

WYDZIAŁ  
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ  
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ  
SZUKAĆ

**JUSTYNA  
RYCZEK**

**WSPÓŁISTNIENIA.  
SZTUKA  
I PRZESTRZEŃ**

WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO  
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ  
W POZNANIU

WYDZIAŁ  
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ  
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ  
SZUKAĆ

**JUSTYNA  
RYCZEK**

**WSPÓŁISTNIENIA.  
SZTUKA  
I PRZESTRZEŃ**

WYDAWNICTWO  
UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO  
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ  
W POZNANIU

POZNAŃ 2021

Wstęp .....	6
<b>WPROWADZENIE</b> .....	12
powiązania .....	14
<b>I. W PRZESTRZENIACH WSPÓLNYCH</b> .....	24
1. Tymczasowe współkreowanie – flash mob w przestrzeniach wspólnych...	26
2. Błyskawiczna utrata energii – rozmowa Tomasza Drewicza o niewykorzystanej potencji <i>flash mobów</i> i współczesnych wspólnotach tymczasowych.....	38
3. Bezradność (?) odbiorcy wobec transparentnych propozycji sztuki w przestrzeni miasta .....	46
4. Dom – granica między prywatnym a publicznym i jej artystyczne odwracanie .....	56
5. Przestrzeń miejska – przestrzenią wspólną – odpowiedzialność w działaniach artystycznych .....	66
<b>I.1. WĘDRÓWKI</b> .....	78
1. Jak jest? – <i>Bywa różnie</i> .....	80
2. Nie byłam w tym roku w Atenach, zatem czy mogę pisać o Documenta 14... ..	86
<b>II. W POZNANIU</b> .....	92
1. Od <i>Obecności</i> po <i>Smakołyki</i> . Sztuka kobiet w Poznaniu .....	94
2. Zobacz, to, co ja .....	106
3. Kolekcja ASP – splendor i obowiązki .....	112
4. Czas Galerii AT .....	118

5. 35 lat doświadczania sztuki. Przestrzeń i ludzie – możliwość eksperymentu .....	124
<b>JAKO ZAKOŃCZENIE</b> .....	146
Sieć wzajemnych powiązań – zapiski .....	148
Bibliografia .....	158

# WSTĘP

Od zawsze interesowała mnie przestrzeń i sztuka.

Przestrzeń to bardzo popularna problematyka, nad którą pochylało się wielu badaczy z różnych dziedzin. Sztuka dziejąca się w przestrzeni również budziła wielkie zainteresowanie krytyków.

Sama także często pisałam o realizacjach w przestrzeniach miasta – sztuce ulicy czy efemerycznych wydarzeniach dziejących się w mieście. Zwracając uwagę na działania artystyczne podejmowałam szersze zagadnienia. Dlatego w poniższej monografii postanowiłam zebrać część tekstów z lat 2005–2020 poświęconych tej tematyce, które dodatkowo implikują problematykę istotną w moich późniejszych badaniach. Ich zestawienie kreuje nową wartość, bowiem z jednej strony teksty wzajemnie wzmacniają się, z drugiej wywołują polemiki. Umieszczenie w jednym tomie artykułów poświęconych twórcom i nurtom sztuki pokazuje jak różnorodnie sięgałam do lektur, jak kształtowały się moje obserwacje, a czasami zmieniają oceny. Zdarza się również, że w poszczególnych publikacjach napotykam na bardzo podobnie sformułowane założenia ogólne, które obrazują jedność myśli.

Jako wprowadzenie do monografii zamieszczam artykuł, który nakreśla swoistą przestrzeń wspólną, rozumianą bardzo szeroko – to świat nas otaczający. W proponowanym tu ujęciu sztuka i refleksja nad nią nie dzieją się w zamkniętej enklawie, istniejemy w sieci wzajemnych powiązań i dlatego tak ważne jest zwrócenie uwagi na wspólnotowy charakter naszego bytowania. Otwarcie książki tekstem **powiązania**, wskazuje na nasze uwikłanie w zamieszkiwanym przez nas świecie. Tak szeroki kontekst pozwala pochylić się nad mniejszymi wspólnymi przestrzeniami i zastanowić nad kształtowaniem tych wspólnot w odniesieniu do działań artystycznych.

Przestrzeń nie ma jedynie wymiaru fizycznego, wirtualność odgrywa również istotną rolę, dlatego podejmując refleksję wokół przestrzeni, zwracam uwagę zarówno na działania w realnych fizycznych strukturach miast, jak i na przenikanie się tych dwóch wymiarów. Myśląc o przestrzeni, w której realizuje się sztuka w kontekście kreowania wspólnych przestrzeni chciałam równocześnie zwrócić uwagę na problemy doświadczania sztuki, co warunkowało wybór poszczególnych tekstów.

Ważne są wspólnotowe działania o bardzo różnym charakterze od lekkiej zabawy po konteksty historyczne. Dlatego zestawiam obok siebie teksty poświęcone refleksji nad flesh mobami, w tym rozmowę, którą przeprowadził ze mną Tomasz Drewicz, bowiem stanowi ona bardzo dobry komentarz do mojego artykułu, z artykułem opisującym dwa publiczne projekty: Anny Tyczyńskiej i Joanny Rajkowskiej, który wprowadza bardzo ważne dla mnie zagadnienie odpowiedzialności (*Przestrzeń miejska – przestrzenią wspólną – odpowiedzialność w działaniach artystycznych*).

W dalszej części stawiam pytanie o odbiorcę i jego kompetencje w kontakcie ze sztuką – *Bezradność (?) odbiorcy wobec transparentnych propozycji sztuki w przestrzeni miasta* porusza wprost to zagadnienie, w wielu innych jest ono zawarte podskórnie.

W artykule zatytułowanym *Dom – granica między prywatnym a publicznym i jej artystyczne odwracanie* zaznaczam kolejny ważny problem współczesności – zatarcie granicy pomiędzy prywatnym a publicznym.

Swoistym dopełnieniem części pierwszej są dwa teksty krytyczne – pierwszy z nich to przykład wypowiedzi kuratorskiej do wystawy podejmującej problematykę sąsiedztwa polsko-niemieckiego i kreowania wspólnych przestrzeni geograficzno-mentalnych, drugi to recenzja ostatnich Documenta 14, w których istotny był kontekst wspólnych europejskich przestrzeni.

W części drugiej dokonuję znaczącego zawężenia, teraz granice przestrzeni poddawanej refleksji wyznacza miasto – Poznań. To tutaj kształtowałam swoje doświadczenie przestrzeni i uczyłam się rozpoznawać sztukę. Dlatego nie brakuje tu i ważnych miejsc wystawienniczych – teksty o Galerii AT, Galerii ON, jak i Uniwersytetu Artystycznego, wtedy Akademii budującej i pokazującej swoją kolekcję, a także samego miasta jako przestrzeni determinującej prezentowanie konkretnej sztuki – sztuka kobieca (*Od Obecności po Smakołyki – Sztuka kobiet w Poznaniu*), jak i miejsca kształtowania postaw artystycznych twórców – tekst do katalogu wystawy artystów związanych z Poznaniem – *Zobacz to, co ja*.

Jednakże tak jak w części pierwszej przywołane teksty stanowią pretekst do postawienia wielu pytań: poprzez kolekcję ASP zastanawiam się nad samą problematyką kolekcji, wystawa młodych artystów pozwala zadać pytanie o determinizm miasta,



a dwie ważne lokalizacje pokazują jak istotną rolę odgrywają miejsca prezentujące sztukę gdy współkreują one tkanę miasta. Klamra pomiędzy artykułem o sztuce kobiet a tekstem o działalności Galerii ON, często przywoływanym w tym pierwszym, stwarza przestrzeń, w której nieustannie poruszam się uprawiając refleksję, przez cały czas poszerzając jej granice.

Na koniec powracam do świata naznaczonego doświadczeniem pandemii, która na moment zatrzymała nas i cały przemysł artystyczny, pozwalając chociaż na chwilę zastanowić się nad miejscem sztuki. Tekst powstał w czasie pandemii, gdy zostaliśmy w domach, zamknięto galerie i muzea, a bardzo ożywiła się obecność wirtualna. Teraz jesteśmy ponownie *ożywieni*, świat sztuki otwiera kolejne wystawy, piętrzą się wielkie i ważne wydarzenia. Czy wykorzystaliśmy ten moment na głębsze zastanowienie się nad wspólnotą naszego świata? Zakończeniem chcę zwrócić uwagę na ważność współbycia z innymi, nie tylko w przestrzeniach artystycznych.

Zamieszczone w monografii teksty czerpią inspiracje z wielu źródeł. Zestawione ze sobą tworzą wartość dodaną, dotyczą bowiem spraw aktualnych, chwytają ważne problemy, które nieustannie przeobrażają się i obudowują coraz większą refleksją. Może powinnam je nieustannie uaktualniać, sięgać po nowe lektury i przywoływać nowe teorie, ale jednocześnie teksty te stanowią zapis czasu i konkretnej sytuacji. Odnajduję związki pomiędzy nimi, znajduję odpowiedzi w oddalonych od siebie refleksjach, a jednocześnie zauważam preteksty do ciągłego stawiania pytań, nie tylko o miejsce sztuki, ale o działanie człowieka i współkreowanie świata artystycznego i pozaartystycznego.

Dziękuję wszystkim osobom i instytucjom za możliwość wykorzystania wcześniej opublikowanych tekstów.

# WPROWADZENIE

# POWIĄZANIA

## POWIĄZANIA

### Przyroda – natura – człowiek

„Filozofia europejska rozpoczęła się od filozofii przyrody” – pisze w krótkiej historii refleksji nad wszechświatem Michał Heller<sup>1</sup>. Przyroda, która otaczała starożytnych ludzi, była tym, co znane i najbliższe, a chcąc wyjaśnić świat, filozofowie wychodzili od jej obserwacji. Stawiali pytania i, widząc jej zmienność, poszukiwali stałości – arche (*principium*) – zasady, która pozwoli zrozumieć zachodzące wokół nich procesy<sup>2</sup>. Nazwano ich filozofami przyrody, bo to ona stanowiła pierwszy podstawowy problem filozoficzny, który z czasem zaczął przekształcać się w pytania dotyczące bytu, by następnie implikować kolejne ważne zagadnienia metafizyczne, epistemologiczne czy etyczne. Z pewnością ważne jest, że widzieli siebie jako część świata przyrodniczego, dlatego poznanie rzeczywistości w konsekwencji stanowiło samopoznanie człowieka. Już wtedy zauważamy jak istotny był stosunek człowieka do przyrody. To jak będzie określał i gdzie sytuował siebie, wskazuje na możliwe zachowania wobec otaczającego świata. Inna jest pozycja ludzi, jeżeli stanowią część i jeden z elementów całości, inna gdy jesteśmy bytem wybranym, szczególnym, a jeszcze inaczej gdy stanowimy siłę sprawczą poszczególnych zjawisk. Wszystkie te sposoby przewijały się przez dzieje, wspierając się na różnorodnych filozoficznych założeniach.

W starożytności przyroda jest rozumiana jako sposób bycia, pojawiania się na świecie, coś co trwa wiecznie dzięki niezmiennej zasadzie, chociaż samo się zmienia. „Naturze przypisuje się nie tylko sposób, w jaki rzeczy wyłaniają się w bycie, ale również to jakimi się stają. To zaś łączy się z rodzajem ich zachowania się, rzeczy bowiem podtrzymują swoje istnienie, jeśli zachowują się zgodnie ze swą naturą. W naturze rośliny leży pobieranie środków

<sup>1</sup> M. Heller, *Logos wszechświata. Zarys filozofii przyrody*, Kraków 2013, s. 9.

<sup>2</sup> Jak wiemy filozofowie dawali różne odpowiedzi czym jest arche: woda u Talesa, apeiron Anaksymandra, powietrze Anaksymenesa, czy ogień u Heraklita.





odżywczych i wody korzeniami, dokonywanie fotosyntezy w liściach, wzrastanie, zakwitanie, tworzenie nasion itp. Jeśli coś stanie na przeszkodzie temu naturalnemu procesowi, marniej lub giną, podobnie jak marniej i giną w sposób naturalny po przebyciu całego cyklu życiowego bez tego rodzaju przeszkód”<sup>3</sup>.

Z takim rozumieniem przyrody-natury wiąże się bardzo ważne pojęcie istoty danej rzeczy. To, co stanowi, że jest tym czym jest. Od razu pojawia się opozycja pomiędzy naturalnym i nienaturalnym. Naturalne jest to, co prawdziwe, pożądane, słuszne i dobre. Nienaturalne przeciwnie – coś fałszywego, niechcianego, niesłusznego i złego. Na takim rozróżnieniu wspierały się wszelkie stanowiska naturalistyczne, także dotyczące człowieka. Od stoików mówimy o naturze człowieka, którą należy wypełniać przez całe swoje życie. Przez bardzo długi czas wierzono, że istnieje niezmienna natura ludzka. Niektórzy nadal w to wierzą. Naturalne jest zachowanie człowieka, moralność, porządek społeczny, sposoby wychowania, czy stosunki polityczne. Podział na naturalne i nienaturalne będzie powracał w historii ludzkości, a nawet dziś ma swoich zwolenników, którzy wykorzystują go żeby pogрузić przeciwników w świecie *nienormalności*, sprzeczności z naturą, czyli w świecie zła<sup>4</sup>. Pojęcie natury nie jest tutaj aksjologicznie obojętne, lecz wartościuje i można je stosować normatywnie.

Również w starożytności pojawia się rozróżnienie na naturalne czyli, coś istniejącego i sztuczne – stworzone, powołane do życia. Już Arystoteles oddziela to, co jest naturalne, od tego, co zostało zrobione. Ten wielki myśliciel definiując jedno z najważniejszych pojęć – substancję, wyróżniał między innymi substancję pierwszą i substancję drugą. Pierwsza to wszystko, co pochodzi z natury, substancja druga, to, co stworzył człowiek, wynik jego działania<sup>5</sup>. Powyższe rozróżnienie widoczne jest w kolejnym pojęciu starożytności – *techné*. Człowiek posiada umiejętności wytwórcze, które pozwalają powoływać do życia nowe rzeczy, często czyni to naśladując naturę lub uzupełniając to, czego brakuje<sup>6</sup>. Zwrócenie uwagi na odmienność pojawiania się w świecie stanowi fundament podziału natura – kultura, ta ostatnia w przeciwieństwie do natury podkreśla swoje ludzkie pochodzenie, ma początek w działalności człowieka, jak technika, ale także wyraża nasz stosunek do przyrody, zmiany jakie wprowadzamy w jej stan.

Na kształtowanie relacji człowiek–przyroda w myśli zachodniej bardzo duży wpływ miała filozofia Średniowiecza skoncentrowana na osobie Boga. Bóg–stwórca powołuje do życia cały świat.

stanowiło określenie sztuki. Naśladowanie natury kreowało przez wieki widzenie działalności artystycznej, a natura była wielką nauczycielką artystów.

<sup>7</sup>Rdz 1-28. *Biblia Tysiąclecia*, <https://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=1> [dostęp: 15.09.2019].

<sup>8</sup>Pamiętajmy przy tym, że myślenie średniowieczne korzystało z filozofii starożytnej oraz, że w historii chrześcijaństwa możemy spotkać odmienne stanowisko, sztandarowym przykładem jest św. Franciszek. Należy także zauważyć, że rzadko, jednak zdarza się refleksja religijna, która ma proekologiczny wydźwięk, najbardziej znany przykład to niemiecki teolog protestancki Jürgen Moltmann i jego wydana również po polsku książka *Bóg w stworzeniu (Gott in der Schöpfung. Ökologische Schöpfungslehre, 1987)* ze wstępem ks. Jacka Bolewskiego. Obecnie widzimy zachodzące zmiany w podejściu do natury w ekologicznej encyklice papieża Franciszka *Laudato si'* s. z 2015 roku.

<sup>9</sup>Zob. F. Bacon (1561-1626), *Novum Organum*, tłum. J. Wikarjak, Warszawa 1955.

<sup>10</sup>Zob. M. Heller, dz. cyt..

<sup>11</sup>I. Kant (1724-1804), *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, tłum. B. Bornstein, J. Suchorzewska, Warszawa 1993, s. 65.

Natura zyskuje źródło, pochodzi od Stworzyciela i stanowi jego obraz. A także, co ważne, człowiek, który zostaje stworzony i umieszczony w przyrodzie, ma określone miejsce – staje się panem, władcą ziemi. Zostaje przyznane mu prawo panowania nad otaczającą go przyrodą. „Bądźcie płodni i rozmnażajcie się, abyście zaludnili ziemię i uczynili ją sobie poddaną; abyście panowali nad rybami morskimi, nad ptactwem powietrznym i nad wszystkimi zwierzętami pełzającymi po ziemi”<sup>7</sup>. Oczywiście człowiek już przedtem w celu przeżycia ingerował w przyrodę, zmieniał ją i korzystał z jej bogactw, ale stare legendy i mity podkreślały wspólnotę i nakazywały wzajemny szacunek, tymczasem opowieść chrześcijańska wprowadza hierarchię i różnicuje poszczególne byty. Natura jest dziełem Boga, które musi być przez człowieka poznane, ale głównie podporządkowane. Świat powoli staje się wielkim mechanicznym zegarkiem, nakręcanym przez stwórcę, a człowiek, jako jego wysłannik, wprowadza własny porządek – zmienia, kształtuje, wykorzystuje. Przyroda staje się miejscem przeobrażeń i ma służyć dobru człowieka<sup>8</sup>.

Takie nastawienie stanowi fundament instrumentalnego traktowania przyrody, które ujawniło się w czasach nowożytnych. Francis Bacon podkreślając ważność nauki, jednocześnie jasno określał jej zadanie – ma służyć zwiększaniu materialnego dobra ludzkości. W tym celu należy eksperymentować, poznawać i wykorzystywać wszelkie tajemnice przyrody i eksploatować jej zasoby, korzystając z odkryć naukowych i możliwości technicznych. Zorganizowane poznania „prowadzone jakby napędem maszynowym” ma służyć ludzkości i potwierdzać relację człowiek – władca a przyroda – miejsce eksploatacji<sup>9</sup>. Podejście Bacona wzmacnia stanowisko Galileusza, mechaniczne nastawienie Kartezjusza i nieustanna chęć poznania przyrody przy wykorzystaniu metod i zasad matematyki<sup>10</sup>. Dodatkowo warto przywołać rozumienie przyrody, które stworzył Immanuel Kant. Wielki niemiecki myśliciel, chcąc dotrzeć do wiedzy pewnej, pisał o czystym przyrodoznawstwie, w którym wielką rolę odgrywają aprioryczne formy, a przedmiot „*Przyroda jest to istnienie (Dasein)*” rzeczy, o ile jest określone według praw ogólnych. Jeżeliby przyroda miała oznaczać istnienie rzeczy *samych w sobie*, to nigdy nie moglibyśmy jej poznać, ani *a priori*, ani *a posteriori*<sup>11</sup>. Nie możemy także zatrzymać się na materialnym rozumieniu przyrody, jako ogółu przedmiotów doświadczenia, bowiem ona stanowi jedynie jeden z elementów w schemacie poznania. Stanowisko Kanta pozwala na wielki rozwój nowożytnego przyrodoznawstwa.

<sup>3</sup>L. Schäfer, *Przyroda*, w: *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnädelbach, przekł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995, s. 515.

