manipulować petryfikacjami pamięciowymi, obrazami procesów, obrazami ruchu, ustalonymi wyobrażeniami. Łatwość manipulacji doprowadza do kryzysu na najbardziej rudymentalnych poziomach. Tak jak znikły pieniądze w kryzysie ekonomicznym, tak zginąć może rzeczywistość w swojej dotychczasowej ontologicznej zasadzie. Albo zatem ustalimy jakąś nową ontologię uwzględniającą możliwości interpretacyjne czy manipulacyjne, w której nieskończona wielość potraktowania przedmiotu nie skończy się jego anihilacją, albo też dotrzemy do takiego poziomu realności, w którym wielość oglądu przedmiotu, a nie przedmiot, zniknie jako pozór fałszywego poznania. Postnowoczesna zabawa w cytaty, w nieskończoność kalejdoskopowych konfiguracji, w ustawiczne powielanie fraktali Mandelbrota, w zabawę coraz to bardziej piętrowymi opcjami zakupu akcji, które kończą się wekslem bez pokrycia – to wszystko musi, powtarzam: musi popchnąć dywersantów, złośliwych psotników, rzygaczy artystycznych, ale też oszukanych i pozbawionych tożsamości w rewolucję przeciw wampiryzmowi struktur, kontekstów i matrixów wszelkiej maści. Albo znajdziemy twardy fundament Nibylandu, albo poleje się krew. Na razie chłopcy się bawią, ale mogą zacząć latać.

1 Stach Szabłowski. Podjazdowa wojna o pamięć. Dziennik.Pl. Kultura

2. Krzysztof Gutfrański. Zbigniewa Libery marsz w stronę Nibylandii. Obieg.pl

3. j.w

„The Gay, Innocent and Heartless”, 2008, fot. dzięki uprzejmości fundacji Profile.







*Łukasz Skąpski*

**Ur. w 1958r. w Katowicach**, ukończył Wydział Malarstwa krakowskiej ASP, pracuje na macierzystej uczelni. W 2006r. uzyskał tytuł doktora w specjalności fotografia na Wydziale Komunikacji Multimedialnej ASP w Poznaniu. Członek Supergrupy Azorro.

**Twórczość** Skąpskiego jest niezwykle różnorodna, w jego dorobku znajdują się prace metafizyczne, konceptualne i minimalistyczne, artysta zajmuje się sztuką performance. W przeszłości Skąpski interesował się efektami światła i cienia, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych podejmował w swojej twórczości tematy społeczne i polityczne.

Łukasz Skąpski tworzy: instalacje, obiekty, filmy video, fotografie oraz obrazy.

**„Szeregi”** (1991r.) - pierwsza praca Skąpskiego krytycznie odnosząca się do konkretnej sytuacji politycznej. Podczas pobytu artysty w Chinach (rok 1989) miała miejsce masakra ludności w Pekinie na Placu Tiananmen. W „Szeregach” Skąpski odniósł się do problemu reżimu komunistycznego Mao Zedonga, propagandy politycznej oraz do zjawiska masowej produkcji.

**„Maszyny”** (lata 2005 - 2006) – projekt, w którym artysta dokumentuje ciągniki i traktory skonstruowane własnoręcznie przez rolników z Podhala. Na pracę składa się 150 zdjęć oraz kilka krótkich filmów z wypowiedziami autorów maszyn. Zjawisko wytwarzania własnych pojazdów przez rolników rozpoczęło się w PRL-u i jest do dzisiaj praktykowane. W swojej pracy Skąpski krytycznie odnosi się do sytuacji rolników w Polsce, która, jak udowadnia, zarówno w poprzednim systemie, jak i obecnie, niewiele się zmieniła. Domowa produkcja ciągników była i jest nielegalna, artysta zwraca uwagę na fakt, że to zła polityka gospodarcza państwa sprzyja owym nielegalnym działaniom, które są niekiedy jedynym sposobem na przetrwanie. Maszyny rolników w czasach PRL-u stanowiły pewnego rodzaju „działanie antykorporacyjne”, były głosem sprzeciwu, „odpryskiem wolności”.

**Kolejnym wątkiem** tego projektu jest komentarz do metod badawczych historyków i historyków sztuki. Działają oni według zasady „daty – nazwiska – zjawiska”, starają się szufladkować i podpinać pod terminologię. Skąpski stosuje ich metodę historyczno – badawczą, z jej pomocą tworzy niezwykle precyzyjną typologię traktorów.

**„Życ”** (2006r.) – praca rozszerzająca tematykę poruszoną w „Maszynach” składa się z nagrań wideo, których bohaterami są górale wypowiadający się na tematy polityczne i gospodarcze.

**„Paliwo”** (2006r.) posługując się gotowymi zdjęciami wybuchów zaaranżowanych na potrzeby filmów amerykańskich artysta porusza problem zależności gospodarki światowej od ropy, która nakręca biznes i jest powodem konfliktów, co niesie ze sobą ogromne niebezpieczeństwo.

**„Przewodnik po Krakowie”** (lata 2005 - 2006) – Skąpski zarejestrował wypowiedzi mieszkańców krakowskich blokowisk, zadawał ludziom pytanie: jak im się żyje w tym otoczeniu. Okazało się, że niemal wszyscy są zadowoleni, mają wszystko czego im potrzeba, blisko do sklepu, aptekę, pocztę, plac zabaw... To dość smutny obraz zapotrzebowania Polaków, pragnień ograniczonych do podstawowych spraw bytowych. Okazuje się także, że - choć wielu ludzi jest świadomych ograniczenia ich przestrzeni do życia i dehumanizacyjnego charakteru blokowisk – czują się w nich „dobrze”. Artysta w swoim komentarzu uznaje to za efekt propagandy, na którą wystawione było społeczeństwo przez kilkadziesiąt lat PRL-u.