<sup>4</sup>Można podać wiele przykładów odwołań do określenia nienormalności, ostatnio często w kontekście możliwości naukowych technologii medycznych, które wpływają na ciało i życie człowieka.

<sup>5</sup>Nauka o substancji zajmuje ważne miejsce w filozofii Arystotelesa, odsyłam do książek i opracowań, tutaj jedynie przywołuję potrzebne mi rozróżnienie.

<sup>6</sup>Tu skrótkowo odwołuję się do teorii mimesis, pierwszej wielkiej teorii dotyczącej sztuki, a przecież techné



Stopniowo, ale konsekwentnie, ludzkość odchodziła od naturalnego świata w imię postępu, doskonalenia życia, aż po czasy rewolucji przemysłowej i związane z nią działania, które doprowadziły do degradacji przyrody, zniszczenia jej zasobów naturalnych i wymusiły konieczność przemyslenia naszego stanowiska<sup>12</sup>.

### Naturokultura – odpowiedzialność – antropocen

„Wszystko wychodząc z rąk Stwórcy jest dobre, wszystko wyrodnieje w rękach człowieka. Zmusza on glebę do karmienia płodów właściwych innej glebie, drzewo do wydawania owoców właściwych innemu drzewu, miesza i płącze klimaty, żywioły, pory roku; kaleczy swego psa, swego konia, swego niewolnika; wszystko przeinacza i wszystko oszpeca; lubi zniekształcenia i potwory; nie chce niczego takim, jak je stworzyła natura, nawet człowieka: musi go tresować jak konia w ujeżdżalni; musi go urabiać na swoją modłę jak drzewo w swoim ogrodzie”<sup>13</sup>.

Jean Jacques Rousseau stawiał wyraźną granicę pomiędzy naturą a kulturą, jednocześnie wartościując pierwszą. Jednakże wielki zwolennik naturalnego wychowania i traktowania natury człowieka jako czegoś dobrego, nie przekreślał zupełnie kultury, zwracając uwagę na konieczność jej pojawienia się w rozwoju ludzkości. Autor osiemnastowiecznego postulatów powrotu do prostoty naturalnego, wiejskiego życia, docenił otaczającą człowieka przyrodę: to ona dawała ukojenie, a podążanie za naturalnym rytmem rozwoju, pozwalało właściwie kształtować człowieka. W XXI nie rozdzielamy natury od kultury, zauważamy złożoność tej relacji i wzajemne powiązania. Píše o tym zarówno Bruno Latour<sup>14</sup>, jak i Donna Haraway. Ta ostatnia wprowadza termin naturokultury<sup>15</sup>, który wskazuje na wzajemne przenikanie się sił przyrody, działań człowieka i innych zwierząt. Natura jest również tworzona społecznie, ważne są podmioty ludzkie i nie-ludzkie. Zwierzęta stają się istotnym zagadnieniem współczesnych rozważań, a działalność człowieka nie jest oceniana jedynie z punktu widzenia jego dobra. Wchodzi on w relacje z innymi podmiotami, z całym otaczającym światem. Natura – przyroda nie jest niewyczerpywalnym źródłem odnawialnych bogactw. Jest cennym darem, który zniszczyliśmy i niszczymy cały czas, i który możemy utracić, równocześnie unicestwiając samych siebie.

Jednakże od lat 60. XX wieku pojawiło się bardzo wiele rozważań dotyczących konieczności zmiany naszego stosunku do natury. Kryzys ekologiczny, nowe i wciąż rozwijające się możliwości

<sup>12</sup>Warto zaznaczyć, że po Kantowskiej filozofii pojawiło się romantyczne podejście, które podkreślało powiązania człowieka z przyrodą i odwoływało się do uczuć. Do wybranych spojrzeń będzie później nawiązywać filozofia ekologiczna.

<sup>13</sup>J.J. Rousseau (1712–1778), *Emil czyli o wychowaniu*, przeł. E. Zieliński, Wrocław 1955, s. 7.

<sup>14</sup>B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*, tłum. M. Gdula, Warszawa 2011.

<sup>15</sup>Zob. D. Haraway, *Companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*, Chicago 2003; *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gojewska, Poznań 2012.

<sup>16</sup>Pojawienie się refleksji ekologicznej nie odbyło się zupełnie w próżni, przez całe dzieje filozofii można wskazać interesujące postawy, ale w tym czasie tendencja ta zdecydowanie nasiliła się. Wymienię tu kilka znaczących nazwisk i kierunków, reprezentujących bardzo różne stanowiska: Th. Berry, M. Bookchin, F. Capra, J. Passmore, A. Naess, J. Seed, R. Scruton, ekologizm humanistyczny, ekofeminizm, ekologia głęboka. Do szerszego zapoznania się z problematyką w języku polskim i poznania kolejnych stanowisk warto sięgnąć do: K. Waloszczyk, *Planeta nie tylko ludzi*; E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty drugie”, nr 1-2, 2013.

<sup>17</sup>H. Skolimowski, *Homo Creator – człowiek ekologiczny*, w: H. Skolimowski, J. K. Górecki, *Zielone oko kosmosu. Wokół ekofilozofii w rozmowie i esejach*, Wrocław 2003, s. 185.

<sup>18</sup>Tamże, s. 186.

techniki i technologii, wzrastająca świadomość, przenikanie się poszczególnych tradycji i wpływ wschodniego myślenia, bardziej zespalającego człowieka i świat, wywołał rozwój wielu stanowisk ekofilozoficznych<sup>16</sup>. Jednym z nich są rozważania polskiego filozofa Henryka Skolimowskiego, zauważa on że „potęga nauki i techniki to mit, którym niestety jesteśmy ciągle karmieni”, dlatego należy koniecznie zmienić nasze myślenie o świecie i działanie wobec natury. W jego bardzo duchowym podejściu, gdzie nieustannie podkreśla się wyróżnione miejsce człowieka (słuszny zarzut antropocentryzmu), świat staje się sanktuarium.

„Człowiek świadomy nowych wymiarów świata zaczyna rozumieć, że świat jest sanktuarium. A to wyznacza mu natychmiast nowe miejsce w nowym świecie, który kreujemy. Zamiast kontroli, manipulacji i eksploatacji, które są naczelnymi atrybutami maszyny, musimy widzieć siebie jako pasterzy bytu, jako opiekunów spokojliwych, jako kapłanów świątyni Matki Ziemi. Człowiek w świecie, który jest sanktuarium, to człowiek ekologiczny. Komunia ze wszystkimi bytami przyrody jest częścią naszego nowego rozumienia, częścią naszej partycypacji w całej kanwie życia, częścią naszego współtworzenia w świecie. Człowiek ekologiczny to nie ten, który zastrasza nas istniejącymi horrorami środowiskowymi, ale ten, który leczy Ziemię i siebie. Człowiek ekologiczny widzi też wyraźnie, że posłannictwo leczenia przyrody i stworzenia harmonii jest misją duchową. W tej misji duchowość i ekologia się przenikają”<sup>17</sup>.

Czytając Skolimowskiego można zastanawiać się czy jego wizja nie jest za bardzo optymistyczna i lekko naiwna, powinniśmy także zadawać pytania o praktyczne spełnienie takich wzniosłych postulatów, ale z pewnością musimy docenić wielką ekologiczną wrażliwość i świadomość złożoności problematyki.

„*Homo Creator* musi być widziany w planie kosmicznym, a nie personalistycznym. Człowiek współtwórca to istota uskrzydłona. Ale jednocześnie obarczona wielką odpowiedzialnością – za swoje własne przeznaczenie, za los Matki Ziemi, za cały świat. Musimy pamiętać, że ta odpowiedzialność to nie krzyż, pod którym się uginamy, ale skrzydła. Bo głęboką prawdą jest, że czym szerszy jest zakres naszej odpowiedzialności, tym głębsza jest w nas ludzkość, tym głębsze nasze życie”<sup>18</sup>.

Problematyka odpowiedzialności w kontekście relacji do natury interesowała również innych myślicieli. Hans Jonas formułując



swoją zasadę odpowiedzialności, zwracał uwagę na wielki rozwój naukowo-techniczny, którego konsekwencji nie jesteśmy w stanie przewidzieć. Nie wiemy czy nasze działania wywołają jedynie pozytywne skutki, czy odwrotnie – w przyszłości odślą swoje negatywne strony. Tym bardziej, że posiadamy coraz większe możliwości i zwiększa się obszar naszego panowania, a natura jest wrażliwa na nasze działania. „Uzmysławia ono poprzez skutki, że natura ludzkiego działania *de facto* zmieniła się, i że do tego, za co musimy wziąć odpowiedzialność, doszedł przedmiot całkowicie nowego porządku – nic innego jak cała biosfera naszej planety – albowiem zdobyliśmy nad nią *p a n o w a n i e* [power]”<sup>19</sup>.

Zdobyciu panowania, możliwości nieograniczonej ingerencji, czy też coraz bardziej nieograniczonej ingerencji, powinna jednak towarzyszyć pokora i myśl o przyszłych pokoleniach. Jonas przywołuje słynny zakład Blaise’a Pascala i pyta, co tym razem stawiamy na szali. Z jednej strony nasze nieograniczone działania, prawa do robienia, co się chce wobec świata przyrody, z drugiej niebezpieczeństwo zniszczenia przyszłości. „Egzystencja czy istota człowieka jako całości nie może być nigdy stawką w ryzykownej grze”<sup>20</sup>. Dlatego nie można ryzykować przyszłego życia ludzkości. I z myślą o nich człowiek powinien odpowiednio odnosić się do zastanego świata i swojego rozwoju technicznego.

„Jeżeli więc nowa natura naszego działania wymaga nowej etyki odpowiedzialności sięgającej daleko w przyszłość, współmiernej z dalekim zasięgiem naszej mocy, to wymaga ona również nowego rodzaju pokory – pokory nie wypływającej jak niegdyś ze znikomości naszej mocy, lecz z jej nadmiernej wielkości, która jest nadmiarem naszej mocy działania w stosunku do naszej mocy przewidywania oraz wartościowania i oszczędzania. Wobec quasieschatologicznych potencjałów naszych technologicznych procesów, sama niewiedza co do ich ostatecznych konsekwencji staje się racją dla ich odpowiedzialnej powściągliwości – będącej czymś najcenniejszym po samej mądrości”<sup>21</sup>.

Niestety według wielu myślicieli przez długi czas nie zastanawialiśmy się nad naszymi działaniami, a wręcz odwrotnie wykorzystywaliśmy naturę ponad miarę, biorąc pod uwagę jedynie krótkowzroczne dobro dnia dzisiejszego i wzrost zysków. Zmiany wywołane przez człowieka stały się na tyle ważne, że spowodowały stałe przeobrażenia geologiczne. Dlatego „We are in the Anthropocene” – „żyjemy a Antropocenie” powiedział laureat nagrody Nobla Paul Crutzen w 2000 roku. Naukowiec zajmujący

<sup>19</sup> H. Jonas, *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1996, s. 30

<sup>20</sup> Tamże, s. 81

<sup>21</sup> Tamże, s. 5.

<sup>22</sup> Zob. m.in. D. Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, London 2016. Autorka zastanawia się nad innymi pojęciami jak *capitolocene* czy *chthulucene* jako bardziej adekwatnymi, ale nie przeczy geologicznej zmianie dokonanej przez działalność człowieka.

<sup>23</sup> N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016, s. 245.

<sup>24</sup> W celu koniecznego pogłębienia wiedzy o antropocenie warto sięgnąć do tekstów P. Crutzena, jak i innych autorów, ale możemy rozpocząć od krótkiego przewodnika: E. C. Ellisa, *Anthropocene. A Very Short Introduction*, Oxford 2018. Publikacja ta świadczy o ważności i popularności poruszanej problematyki.

<sup>25</sup> N. Mirzoeff, dz. cyt. s. 226-227.

<sup>26</sup> Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.

się chemiczną atmosferą Ziemi jest przekonany, że działalność człowieka wpływa na atmosferę, zwiększa się produkcja dwutlenku węgla, wzrasta dziura ozonowa i następuje globalna zmiana klimatu. Teza ta nie została entuzjastycznie przyjęta, pojawiły się głosy sprzeciwu, ale w dość krótkim czasie pojęcie antropocenu zrobiło zawrotną karierę i dzisiaj większość zdaje sobie sprawę z naszego ogromnego wpływu na środowisko.<sup>22</sup> Chociaż nie zawsze chcemy zauważyć, czy zgodzić się, na wszelkie konsekwencje. „Żeby zobaczyć antropocen, musimy połączyć różne punkty widzenia. Znieczulają nas jednak przyjemności nowoczesnego życia w mieście, pozwalające «odwiedzić» ich cenę, płaconą zarówno tu, jak i w dalekich zakątkach globu”<sup>23</sup>.

Czasy rewolucji przemysłowej są początkiem intensywnych zmian – wzrost produkcji, zwiększająca się wycinka lasów, pozyskiwanie kolejnych obszarów pod rozrastające się uprawy, rozwój technologiczny to wszystko spowodowało nieodwracalne zmiany w systemie ziemskim<sup>24</sup>. „Ujawniona w tych modelach zmiana jest tak wszechogarniająca, że geologowie nazwali okres rozpoczynający się wraz z rewolucją przemysłową antropoceniem, Nową Ludzką Epoką. Oznacza to, że zmieniliśmy sam wymiar geologiczny planety – od skalistych głębin litosfery po wyżyny atmosfery. Fakt ten z kolei wymusza zmianę modelu mierzenia «czasu głębokiego» – zmianę rozumienia niezwykle długiej historii planety. [...człowiek niecałe 12 tysięcy lat na ziemi] Zmiana, która kiedyś trwała miliony lat, dziś zajmuje dziesięciolecia. Przekształcenia niegdyś niemożliwe do dostrzeżenia przez człowieka, dziś zachodzą podczas jednego ludzkiego życia. Musimy nauczyć się dostrzegać antropocen”<sup>25</sup>.

Dzisiaj na nowo zwróciliśmy się ku naturze. Pojawiają się liczne publikacje poświęcone sekretnemu życiu drzew, zwierząt, błyskotliwej zieleni, czy tajemniczym grzybom, opisywany jest nieoceniony kontakt człowieka z innymi elementami świata przyrody. Natura nas interesuje, nie widzimy w niej tylko otaczającego krajobrazu, ale część własnego świata. Jesteśmy zwierzętami i jesteśmy częścią natury, którą kulturowo współkształtujemy. Często przekonuje nas o tym również sztuka. Część z tych działań to jedynie podkreślanie urody otaczającej nas przyrody, jej dekoracyjności i piękna. Ale wiele z nich pozwala postawić pytania dotyczące naszej wspólnej ziemskiej przyszłości. Wzmacnia to dyskurs posthumanistyczny. Rosi Braidotti<sup>26</sup> mówi wprost o człowieku jako stawaniu się zwierzęciem, stawaniu się światem, oraz stawaniu się maszyną. Musimy zrezygnować



z naszego wyróżnionego miejsca i specjalnej roli. Nie szukamy różnic, tylko podobieństw. Równocześnie pytamy o nasz udział i o naszą odpowiedzialność za otaczający nas świat. Jesteśmy organizmami biologicznymi, naturalnymi, ale jesteśmy także kulturowymi twórcami, które nieustannie zmieniamy, modyfikujemy i ulepszymy. Jesteśmy naturokulturalni. Coraz bardziej rozumiemy, że nie możemy myśleć o ludziach w oderwaniu od innych istot, od natury i rozwoju naukowego.

A także, co ważniejsze budzimy się nie tylko refleksyjnie, ale również w działaniu.

Ukazują się kolejne raporty o stanie ziemi, odbywają szczyty klimatyczne, na których przywódcy starają się podpisać umowy zobowiązujące do mniejszej emisji dwutlenku węgla, czy zmiany polityki energetycznej, działa Al Gore, powołuje się wciąż nowe organizacje ekologiczne, dużo mówimy o smogu i co najważniejsze, uaktywniają się młodzi – 15.03.2019 odbył się kolejny Światowy Młodzieżowy Strajk Klimatyczny, inicjatywa zapoczątkowana przez szwedzką szesnastolatkę Grete Thunberg<sup>27</sup>.

Czy te wszystkie działania wpłyną na politykę poszczególnych państw oraz czy zmienią nasze codzienne przyzwyczajenia? Podobnie bowiem jak bohater realizacji Agnieszki Polskiej *Demon's Brain* pytamy – **dlaczego ja**. I słyszymy w odpowiedź, że jeszcze nie jest za późno i że od niego, czyli **ode mnie**, wszystko zależy.

Nieustanie przypomina się nam, że czas zapłaty za nadmierne eksploatowanie Ziemi zbliża się. Czy zdążymy?

<sup>27</sup> Zob. <https://www.climatestrike.net>. [dostęp: 15.09.2019].

**I.**  
**W PRZESTRZENIACH**  
**WSPÓLNYCH**

# 1. TYMCZASOWE WSPÓŁKREOWANIE – FLASH MOB W PRZESTRZENIACH WSPÓLNYCH

*Stajemy w obliczu nowego pojmowania przestrzeni,  
w którym fizyczność i wirtualność wzajemnie na siebie  
oddziałują, kładąc podwaliny pod nowe rodzaje  
socjalizacji, stylów życia i form organizowania  
się społeczeństwa.*

Gustavo Cardoso<sup>28</sup>

Przestrzeń to intrygujące zagadnienie, zarówno od strony rozważań humanistycznych, jak i nauk ścisłych. Istnieje wiele sposobów jej określania, od urbanistyczno-architektonicznych po filozoficzno-duchowe. Przestrzeń mając wiele aspektów, implikuje różnorodne pola problemowe i bywa tematem kilku dyscyplin badawczych. Jedną z odmian przestrzeni jest przestrzeń publiczna. To otwarte i dostępne dla wszystkich miejsca wspólne, gdzie każdy może swobodnie przebywać, lecz musi odpowiednio zachowywać się. Podkreśla się społeczny aspekt tej przestrzeni, my jesteśmy w pewnej mierze właścicielami, a bynajmniej jej użytkownikami, przestrzeń publiczna powstała z myślą o nas, chociaż bardzo często należy ona do prywatnych osób, czy spółek. Przestrzeń publiczna wiąże się z naszą aktywnością, często bywa wykorzystywana do prezentacji własnych poglądów – indywidualnych czy grupowych. Tu odbywają się spotkania i różnorodne działania, także o charakterze artystycznym. Możemy podać wiele przykładów – od nielegalnego graffiti po oficjalne prezentacje streetartowe, czy specyficzne galerie, jak Otwarta Galeria Malarstwa Ściennego w Gdańsku czy nieistniejąca już Zewnętrzna Galeria AMS. Wykorzystując miejsca publiczne bierze się pod uwagę różnorodne konteksty – uwarunkowania geograficzno-urbanistyczne, zaszciości historyczne, naznaczenia społeczne i odwołania kulturowe. Czasami

<sup>28</sup> Podaję za M. Castells,  
*Galaktyka Internetu.*  
*Refleksje nad Internetem,*  
*biznesem i społeczeństwem,*  
tłum. T. Hornowski, Poznań  
2003, s. 152.

przenosi się projekty z tradycyjnych miejsc sztuki, powielając je jedynie w specyficznym środowisku, ale często działania są przygotowywane specjalnie do takiej przestrzeni i tylko tam mogą zaistnieć, co usprawiedliwia ich istnienie. Realizacje takie często zwracają uwagę na relacje międzyludzkie. Ulica, agora, wspólny budynek pozwala na komunikację, kontakt z drugim człowiekiem, lecz bardzo często jest to powierzchowne, niezobowiązujące, a nawet przypadkowe spotkanie.

W otaczającym nas świecie obserwujemy wiele zmian, nieustannie przekształca się również przestrzeń publiczna, jej realność, jak i rozumienie. Duże znaczenie miało pojawienie się, a przede wszystkim upowszechnienie Internetu. Artyści także zamienili otwartą przestrzeń ulicy na niczym nieskrępowaną przestrzeń Internetu, dostępną dla znacznie większej liczby osób niż jakiegokolwiek miejsce fizyczne. Internet stał się naszym naturalnym środowiskiem, znacznie zmieniając namacalną codzienność. Wzajemne relacje realne-wirtualne są złożone. Pośród wielu nowych aspektów możemy dostrzec pewną hybrydalną formę przestrzeni, która wyłania się na styku realności/fizyczności i wirtualności.

### „Internet stanowi tkankę naszego życia”<sup>29</sup>

Internet powstał jako narzędzie komunikacji, pozwalające łatwiej i szybciej, większej liczbie osób porozumieć się między sobą. Dlatego podstawową jego cechą jest otwartość i to zarówno w sensie technicznym, architektonicznym, jak i społeczno-instytucjonalnym<sup>30</sup>. Internet kształtował się wraz ze swymi użytkownikami, to oni modyfikując doskonalili poszczególne programy. Bardzo mocno podkreśla się czynnik współpracy i interaktywnego dokonywania zmian, co było możliwe gdyż wszelkie dane, język programowania były powszechnie dostępne, a sieć zdecentralizowana. Internet od początku zakładał aktywność uczestników, a co więcej, stymulował ją. Korzystanie z sieci wyzwało chęć uczestnictwa, zachęca do wypowiedzi i odszukania najbardziej przyjaznego dla siebie obszaru, współkreowania swojego miejsca. W ten sposób powoli tworzą się wirtualne społeczności. „Społeczności te funkcjonują jednak, opierając się na dwóch zasadniczych, powszechnie występujących i cenionych wartościach, które stanowią zarazem ich charakterystyczne cechy kulturowe. Pierwszą jest pozioma, swobodna komunikacja. Zachowania wirtualnych społeczności uosabiają globalną wolność słowa w epoce zdominowanej przez wielkie koncerny medialne i cenzorskie zapędy administracji

<sup>29</sup> tamże, s. 11.

państwowej. (...) Drugą wartością, jaka ukształtowała się w społeczeństwach wirtualnych, jest coś, co nazwałbym usieciowieniem skierowanym na „ja”. Jest to zdolność do znalezienia sobie własnego miejsca w sieci, a jeśli się go nie znajdzie, do stworzenia i umieszczenia w niej własnych informacji i w ten sposób organizowania sobie sieci wokół siebie<sup>31</sup>. Ryszard Kluszczyński zauważa, że Internet jest tym medium, które zwraca się jedynie do aktywnych uczestników komunikacji. Sprzyja przy tym kształtowaniu czynnych postaw i zachowań społecznych. Wpływa również na naszą tożsamość, stajemy się bowiem „nomadami kulturowymi”, które swobodnie przemieszczają się zarówno pomiędzy różnymi przejawami jednej rzeczywistości, jak i pomiędzy wieloma światami, żyjąc na ich pograniczu<sup>32</sup>. Wirtualne doświadczenie wpływa na wzrost poczucia przynależności do określonej grupy. Wzmocnione ogólnymi zmianami społeczno-kulturowymi wywołuje powstanie nowych form, wzorców zachowań i relacji międzyludzkich. Internet wpływa na rzeczywiste kontakty, ale jednocześnie sam przekształca się pod wpływem realnych potrzeb swych użytkowników. Staje się miejscem, przestrzenią społeczną, gdzie ludzie mogą spotkać się i nawiązać interakcje. W dzisiejszym świecie interakcje te mają swoje podstawy w jednostce. Barry Wellman mówi o „społecznościach spersonalizowanych”, sieciowo osadzonych wokół jednostki<sup>33</sup>. Wspólnoty internetowe zawiązują się poprzez poszukiwanie podobieństw zainteresowań, stylów życia, wyznawanych wartości, ale również problemów i trudnych sytuacji życiowych. Ludzie poszukują podobnych sobie pośród innych użytkowników, wytwarzają poczucie podobieństwa. Internet jest bardzo pomocny, bowiem budowanie wspólnych miejsc nie jest już fizycznie ograniczone, możemy pominąć rzeczywiste granice i stworzyć wspólnotę ponad nimi. „Niedługo już nasze poczucie przynależności do wspólnej przestrzeni będzie pochodzić nie z telewizji czy z fizycznego otoczenia, lecz z naszego połączenia z Internetem lub z czymkolwiek, co nastąpi po Internecie”<sup>34</sup>. Ale co więcej możemy także nie respektować granic w swoim własnym tożsamościowym życiu, tu jesteśmy tym kim chcemy być. Sami siebie wyznaczamy i wokół wykreowanej przez nas osoby tworzy się sieć kontaktów społecznych<sup>35</sup>. Indywidualizm sieciowy stanowi wzorec społeczny, nie jest jednoznaczny ze zbiorem wyobcowanych społecznie jednostek. Aktywność rozpoczyna się od pojedynczej osoby, lecz zmierza do odnalezienia, czy stworzenia swojej grupy społecznej. Takie działania pojawiły się już wcześniej, ale Internet wzmacnia je i nadaje im nowy wymiar. Szczególnie przenikanie się realnego i wirtualnego implikuje interesujące konsekwencje.

<sup>30</sup> tamże, s. 37 i dalsze.

<sup>31</sup> tamże, s. 68.

<sup>32</sup> R. Kluszczyński, *Społeczność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimediów*, Kraków 2001, s. 41.

<sup>33</sup> B. Wellman, *The Internet in Everyday Life*, oraz inne teksty umieszczone na stronie autora <http://www.chass.utoronto.ca/~wellman/vita/index.html> [dostęp: 08.04.2008].

<sup>34</sup> D. De Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, tłum. W. Sikorski, P. Nowakowski, Warszawa 1996, s. 184.

<sup>35</sup> Wiemy, że kreatywne możliwości często są wykorzystywane przez różne osoby w różnorodny sposób, często niestety z zamiarami przestępczymi.



„W społeczeństwach obserwujemy rozwój komunikacji hybrydowej, która łączy (wedle terminologii Wellmana) przestrzeń fizyczną z cyberprzestrzenią i działa jako materialna platforma indywidualizmu sieciowego”<sup>36</sup>.

## Od „Dywanu miłości” po wspólny „Tramwaj”

Internet służąc porozumieniu, wykształcił jednocześnie specyficzne rodzaje aktywności. Jednym z nich są dziwne i szybkie spotkania wybranych osób w różnych miejscach miejskiej przestrzeni publicznej. Ich pojawienie się doskonale nawiązuje i odzwierciedla charakterystyczne cechy wykorzystywanego medium. Oczywiście można poszukiwać inspiracji „nagłego tłumu” czy to w happeningach, czy w działaniach Fluxus; prześledzenie powyższych relacji byłoby bardzo interesujące, jednakże chciałabym się skupić na swoistych cechach opisywanego działania w kontekście powiązań z Internetem, a przede wszystkim w odniesieniu do zagadnienia przestrzeni.

Flash mob to jak podaje Wikipedia: „sztuczny tłum ludzi gromadzących się niespodziewanie w miejscu publicznym w celu przeprowadzenia krótkotrwałego zdarzenia, zazwyczaj zaskakującego dla przypadkowych świadków. W akcji uczestniczą nieznanymi sobie ludźmi znajdujący jedynie jej termin i planowane działanie. Zazwyczaj akcje takie są organizowane za pośrednictwem internetu”<sup>37</sup>. Pomysł „błyskawicznego tłumu” narodził się w Nowym Jorku w 2003 roku. Chociaż angielskojęzyczne strony opisujące to zjawisko wskazują na pewne przesłanki, które można odnaleźć w literaturze science fiction, już w opowiadaniu Larry’ego Nivena *Flash crowd* (1973) znajdujemy podobny koncept i nazwę oraz w powieści Bruce’a Sterlinga *Distraction* w początkowych fragmentach są przywołane rozruchy dokonane przez tłum przypadkowo zebranych osób. W maju 2003 roku ktoś, nikt długo nie znał tej osoby, rozpowszechnił wiadomość o dziwnym spotkaniu w jednym ze sklepów na Manhattanie, jednak informacja była zbyt poufna i nie dotarła do wielu osób. Lecz już 3 czerwca odbyła się „powtórka” akcji i w sklepie Macy w centrum handlowym na Manhattanie ponad setka osób zajęła sprzedawcę pytaniem o wielki dywan miłości – Rug Love. Pytający zgromadzili się wokół jednego z bardzo drogich dywanów, a swoje zainteresowanie uzasadniali opowieścią o komunie, w której wszyscy żyją na przedmieściach Nowego Yorku. Ten niecodzienny i zabawny pomysł szybko rozpowszechnił się w innych miejscach świata. Do dziś odbyło się wiele różnorodnych flash mobów, powstało

<sup>36</sup> M. Castells, dz. cyt., s. 151.

<sup>37</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Flash\\_mob](http://pl.wikipedia.org/wiki/Flash_mob) [dostęp: 08.10.2008]. Do tego źródła naszych informacji bardzo krytycznie odnosi się Andrew Keen, zwraca uwagę na anonimowość twórców internetowej encyklopedii, nie kontrolowanie umieszczanych informacji i często podawanie niesprawdzonych faktów w tej „największej internetowej katedrze wiedzy”; A. Keen, *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Warszawa 2007.

Z pewnością należy z pewną podejrzliwością podchodzić do Wikipedii i nie traktować jej jako jedynej źródła wiedzy, ale myślę że akurat w poruszonym przeze mnie zagadnieniu jest to uzasadnione przywołanie.

<sup>38</sup> Do najbardziej znanych należą, z uwzględnieniem Polski: Global Flash Mob Committee, Mob Project (Nowy Jork, USA), SydMob (Sydney, Australia), Fmob RU (Rosja), Warszawski Front Abstrakcyjny (Warszawa), FMOB w różnych miastach w Polsce.

<sup>39</sup> Informacje między innymi ze stron: [www.flashmob.radom.prv.pl/](http://www.flashmob.radom.prv.pl/) oraz: <http://flashmob.killer.radom.net>. Często relacje z odbytych akcji można obejrzeć na YouTube.

<sup>40</sup> *The Short Life of Flash Mobs*, F. Heaney rozmawia z Billem Wasikiem, [www.stayfreemagazine.org/archives/24/flash-mob-history.html](http://www.stayfreemagazine.org/archives/24/flash-mob-history.html) [dostęp: 08.10.2008].

<sup>41</sup> „If, after you get a funny email and forward it along, you asked yourself, „I wonder what would happen if all the people who got this thing showed up at the same place for five minutes?” you’d want to go just to see how many people there were”. Tamże.

również dużo grup zajmujących się organizacją i dokumentowaniem poszczególnych akcji<sup>38</sup>. Jednym z pierwszych polskich miast, w którym odbył się Flash mob był Radom – to właśnie tam ponad 60 osób zachwycało się w supermarkecie doskonałością bułek z serem. Także tam, około 200 osób, maszerując czwórkami po ulicach w centrum miasta, śpiewało pieśń „Przybyli ułani pod okienko”<sup>39</sup>. W Polsce podobnie jak w innych krajach idea znalazła licznych kontynuatorów i w poszczególnych miastach możemy, co jakiś czas napotkać tłum dziwnie zachowujących się młodych ludzi.

Pomysłodawcą i tajemniczą osobą okazał się Bill Wasik redaktor „Herper Magazin”, który z czasem ujawnił się i wyznał, że wymyślił flash mob jako eksperyment społeczny dla osób żyjących aktywnie, które zawsze wyrażają gotowość uczestniczyć w kolejnej „wielkiej sprawie”, (to be an insider or part of „the next big thing.”). Nowy Jork, zdaniem Wasika, był najlepszym miejscem do przeprowadzenia eksperymentu, bowiem pobudzone środowisko zawsze chętnie uczestniczy tam w kolejnych artystycznych przedsięwzięciach, nie chce być jedynie bierną publicznością, lecz współkreatorem otaczającego życia<sup>40</sup>. „Narodziny” flash moba są nierozdzielnie związane z internetem. Bill Wasik najpierw założył konto e-mailowe – [themobproject@yahoo.com](mailto:themobproject@yahoo.com) i stamtąd wysłał wiadomość do siebie, a następnie rozesłał ją do swoich przyjaciół. Zawarł w niej informację o miejscu i celu spotkania. Odbiorcy rozsyłali dalej otrzymany komunikat i idea zataczała coraz szersze kręgi. Dziwna wiadomość budziła ciekawość. „Jeżeli dostajesz śmiesznego maila i przekazujesz go dalej, zadajesz sobie pytanie: „Jestem ciekaw, co stanie się, gdy ludzie, którzy otrzymali tę wiadomość zjawią się w tym samym miejscu na pięć minut?” I chcesz pójść tylko po to żeby zobaczyć jak dużo ludzi tam będzie”<sup>41</sup>. Internet wobec tego w pewien sposób współtworzył nowe zjawisko, a co więcej flash mob odwołuje się do jego charakterystycznych cech. Wolność, aktywność użytkowników, swoboda dostępu oraz wytwarzanie poczucia wspólnotowości – to najczęściej wymieniane właściwości Internetu. Równocześnie powyższe określenia pozwalają lepiej zrozumieć i przedstawić interesujące mnie tutaj zjawisko społeczno-artystyczne.

W początkowych fragmentach tekstu, przy opisie Internetu, przywołałam Ryszarda Kluszczyńskiego, który bardzo mocno podkreślał konieczną początkowo i później wzmacnianą, aktywność uczestników komunikacji. Podobnie w przypadku flash mobów. Informacja dotrze do osób udzielających się, aktywnych na różnych polach życiowych. A będąc propozycją wspólnego





działania, stanowi wprost zachętę do dalszego osobistego zaangażowania, które nie ogranicza się jedynie do świata wirtualnego, lecz spełnia się w rzeczywistości. Wspólne działanie zapewnia przyjemność uczestnictwa, wzmacniane bezcelowością działania<sup>42</sup>. Przyjemność stanowi cenną wartość w dzisiejszym świecie. Dodatkowo niecodziennosc/dziwnosc proponowanych form aktywności wywołuje poczucie tajemnicy, co z jednej strony budzi zainteresowanie, a czasami wyłącznie niezrozumienie, a z drugiej buduje poczucie wspólnoty, dzieli świat na wtajemniczonych i resztę. Szybkie, widoczne jedynie chwilowo sytuacje nie pozostawiają fizycznych śladów, nie zmieniają trwale otoczenia, mogą co najwyżej zmienić mentalnie uczestników, a przypadkowym widzom dostarczyć materiału do refleksji. Sporo mówi się o przeróżnych wspólnotach internautów, flash mob również tworzy wspólnotę. Lecz gdy tamte opierają się na wspólnych zainteresowaniach czy problemach, tutaj liczy się jedynie udział. Na kilka krótkich chwil współuczestników jednoczy wykonanie zadania, stanowią zwartą grupę, wspólnotę zespoloną działaniem. Ale wspólnotę tymczasową, która po przestaje istnieć. W metropoliach światowych wręcz podkreśla się aspekt niezajomości uczestników, jako ważny czynnik wzmacniający efekt zaskoczenia. W Polsce zwraca się uwagę na trudności związane z zachowaniem anonimowości, bowiem często na poszczególne flash moby przychodzą ci sami ludzie, którzy naturalnie zaczynają rozpoznawać się wzajemnie. Nieważne kim jesteś, możesz być kim chcesz, ważne że chcesz wspólnie coś zrobić, tylko to się liczy. Zgłaszasz swą gotowość działania i, jak zostajesz zaakceptowany, przechodzisz do grona wybrańców. Ta wspólnota, jak wszystkie inne, pozwala chwilowo uporządkować świat na swoich i obcych, ale przede wszystkim ma status wspólnoty ulotnej. Castells zauważa, że w naszym dzisiejszym społeczeństwie „trwałe, sformalizowane organizacje są zastępowane przez luźne koalicje i powstające ad hoc ruchy o charakterze neoanarchistycznym”<sup>43</sup>. Taka charakterystyka jednocześnie dobrze oddaje „społeczeństwo” zbudowane wokół flash mobów. Czasami samo zadanie sugeruje, że nie jest to zebrana przypadkowo, niezwiązana ze sobą grupa osób, jak w przypadku pierwszego flash moba, w którym pytano przecież o jeden wielki dywan dla wspólnoty mieszkającej razem.

Opisując wspólnoty wykreowane wokół i przez Internet krytycy zaznaczają przenikanie się dwóch światów – wirtualności i realności, powstawanie określonych grup na styku. Flash mob stanowi także ciekawe zjawisko. Trudno go zainicjować bez pośrednictwa

<sup>42</sup> Organizatorzy często podkreślają, że flash mob nie odbywa się po coś, nie ma żadnego innego celu, niż zrobienie konkretnego, zaproponowanego zadania. Chociaż przy tak wielkiej ilości światowych flash mobów pojawiają się działania z przesłaniem politycznym czy społecznym, a nawet niektóre firmy chciały a nawet wykorzystywały flash mob jako reklamę.

<sup>43</sup> M. Castells, dz. cyt., s. 161.

Internetu, ale sam Internet nie wystarczy do jego pojawienia się/zaistnienia, konieczna jest rzeczywista przestrzeń. Dzięki realnym przejawom, grupy internetowe zyskują ciężar fizyczności. Często wspólne realizacje nadają realność grupom internetowym. Wirtualne spotkania stają się bardziej namacalne<sup>44</sup>, bowiem co ważne odbywają się one w realnej przestrzeni. Wspólnota na moment materializuje się. Jest czymś konkretnym, namacalnym.