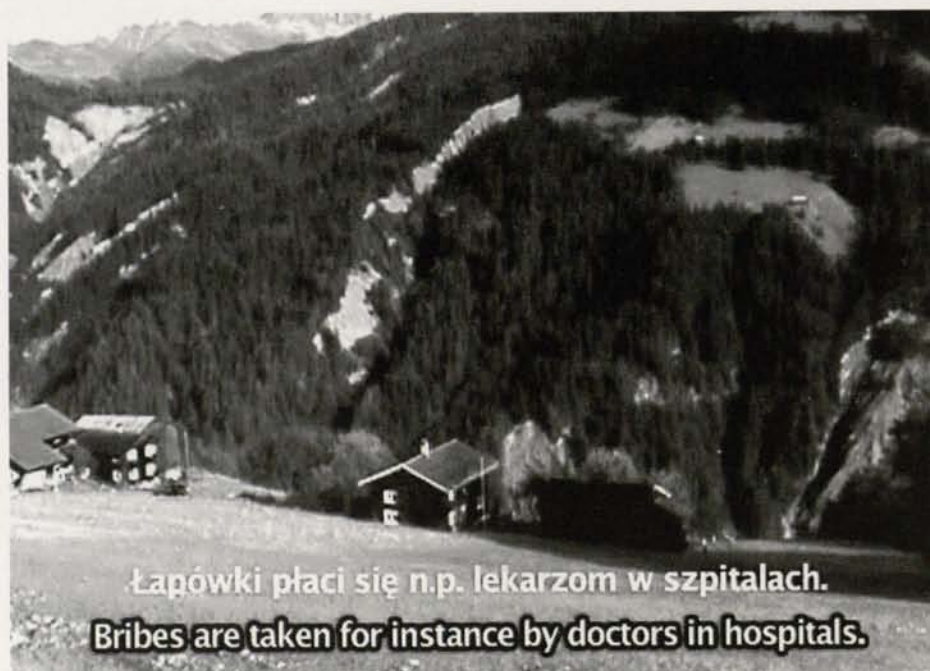
**Skąpski porusza się** na granicy sztuki, w swojej twórczości wykazuje dezaprobatę wobec wszelkiej władzy, krytykuje korupcję i zakłamanie wśród ludzi na najwyższych szczeblach władzy.



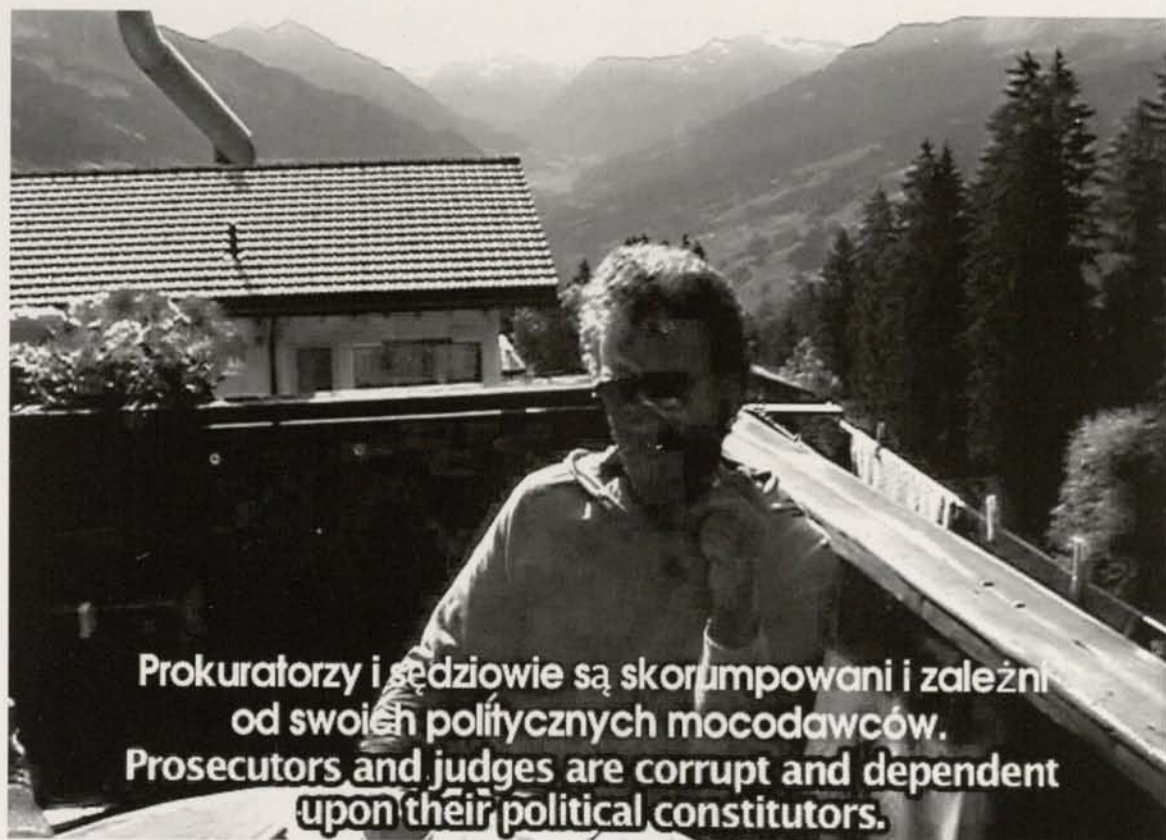
**Istotnym narzędziem** artysty jest ironia: „ironia to sposób bycia czy forma, której używam” – do komentowania rzeczywistości, polityki, sytuacji w kraju. Artysta traktuje sztukę jako „rodzaj posłannictwa, obowiązku wobec ojczyzny, poczucia, że trzeba coś zrobić, aby nasz kraj nie pogrążył się w chaosie i otchłani korupcji” ( fragmenty wypowiedzi ze spotkania w jeleniogórskim BWA)

**Tematyka społeczna** jest dla Skąpskiego podstawą do smutnej refleksji, wyrażenia niezgody na taki a nie inny stan rzeczy. *Oprac Paulina Kempisty.*