Miejsca, w których odbywały się do tej pory flash moby, należą do sfery społecznej, najczęściej są ogólnodostępnymi częściami miasta. Często są to ulice i place. „Tradycyjna przestrzeń publiczna to centrum miasta, jego „obszar kulturowy”, a więc ulice ze sklepami, place, liczne wydarzenia; grajkowie, żebracy, grupy ludzi manifestujące różnorodne poglądy. Przestrzeń publiczna jest sferą wolności, gdzie każdy mieszkaniec miasta może się czuć swobodnie, generując obrazy i dźwięki, dostarcza bogatej i różnorodnej informacji oraz wielu zmysłowych wrażeń”<sup>45</sup>. Taka przestrzeń należy do wszystkich, nawet jeżeli prawnie ma swoich jasno określonych właścicieli. Można w niej zachowywać się swobodnie, lecz bez przekraczania granic przyjętego sposobu bycia. Panująca swoboda jest wyraźnie ograniczana, jednak często nie uświadamiamy sobie tego. Dopiero jakiegokolwiek wtargnięcie w utarty schemat pokazuje jego uporządkowanie. Nowe, niecodzienne zachowania umieszczają codzienność w odmiennych kontekstach, jednocześnie grając z naszymi wygodnymi przyzwyczajeniami, obnażają ich zachowawczość i pozorną nienaruszalność. Ulice, po których maszerują ludzie z pieśnią na ustach, pokłony składane wybranym „pomnikom”, wyimaginowane sceny pojedynków w centrach handlowych czy na placach, klaskanie w recepcjach hotelowych zachęcają do ponownego przemyślenia naszych utartych wyobrażeń o otaczającej nas przestrzeni. Pozwalają zauważyć związane z nią skojarzenia i przypisywane jej znaczenia, ujawniają ceremoniał związane z danym miejscem, które często nieświadomie powielamy, mogą także wydobywać zatarte aspekty przestrzeni publicznej. Działania wprowadzające odrobinę absurdu w nasze uporządkowane życie ośmieszają, uświęcony nieustannym powtarzaniem, rytuał doświadczania przestrzeni – czasami zbyt patetyczny, a czasami zbyt nieważny, gdy zupełnie nie dostrzegamy otoczenia. Na krótki moment znane miejsce traci swą rozpoznawalność i zyskuje tajemniczą niejednoznaczność, gubi oczywistość normalnego użycia. Flash mob powyższy efekt dodatkowo wzmacnia bezcelowością działania. Nie potrafimy logicznie wyjaśnić sensowności usilnych poszukiwań

<sup>44</sup> Bill Wasik tak mówi w przywoływanym już wywiadzie: „People have been spending a lot of time in virtual communities since the internet took off, and I think people liked the flash mobs because they had an internet component, yet allowed you to see this virtual community made literal and physical.” w: *The Short Life of Flash Mobs*, dz. cyt..

<sup>45</sup> B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*. Warszawa 2006, s. 423.



ogromnego dywanu, zachwytu nad kanapką z serem, czy wyrzucanych na peron łyżeczek. Myślmy o miejscu wybranym przez „błyskawiczny tłum”, przestrzeń staje się ważna, jest jednym ze współuczestników wydarzenia, liczą się jej zarówno zastane realne warunki, jak i kreowane doświadczenia jej współkonstituowania. Czasami flash mob jedynie wydobywa daną przestrzeń, innym razem ją naznacza, a równie często uczestnicy pragną oswoić miejsca dla siebie obce, czy wręcz nieprzychylnie.

Miejscem wybieranym przez twórców flash mobów są często centra handlowe; dokonywany wybór trudno uznać za przypadkowy, przecież centra dzisiaj odgrywają bardzo istotną rolę zarówno w życiu jednostki, jak i w kształtowaniu się społeczeństwa. Już pierwsze paryskie pasaży posiadały istotne kulturowe znaczenia, przekonujemy się o tym czytając między innymi teksty Waltera Benjamina. Epoka następna, oparta na rozrywce i konsumpcji, rozwinęła idee pasaży. Dzisiaj centra posiadają dodatkowe funkcje i stały się „substytutem przestrzeni publicznej”<sup>46</sup> i to bardzo atrakcyjnym substytutem, gdzie można właściwie doświadczyć całego życia: spotkać się z przyjaciółmi, pójść do kina, umówić się z fryzjerem, kosmetyczką, poprzehadzać się po ładnych wnętrzach, pokazać się i, co może wcale nie najistotniejsze, zrobić zakupy; to przede wszystkim miejsca ludyczne, które stają się ważnym elementem kształtującym styl życia. Jesteśmy przekonani, że otwarte przestrzenie miejsc rozrywkowo-handlowych są naszym wspólnym dobrem, jest zgoła zupełnie inaczej. Jeżeli chodzi o kryterium własności: „Nie są one jednak przestrzenią publiczną, lecz terenem prywatnym jedynie publicznie użytkowany. Właściciele nie tylko selekcionują gości pod kątem ich siły nabywczej, ale także reglamentują zachowania (...) tak więc zachowania, które nie razłyby w tradycyjnej przestrzeni publicznej, na ulicy, czy w parku, w świątyni konsumpcji budzą negatywne odruchy”<sup>47</sup>. Takie miejsca chętnie do siebie zapraszają, ale ich właściciele lubią gdy zostawiamy tam pieniądze, nieprzychylnie spoglądają na inne użytkowanie. Tymczasem uczestnicy flash mobów nie przychodzą kupować, a co więcej przez absurdalność swojego działania zwracają uwagę innych i odciągają także ich od konsumpcji. Można wobec tego flash mob opisać jako akt niesubordynacji, sprzeciw wobec panującego i wszechogarniającego konsumeryzmu. Bill Wasik również zwraca uwagę na antykomercyjny charakter działania. „Po pierwsze próbujesz wyrazić siebie w taki sposób, żeby pokazać, że nie interesuje ciebie kupienie czegokolwiek i nagle stajesz się osobą nielegalną, nie

<sup>46</sup> tamże, s. 424.

<sup>47</sup> tamże, s. 424.

<sup>48</sup> „STAY FREE! Was that the first inkling of politicizing it--a sort of anticonsumerism?”

„BILL: I think that was part of it. Commercial space is quasi-public space. You're welcome to come in s. long as you are considering buying something.  
STAY FREE!: So if you do something crazy--  
BILL: Once you try to express yourself in a way that indicates that you're not interested in buying anything, you're suddenly a trespasser. And so, when you think in those terms, the idea that all these people who seem to be shoppers show up at a Toys,'R' Us and do something completely

out of their minds...

STAY FREE!: Like worshipping a dinosaur.  
BILL: Like worshipping a dinosaur--there was a big political component to that, even though the literal statement that was made didn't have one...” w: *The Short Life of Flash Mobs*, dz. cyt.

<sup>49</sup> Fiske wymienia tutaj „window shopping” „proletarian shopping” kradzież, czy picie alkoholu, J. Fiske, *Reading popular culture*, rozdział: „Shopping for pleasure”, London, New York 1994.

<sup>50</sup> Strona poświęcona działalności poznańskich aktywistów: <http://flashmob.as3.pl>

<sup>51</sup> Zapis akcji można obejrzeć na: <http://pl.youtube.com/watch?v=PKVBMnUuPB8>.

posiadającą pozwolenia żeby tam być, („a trespasser”)<sup>48</sup>.Twoje zachowanie, jako osoby niepożądanego, zyskują wymiar polityczny. Na różnorodność sposobów zawłaszczania przestrzeni centrów handlowych zwracał uwagę jeden z teoretyków kultury popularnej, jej wielki entuzjasta, John Fiske. Pokazywał jak młode osoby, które z różnych powodów nie są zainteresowane kupowaniem towarów, na swój sposób przejmują „świątynie konsumpcji”. Ich odczytywanie przestrzeni komercyjnych było odmienne od pożądanego, a czasami wręcz społecznie naganne, bowiem z reguły były to działania agresywne, ewentualnie zbliżone do wybierania i podziwiania pożądanego przedmiotu<sup>49</sup>. Flash mob działa inaczej, skupia się bardziej na miejscu niż oferowanych produktach. Nie jest zainteresowany zdobyciem ani zniszczeniem dóbr materialnych. To bardziej wspólne kreowanie przestrzeni doświadczanej przez wszystkich uczestników, w miejscu, które jedynie pozornie jest otwarte i w pełni demokratyczne. Wspólnota powstała na drodze internetowej komunikacji przenosi się do realnej rzeczywistości konkretnego miejsca i zawłaszczając jego fizyczność tworzy chwilową wspólną przestrzeń publiczną.

21 października 2007 roku w Poznaniu<sup>50</sup> odbył się kolejny flash mob. Tym razem uczestnicy spotkali się na jednym z przystanków tzw. „szybkiego tramwaju” popularnie zwanego „Pestką”. Następnie nieduża grupa osób wsiadła do wagonów nadjeżdżającego pociągu. Rozpoczęła się zwykła codzienna podróż. Monotonia zwyczajności nagle została przerwana przez młodych ludzi, którzy zaczęli bardzo dziwnie się zachowywać: kucać, spadać z krzesłek, wykrzykiwać hasła, wydawać odgłosy naśladujące rozpędzoną kolejkę. Po kilku minutach wszystko wracało do normy, jedynie kurczowe trzymanie się uchwytów zdradzało zachodzącą akcję. Po chwili ponownie powtarzało się dziwne zachowanie. Miejsce akcji mieści w sobie kilka znaczeń<sup>51</sup>. Tramwaj to popularny środek komunikacji, w którym jednak starannie unikamy wszelkich przypadkowych kontaktów, nie zwracamy uwagi na drugą osobę, interesuje nas jedynie własna droga; jest to również miejsce istotne i nieistotne równocześnie, ważne bo umożliwi nam przemieszczanie się do celu, a poprzez tę funkcję samo w sobie będące jedynie nic nieznaczącym środkiem transportu. Jest jeszcze jeden istotny aspekt – nasze bycie w drodze, tutaj dosłownie znajdujemy się w ruchu, nasze nomadyczne życie ujawnia się w takiej prostej codziennej podróży. Krótkie działanie wyzwala w nas różne emocje, ale mamy możliwość, często po raz pierwszy, zwrócić bacniejszą uwagę na specyficzną przestrzeń tramwaju



i nasze w nim zachowanie, wzajemne relacje, powiązania i własne ograniczenia. Chwilowość wykreowanej doświadczanej przestrzeni wzmacnia fakt krótkotrwałego przebywania w środku lokomocji. Tymczasowość nabiera znaczenia.

Hanna Buczyńska-Garewicz rozważając zagadnienie przestrzeni, wyróżnia przestrzeń doświadczoną. „Najogólniej rzecz biorąc, przestrzeń doświadczona jako byt ukonstytuowany w ludzkim istnieniu i rozumieniu ma kilka wyraźnych cech różniących ją od materialnej przestrzeni fizyki. Przestrzeń doświadczona jest dana przed jej geometrycznym pojęciem i niezależnie od niego. W odróżnieniu od pojęcia przestrzeni mitycznej nie jest ona jednak naiwna w swej istocie ani nie wynika z niedorozwoju myślenia przednaukowego, lecz jest naturalnym otoczeniem człowieka, z którym styka się on zrazu i zwykle, czyli źródłowo i zawsze. Przestrzeń doświadczona jest okolicą człowieka, czymś związanym z jego sposobem bycia i przezeń ukonstytuowanym. Ma charakter relacji zamieszkiwania (swojska lub obca, bliska lub daleka); jest więc względna a nie absolutna. Przestrzeń doświadczona ma zawsze charakter jakościowy, wyznaczają ją określone treści i znaczenia. To system znaczeń a nie relacji formalnych. (...) Przestrzeń doświadczona ma niezbywalny aspekt subiektywny. Nie tworzy absolutnego uniwersum jednolitego dla wszystkich. Wolna jest jednak od czysto arbitralnej dowolności: wchodząc w szeroką dziedzinę znaczeń duchowych, jej sensy stają się transsubiektywne”<sup>52</sup>.

*Flash mob* w swych działaniach wpisuje się w kontekst przestrzeni doświadczonej.

<sup>52</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 20.

## 2. ROZMOWA TOMASZA DREWICZA O NIEWYKORZYS- TANEJ POTENCJI *FLASH MOBÓW* I WSPÓŁCZESNYCH WSPÓLNOTACH TYMCZASOWYCH

<sup>53</sup> Rozmowa, którą z autorką monografii przeprowadził Tomasz Drewicz, w ramach swojego projektu poświęconego rozważaniom na temat różnych przestrzeni artystycznych. Bardzo dziękuję za możliwość wykorzystania rozmowy jako swoistego komentarza do tekstu poprzedniego.

<sup>54</sup> *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, J. Petri, Kraków 2008. Publikacja towarzyszyła XXXIII Krakowskiej Konferencji Estetycznej. Tekst z tej publikacji przywołuję powyżej.

### **Błyskawiczna utrata energii<sup>53</sup>**

**Tomasz Drewicz:** *W Czasie przestrzeni*<sup>54</sup> Twój tekst o flash mobach został opublikowany w dziale *Sztuka w przestrzeni publicznej*. Czy uważasz więc, że flash mob jest sztuką?

**Justyna Ryczek:** Myślę, że może być sztuką. Tak jak wszystko może być dzisiaj sztuką. Wiem, że to niewyczerpująca odpowiedź, ale pytanie, czy coś może być sztuką, nie jest do końca dobre. Możemy odpowiedzieć, że skoro wszystko może być sztuką, to dlaczego *flash mob* ma nią nie być? Jednak nie każdy *flash mob* sztuką jest. Myślę, że ważne są pytania: „Dlaczego to robisz?” albo „Po co to robisz?”. To są proste pytania, ale bardzo istotne, nawet jeśli akurat *flash mob* to robienie czegoś właściwie bez celu...

**TD:** Dokładnie. Właśnie dlatego zadałem to pytanie, bo chciałem się uczyć tej bezcelowości.

**JR:** Bezcelowość jest bardzo istotna, ale przede wszystkim chodzi o to, żeby pobudzić ludzi, zachęcić ich do działania. Do zrobienia czegoś, co nawet nie jest całkiem sensowne czy wytłumaczalne, żeby się nad tym zastanowili. Myślałam o tym, jak o doświadczaniu przez nas codziennej, zwykłej przestrzeni – przestrzeni wspólnej, publicznej. Kiedy jesteśmy już do niej przyzwyczajeni, a nagle dzieje się coś, co wybija nas ze znanego rytmu, to pozwala nam postrzegać ją w inny sposób. Chociaż z drugiej strony nie chciałabym tego za bardzo gloryfikować, jest to po prostu „jakieś” działanie.

**TD:** Jeśli dobrze zrozumiałem intencje tekstu *Tymczasowe współkreowanie przestrzeni*, punkt ciężkości, w tym konkretnym stwarzaniu sytuacji artystycznej, kładziesz na odbiorcy? Nawet jeżeli

jakiś *flash mob* jest z założenia bezsensowny i jest bzdurą, to jednak zwraca nam na coś uwagę. Ewentualne zauważenie i odczucie w nim sztuki leży więc po stronie odbiorcy. Czy tylko na nim?

**JR:** W dużej mierze tak, ale nie powiedziałabym, że tylko po stronie odbiorcy. Bo jednak twórcy tych akcji prowadzą nas, coś insynuują, podrzucają, żebyśmy mogli to zrobić, odebrać, ocenić. Ostatnie słowo chyba nie jest najlepsze, lepiej byłoby powiedzieć, że możemy coś odebrać i żeby to nas poruszyło. Więc w tym przypadku sztuką jest to, co nas porusza i robione jest w takim celu, żeby nas poruszyć. Ale to nie jest łatwe do zdefiniowania. W tym tekście chodziło mi o to, że tymczasowe współkreowanie publicznej przestrzeni to moment, w którym powstaje jakaś enklawa. Albo lepiej: pojawia się, bo jest przecież bardzo chwilowa. Taka enklawa jest możliwa tylko wtedy, kiedy ludzie wspólnie działają, gdy wspólnie coś robią. Nie mniej ważne są także miejsca, w których *flash moby* się odbywają. Niektóre działania są dla nas bardzo ciekawe i interesujące, a inne – choć sprawiają wrażenie zrealizowanych na podobnej zasadzie – wcale nie intrygują, bo nie ma w nich przemyślenia, są zupełnie puszczone, żywiołowe. Teraz myślę o pierwszym *flash mobie*, o słynnym *LOVE RUG*, czyli o tym, jak obcy ludzie wchodzi do sklepu i pytają o wielki *Dywan Miłości*. Wyobrażam sobie tę sytuację. Jest w niej kilka zainteresowanych stron: gdy jest się sprzedawcą, można zareagować nerwowo; gdy jest się innymi klientami – obserwować z zaciekawieniem, być może po chwili przyłączyć się; gdy jest się zaangażowanym w akcję, można z radością dopytywać się o interesujący towar i czekać, co się dalej wydarzy. Jest w tym już coś, co możemy interpretować w kontekście sztuki. To działanie mówi nam zarówno o uprawianiu sztuki dzisiaj, jak i o dzisiejszym świecie: o konsumeryzmie, wspólnocie, poszukiwaniu wartości. Działania, które pozwalają się interpretować w kontekście artystycznym, stają się sztuką, inne nie. Czyli wracamy do definicji, którą proponuje Arthur Coleman Danto.

**TD:** Należałoby się również zastanowić, czy zdarzenia, które rozpoczynają się jako zaplanowane działanie artystyczne, nadal mogą być rozpatrywane w podobny sposób. Chodzi mi o to, że bezcelowość, którą podkreślałaś, jest przeciwstawiona zjawisku współuczestniczenia, współkreowania. Dotyczy to szczególnie centrów, galerii handlowych, czyli specyficznych przestrzeni publicznych, które są obszarem komercyjnym, jak gdyby kulturowym, a tak właściwie terenem prywatnym.

**JR:** Niekoniecznie chciałabym uwznioślać tę wspólnotowość. Szczególnie warta podkreślenia jest chwilowość, jednorazowość wspólnotowości. Chociaż oczywiście jest to zależne od kilku spraw. Jeżeli spojrzymy na praktykę polską, czy wężej – poznańską, trzeba wziąć pod uwagę, że ludzie biorący udział w poszczególnych działaniach bardzo często znajdują się. Jest to po prostu mała grupa osób. Poza Polską podkreśla się przypadkowość, nigdy nie wiadomo, którzy są **NASI**, a którzy to już **INNI**. W Polsce natomiast to są najczęściej ci sami ludzie, którzy po pewnym czasie zaczynają się wzajemnie rozpoznawać. Więc wspólnotowość rozciąga się nie tylko na jedną chwilę, ale na kilka działań. Przy czym pamiętajmy, że poza zdarzeniem zupełnie nic ich nie łączy. To dobrze oddaje obecny charakter budowania wspólnot. Raczej nie ma już dziś wspólnot trwałych. Są grupy zebrane wokół jakiegoś celu, jednak po osiągnięciu go rozpadają się. I tworzą się następne. Sporo autorów o tym pisze. Kiedyś wydawało mi się, że *flash mob* dobrze pokazuje wiele współczesnych zjawisk. Przyznam, że zastanawiając się przed naszą rozmową nad swoim stosunkiem do tych działań, zauważyłam zmienność mojego nastawienia. Pamiętam, że gdy pisałam tekst, o którym wspominałaś, byłam tym wszystkim zafascynowana. Być może to trochę za mocno powiedziane, ale bardzo mnie *flash moby* wówczas interesowały i widziałam w nich duży potencjał. Teraz zaś, po kilku latach, jestem nawet trochę rozczarowana. Myślę, że to jest idea, która się szybko wypaliła. Nie wiem, czy dzisiaj pisałabym w taki sposób, podkreślając ważność tego działania. Nie wiem, czy to nie stało się tylko...

**TD:** Takim *joke*<sup>55</sup>...

**JR:** Tak, na przykład...

**TD:** Grupowym, społecznym *joke*.

**JR:** Tak. Może właśnie coś takiego. Czasami zastanawiam się, czy od początku nie chodziło jedynie o zabawę, a interpretując, widziało się więcej.

**TD:** Zgadza się. Miałem bardzo podobne odczucia. W którymś momencie mocno zainteresowałem się *flash mobem*. Bardzo ujęło mnie, że jest to właśnie takie oddolne działa – nie, które nie wiadomo, czym jest spowodowane. Można oczywiście powiedzieć, że jedynym celem jest urealnienie, gdzieś w konkretnej przestrzeni, wspólnoty internetowej. To jest zresztą mniej istotne. Ważne, że odczytując *flash moby*, byłem pełen nadziei, że może zaczął się kreować jakiś ruch konsolidujący oddolne inicjatywy, które będą

<sup>55</sup>Joke (ang.) – żart



przez to bardziej medialne, bo trudno definiowalne. W rytualnej, rutynowej przestrzeni jest to jednak szok, o którym warto napisać... Myślałem, że to może być świetne narzędzie do prezentowania pewnych postaw zaangażowanych, a ostatecznie chyba wyszło właśnie tak, jak mówisz: umiejętnie zaprojektowany żart.

**JR:** Tak, rozrywka. Chociaż z drugiej strony, słuchając, jak teraz o tym mówisz, bardziej sobie skonkretyzowałam pewne rzeczy. Należy zapytać: co można zrobić, żeby *flash moby* miały dużą nośność przez cały czas? Czy w ogóle można coś takiego zrobić?

**TD:** No, właśnie...

**JR:** Przecież jesteśmy już przyzwyczajeni do bardzo różnych zachowań w przestrzeniach publicznych czy otwartych; zachowań przeciwnych do tego, co może się wydarzyć lub wydarza. Trzeba by się zastanowić, jak ci ludzie mieliby działać. To trudne. Tym bardziej że *flash mob* zakłada anonimowość aktywnych osób i nienagłaśnianie akcji poza momentem dziania się. Tym nośnym budulcem ma być przede wszystkim zaskoczenie. Tylko czy zaskoczenie nie zostało również zawłaszczane przez kulturę nas otaczającą? Być może zbyt często zaskakiwani, coś nieoczekiwanego zaczęliśmy traktować jak normalną sytuację... To znaczy, że idea *flash moba* jest fajna, tylko nie wiem, czy się za szybko nie zużywa.

**TD:** Uważasz zatem, że idea *flash mobów* w Polsce już się zużyła? Ja jestem zdania, odnosząc się do polskiej sztuki w przestrzeni publicznej w ogóle, że nadal istnieje dość duży obszar otwarty na zaskoczenie. W tym rejonie Europy środkowowschodniej mamy jeszcze w zasięgu konkretny budulec, który daje możliwość zaistnienia w sferze społecznej. Na Zachodzie staje się on coraz bardziej wytarty. Ludzie się nie zastanawiają...

**JR:** Jestem za tym, żeby sztuka istniała w przestrzeni publicznej, bo kiedy sztuka tam się wdziera, przytrafiają się ważne reakcje. Może rzeczywiście jest to nasz punkt widzenia, bardzo polski albo środkowowschodni, jak mówisz, że jeszcze w ogóle coś zauważamy. A z drugiej strony jesteśmy już coraz bardziej przyzwyczajeni do różnego rodzaju działań, które nie wywołują wielkiego oburzenia czy zdziwienia. Na przykład kilka dni temu, kiedy przechodziłam obok jakiegoś teatralnego zdarzenia – w czasie naszej rozmowy trwa Festiwal Malta – i mijałam ludzi, którzy znaleźli się tam przypadkiem, usłyszałam, jak mówili z pewną obojętnością: „O! Znowu jakiś performance”. Osoby niezaangażowane, a znają nawet profesjonalne słownictwo.

Wracając do przestrzeni. Ważne, żeby przestrzeń publiczna istniała w kontekście sztuki współczesnej, żeby nie była zawłaszczana tylko przez reklamę lub specjalną sztukę ku czci, ku pamięci, jak na przykład pomniki. Ale na pewno trzeba to wszystko, o czym mówimy, wyśrodkować, zwracać uwagę na wiele aspektów, pomijając jednorodne rozwiązania. To jest właśnie najtrudniejsze...

A czy idea *flash moba* się zużyła? Ponieważ jest to myśl przejęta, trzeba by się zastanowić, czy nie była zużyta już w momencie pojawienia się w Polsce. W dzisiejszym natychmiastowym – dzięki internetowi – świecie pewne działania zachodzą jednocześnie. Trzeba pamiętać, że *flash mob* pojawił się w Polsce dopiero kilka lat po tym, jak zaczął się w Nowym Jorku. I może już wtedy był jedynie rozrywką lub żartem. A przecież i w samej rozrywce nie ma niczego złego.

**TD:** Czy nie uważasz, że może zabrakło refleksji, by zjawisko *flash mobów* usadawić na właściwym miejscu? Właśnie TO chciałbym podkreślić, TO jest szalenie istotne, o TYM należy pamiętać. Zrobiła się moda na festiwale sztuki w przestrzeni publicznej, na działania w mieście. Właściwie każde większe polskie miasto ma mniej lub bardziej rozwiniętą tego typu... ofertę. Zazwyczaj jest to oferta w większym stopniu turystyczno-promocyjna niż art styczno-kulturalna. Docierają do nas – do kraju, który dopiero się kreuje – nowości, które przy braku zrozumienia zupełnie tracą siłę, swój oddolny potencjał. Wytrącane ze swojego źródła stają się *fun*, czymś przejętym z Zachodu, niczemu nie służą, poza tym żeby się przez chwilę poczuć jak w Europie.

**JR:** Mówisz o braku refleksji wśród odbiorców czy organizatorów?

**TD:** Uważam, że przede wszystkim wśród organizatorów.

**JR:** Właśnie, z tym się zgadzam. Na przykład kiedy sama poszukiwałam jakichś informacji o tym zjawisku, nie znalazłam zapisów twórczej refleksji. Nawet rozmowy nie dały oczekiwanego rezultatu. Albo za mało szukałam, albo twórcom wystarczyły tylko rozrywkowe działania. Zabawa, która nie niesie ze sobą żadnej przemyślanej propozycji.

**TD:** I to jest duża strata. Dość dziwnie definiowalna, ale jednak strata. A dziwna dlatego, że idea ta bardzo szybko wyewoluowała – przynajmniej w moim umyśle w ciągu ostatniego pół roku – w coś zupełnie innego.



**JR:** Tak. Nie odnajduję teraz tego, co wydawało mi się, że można tam było odnaleźć. Może właśnie z powodu, o którym mówimy, że była to idea zapożyczona i niekoniecznie w Polsce musiała się przyjąć.

**TD:** Na koniec mam jeszcze pytanie z trochę innej beczki, choć nawiązujące do tego, o czym rozmawialiśmy. Czy uważasz, że sztuka jest dziś bliżej człowieka?

**JR:** Zewnętrznie – zapewne tak. Przynajmniej stara się być bliżej człowieka. Każdego człowieka. Bo przecież sztuka zawsze była blisko ludzi, ale nie wszystkich. Z reguły trafiała do pewnej określonej grupy osób. Dziś jest odwrotnie: nie tyle sztuka stara się być bliżej, co ludzie, którzy się nią zajmują. Na przykład starając się pozyskać jak najwięcej nowych osób, które mogą być w nawet najprostszy sposób odbiorcami sztuki. Bardziej lub mniej świadomymi. Jest to naturalne zjawisko, ponieważ sztuka lubi penetrować i badać nowe obszary. I bardzo różnie to czyni. Na różnych etapach i w różnej formie. Oczywiście bliskość fizyczna nie przekłada się automatycznie na bliskość zrozumienia. Może ją ułatwiać, chociaż równie często może utrudniać.

Jak wiadomo, przestrzeń publiczna nie jest zupełnie nowa, jest przede wszystkim pozainstytucjonalna. To paradoks, bo w tej pozainstytucjonalności często powołujemy się na instytucje artystyczne, żeby zagwarantowały nam bezpieczeństwo działań. Przede wszystkim ważne jest wychodzenie poza gmach budynku. Nie jest to oczywiście żadna nowość, może – my choćby wskazać na pierwsze łuki triumfalne czy dużo późniejsze działania awangardy dwudziestowiecznej. Natomiast zdecydowanym błędem jest, gdy przestrzeń publiczną, czy przestrzeń miasta po prostu, traktuje się wyłącznie jak jedną z wielu przestrzeni wystawienniczych. Tworząc czy prezentując w niej sztukę, trzeba mieć na względzie konkretność danego miejsca. Ona nigdy nie jest zupełnie obojętna, niesie w sobie wiele znaczeń, o których trzeba pamiętać.

### 3. BEZRADNOŚĆ(?) ODBIORCY WOBEC TRANSPARENTNYCH PROPOZYCJI SZTUKI W PRZESTRZENI MIASTA

#### Wprowadzenie

Sztuka od zawsze realizowała się w wielu przestrzeniach, jej zamknięcie w salach wystawowych galerii i muzeów nastąpiło w określonym historycznym momencie. Jednak przestrzenne ograniczenie nie trwało zbyt długo, po pewnym czasie artyści ponownie zaanektowali różnorodne obszary. Jedną z odmian przestrzeni jest przestrzeń publiczna. To otwarte i dostępne dla wszystkich miejsca wspólne, gdzie każdy może swobodnie przebywać, lecz musi odpowiednio zachowywać się. Podkreśla się społeczny aspekt tej przestrzeni, my jesteśmy w pewnej mierze właścicielami, a bynajmniej jej użytkownikami, przestrzeń publiczna powstała z myślą o nas, chociaż bardzo często należy do prywatnych osób, czy spółek. Przestrzeń publiczna wiąże się z naszą aktywnością, często bywa wykorzystywana do prezentacji własnych poglądów – indywidualnych czy grupowych. Tu odbywają się spotkania i różnorodne działania, także o charakterze artystycznym<sup>56</sup>. Wykorzystując miejsca publiczne, bierze się pod uwagę różnorodne konteksty: uwarunkowania geograficzno-urbanistyczne, zaszczości historyczne, naznaczenia społeczne i odwołania kulturowe. Czasami przenosi się projekty z tradycyjnych miejsc sztuki, powielając je jedynie w specyficznym środowisku, ale często działania są przygotowywane specjalnie do takiej przestrzeni i tylko tam mogą zaistnieć, co usprawiedliwia ich istnienie. Takie realizacje często zwracają uwagę na relacje międzyludzkie. Ulica, agora, wspólny budynek pozwala na komunikację, kontakt z drugim człowiekiem, choć bardzo często jest to powierzchowne, niezobowiązujące, a nawet przypadkowe spotkanie.

W otaczającym nas świecie obserwujemy wiele zmian, nieustannie przekształca się również przestrzeń publiczna, jej realność, jak

<sup>56</sup> Porównaj: *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, red. B. Jałowiecki, M.S. Szczepański, rozdział: „Socjologiczne pojęcie przestrzeni”, Warszawa 2006.



<sup>57</sup> Zobacz pozycję H. Taborskiej, *Współczesna sztuka publiczna*, na przywołany przez autorkę podział sztuki ze względu na pełnione funkcje, Warszawa 1996. Warto przywołać także podział dokonany przez M. Kwona na sztukę w miejscach publicznych, sztukę publiczną i sztukę jako przestrzeń publiczną. G. Dziamski, *Artystyczne interwencje w przestrzeni miejskiej*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010. To tylko wybrane przykłady publikacji. Definicja i podział sztuki publicznej nie s. głównym tematem artykułu.

<sup>58</sup> <http://www.spiked-online.com/index.php/site/article/2159/> [dostęp 10.10.2011].

<sup>59</sup> „But today the artist is invested with almost magical powers to solve social problems, and is given free rein to go where he likes. The artist is asked to conjure up the public, to create points of public identification and allegiance. He is a paid-up missionary without a mission.(...) Artistic creativity is seen as a balm for all ills, a magic power that can get people to relate to one another again and to create new forms of legitimacy for democratic society.” Tamże.

i rozumienie. Duże znaczenie miało pojawienie się, a przede wszystkim upowszechnienie internetu. Internet stał się naszym naturalnym środowiskiem, znacznie zmieniając namacalną codzienność. Wzajemne relacje realne-wirtualne są złożone. Artyści także często zamieniają otwartą przestrzeń ulicy na niczym nieskrępowaną przestrzeń internetu, dostępną dla znacznie większej liczby osób niż jakiegokolwiek miejsce fizyczne. Jednak atrakcyjność realnej przestrzeni nie maleje. Od bardzo dawna, z różnych powodów, twórcy ją wybierają, niestety nie zawsze w sposób uzasadniony, czasami stanowi ona jedynie atrakcyjną alternatywę wobec sal wystawowych. Nie możemy również traktować wszystkich realizacji w sposób ujednoczony, ani jednoznacznie zdefiniować sztuki publicznej<sup>57</sup>. Chociaż w interesującym nas kontekście warto zwrócić uwagę na jedną istotną cechę, często podkreślaną przez teoretyków i samych twórców. Wejście w otwartą przestrzeń pozwala znacznie poszerzyć liczbę odbiorców przekazu. Artyści licząc na większy odbiór, chcą dotrzeć do zupełnie innych odbiorców. Część realizacji z pewnością chce zwrócić uwagę na problemy, chce być ważnym głosem w dyskusji i dotrzeć do jak największej grupy osób.

Jednak należy zauważyć niebezpiecznie wielki wysyp prac powstających w przestrzeniach miasta. Josie Appleton w tekście *The return of „statuemanía” (Powrót do pomnikomanii)* zauważa – pisząc wprawdzie o środowisku brytyjskim, ale można wykorzystać te rozważania w szerszym kontekście – że sztuka publiczna służy dla elit do zatykania dziur w publicznym życiu. Autorka robi zestaw wybudowanych trwałych pomników na przestrzeni ponad 100 lat, ich liczba zwiększyła się wielokrotnie, bowiem w dekadzie 1870-79 wynosiła 85, co stanowi średnią w analizowanym czasie, by w 1980-89 wzrosnąć do 185, a w 1990-99 do 659<sup>58</sup>. Pokazuje to wyraźnie popularność przestrzeni. Appleton zwraca jednocześnie uwagę na zachodzące zmiany, gdyż powstające realizacje są mniej nacechowanych politycznie, bardziej abstrakcyjnych niż wcześniejszej, częściej wyrażają idee społeczne. Także artyści mają więcej swobody. Często jednak są oni traktowani, jakby posiadali magiczną moc rozwiązywania społecznych problemów i dlatego daje się im wolność w tworzeniu<sup>59</sup>. Twórczość artystyczna jest „balsamem na wszelkie społeczne choroby”, a raczej chce się w niej widzieć taki balsam. Takie pragnienia ma z pewnością świat sztuki, czasami politycy, przedsiębiorcy, którzy mogą czerpać zyski z rozwiązywania konfliktów, ale czy brane są również pod uwagę osoby wprost zainteresowane?

Odpowiedź na to daje Appleton, pisząc, że możemy wyróżnić trzy rodzaje sztuki publicznej realizowane dzisiaj: *megalomaniac public art*, gdzie artysta jest w centrum i przypisuje sobie wielkie znaczenie, inni także; *suicidal public art*, w której artyści stają się głosem jakiejś zbiorowości, porzucając odpowiedzialność za formy estetyczne; trzeci rodzaj sztuki publicznej skupia się na budowaniu relacji (*public art focuses on building relationships*)<sup>60</sup>.

Bardzo ważny jest ten trzeci rodzaj, w którym zwraca się uwagę na relację pomiędzy elitami, artystami i publicznością. Autorka daje nawet kilka konkretnych rad w jaką stronę winno to działanie pójść. Można zatem powiedzieć, że Josie Appleton nie odrzuca wszystkich przejawów sztuki publicznej, ale wyraźnie zaznacza jej nadmiar i w niektórych przypadkach nieprzystawalność do zewnętrznego środowiska, w którym zostaje umieszczona.

## Odbiorca spoza świata sztuki

Wobec tak dużej liczby działań, uzasadnione jest pytanie: dla kogo są przygotowywane pewne realizacje. Czy naprawdę, jak często się głosi, dla ludzi z zewnątrz, z miasta, czy jedynie, dla członków „świata sztuki”?

Chciałabym przywołać przykłady realizacji, których integralną cechą stanowi założona transparentność. Zainteresowały mnie one właśnie swą przestrzenną przezroczystością, przez co zauważenie ich jest dość trudne, gdyż wtapiają się w otoczenie, stając się naturalnym przejawem codzienności. Wybrane prace nie tylko dobrze oddają zasadę transparentności, na którą zwracam uwagę, ale zarazem stanowią ciekawe realizacje. Niezauważalne działania w mieście, dla osób spoza świata sztuki pozostają prawie niewidoczne. Często zwykły mieszkaniec nie ma świadomości, że one w ogóle istnieją, ponieważ informacja o nich znajduje się w materiałach przeznaczonych dla krytyków, teoretyków, innych artystów, publiczności, czyli członków świata sztuki. Jak może do nich dotrzeć odbiorca spoza tego kręgu, jeśli będzie zainteresowany? Jak w nim wzbudzą zainteresowanie.

Pierwszy przykład stanowią dwie realizacje polskiego artysty Pawła Althamera. Jedna to okno wystawowe w sklepie na Via Garibaldi 50 podczas trwania Biennale weneckiego w 2003 roku. Artysta zaproszony przez Francesco Bonami, do INTERLUDES, przez pewien czas wraz z rodziną przebywał w Wenecji, zwiedzał, obserwował, a także aranżował okno wystawowe, w którym

<sup>60</sup> Tamże.



umieścił swoją pracę z 1997 roku, *Dolls House*. Druga realizacja to specyficzne filmy z serii „Motion Picture”, „zrealizowane” między innymi w Lublianie w 2000 roku. 10 osób codziennie o tej samej porze odgrywało proste sceny uliczne według scenariusza przygotowanego przez artystę, sceny z życia ludzi<sup>61</sup>. Osoby te zupełnie wtapiały się w otoczenie i pozostawały niezauważone przez przechodniów.

Wymieniam konkretne realizacje Althamera, ponieważ dobrze ilustrują interesujące mnie zjawiska, ale nie chcę równocześnie klasyfikować wszystkich działań artysty. Jak dobrze wiemy, wielokrotnie pracował on w konkretnych miejscach Warszawy (Bródno, Praga) z ich mieszkańcami. Są oni zapraszani i wysłuchiwni. Takie działania cechuje wielka uważność i szczerze zainteresowanie problemami danego obszaru oraz jego gospodarzami. Podział ten pokazuje różnorodność realizacji publicznych i to, kiedy są one usprawiedliwione, a kiedy przestrzenie miasta stanowią jedynie ciekawszymi niż galerie „salony wystawiennicze”.

Kolejny artysta to angielski postkonceptualista Martin Creed. Wszystkie jego działania są charakterystyczne i godne uwagi<sup>62</sup>, ale przywołam jedynie dwie realizacje: praca nr 615 z 2006 r., zrealizowana w ramach SCAPE Christchurch Biennial Art & Industry w Nowej Zelandii. Przed rządowym budynkiem w Christchurch artysta posadził rośliny. Zrobił to w miejscu, gdzie zieleń jest integralną częścią otoczenia – może jedynie zastanawiać wybór drzewek i sposób ich rozmieszczenia, ale z pewnością nie sama ich obecność. Podobnie jak w pracy numer 785 z 2007 r., wykonanej w CCS Bard Hessel Museum w Annandale-on-Hudson, w Stanach Zjednoczonych. Creed posadził w parku na terenie Centrum wybrane rośliny, od największej do najmniejszej: Japanese Maple, Flowering Crabapple, Persian Parrotia, European Hornbeam, and English Oak. Rośliny zostały zasadzane na specjalnie przygotowanej grządce, pośród trawy, na tle innych, wielkich drzew. Ponownie wpisywały się w krajobraz. Z kontekście sztuki to bardzo ciekawe działania, poddające się interesującej interpretacji, stawiające ważne pytania o sztukę i nasze oczekiwania wobec niej, ale jest to jedynie wewnętrzna sprawa świata sztuki, raczej mało interesująca dla codziennego użytkownika zaanektowanych przez artystę przestrzeni. Cenię prace Creeda, jego poczucie humoru, dystans do siebie i świata (nawet jeżeli jest to jedynie kreacja artystyczna), ale transparentność przywołanych prac eliminuje z ich odbioru zwykłego przechodnia.