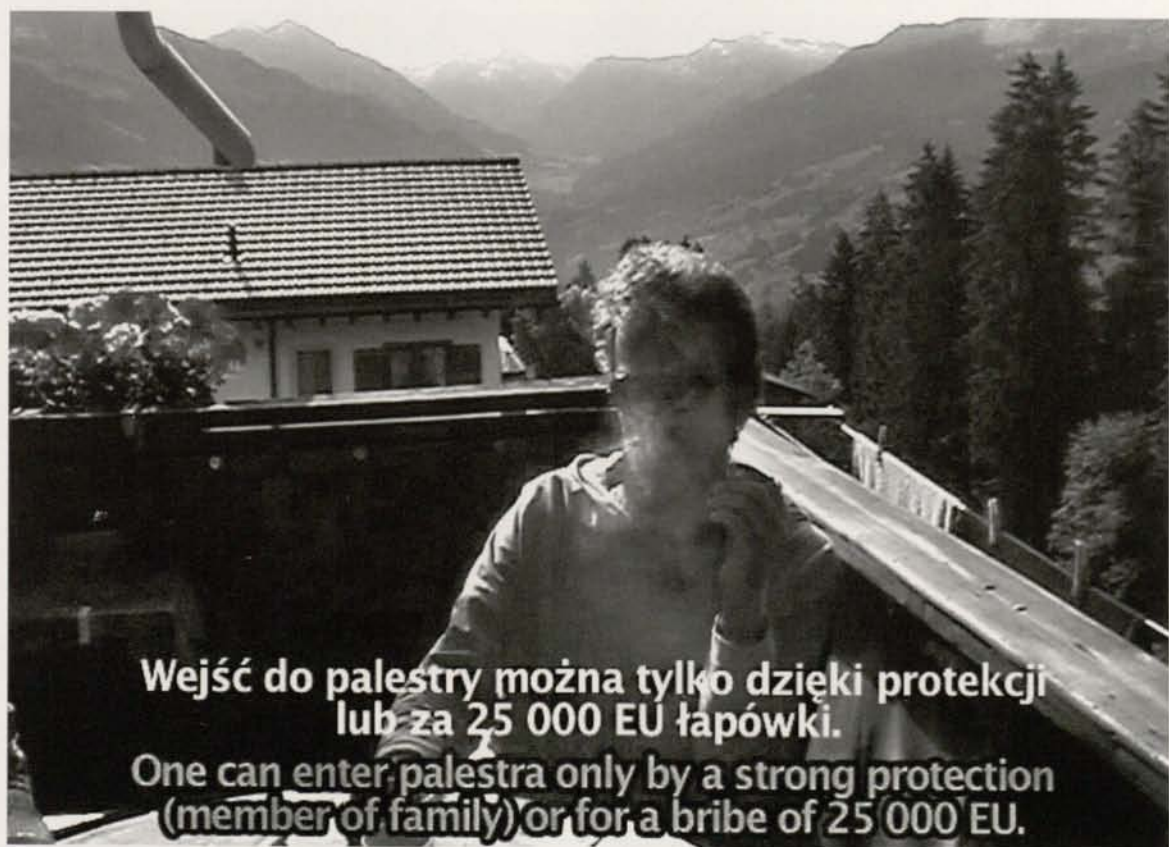
kadry z filmu p.t. Und ...? 2005



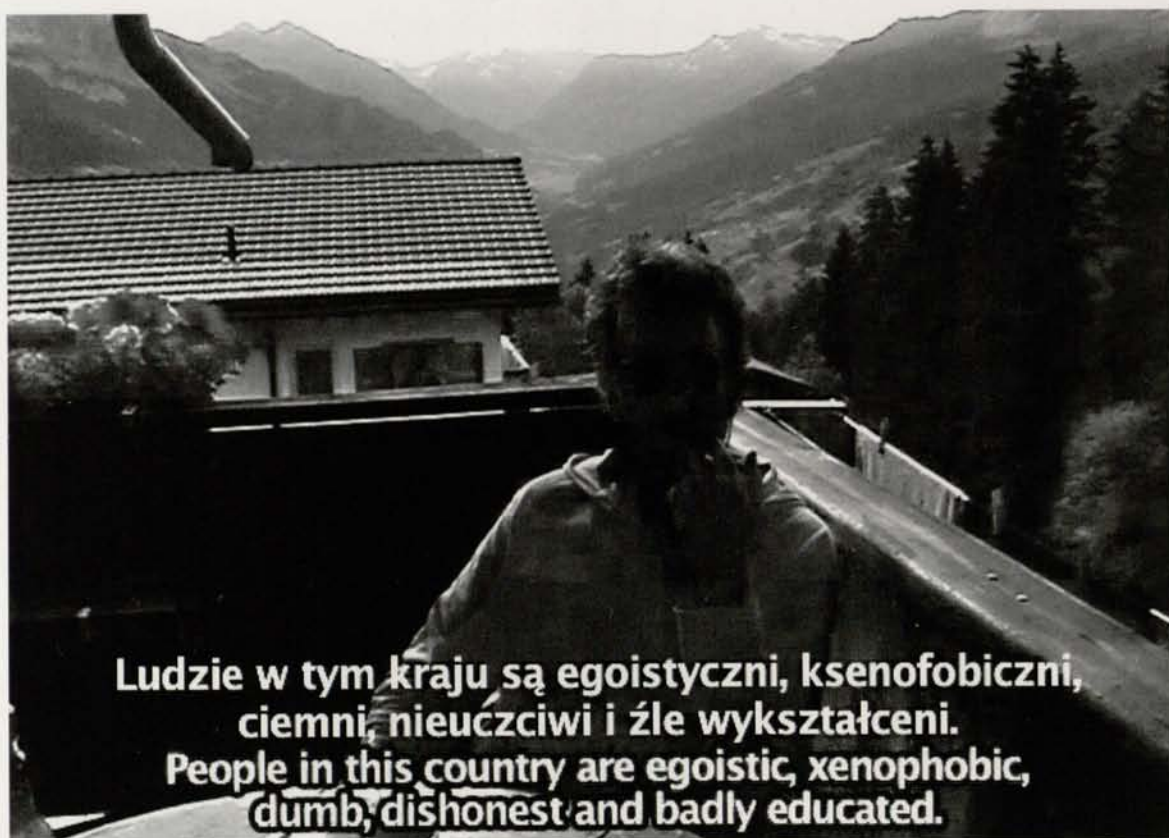




**Prokuratorzy i sędziowie są skorumpowani i zależni  
od swoich politycznych mocodawców.  
Prosecutors and judges are corrupt and dependent  
upon their political constitutors.**



**Wejść do palestry można tylko dzięki protekcji  
lub za 25 000 EU łapówki.  
One can enter palestra only by a strong protection  
(member of family) or for a bribe of 25 000 EU.**



**Ludzie w tym kraju są egoistyczni, ksenofobiczni,  
ciemni, nieuczciwi i źle wykształceni.  
People in this country are egoistic, xenophobic,  
dumb, dishonest and badly educated.**



**W tym kraju można za łapówkę uzyskać korzystną  
dla siebie ustawę czy rozporządzenie ministra.  
In this country, one can buy a convenient parliament  
bill or ministry regulation.**





*kadry z filmu p.t. Bardzo nam się podoba, Super Grupa Azorro. 2001*





**JOANNA  
RAJKOWSKA**



listopad 2008



Joanna Rajkowska (ur.1968r.) - autorka obiektów, filmów, instalacji, akcji oraz interwencji w przestrzeni publicznej. Studiowała malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni prof. Jerzego Nowosielskiego (lata 1988-1993) oraz historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (lata 1987-1992), odbyła Semestralny Program Studyjny na State University of New York w roku akademickim 1994-1995. Jej twórczość artystyczna jest „pretekstem do obserwacji i pobudzania interakcji międzyludzkich, generowania oddolnych inicjatyw oraz dyskusji o przeszłości i pamięci miejskiej przestrzeni wspólnej”.