<sup>61</sup> O obu pracach można więcej przeczytać w materiałach poświęconych 50. Biennale Weneckiemu, a także w wielu innych opracowaniach.

<sup>62</sup> Żeby się o tym przekonać można odwiedzić stronę artysty: [www.martincreed.com](http://www.martincreed.com). Po wnikliwym obejrzeniu warto poszukać dalszych informacji, korzystając chociażby ze wskazówek zawartych w bibliografii.

Ostatni przykład stanowią torebki sprzedawane na ulicach Wenecji. Na przywołanym już wcześniej 50. Biennale w 2003 roku Stany Zjednoczone Ameryki reprezentował Fred Wilson. Artysta mówił, że pragnie, by ludzie zrewidowali swój stosunek do historii, pokazuje „niewidocznych” czarnych Amerykanów, zwraca uwagę na osoby zwykle niezauważalne. Instalacja *Speak of Me as I Am* powstała w nawiązaniu do historii Otella. Rozbudowana realizacja miała miejsce w pawilonie, na otwarciu którego artysta wynajął osoby, które miały odgrywać rolę kelnerów – czarnych kelnerów, a inne przed pawilonem miały sprzedawać „markowe” torebki. W środku znajdowała się specjalnie przygotowana prezentacja. Po otwarciu kilkoro „sprzedawców” przeniosło się na pewien czas na zatłoczone ulice miasta.

Każdy kto zna Wenecję, wie że jej charakterystycznym znakiem są czarnoskórzy sprzedawcy „markowych” torebek. To specyficzna pozostałość historyczna, związana z dawnym handlem i kolonializmem. Wilson wynajął kilka osób, aby sprzedawali podróbki znanych firm, tylko tym razem były to torebki wykonane przez artystę z tych samych materiałów, które użył do zrobienia innych prac w weneckiej instalacji. Ich całkowite wpisanie się w miasto stało się pretekstem do refleksji do kogo kieruje swoje działanie artysta. Jeżeli do świata sztuki i jego zadowolonych członków to bardzo dobrze, bowiem jedynie oni mogli przeczytać o całościowych działaniach w otrzymanych materiałach. Turyści, w pewien sposób będący mieszkańcami Wenecji, a także prawdziwi jej mieszkańcy prawdopodobnie nie mieli szansy na refleksję nad ważnym zagadnieniem odpowiedzialności wobec historycznych zaszczości i wynikających z nich obecnie konsekwencji. Przepracowanie historii, wydobywanie niewidocznych bohaterów, to ważne zadania, nie tylko dla sztuki<sup>63, 64</sup>.

Przykłady te pokazują, że gdy chcemy rozszerzyć kategorie widza na codziennego użytkownika miasta, okazuje się, że nie może on być uczestnikiem, bo nawet nie wie, że w czymś uczestniczy, jeżeli jest nim, to jedynie przez wmanipulowanie i wykorzystanie jego obecności. Jest więc przypadkowym graczem, takim, z którym świat sztuki nie koniecznie się liczy.

„Aktywność artystyczna jest grą, której formy, wzory i funkcje rozwijają się i ewoluują według okresów i w społecznym kontekście; sztuka nie ma niezmienionej esencji”<sup>65</sup>.

<sup>63</sup> Fred Wilson często odwołuje się do historii, mogliśmy się o tym przekonać również w Polsce, bowiem brał on udział w wystawie „Czarny alfabet”, w Zachęcie Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie, w 2006 roku. Celowo nie interpretuję ani tej realizacji, ani poprzednich, zwracam jedynie uwagę na jedną cechę wszystkich realizacji. Nie stanowi to w żadnym razie dogłębnego odczytania przywołanych prac, na jakie z pewnością, one zasługują.

<sup>64</sup> W przywołanym tekście w oryginale jest jeszcze jeden przykład realizacji Leszka Knaflewskiego, który omawiam w innym, późniejszym artykule, dlatego tutaj go pomijam.

<sup>65</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetic*, 2002, tłumaczenia własne, s. 11.



Takimi słowami wprowadza nas w swoje widzenie sztuki Nicolas Bourriaud. W zmieniającym się świecie, przemianie ulega również sztuka, pojawiają się jej nowe formy, nowe obszary zainteresowań, a to wymusza zmianę kryteriów, które ją opisują i oceniają. Obecnie obszarem zainteresowań sztuki są relacje społeczne. Sztuka interesuje się działaniami społecznymi, sama także stając się inicjatorką takich działań, jak i sama zamieniając się w takie działania. Sztuka pojawia się w konkretnym społeczeństwie, nie w próżni. Francuski teoretyk podkreśla, że interakcje społeczne stają się nową formą sztuki, innym medium, obok wcześniejszych, tradycyjnych. Zauważa, że sztuka od zawsze wchodziła w pewne relacje, czy to wobec bóstwa, świata zewnętrznego, ale „dziś to się zmienia, ważny jest człowiek wobec człowieka, «inter-human relations»”<sup>66</sup>.

Estetyka relacyjna została ukształtowana w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Sztuka powstająca w społecznym kontekście bierze pod uwagę powiązania społeczne. Jest stanem, czy rodzajem kontaktu. Jest spotkaniem. „Sztuka to uczenie się żyć w lepszy sposób”<sup>67</sup> – jak często podkreśla Nicolas Bourriaud.

Wydaje się jednak, że do takich działań, jak przywołane powyżej, estetyka relacyjna, nie stanowi dobrego narzędzia opisu, bowiem problemem jest samo zauważenie, percepcja prac, a wobec tego jak mają rodzić się relacje. Dodatkowym utrudnieniem jest wielka liczba działań. Czy proces estetyzacji przestrzeni publicznej nie dokonuje się poprzez prace artystów? Czy zalew realizacji nie zubożnia nas na poruszane przez nich problemy?

Wolfgang Welsch, pisząc o procesie estetyzacji, zwracał uwagę na jej drugą stronę – anestetyzację. Anestetyzacja ma, podobnie jak estetyzacja, (co jest rzeczą zrozumiałą, stanowi przecież jej nierozzerwalną część), kilka poziomów znaczeń. W pierwszym, najprostszym rozumieniu to jedynie monotonia wszelkich upiększających praktyk i powiązane z tym znużenie coraz bardziej zubożniających odbiorców. Widzami w tym przypadku są wszyscy mieszkańcy miast, którzy przestają zauważać zmiany.

Drugi, wyższy stopień dotyczy już niewrażliwości na poziomie psychicznym, stajemy się doskonale obojętni: „Coolness – nowa cnota lat osiemdziesiątych – to znak nowej anestetyki: chodzi o zubożnienie, o brak doznań na narkotycznie wysokim poziomie pobudzenia. Animacja estetyczna przebiega jak narkoza – w podwójnym sensie odurzenia i ogłuszenia”<sup>68</sup>.

Trzeci aspekt anestetyzacji dotyka już bezpośrednio rzeczywistości i wiąże się z ekspansją mediów. Rzeczywistość staje się obrazami, które dostarcza nam telewizja, „tele-ontologia”, („nigdy nie otrzymasz tego, czego nie powinieneś zobaczyć i nigdy nie będziesz pewny, czy dar pochodzi z rzeczywistości, czy z kanału telewizyjnego”<sup>69</sup>). To również pociągga zubożnienie na dziejące się (oglądane) wydarzenia. Rozważania Welscha wykazują podobieństwo z katastroficzną koncepcją simulakrum Jeana Baudrillarda<sup>70</sup>.

Ale anestetyzacja posiada także pozytywną wartość. Wobec wszechogarniających estetycznych praktyk całej kultury, niewrażliwość pozwala nam po prostu przeżyć. Egzystując pośród wielu bodźców musimy stać się na pewne z nich niewrażliwi, także po to, by dostrzec inne. Bardzo często estetyczne wzorce, które posiadamy zyskały w naszej świadomości status nienaruszalnych i często nieświadomych schematów. Wzorce owe przemieściły się w sferę anestetyzacji. Właściwie całą rzeczywistości, „widzimy nie dlatego, że nie jesteśmy ślepi – widzimy dlatego, że jesteśmy ślepi na większość rzeczy; coś uwidocznic oznacza zarazem uniewidocznic coś innego. Nie ma *aisthesis* bez *anaisthesis*”<sup>71</sup>. Dlatego liczą się postawy, które starają się przełamać nasze utarte wzorce postrzegania, zakłócić narastającą obojętność. Poprzez sięgnięcie do anestetycznych granic estetyczności, pragną ujawnić, albo starać się ujawniać, zakryte, przez to także rozjaśnić widoczne procesy, chociażby estetyzacji. Wolfgang Welsch mówi o kulturze ślepej plamki, do rozwoju której ma przyczynić się również, a może przede wszystkim, sztuka. Przełamywać ujednolicenia, zwracać uwagę na heteronomiczność, pluralizm i fragment przeciwko upiększającej całości współczesnych praktyk. Bowiem anestetyzacja na nowo staje się estetyzacją, ale w znaczeniu właśnie czynienia wrażliwym na różnorodną faktyczność świata.

Martin Creed w filmie nagrany dla Tate Modern przy okazji wręczenia Nagrody Turnera w 2001 r., mówi o swoich realizacjach, narzekając przy tym, że chciałby umieć dobrze malować, że robi je dla ludzi, ale często zauważa jedynie pewne sytuacje i nic więcej nie wnosi. Mówi: „Czasami myślę o tworzeniu jako o równaniu. Zaczynasz od niczego, od zera. Próbujesz coś zrobić... i robisz. To jak zero plus jeden równa się coś. Ale jednocześnie próbuję tego nie robić, bo nie jestem pewien czy powinienem. Więc minus jeden... Bo próbuję tego nie zrobić...[...] Zdanie „cały świat + dzieło=cały świat” powstało jako próba opisanie pracy...”<sup>72</sup> Takie podejście świadczy o odpowiedzialnej postawie wobec rzeczywistości. Nic nie zmieniać, nie dodawać, a jednak coś zrobić, dla nas odbiorców

<sup>66</sup> Tamże, s. 28.

<sup>67</sup> Tamże, s. 34.

<sup>68</sup> W. Welsch *Estetyka i anestetyka*, w: *Postmodernizm*, red. R. Nycz, przekł. M. Łukasiewicz, Kraków 1997, s. 525. W cytacie autor mówi o latach osiemdziesiątych, lecz koncepcja ta jest nadal aktualna.

<sup>69</sup> W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, „Studia kulturoznawcze” nr 9 red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 91

<sup>70</sup> Szerzej zagadnieniem estetyzacji, w tym punktem widzenia W. Welscha i podobieństw do innych teorii pisałam w książce *Piękno w kulturze współczesnej*, Kraków 2006.

<sup>71</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, op. cit. s. 537.

<sup>72</sup> Korzystam z tłumaczenia przygotowanego przez Galerię Arsenał w Poznaniu na projekcję dokumentu o artyście pochodzącego ze zbiorów Tate Modern w Londynie.

– zwrócić uwagę. Jednak w przywołanych przeze mnie przykładach odbiorca spoza świata sztuki został skutecznie wyeliminowany, chociaż prace rozgrywają się we wspólnej przestrzeni.

Piotr Bernatowicz, analizując prace Macieja Kuraka<sup>73</sup>, napisał: „wiele prac Macieja Kuraka zostało zaprojektowanych do przestrzeni publicznej, jednak ich działanie realizuje się w przestrzeni mentalnej widza”<sup>74</sup>. Dotyczy to wielu artystycznych realizacji, dlatego należy pamiętać, że gdy sztuka wchodzi w zamieszkałą lub używaną przez kogoś przestrzeń, wzmacnia się pytanie: dla kogo te prace były realizowane. Czy naturalni mieszkańcy tych przestrzeni, ich użytkownicy byli brani pod uwagę? I co my mogliśmy odebrać, gdy dopuszczono nas do prywatnych światów? Chociaż prawie od razu rodzi się wątpliwość... czy naprawdę zostaliśmy dopuszczeni do prywatności, czy to nie kolejna powierzchowna fasada. I czy sztuka to naprawdę „uczenie się żyć w lepszy sposób”?...

Ilja Kabakov, opierając się na swoich doświadczeniach w realizowaniu projektów publicznych, zwraca uwagę na konieczną zmianę stosunku do widza. „Widz nie jest już protekcyjnie traktowanym dodatkiem do pracy, lecz staje się aktywnym, a nawet głównym jej elementem. Staje się panem sytuacji, ponieważ to on postrzega pracę w kontekście miejsca, w którym się znalazła, w kontekście miejsca, istniejącego wcześniej i dobrze znanego”<sup>75</sup>. Wobec tego Kabakov kreśli wielowymiarową koncepcję widza, podając trzy możliwe typy: „pan miejsca”; „turysta” „przechodzień (flaneur). Dwa ostatnie, choć odmienne, są w pewien sposób podobne, poszukują odmienności, czegoś interesującego, wyróżniającego dane miejsce (turysta) czy przywołującego wspomnienia (przechodzień). Samotny romantyczny wędrowiec spaceruje powoli po swoim mieście, chociaż czuje się w nim wyobcowany. Turysta jest obcy, to „wielkie plemię wędrujące po całym globie w poszukiwaniu czegoś innego niż właściciele miejsca. Turysta jest zainteresowany wyjątkowością odwiedzanych miejsc, ich atrakcyjnością”<sup>76</sup>. A projekt musi być związany z lokalnością danego miejsca w jakiś sposób.

Szczególnym typem jest natomiast **p a n m i e j s c e** – mieszkaniec ulicy, miasta, czy kraju, w którym będzie realizowany projekt.

„Na każdą pojawiającą się nowość patrzy jak właściciel mieszkania, któremu ktoś chce coś wstawić, dlatego musi to zaakceptować, (...) albo odrzucić. (...) Zmienia to jednak w zasadniczy sposób relację

między projektem publicznym i widzem, ponieważ to widz mieszka w miejscu, gdzie artysta jest jedynie zaproszonym gościem”<sup>77</sup>.

Ta uwaga wygłoszona z punktu widzenia artysty jest bardzo ważną sugestią zarówno dla samych artystów, jak i organizatorów coraz liczniejszych festiwali sztuki publicznej/ sztuki w przestrzeni publicznej/ czy sztuki w mieście. Jednym z nich jest prężnie rozwijająca się impreza ArtBoom Festival, która w tym roku odbyła się już po raz trzeci. Sama nazwa wskazuje, że jej twórcy stawiają na spektakularne działania, „ArtBoom Festival to eksplozja sztuki współczesnej w przestrzeni publicznej, sztuki, która prowokuje, zastanawia, wchodzi w interakcję z widzem, sprzyja kontemplacji.” – takie informacje znajdziemy na stronach Festiwalu<sup>78</sup>. Jednak i tu rodzi się pytanie o widza: do kogo Festiwal jest skierowany?

O pierwszej edycji festiwalu można było przeczytać: „Z założenia lokalizacje projektów dobierano tak, by infekowały przestrzeń w strategicznych miejscach oraz tam, gdzie można było liczyć na jak największą ilość odbiorców. Czy to się udało? Czasami tak, czasami niestety nie”<sup>79</sup>. Autorka tekstu dość wnikliwie analizuje poszczególne projekty i braki organizatorów, kilkakrotnie zwraca uwagę na bezradność przypadkowego przechodnia: „Przypadkowi przechodnie (na których tak bardzo zależało ArtBoomowi) zainteresowani tym, na co się natknęli, często pozostawali zostawieni sami sobie. Widać, że byli zaciekawieni, chcieli wiedzieć czegoś więcej, a musieli opierać się na własnych domysłach. Były pytania, a nie było odpowiedzi.” A na koniec podsumowuje: „W innych miastach, takich jak Berlin, Londyn czy Sztokholm, gdy chce się zwrócić uwagę na konkretną pracę, po prostu się ją opatruje klasycznym i nudnym podpisem. W innym wypadku wiadomo, że nie spotka się ona z szerokim odbiorem i będzie traktowana na zasadzie działania zrozumianego tylko przez garstkę. Stawiając sprawę w tym świetle, ArtBoom przybiera wymiar imprezy branżowej. Tylko wtajemniczeni, znający klucz wiedzy, co jest czym i o co w tym wszystkim tak naprawdę chodzi. Inni, czyli ci niewtajemniczeni, albo nie zdadzą sobie sprawy z tego, w czym uczestniczą, albo pozostaną obojętni, albo najzwyczajniej w świecie nie zauważą. Jak dla mnie, przy deklaracjach organizatorów, wybrana przez nich formuła się nie sprawdziła. Po raz kolejny obietnice zostały obietnicami i nie miały przełożenia na praktykę”<sup>80</sup>.

<sup>73</sup> Zastanawiałam się nad pracami Macieja Kuraka w kontekście transparentności, bowiem często jego realizacje wydają się być przezroczyste, jednak nie są takimi do końca, prawie zawsze zakłócają codzienność, wprowadzając obce elementy do rzeczywistości.

<sup>74</sup> P. Bernatowicz, *Od przestrzeni publicznej do przestrzeni mentalnej*, w: Maciej Kurak, *Sag mir wo die blumen sind*, Poznań 2010, s. 23

<sup>75</sup> I. Kabakov, *Projekt publiczny albo duch miejsca*, przekł. G. Dziamski, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, dz. cyt., s. 346.

<sup>76</sup> Tamże, s. 346.

<sup>77</sup> Tamże, s. 346.

<sup>78</sup> [www.artboomfestival.pl/pl3/0/9/0-festiwalu](http://www.artboomfestival.pl/pl3/0/9/0-festiwalu) [dostęp 10.10.2011].

<sup>79</sup> P. Olszewska, *ART BOOM, czyli jak miasto Kraków sztuką zbombardować próbowano, 13.08.2009*, aktualizacja 13.08.2009 09:46, [www.obieg.pl/recenzje/13405](http://www.obieg.pl/recenzje/13405) [dostęp 10.10.2011].

<sup>80</sup> Tamże.

# 4. DOM – GRANICA MIĘDZY PRYWATNYM A PUBLICZNYM I JEJ ARTYSTYCZNE ODWRACANIE

Prywatne-publiczne, pomimo że wywoływane przy wielu okazjach i różnych sytuacjach, pomimo rozpatrywania z wielu punktów widzenia nieustannie budzi zainteresowanie i ciągle jest relacją niejednoznacznie określoną. Nie potrafimy definitywnie określić granicy między prywatnym a publicznym, dodatkowo granica ta jest zależna od zachodzących zmian.

Dlatego chcę przywołać jedno z pierwszych i w pewien sposób najprostszych rozumień prywatnego i publicznego. Rozumienie to ukształtowało się pod koniec XVII wieku. „Publiczny” odnosi się do otwartości, dostępności dla wszystkich, gdy „prywatny” dotyczy chronionego obszaru życia, zarezerwowanego wyłącznie dla rodziny i przyjaciół. Richard Sennett, przywołując to rozumienie dodaje: „Pojęcie «publiczny» zaczęło się więc odnosić do życia poza kręgiem rodziny i bliskich przyjaciół. W sferze publicznej rozmaite, złożone grupy społeczne miały wejść ze sobą w nieuchronne kontakty”<sup>81</sup>. Była to zatem sfera, gdzie każdy mógł wejść niezaproszony, mógł spotkać innych, których zachowania nie akceptował. Tu ścierały się różne wizje rzeczywistości, które musiały ze sobą w jakiś sposób współgrać.

Czy dzisiaj ten prosty podział jest aktualny? Czy rozszerzona sfera publiczna jest istotnym elementem życia współczesnego człowieka? Szczególnie gdy coraz bardziej sfera publiczna staje się przepełniona „treściami” prywatnymi, a postawienie granicy między prywatnym a publicznym wydaje się prawie niemożliwe. Czy dzisiaj, podobnie jak pisał Sennett w *Upadku człowieka publicznego*, mamy do czynienia z marginalnością tej sfery, przy jednoczesnym silnym jej akcentowaniu? Dzieje się tak na wielu płaszczyznach, ale tu zwrócimy uwagę na jedną, gdy przyjrzymy się przeróżnym działaniom artystycznym odnajdziemy wiele akcji

<sup>81</sup>R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 35.



czy realizacji, które przenoszą swą aktywność do przestrzeni publicznej. Gdy wykorzystujemy to pojęcie naturalnie pojawia się zagadnienie jego rozumienia. Sama przestrzeń także stanowi intrygujący problem badawczy.

Przeźren budzi zainteresowanie, zarówno od strony rozważań humanistycznych, jak i nauk ścisłych. Istnieje wiele sposobów jej określania, od urbanistyczno-architektonicznych po filozoficzno-duchowe. Przeźren mając wiele aspektów, implikuje różnorodne pola problemowe i bywa tematem kilku dyscyplin badawczych. Jedną z odmian przeźreni jest przeźren publiczna. To otwarte i dostępne dla wszystkich miejsca wspólne, gdzie każdy może swobodnie przebywać, lecz musi odpowiednio zachowywać się. Podkreśla się społeczny aspekt tej przeźreni, my jesteśmy w pewnej mierze właścicielami, a bynajmniej jej użytkownikami, przeźren publiczna powstała z myślą o nas, chociaż bardzo często należy ona do prywatnych osób, czy spółek. Przeźren publiczna wiąże się z naszą aktywnością, często bywa wykorzystywana do prezentacji własnych poglądów – indywidualnych czy grupowych. Tu odbywają się spotkania i różnorodne działania, także o charakterze artystycznym. Możemy podać wiele przykładów – od nielegalnego graffiti po oficjalne prezentacje streetartowe, czy specyficzne galerie, jak Otwarta Galeria Malarstwa Ściennego w Gdańsku, czy wcześniej Zewnętrzna Galeria AMS. Wykorzystując miejsca publiczne bierze się pod uwagę różnorodne konteksty – uwarunkowania geograficzno-urbanistyczne, zaszczości historyczne, naznaczenia społeczne i odwołania kulturowe. Czasami przenosi się projekty z tradycyjnych miejsc sztuki, powielając je jedynie w specyficznym środowisku, ale często działania są przygotowywane specjalnie do takiej przeźreni i tylko tam mogą zaistnieć. Powodów do prezentowania sztuki w powyższych miejscach jest zresztą kilka, z pewnością warto zaznaczyć ogromną liczbę nieokreślonych odbiorców. Realizacje często zwracają uwagę na relacje międzyludzkie. Ulica, agora, wspólny budynek pozwala na komunikację, kontakt z drugim człowiekiem, lecz bardzo często jest to powierzchowne, niezobowiązujące, a nawet przypadkowe spotkanie. Te ostatnie słowa zyskują potwierdzenie u wielu współczesnych myślicieli oraz teoretyków sztuki. I tak Josie Appleton w tekście *The return of «statuemanía»* zauważa zanik ważności sfery publicznej, który przejawia się w coraz większej liczbie prac stawianych w miejscach publicznych.

„Sztuka publiczna służy dla brytyjskich elit do zatykania dziur w publicznym życiu.” Oddają to liczby, na przestrzeni stu lat

ilość posągów i innych trwałych realizacji wzrosła z 73 w latach 1910-9 do 659 w ostatniej dekadzie minionego wieku<sup>82</sup>. Ta ilość zrealizowanych prac nie służy jednak budowaniu społecznej tożsamości, czy kreowaniu wspólnoty, odwrotnie sztuka publiczna dziś wywołuje wiele problemów ze społeczną integralnością, ujawnia pustkę hasła publicznego życia i powiększa przepaść pomiędzy elitami społecznymi, które bardzo często wraz z lokalnym rządem płacą za powstałe dzieła, a zwykłymi mieszkańcami. W takiej sztuce często pokłada się nadzieję na rozwiązanie istniejących problemów albo chociaż zwrócenie uwagi na nie. Niestety często nadzieje te są bezpodstawne<sup>83</sup>.

Do opisu prac w przestrzeni publicznej często przywoływano estetykę relacyjną Nicolasa Bourriaud – francuskiego teoretyka i krytyka sztuki. Estetyka relacyjna pozwala zrozumieć pewne fakty artystyczne, przez to mówić o nich i je wyjaśniać, ale równocześnie sama wymaga krytycznego namysłu. Bourriaud jest bowiem aktywnym krytykiem i kuratorem, który między innymi prowadził galerię w Paryżu, był kuratorem Tate Britain w Londynie. Jako członek świata sztuki, jeden z graczy, często spotyka się z artystami, prezentuje ich, czy o nich pisze. Z tego powodu nie konstruuje ogólnej teorii, tylko trzyma się określonych realizacji i ma swoich „ulubionych” artystów: Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Vanessa Beecroft, by wymienić niektórych z nich. Zauważając potrzebę krytycznego namysłu nad stanowiskiem francuskiego teoretyka, w poniższym tekście będę się do niej odwoływać analizując przywołując realizacje.

Czy wobec działań, które przekraczają granicę prywatne-publiczne, ale odwrotnie niż z reguły myślimy, czyli prywatne stają się tymczasowo publicznym, estetyka relacyjna jest pomocna?

### Relacyjność, jako wyjaśnienie sztuki

„Aktywność artystyczna jest grą, której formy, wzory i funkcje rozwijają się i ewoluują według okresów i w społecznym kontekście; sztuka nie ma niezmienionej esencji”<sup>84</sup>. Takimi słowami wprowadza nas w swoje widzenie Nicolas Bourriaud. W zmieniającym się świecie, przemianie ulega również sztuka, pojawiają się jej nowe formy, nowe obszary zainteresowań, to wymusza zmianę kryteriów, które ją opisują i oceniają. Obecnie obszarem zainteresowań sztuki są **relacje społeczne**. Sztuka interesuje się działaniami społecznymi, sama także stając się inicjatorką takich działań, jak i sama zamieniając się w takie działania. Sztuka pojawia

<sup>82</sup> Autorka podaje dane co do liczby pomników: 1870-9 – 85; 1880-9 – 95; 1890-9 – 84; 1900-9 – 106; 1910-9 – 73; 1920-9 – 52; 1930-9 – 74; 1940-9 – 11; 1950-9 – 58; 1960-9 – 117; 1970-9 – 84; 1980-9 – 185; 1990-9 – 659. J. Appleton, dz. cyt.

<sup>83</sup> Tamże.

<sup>84</sup> N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 2002, tłumaczenia własne, s. 11



się w konkretnym społeczeństwie, nie w próżni. Dzisiaj w coraz bardziej zglobalizowanym świecie, gdzie nasze relacje odbywają się często poprzez media, jesteśmy jak podkreślają teoretycy społeczeństwem informacyjnym, w którym zanikają bezpośrednie kontakty międzyludzkie. Sztuka staje się interakcją między ludźmi, a właściwie możemy powiedzieć, że te interakcje stają się sztuką.

Interakcje społeczne stają się nową formą sztuki, innym medium, obok wcześniejszych, tradycyjnych. Sam termin forma jest ważny w estetyce relacyjnej. W pewnym miejscu Bourriaud mówi, że estetyka relacyjna jest teorią formy<sup>85</sup>, jednocześnie podkreślając nieustanną ewolucję form, jak i ich znaczenia. Obserwując współczesną sztukę bardziej adekwatnie jest mówić o formacji, czy tworzeniu się formy. „...sztuka dzisiejszych czasów pokazuje, że forma egzystuje tylko w spotkaniu, w dynamicznym związku, wychodzi od artystycznej propozycji, wchodząc w relacje z innymi formacjami, artystycznymi bądź nie”<sup>86</sup>. Bardzo ważny jest kontekst społeczny, nie niezależna, prywatna, czy symboliczna przestrzeń. Sztuka nie zamyka się w swojej enklawie, ale jest częścią otaczającego nas świata. „Praktyka artystyczna sytuuje się jako pomysłowość relacji pomiędzy świadomościami. Każda pojedyncza praca jest propozycją życia we wspólnym świecie i praca dla każdego artysty jest pakietem relacji ze światem, umożliwia pojawienie się nowych relacji, tak dalek nieskończenie”<sup>87</sup>.

Bourriaud zauważa, że sztuka od zawsze wchodziła w pewne relacje, czy to wobec bóstwa, świata zewnętrznego, ale „dziś to się zmienia, ważny jest człowiek wobec człowieka, «inter-human relations»”<sup>88</sup>.

Estetyka relacyjna została ukształtowana w latach dziewięćdziesiątych. Sztuka powstała w społecznym kontekście bierze pod uwagę powiązania społeczne. Jest stanem, czy rodzajem kontaktu. Jest spotkaniem.

„Sztuka to uczenie się żyć w lepszy sposób”, często podkreśla Nicolas Bourriaud.

Julian Stallabrass tak opisuje widzenie sztuki przez Nicolasa Bourriaud: „lata 90-te charakteryzują prace, które wytwarzają społeczne interakcje na polu estetycznym, w których artyści oferują serwis/obsługę lub kontrakt dla odbiorców, lub prostą możliwość porozmawiania pomiędzy nimi”<sup>89</sup>. To, co proponuje artysta powoduje jakąś reakcję widza, społeczne relacje to dopiero praca, która wychodzi poza estetykę. Jest to sztuka demokratyczna. Jednak prace artystów promowanych przez Bourriaud, bowiem

<sup>85</sup> Tamże, s. 21.

<sup>86</sup> Tamże, s. 21.

<sup>87</sup> Tamże, s. 22.

<sup>88</sup> Tamże, s. 28.

<sup>89</sup> J. Stallabrass, *Art incorporated. The history of contemporary art*, Oxford 2004, tłumaczenie własne, s. 176.

Stallabrass zarzuca mu, że teoria estetyki relacyjnej nie stanowi jedynie głosu w dyskusji, ale promuje wybranych twórców, są jedynie według angielskiego krytyka „czasowymi utopijnymi bąblami”, nie pojawia się w nich substancjalna polityka.

Jeszcze bardziej krytyczne widzenie na omawianą teorię prezentuje Claire Bishop. Swoje zarzuty formułuje z różnych punktów, zarówno od strony teorii demokracji, przede wszystkim teorii Ernesto Laclaua i Chantal Mouffe demokracji jako antagonizmu; jak i samej historii sztuki, opisywane działania widzi wobec aktywności z lat sześćdziesiątych. Bishop zauważa, że „relacje tworzone przez estetykę relacyjną nie są same w sobie demokratyczne, jak twierdzi Bourriaud, gdyż zbyt łatwo opierają się na ideale podmiotowości jako całości oraz społeczności jako immanentnej więzi”<sup>90</sup>. Pyta jednocześnie o realne skutki jakie dają praktyki artystyczne dla odbiorcy. „Często nie jest jasne, co odbiorca ma zyskać na takim kreatywnym „doświadczeniu”, będącym w istocie zinstytucjonalizowaną działalnością studyjną”<sup>91</sup>.

Pomimo krytycznych uwag, niektóre tezy estetyki relacyjnej są pomocne w opisie współczesnych realizacji artystycznych, pamiętając hasło: „Sztuka to uczenie się żyć w lepszy sposób” chcę przywołać konkretne realizacje artystyczne, które odbyły się w Poznaniu i odwróciły podział prywatne – publiczne na określony czas.

Kilka lat temu odbyła się I edycja wystawy „MisięTu podoba” (choćby prawdopodobnie nikt nie myślał, że to będzie I, a po niej przyjdą kolejne edycje). Na początku lat 2000 grupa studentów poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych zamieszkiwała kilka mieszkań w jednej z kamienic przy ulicy Mickiewicza. Pewnego razu zrobili jednodniową wystawę. Przygotowali prace, zaprosili gości. Wszystko odbywało się w prywatnych mieszkaniach. Ale dokonali jeszcze jednej bardzo ważnej rzeczy – udało im się zintegrować całą kamienicę i przekonać „zwykłych” mieszkańców do wzięcia udziału w przedsięwzięciu. Dlatego wystawa mogła zaanektować naprawdę całą wspólną przestrzeń klatki schodowej, strychu, a co więcej niektóre osoby zdecydowały się zaprosić gości do prywatnych domów. Jeden z performance odbył się w salonie osoby zupełnie niezwiązanej ze sztuką, w tradycyjnym polskim pokoju gościnnym, z meblami na wysoki połysk, wzorzystym dywanem, ławą i szklanym wazonem na niej. Właścicielka, do swojego prywatnego mieszkania wpuściła obcą grupę osób, a w czasie działania jej pokój stał się miejscem publicznym. Te świadome decyzje zatarły granice między prywatną

<sup>90</sup> Podaję za Karol Sienkiewicz, *Problem sytuacji estetycznej w Pracowni Grzegorza Kowalskiego*, <http://www.gazeta-muzeum.pl/artukul.php?id=29> [dostęp: 12.05.2010].

<sup>91</sup> Zob. C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, „October” 2004, no. 110. Magda Pustola, Nie zakochuj się we władzy, Wprowadzenie do polskiego wydania *Dzielenia postrzegalnego*, Jacquesa Ranciere’a, <http://www.obieg.pl/ksiazki/5633> 01.02.2008. aktualizacja 16.02.2009 18:12 [dostęp: 12.05.2010].



przestrzeni domu, a publiczną strefą wspólną. Na krótką chwilę one zintegrowały się, ale nie ujednoliciły, każda z nich zachowała swój specyficzny koloryt, stanowiąc źródło ciekawego doświadczenia dla odbiorców.

Drugim interesującym mnie działaniem jest realizacja Macieja Kuraka, artysty biorącego udział w projekcie *Formy zamieszkiwania*, a którego wielu realizacji było przeznaczonych do obszarów publicznych. Tutaj chcę zwrócić uwagę na pracę z 2004 r. *Sweet Harmony*, która całościowo miała miejsce w prywatnym mieszkaniu.

Dom najmocniej rozdziela prywatne od publicznego, pozwala wskazać granice pomiędzy tymi dwoma obszarami. „Dom jest na tyle domem, na ile można (da się) myśleć o nim i traktować go jako miejsce znajdujące się pod prywatną kontrolą i przestrzeń osobistej suwerenności, w odniesieniu do której nikt, ani umowny system, ani żadna instytucja posługująca się kategorią „interesu publicznego”, nie zgłasza roszczeń nadzorczych”<sup>92</sup>.

W domu my sami decydujemy, kogo chcemy w nim widzieć, gościć. Maciej Kurak zaprosił nas do prywatnego mieszkania na Wierzbicicach, po wejściu do zwykłego korytarza, zostaliśmy skonfrontowani z białą, wytłumioną przestrzenią idealnego domu. W prawdziwe, zamieszkałe mieszkanie, wpisano sterylny, niedotykalny wzór, do którego nie można było wejść. Niedostępny prywatny wzór. Przechodząc przez wąskie korytarze realnego świata, obok idealnej przestrzeni, to on wydawał się czasami sztucznym tworem. Gdy przez przypadek napotykalimy osoby zamieszkujące w mieszkaniu, pomimo wyraźnego zaproszenia artysty, czuliśmy się jak intruzi, ale jednocześnie spoglądaliśmy na nich jak na aktorów doskonale odgrywających rolę „bycia u siebie”. Gdzie przebiegała granica między prywatnym światem tych osób, a ich publicznym wystąpieniem? Czy granica ta leżała w każdym z nas odbiorcy – gościu, który z jednej strony wchodzi do specyficznej galerii ze sztuką współczesną, a z drugiej jest u kogoś w prywatnej przestrzeni i nasze przyzwyczajenia czy też wychowanie nakazuje w cudzym domu zachowywać się w odpowiedni sposób?

Prywatny charakter miejsca był niezbędny dla samej realizacji, jedynie w zestawieniu z autentycznym, zamieszkałym miejscem, biały, nienaruszalny schemat mieszkania zyskiwał sens. Nie był jedynie sterylną atrapą, lecz stawał się źródłem pytań i wątpliwości dotyczących naszego prywatnego zamieszkiwania świata.

Ponownie na czas realizacji jasno zaznaczana przestrzeń prywatnego mieszkania, intymna sfera każdego człowieka, została otwarta i wpuszczono do niej obcych. Można powiedzieć, że nastąpiło tu pozytywne wykorzystanie prywatności. Praca ujawnia z jednej strony moc sfery prywatnej, z drugiej wzajemne przenikanie się prywatnego i publicznego i łatwość zatarcia granicy, ale jednocześnie jej specyficzne utrzymanie, które ujawnia się jedynie w momencie zatarcia. Prywatne, żeby zaznaczyć swoją ważność a prawdopodobnie nawet istnienie, musi na pewien czas przestać być prywatne. Musi pozwolić obcym wejść. Poprzez zatarcie granicy, paradoksalnie jeszcze wyraźniej je zaznacza. Jednak jest to możliwe tylko jeżeli twórca zachowa odpowiedni stosunek wobec właścicieli prywatnego. Będzie szanował ich zdania i respektował prawa własności, a co za tym idzie prawo podejmowania decyzji, co do własnego obszaru zagospodarowania.

Jako ostatni przykład przekroczenia prywatnego i publicznego, a właściwie temporalnego zawieszania ich odmienności chcę przywołać działanie, które się nie odbyło.

13 czerwca 2009 roku w Poznaniu miała miejsce akcja artystyczna *Urban Legend*. Cały projekt zakładał mocne wejście w tkankę miasta, zarówno we wspólne, otwarte dla wszystkich miejsca, jak i prywatne przestrzenie określonych mieszkańców. Akcja była skierowana do mieszkańców miasta, miała w pewien sposób zwrócić im miasto poprzez różnorodne legendy – odnalezione i wykreowane przez samych twórców. Uczestnicząc w niektórych wydarzeniach niestety odnosiło się odmienne wrażenie. Czasami organizatorzy nie wzięli pod uwagę prawa mieszkańców do podejmowania samodzielnych decyzji na ich prywatnym terenie. Ujawniło się to przy zaplanowanym koncercie Leszka Knaflewskiego. *Breath is Blues* miał nawiązywać do poznańskiego festiwalu „Zaczarowany świat harmonijki”, a swoisty artystyczny hołd miał zostać odegrany w bramie i na dziedzińcu jednej z kamienic przy ulicy Słowackiego. Jak wspominałam koncert nie odbył się, ponieważ zaprotestowali mieszkańcy kamienicy, którzy nie zostali powiadomieni o planowanym wydarzeniu, jak i o próbach przed nim.