Joanna Rajkowska jest laureatką Paszportu Polityki (rok 2007). Jej ważniejsze realizacje to: „Umyję ci ręce” (1994r.), „Dziennik snów” (2001r.), „Pozdrowienia z Alej Jeruzolimskich” (2002-2007r.), „Dotleniacz” (2006-2007r.), „Camping Dżenin” (2008r.),

### **„Raj, krótko mówiąc”**

*Z Joanną Rajkowską rozmawiają Piotr Machfajewski i Paweł Mikołaj Krzaczkowski.*

*Czy uprawianie sztuki współcześnie wiąże się z przełamywaniem wstydu?*

**Myślę, że tak.** Ale myślę również, że każdy ma inny poziom wstydu i gdzie indziej ten wstyd jest ulokowany. Ci, którzy zajmują się swoim ciałem muszą przełamywać pewien wstyd związany z intymnością, z eksponowaniem intymności. Jest też wstyd związany z wykorzystaniem swoich prac, wypowiedzi, projektów w bezpośrednich celach politycznych, dla mnie jest to czasem obszarem wstydu. Taka polityczna nagość – poważna decyzja związana z wzięciem na siebie odpowiedzialności za polityczne gesty, które w przypadku artysty natychmiast stają się publiczne. Na początku było to dla mnie niesłychanie trudne.

*A może to czyjś wstyd Cię interesuje? Weźmy pod uwagę „Dotleniacz” i osoby, które przełamywały pewne społeczne tabu, na przykład pewną starszą panią, która położyła się na trawniku...*

**Na pewno,** tak pojęty wstyd jest mi bardzo bliski. Jest związany z kasacją, bądź też modyfikacją pewnych rytualnych ludzkich zachowań. Kiedy ludzie rezygnują z zachowań rytualnych, zaczyna się między nimi dziać coś, co mnie zniewala, jest to związane z jakimś fundamentalnym zachowaniem człowieczeństwa. Próbuję kreować takie sytuacje, w których ten rytuał nie tylko jest niepotrzebny, ale jest po prostu w jakimś sensie krępujący, jest zbędny i ludzie automatycznie z niego rezygnują. Tak właśnie działo się w wypadku „Dotleniacza”. Było to coś, co nazywam nagą sytuacją, w której ludzie po prostu nie bardzo wiedzą co zrobić, jak się zachować. Jest to zawsze trochę niezręczne.

*Kategoria człowieczeństwa jest dla Ciebie istotna?*

**Jasne!** Interesuje mnie człowieczeństwo „wobec”, bo szczerze mówiąc nie zajmuję się człowiekiem jako takim, a tym co się dzieje pomiędzy jednym a drugim człowiekiem. Interesuje mnie bycie ludzi ze sobą, nagie bycie – przebywanie, w tym bardzo szerokim sensie. To jak jedno ciało przebywa z drugim ciałem, ale też jak jedna pamięć/tożsamość



współbrzmie z drugą pamięcią czy tożsamością. Jak ludzie są ze sobą. I tu jest z pewnością moment wstydu, o którym mówimy, bo taka „naga” sytuacja przebywania z kimś jest czymś, co dawno porzuciliśmy, obudowaliśmy to rytuałami, które to bycie kanalizują, formułują i sterylizują z tej najbardziej mnie przekonującej niezręczności i niewiedzy – co zrobić, co powiedzieć, jak ułożyć ciało wobec kogoś. Jest to sytuacja, którą ja rozpoznaję jako taką, której szukam, w której człowiek jest „jeden do jeden”, jest obnażony, obnażony w najlepszym tego słowa znaczeniu. Staram się jednak dokonywać takich operacji, żeby przy tym obnażeniu nie czuć wstydu, ponieważ ja nie chcę ludzi upokarzać i doprowadzać do sytuacji, w której będą wymuszali na sobie pewne zachowania. Chciałabym stwarzać sytuacje, w której rezygnacja z rytuału staje się naturalna, kiedy kwestia wstydu po prostu przestaje istnieć. Raj, krótko mówiąc.

*Niektóre Twoje wypowiedzi wskazują na pewien dystans wobec choćby relacji seksualnych międzyludzkich, pewne nieafirmatywne spojrzenie na tą część ludzkiej egzystencji, podobnie na samą cielesność, która u Ciebie nie jest wprost afirmatywna, nie jest czymś godnym pochwały jednoznacznie.*

**I tak, i nie.** z jednej strony wszystkie moje projekty wynikają z postrzegania zachowań ludzi na poziomie somatycznym, więc jeżeli idę na Plac Grzybowski to patrzę w jaki sposób ludzie koło siebie siedzą, zaczynam od najprostszycy obserwacji dotyczących ciała, jego układu, pozycji, gestów i tak dalej...

**A z drugiej strony odmawiam** usług seksualnych w „22 zleceniach” i namawiam ludzi do wspólnego snu w „Dzienniku snów”, który jakkolwiek przesycony erotyką, był jednak pozbawiony bezpośrednich seksualnych gestów. Od wielu lat nie zajmuję się bezpośrednio seksualnością, zajmowałam się tym kiedyś, w sposób moim zdaniem dość... bolesny. Myślę o rzeźbach, które robiłam w latach dziewięćdziesiątych. Nie bardzo je lubię, są natomiast dwie realizacje, które przetrwały. Jedna to rzeźba, która nazywa się „Miłość człowieka zwanego psem”. Jest w kolekcji Zachęty, była pokazywana raz czy dwa razy, teraz pokutuje w magazynach. Myślałam ostatnio o tej rzeźbie. Jest to w jakimś sensie portret mojej seksualności. Nieduża dziewczynka, ciało idealnej dziewczynki może dziesięcioletniej - dla mnie ten wiek był cezurą, momentem skoku w dorosłość spowodowanym ciężką chorobą. Dziewczynka ma w brzuchu psa, którego znaleziono po wypadku, sam też, ucięty. Pies jest niebieski, ponieważ leżał w niebieskiej formalinie. Więc białe, gipsowe ciało dziewczynki z odlewem mojej głowy, moich uszu i moich dłoni, wszystko nieproporcjonalnie duże w stosunku do tego ciała, a w brzuchu pies... Widać, że jest maltretowany, ma boleśnie otwarty pysk.

**To była jedyna moja praca,** o której nie potrafiłam nic powiedzieć... Był 1998 rok, miałam indywidualną wystawę w Małym Salonie Zachęty. Przyszła do mnie dziennikarka i zapytała o czym jest ta rzeźba. Przez 15 minut nie potrafiłam słowa z siebie wydusić, byłam zatkana, w końcu powiedziałam, że jest to rodzaj portretu. To był seksualny portret, myślałam o tym jak seksualność się we mnie uobecnia i w jaki sposób mnie przerasta. Ta rzeźba jest piekielnie cielesna, odbieralna od początku do końca na poziomie zmysłów. Do tej pory czuję wyraźnie, że tam jest coś nie tak. Coś nie tak z akceptacją ciała, z akceptacją partnera seksualnego, tam musi być jakiś problem. Więc może to prawda, co mówisz. Nie wiem. Mówię o sobie jak o obcej osobie i być może ten dystans do siebie samej i do własnego ciała jest tego wszystkiego przyczyną. I z pewnością – poczucie ironii.

*Porozmawiajmy o semantyce Twoich prac, tych zakorzenionych w życie miejskie, w przestrzeń społeczną, otwartych na tę przestrzeń. Czy wychodzisz z jakimiś oczekiwaniami wobec tych projektów, czy liczysz na to, że ludzie będą je w jakiś określony sposób semantyzować, będą nadawać im określone znaczenia?*

**Nie, nie mam żadnych oczekiwań.** Ja jestem człowiekiem, który w pewnym sensie jest pozbawiony wyobraźni... Nie potrafię sobie wyobrazić co ludzie z tym zrobią, jestem kompletnie...



*Jest ci to obojętne?*

**Jestem ciekawa**, ale odklejam się emocjonalnie. Jestem bardziej zainteresowana generowaniem w ludziach pewnej wspólnotowej mocy i społecznymi konsekwencjami tych małych eksplozji niż rodzajem znaczeń, które ludzie nadadzą moim projektom, choć oczywiście jedno jest nierozdzielnie związane z drugim. Czasem jest tak, że mimo zupełnie sprzecznych interpretacji, chmury znaczeń, wielości wątków, ludzie i tak jednoczą się wokół stworzonej sytuacji. Tak było z palmą. Jest też tak, że podchodzę do tych projektów jak do części mojego życia. Bo nie budzisz się rano z oczekiwaniem jaki ten dzień będzie, po prostu żyjesz. Masz jakiś tam plan, ale oczywiście ktoś wpadnie, gdzieś pójdziesz albo ktoś ci zrobi przykrość i wszystko diabli biorą... Tak samo jest z tymi projektami. To jest tak głęboko częścią mojego życia, od początku do końca, że ja przyjmuję je tak, jak się dzieją, ich każdą kolejną minutę.

*Czyli skoro nie miałaś oczekiwań to też nie bywałaś zaskoczona?*

**Nie... czasem...** siłą ludzkiej energii. Generalnie jestem człowiekiem, który się mało dziwi, po prostu to oglądam.

*Przyjmujesz do wiadomości*

**Tak.** I próbuję zrozumieć.

*Na jakiej zasadzie funkcjonujesz dzisiaj w „świecie sztuki”?*

**Słabo. Próbuję wrócić do galerii** i wrócić do świata sztuki, zupełnie świadomie. Muszę się z czegoś utrzymywać, a do tej pory pracowałam jako designerka, robiłam strony internetowe. Filmowanie projektów publicznych to w moim wypadku najbardziej naturalna decyzja. Dwa lata temu nie przyszłoby mi do głowy, żeby wynajmować kamerzystę, kręcić w HD czy kupować kamerę. Teraz to robię. Film „Linie lotnicze” kręcony na Węgrzech i film palestyński „Camping Jenin” to już normalne produkcje, w których wydarzeniom stale towarzyszyła kamera. Znam się na montażu w miarę dobrze, ale sama nie montuję, brak mi dystansu. Siedzę koło kamerzysty i mówię: to tak, to nie - budujemy razem historię. Ten trop, tamten. Myślę, że w ten sposób udaje się zbudować opowieść równoległą do tego co się działo, jakkolwiek fragmentaryczną. Jest to narracja, która może już funkcjonować samodzielnie, w galeriach. Tak wygląda moja próba powrotu.

*Jelenia Góra, listopad 2008*

*„Linie Lotnicze”, 2008 fot R. Żurek*

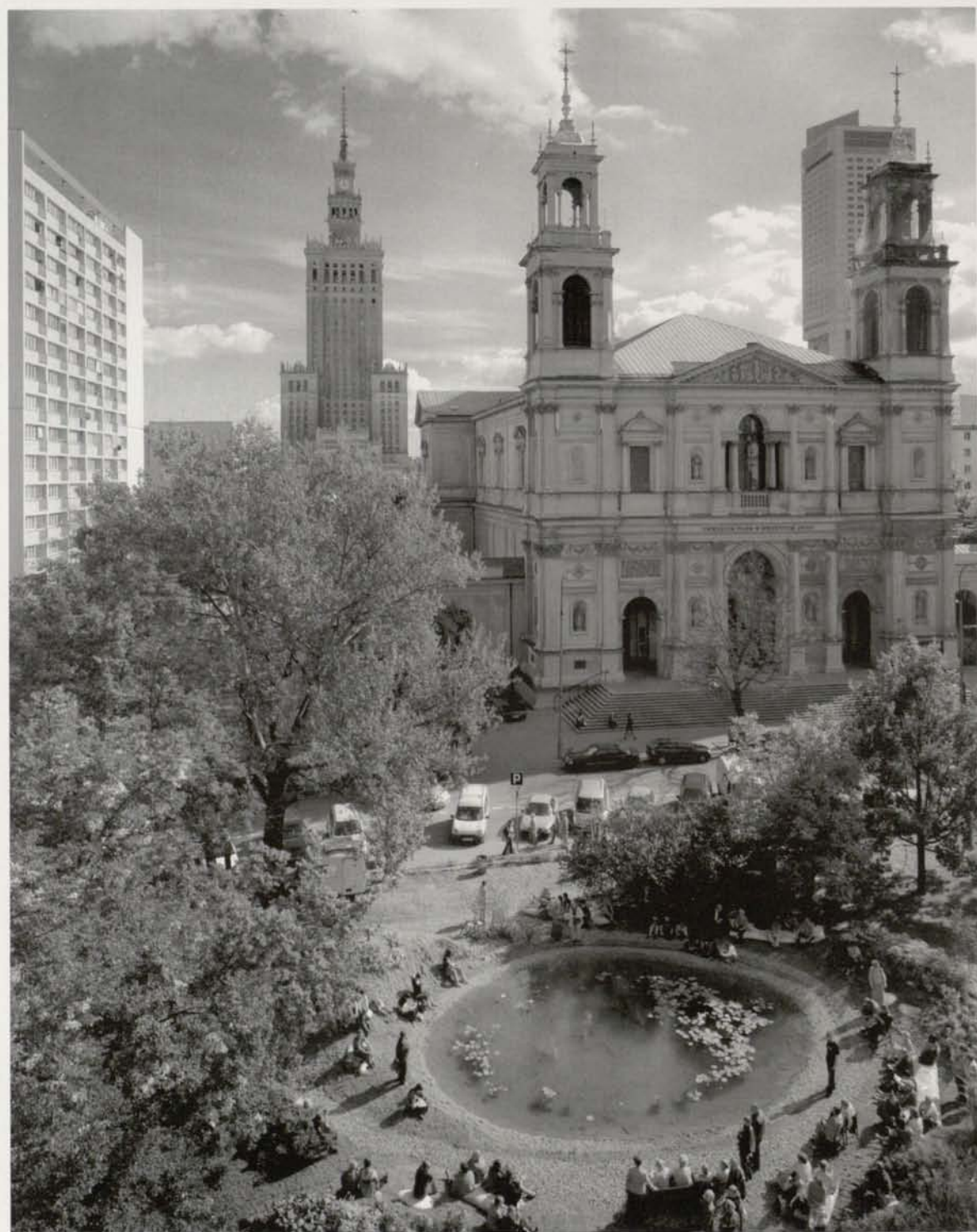




Pozdrowienia z Alei Jerozolimskich, 2002, fot. K. Pustofa







*Dotleniacz 2006-2007, fot. K. Pustola*







**ELŻBIETA  
JABŁOŃSKA**



listopad 2008



Elżbieta Jabłońska

**Ur. 1970r., mieszka** w Bydgoszczy. Dyplom z grafiki warsztatowej (z aneksem z rysunku), uzyskała w roku 1995 na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. Uczy rysunku w Instytucie Artystycznym UMK.

**Jabłońska tworzy** instalacje, performances, uprawia malarstwo, rysunek, grafikę i fotografię. Jej działalność artystyczna, mocno związana z życiem prywatnym, wpisuje się w nurt sztuki postfeministycznej. Przestrzeń życia osobistego z przestrzenią sztuki u Jabłońskiej są nierozłączne, wzajemnie się przenikają.

**Uwikłanie** w codzienne obowiązki domowe każdej kobiety, stereotyp Matki – Polki, której królestwem i przekleństwem jest kuchnia – to problemy, których w przewrotny, czasem ironiczny, ale i humorystyczny sposób, dotyka artystka.

**„Przez żołądek do serca”** (od 1999r.) - cykl działań, performances, nazywanych też przez artystkę „działaniami stołowymi”. Polegają one na przygotowywaniu posiłków podczas wernisażu albo wystawy. Działania odbywają się w zaaranżowanej kuchni z wyolbrzymionymi meblami, które są za wysokie i za szerokie, przez co znacznie utrudniają gotowanie. Zwykłe czynności kuchenne zamieniają się w dziwaczny taniec wokół tych wielkich sprzętów.

**„Supermama”** (2002r.) - najbardziej znana praca Jabłońskiej zrealizowana w ramach projektu „Gry domowe”. Artystka sfotografowała się w przebraniu Supermana, Batmana, oraz Spidermana ze swoim synkiem na kolanach w przestrzeni własnego domu. Jej pozycje w subtelny sposób nawiązują do różnych typów przedstawień Matki Boskiej znanych nam z ikonografii. W ramach „Gier domowych” Jabłońska stworzyła także niezwykle interesujący flipper dla kobiet, jego planszę stanowiło bardzo precyzyjnie wyposażone mini mieszkanie. Artystka uruchomiła również grę dla widzów galerii, grę polegającą na wykonywaniu czynności doskonale znanych z codzienności. Dzięki przeniesieniu ich w przestrzeń galerii Jabłońska ujawnia nowe znaczenia, uświadamia jak mechanicznie i beznamiętnie traktujemy codzienne obowiązki popadając w schemat praca – dom.

**„Przypadkowe przyjemności”** - jak twierdzi artystka, spotykają nas one podczas codziennej, „pozornie nudnej”, domowej krzątania. W cyklu prac i działań pod tym tytułem Jabłońska w sposób humorystyczny stara się pokazać, że mało atrakcyjne czynności (np. sprzątnie) wcale nie muszą być nieprzyjemne. Zaskakujące efekty estetyczne artystka uzyskała wykonując serię zdjęć (aż 360) sitka od zlewozmywaka po codziennym myciu naczyń.

**Udomowianie i osvajanie wnętrz muzealnych** – ten aspekt twórczości Jabłońskiej dotyczy zarówno przygotowywania w przestrzeni galerii posiłków, jak i działań, które przeprowadziła np. w Muzeum Adama Mickiewicza w Śmiełowie, gdzie próbą udomowienia było wprowadzenie w muzealną przestrzeń drobnego chaosu, bałaganu, który świadczył o obecności człowieka. Prześcieradła, pozakrywane przedmioty, przewrócone zabytkowe meble, krzywo powieszony obraz, w miejscu „uświęconym” przez sztukę, w poważnej instytucji muzealnej zdecydowanie ożywiają przestrzeń i w świadomości widza zmniejszają dystans.

**„Pomaganie”** to cykl różnych akcji, realizowanych w kilku miastach Polski. Jabłońska kierując się hasłem tytułowym w ramach działań artystycznych starała się „pomagać” osobom z różnych kręgów. Zadawała sobie przy tym pytanie czy idea pomagania innym ludziom jest możliwa w obszarze sztuki i jakich znaczeń może nabierać. I tak np. w Łodzi pomogła kobiecie szukającej pracy, poprosiła ją o wyszycie srebrną nicią tekstu jej ogłoszenia. W Krakowie zorganizowała warsztaty dla bezdomnych. Na biennale w Pradze jej działania polegało na wynajęciu fachowej ekipy, która pomagała artystom w montażu prac.

**Czy potoczność dnia codziennego** jest przekładalna na język sztuki? Czy - i jak - być matką i artystką jednocześnie? Czy z życia prywatnego, z naszych domowych rytuałów, prostych czynności, można stworzyć dzieło sztuki?

**Narzędzia artystki:** „To, czym lubię się zajmować, to sytuacje, w których z wielu czynników mogę zbudować jakąś swoją rzeczywistość. Rozpoczynając pracę nad konkretną realizacją biorę pod uwagę miejsce, czas, w którym będzie się odbywała wystawa, innych uczestników i swoje możliwości intelektualne” (fragm. wypowiedzi Jabłońskiej ze spotkania w jeleniogórskim BWA). *Oprac. Paulina Kempisty*





zmywanie

gotowanie

ranie

gry domowe

Gry domowe 2002, fot. E. Jabłońska

Kuchnie 2003, fot. E. Jabłońska



**SŁOWNIK  
SYTUACJI  
NR 1**





**PERFORMANCE**

**GRUPA SĘDZIA GŁÓWNY**

ROZDZIAŁ LVII

styczeń 2007

**ARTUR GRABOWSKI**

AC DC

kwiecień 2007

**PAWEŁ KWAŚNIEWSKI**

RZEKA NIE OBCHODZI URODZIN.

czerwiec 2007

**DARIUSZ FODCZUK**

PARAMORFEUSZ, TEATRZYK TERAPEUTYCZNY

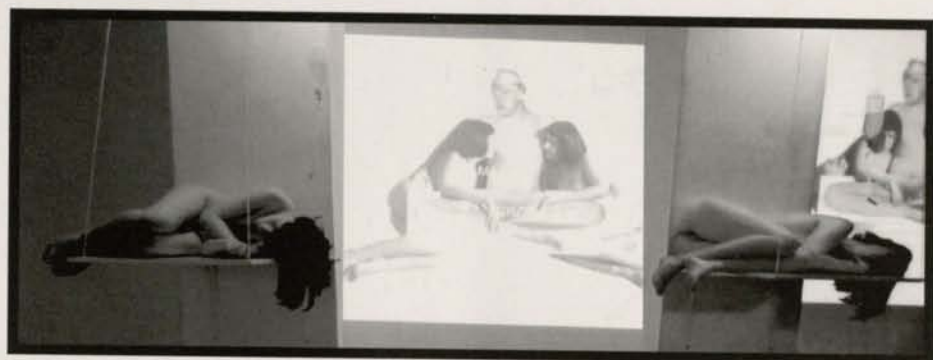
październik 2007

**KATARZYNA KOZYRA**

DIWA. REINKARNACJA

grudzień 2007

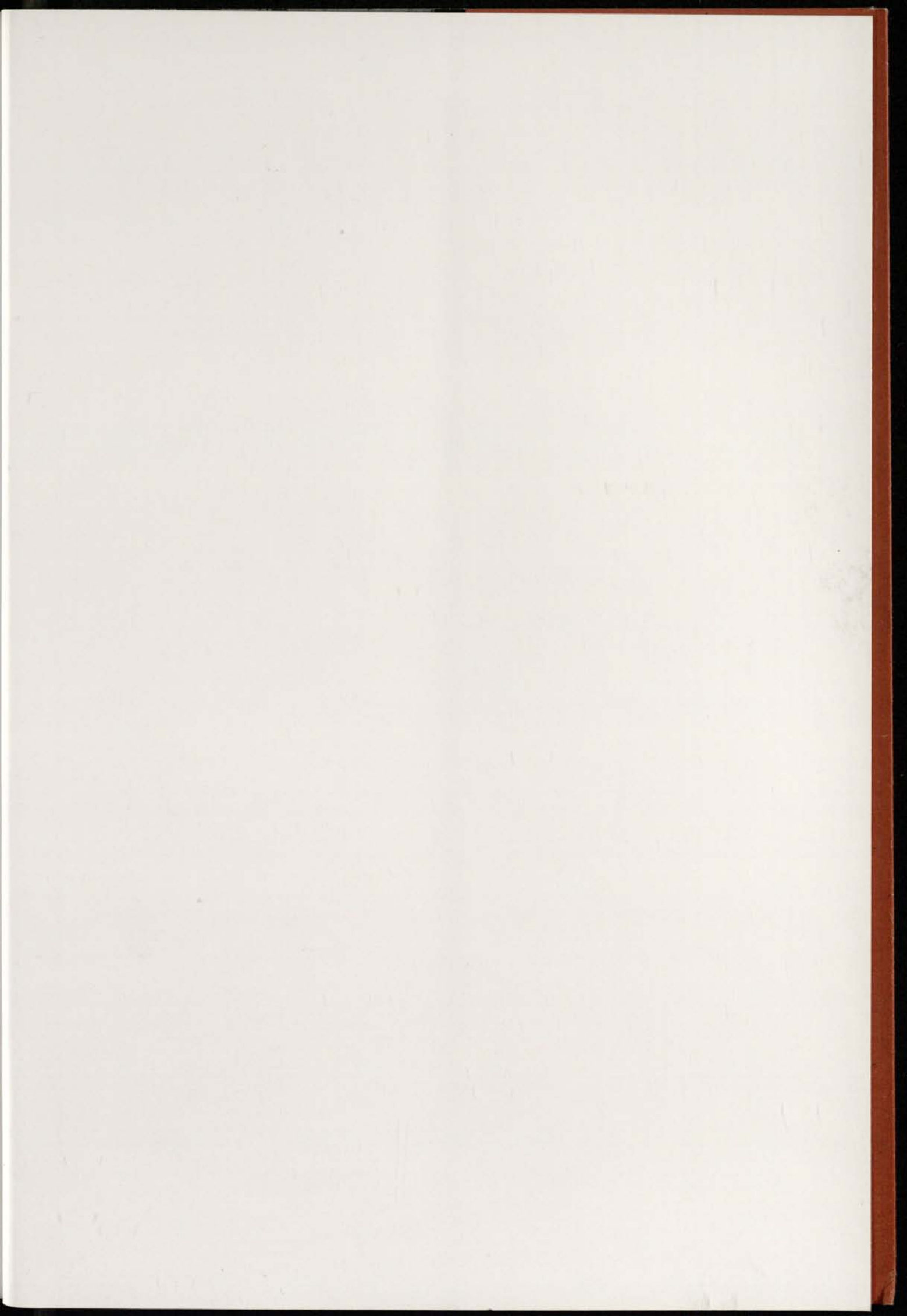




**BWA  
JELENIA GÓRA**















**BWA**  
**JELENIA GÓRA**



# BWA JELENIA GÓRA



**2009**

Zrealizowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego  
oraz Miasta Jelenia Góra



Jelenia Góra

Wydawca:  
Galeria Sztuki BWA  
ul. Długa 1  
58-500 Jelenia Góra  
tel. 075/7526669, fax 0-75/7675132,  
<http://galeria-bwa.karkonosze.com>

Kurator projektu:  
Janina Hobgarska

Współpraca przy realizacji projektu:  
Monika Izdebska, Jerzy Kryszpin, Luiza Laskowska

Redakcja katalogu:  
Piotr Machfajewski  
Joanna Mielech

Fotografie:  
Emma Destin str.: 75, 77  
Joanna Kowalczyk str.: 5, 15, 17  
Luiza Laskowska str.: 5, 31, 32  
Marcin Laskowski str.: 21, 24, 25, 77  
Piotr Machfajewski str.: 5, 9, 33, 35  
Joanna Mielech str.: 5, 39  
Tomasz Mielech str.: 5, 77  
Marcin Oliva Soto str.: 5, 77  
Konrad Przędzięk str.: 5  
Katarzyna Szumska str.: 5, 47, 49, 72

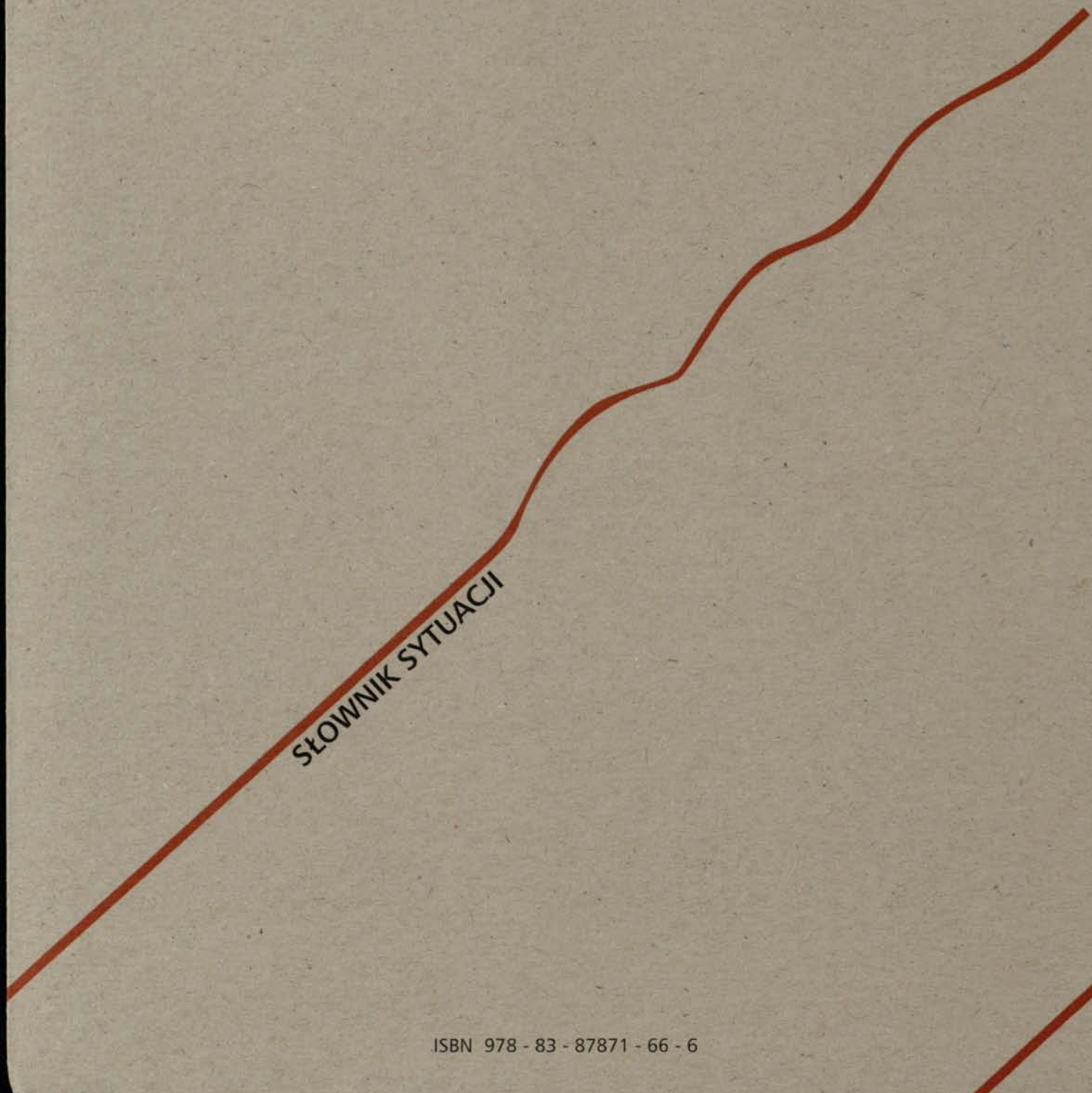
Projekt katalogu  
Zbigniew Szumski,  
rys. na okładce S. Szumski

Przygotowanie do druku  
J. Kurowski, edycja zdjęć: J. Krenz-Kurowska

Druk:  
Art Service, Jelenia Góra

ISBN 978 - 83 - 87871 - 66 - 6





SŁOWNIK SYTUACJI

ISBN 978 - 83 - 87871 - 66 - 6