Ich protesty wymusiły na właścicielu kamienicy odwołanie wcześniej udzielonej zgody. Wydarzenie implikuje kilka ciekawych problemów. Po pierwsze musimy postawić pytanie o prywatny charakter wspólnej przestrzeni. Jaki obszar fizyczny stanowi jedynie prywatna-wspólna strefa mieszkańców, a gdzie rozpoczyna się

<sup>92</sup> Komentarz Rafała Drozdowskiego, w: *Prywatnie o publicznym/ publicznie o prywatnym*, red. R. Drozdowski, M. Krajewski, Poznań 2007, s. 71.



społeczna – publiczna część w prywatnej kamienicy? Gdzie kończy się i zaczyna władza właściciela? Jak „rdzenni” mieszkańcy są traktowani przez świat artystyczny? Wydarzenie, które się nie odbyło w pewien sposób zostało zrealizowane, bowiem wywołało rezonans i pobudziło refleksję dotyczącą ogólnie sztuki w przestrzeni publicznej, a może jeszcze bardziej w przestrzeni prywatnej, która bywa traktowana jako publiczna, czyli wspólna.

Gdy sztuka narusza granice prywatności innych, jakkolwiek trudne i niejednoznaczne do określenia nie może udawać, że tego nie robi i stawiać się ponad. Jeżeli wybiera miejsca pozagaleryjne powinna robić to w sposób przemyślany i uzasadniony. A wtedy nawet wtargnięcie do prywatnych, intymnych sfer jest zrozumiałe.

Piotr Bernatowicz odnośnie prac Macieja Kuraka, napisał: „wiele prac Macieja Kuraka zostało zaprojektowanych do przestrzeni publicznej, jednak ich działanie realizuje się w przestrzeni mentalnej widza”<sup>93</sup>. To dotyczy wielu artystycznych realizacji, dlatego tym bardziej należy pamiętać, że gdy sztuka wchodzi do prywatnych domów, które na pewien czas stają się miejscami publicznymi, wzmacnia się pytanie o odbiorcę, dla kogo te prace były realizowane. Czy naturalni mieszkańcy tych przestrzeni, ich użytkownicy byli brani pod uwagę? I co my mogliśmy odebrać, gdy dopuszczono nas do prywatnych światów? Chociaż prawie od razu rodzi się wątpliwość... czy naprawdę zostaliśmy dopuszczeni do prywatności, czy to nie kolejna powierzchowna fasada. I czy sztuka to naprawdę „uczenie się żyć w lepszy sposób”?...

<sup>93</sup> P. Bernatowicz,  
*Od przestrzeni publicznej  
do przestrzeni mentalnej*,  
w: Maciej Kurak. *Sag mir wo  
die blumen sind*, Poznań  
2010, s. 23.

# 5. PRZESTRZEŃ MIEJSKA – PRZESTRZENIĄ WSPÓLNA – ODPOWIEDZIALNOŚĆ W DZIAŁANIACH ARTYSTYCZNYCH

## PRZESTRZEŃ MIEJSKA – PRZESTRZENIĄ WSPÓLNA

<sup>94</sup> M. Kwon, *Sztuka publiczna w przestrzeni: integracja czy interwencja*, tłum. D. Cieśla-Szymańska, „Kultura współczesna” nr 4, 2009, s. 106. Sztukę taką oceniano: „Wielu krytyków, artystów i mecenasów było zgodnych, że jest ono w najlepszym razie przyjemnym wizualnym kontrastem wobec zracjonalizowanej regularności otoczenia, miłym efektem dekoracyjnym. W najgorszym razie stanowiła puste trofeum, pomnik władzy i zamożności klasy dominującej – korporacyjny albo architektoniczny bibelot.” Funkcjonowało także określenie pejoratywne plop art. Tamże s.109.

<sup>95</sup> Tamże oraz tej autorki *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*. W polskiej literaturze m.in. G. Dziamski, *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską, w: Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010, M. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, w: „Kultura i społeczeństwo”, 2005, nr 1.

### Sztuka

Sztuka w przestrzeni miasta była od zawsze. Łuki triumfalne, pomniki władców, upamiętniające posągi – są dobrze znane z dawnych czasów. Rola tych obiektów była jasno określona, najczęściej wznoszono je ku czci, jako upamiętnienie odniesionych zwycięstw, często pełniły również rolę dekoracyjną, stanowiły ozdobę placów i ogrodów. Jednak o sztuce publicznej, realizowanej w przestrzeniach miejskich, zaczęto mówić w latach sześćdziesiątych XX wieku. To wtedy, po długim okresie zamknięcia sztuki w salach muzealnych zaczęto wyprowadzać ją na ulicę. Były to najczęściej obiekty rzeźbiarskie, „dzieła typowe dla stylu danego artysty, zazwyczaj męzczyzny, o międzynarodowej renomie (ulubieni twórcy tego okresu, którzy otrzymywali najbardziej prestiżowe zamówienia, to między innymi Isamu Noguchi, Henry Moore i Alexander Calder)”<sup>94</sup> – jak pisze Miwon Kwon określając takie działania mianem „sztuki w miejscach publicznych”, zaznacza przy tym bardzo słabe powiązanie konkretnych realizacji z miejscem. Prace powstawały w pracowniach artystów, a potem umieszczano je w lokalizacjach wybieranych przez władze czy sponsorujące instytucje. Obok takich działań teoretyczka wyróżnia jeszcze dwa inne rodzaje sztuki publicznej, są to: zbliżona do designu – „sztuka jako przestrzeń publiczna”, oraz najbardziej szeroka i niejednoznaczna – „sztuka w interesie publicznym”<sup>95</sup>. Ta ostatnia może być porównana z określeniem Suzanne Lacy „nowy gatunek sztuki publicznej”, w której bardzo ważne jest żeby działania artystyczne były mocno powiązane z miejscem, nie tylko w sposób formalny, ale również znaczeniowy, starały się współpracować ze społecznościami i budziły dyskusję. „Nie była więc sztuką lokalizowaną w publicznej przestrzeni i adresowaną do każdego, lecz sztuką



<sup>96</sup> G. Dziamski, *Sztuka publiczna*, w: „Kultura i społeczeństwo”, 2005, nr 1, s. 49.

<sup>97</sup> Zobacz wcześniejsze teorie L. Lippard, R. Deutsch, M. Kwon, czy bardziej współczesne N. Bourriaud, C. Bishop.

<sup>98</sup> Rosalyn Deutsche używa takiego określenia gdy zauważa, że ważne jest jak definiuje się sferę publiczną, definicja powinna umożliwić postawę bycia przeciwko zarówno eksplozji rynku sztuki i prywatyzacji ekonomicznej, przeciwko korporacjom, ale także przeciwko „rozrastającemu się przemysłowi sztuki publicznej, która stała się opresyjnym narzędziem polityki urbanistycznej.” R. Deutsche, *Agorofobia*, tłum. P. Leszkowicz, w: „Artium Quaestiones” nr XIII, 2002, s. 320.

<sup>99</sup> Jako dowód takich działań można podać liczne festiwale sztuki w mieście w Polsce i poza nią. Każde większe miasto chce mieć jakieś wydarzenie, które można określić mianem sztuki publicznej, czy sztuki ulicznej. Na inne aspekty popularności zwraca uwagę Josie Appleton w tekście *The return of 'statuemanía'* ([online] 23 September 2004, <http://www.spiked-online.com/newsite/article/2159#.Wbr5V7aY5E4> [dostęp: 15 września 2017]), pisząc co prawda o środowisku brytyjskim, ale można wykorzystać te rozważania w szerszym kontekście, zauważa ona, że sztuka

interweniującą w wybraną przez artystę przestrzeń i adresowaną do konkretnych zbiorowości. Artyści włączali wybraną przez siebie przestrzeń do swoich prac, a relacja między artystą i odbiorcami jego pracy stawała się integralną częścią całego przedsięwzięcia<sup>96</sup>.

Sztuka publiczna, jakkolwiek trudna do jednoznacznego zdefiniowania, ma wiele teoretycznych opracowań, w których zwraca się uwagę na jej złożoność, akcentując różnorodne aspekty, mówimy o sztuce publicznej, sztuce aktywistycznej, zaangażowanej, sztuce relacyjnej, sztuce współpracy czy sztuce partycypacyjnej<sup>97</sup>. A także pomimo wielu kontrowersji i wątpliwości, co do jej roli, funkcji i zasadności pojawiania się, mamy wiele przykładów tak określanych realizacji. Przyjmując one różnorodne formy, od tradycyjnych obiektów po realizacje efemeryczne, społeczne interwencje czy wspólne działania – nieodróżnicowanie formalne to cecha charakterystyczna tej sztuki. Nie możemy traktować wszystkich działań w sposób ujednoczony. Również dlatego, że od lat dziewięćdziesiątych XX wieku popularność sztuki publicznej nieustannie rosła, żeby obecnie stać się swoistym „przemysłem sztuki publicznej”<sup>98</sup>, rozgrywanym przez wielu graczy w przestrzeniach miasta. Artyści i artystki coraz częściej poszukują charakterystycznych miejsc, a przykłady sztuki w przestrzeni publicznej nieustannie rosną. Obecnie przestrzeń ta stała się jeszcze jednym obszarem, w którym pojawia się sztuka, czasami wydaje się, że stała się ona po prostu szerzej rozumianą przestrzenią wystawienniczą, wykorzystywaną na wiele różnych wydarzeń<sup>99</sup>.

Z pewnością gdy mówimy o sztuce publicznej to pojawia się także zagadnienie przestrzeni publicznej. Za Rosalyn Deutsche można powtórzyć, „co znaczy że przestrzeń staje się publiczna”, i zaznaczyć, że istnieją liczne stanowiska, które jednocześnie określają koncepcje: człowieka, natury, społeczeństwa, rodzaj pożądaną wspólnoty politycznej.

„Jakkolwiek istnieje ostre zróżnicowanie w zrozumieniu tych pojęć, prawie wszyscy zgadzają się w jednym punkcie: poparcie dla zjawisk, które są publiczne, promuje zachowanie i rozwój kultury demokratycznej”<sup>100</sup>. Problem jest również z rozumieniem demokracji.

Bardzo ogólnie przestrzeń publiczną możemy rozumieć jako otwarte i dostępne dla wszystkich miejsca wspólne, gdzie każdy może swobodnie przebywać, lecz musi odpowiednio zachowywać

publiczna służy władzy do „zatykania dziur” w społecznym życiu, jednocześnie robi zestaw wybudowanych trwałych pomników na przestrzeni ponad 100 lat, ich liczba zwiększyła się wielokrotnie, w dekadzie 1870–1879 wynosiła 85, co stanowi średnią w analizowanym czasie, by w 1980–1989 wzrosnąć do 185, a w 1990–1999 do 659.

<sup>100</sup> R. Deutsche, dz. cyt., s. 295.

<sup>101</sup> Porównaj: *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, red. B. Jałowiecki, M. S. Szczepański, rozdział: *Socjologiczne pojęcie przestrzeni*, Warszawa 2006, Wydawnictwo Naukowe Scholar. Złożoność przestrzeni publicznej i powiązanej z nią sfery publicznej jest bardzo złożona, dlatego tutaj nie podejmuję szerzej tego zagadnienia, zwracam uwagę jedynie na kilka wybranych, ze względu na odmienne konteksty, publikacji: klasyczna pozycja J. Habermasa, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, poruszająca wątki przestrzeni w kontekście demokracji i obszernie dyskutowane pozycje Ch. Mouffet, miasto jako ścieranie się różnych sił u K. Nawrotka i wiele innych.

<sup>102</sup> M. Krajewski, *Co to jest sztuka publiczna?*, w: „Kultura i społeczeństwo”, 2005, nr 1, s. 77

się. Jesteśmy użytkownikami takiej przestrzeni, chociaż bardzo często należy ona do prywatnych osób czy spółek. Podkreśla się jej społeczny aspekt, który wiąże się z naszą aktywnością, to miejsce sporów i konfrontacji, ścierania się różnych sił, przebywanie wykluczonych i uprzywilejowanych. Często bywa wykorzystywana do prezentacji własnych poglądów – indywidualnych czy grupowych<sup>101</sup>. Tu odbywają się spotkania, ale również działania o różnorodnym charakterze także artystycznym. Wykorzystując miejsca publiczne bierze się pod uwagę wielorakie konteksty – uwarunkowania geograficzno-urbanistyczne, zaszczości historyczne, naznaczenia społeczne i odwołania kulturowe. Część realizacji z pewnością chce zwrócić uwagę na istniejące problemy, stać się ważnym głosem w dyskusji i dotrzeć do jak największej grupy osób. Niestety przestrzeń publiczna czasami stanowi jedynie atrakcyjną alternatywę wobec sal wystawowych. Jednak w każdym przypadku warto podkreślić, iż wejście w otwartą przestrzeń pozwala znacznie poszerzyć liczbę odbiorców przekazu. Artyści/artystki chcą dotrzeć do zupełnie innych widzów, nawet tych niezainteresowanych samą sztuką. Dlatego często zwracają uwagę na relacje międzyludzkie. Ulica, agora, wspólny budynek pozwala na komunikację, kontakt z drugim człowiekiem, lecz bardzo często jest to powierzchowne, niezobowiązujące, a nawet przypadkowe spotkanie. Zależne między innymi od rodzaju tej przestrzeni, bowiem czym innym jest ulica, a inne znaczenie i etyczne zależności niesie w sobie wspólne podwórko, plac czy kościół. Warto tu przywołać słowa Marka Krajewskiego „Sztuka publiczna problematyzuje więc nie tylko społeczny porządek i jego reguły, ale również siebie samą, unicestwiając tym samym roszczenia każdego systemu wartości i sposobu życia do uniwersalności. Zamiast fundamentu poszukuje pretekstu do dyskusji, stara się tworzyć jej sytuacyjny i tymczasowy kontekst, miejsca, które stają się przestrzenią publiczną”<sup>102</sup>. Jednakże od strony artysty / artystki nawet przypadkowe spotkania są ważnym doświadczeniem, którego nie można lekceważyć we własnych projektach. Są spotkaniami, które zawiązują odpowiedzialność autora wobec miejsca i każdego z uczestników.

Poniżej przywołuję dwa konkretne przykłady działań w przestrzeni miejskiej, by w ich kontekście postawić pytanie o odpowiedzialność. Robię to czasami podkreślając oczywistości, by wyraźniej zaznaczyć istotne kwestie.

Zapytajmy zatem, czym jest odpowiedzialność.



## Odpowiedzialność w teorii

Odpowiedzialność jest często traktowana jako straszak albo umoralniająca przestroga przed konsekwencjami danego działania. Można odnieść wrażenie, że to słowo wytrych, przywoływane w sytuacjach, gdy chcemy kogoś oskarżyć o popełnienie złych czynów. Wiąże się to z potocznym rozumieniem odpowiedzialności, szczególnie odpowiedzialności prawnej, będącej jej pierwotnym środowiskiem. Pewnym wzmocnieniem jest odpowiedzialność karna, która od razu zakłada zawinienie i konieczność kary za nie. Obok tak rozumianej odpowiedzialności mówimy także o odpowiedzialności przyczynowej – być odpowiedzialnym za spowodowanie określonego stanu rzeczy, wpływamy na innych, wydajemy komuś odpowiednie polecenie czy zachęcamy do działań. Leszek Kołakowski pisze: „Czasami być odpowiedzialnym to tyle, co być sprawcą pewnego czynu lub zdarzenia, choć prawdą jest, że w języku potocznym mamy skłonność do używania tego słowa w odniesieniu do czynów niszczyielskich, o skutkach niepożądanych: mówimy, że ktoś jest odpowiedzialny za katastrofę samolotu lub za wypadek śmiertelny, nie powiedzielibyśmy jednak, że astronom jest odpowiedzialny za odkrycie nieznanego dotąd galaktyki albo malarz za stworzenie pięknego obrazu”<sup>103</sup>.

Również bardzo popularnym rozumieniem odpowiedzialności jest odpowiedzialność moralna – powinność, która zakłada świadomość czynu i implikuje pochwałę bądź nagane. „Kiedy przywołując odpowiedzialność, wypowiada się zwyczajowe przygany czy pochwały, ma się na myśli naganność czyjegoś postępowania skonkretyzowaną jako »nieodpowiedzialność« bądź w przypadku pochwały, szczególną chwalebność postępowania skonkretyzowaną jako »odpowiedzialność« właśnie. Owe »nieodpowiedzialność« i »odpowiedzialność« kwalifikować mogą zarówno jakieś pojedyncze działanie, czyn, jak i samą osobę działającego”<sup>104</sup>. Takie spojrzenie zakłada czynienie zła, albo chęć zrobienia tego. Człowiek jest traktowany jako sprawca, albo „kandydat na taką osobę” – to bardzo zawężające widzenie. Jacek Filek, polski filozof, który rozmyślaniami nad odpowiedzialnością poświęcił kilka książek, taką odpowiedzialność określa jako negatywną, która jedynie patrzy w przeszłość. Powyższe rozumienia odpowiedzialności nie wyczerpują jej możliwych kontekstów<sup>105</sup>, ale przede wszystkim zakładają jej zrozumienie. Jednak czy tak naprawdę wiemy, czym jest odpowiedzialność, o której mówimy.

<sup>103</sup> L. Kołakowski, *Odpowiedzialność*, w: *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 2011, Wydawnictwo Znak, s. 177.

<sup>104</sup> J. Filek, *Filozofia jako etyka*, Kraków 2001, s. 73.

<sup>105</sup> Zwracam jedynie uwagę na złożoność rozumień odpowiedzialności, nie wyczerpując jej licznych odniesień.

<sup>106</sup> Najważniejsze teksty w polskim tłumaczeniu znajdziemy w: *Filozofia odpowiedzialności XX wieku. Teksty źródłowe*, red. naukowa J. Filek, Kraków 2004, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

<sup>107</sup> J. Filek idee „odpowiedzialność jako odpowiadanie światu” poszukuje u Sorena Kierkegaarda i Fryderyka Nietzschego. To ci dwaj dziewiętnastowieczni myśliciele otworzyli drogę do myślenia o odpowiedzialności pozytywnej. Jej różnorodne rozwinięcia znajdziemy w dwudziestym wieku.

<sup>108</sup> G. Picht, *Pojęcie odpowiedzialności*, w: *Odwaga utopii*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1981, s. 251.

<sup>109</sup> Por. J. Filek, *Ontologizacja odpowiedzialności. Analityczne i historyczne wprowadzenie w problematykę*, Kraków 1996. Tu jedynie skrótowo przywołuję ten schemat, do złożonego przedstawienia odsyłam do książki.

Filozofia poważnie zainteresowała się problematyką odpowiedzialności po drugiej wojnie światowej, jednocześnie formułując zarzuty o nieodpowiedzialności człowieka współczesnego<sup>106</sup>. Wtedy również zaczęła kształtować się idea odpowiedzialności pozytywnej. Filek podkreśla, że ona patrzy w przyszłość „i ukazuje człowiekowi zdane na niego dobro”. Tu człowiek styka się z poczuciem własnego zadania, własnej godności i istotności. Tak rozumiana odpowiedzialność to podstawowe odniesienie człowieka do świata<sup>107</sup>. Georg Picht, starając się określić relację odpowiedzialności, pisał: „Nasza odpowiedzialność sięga dokładnie tak daleko jak daleko możemy wpływać – przez działanie lub zaniechanie działania – na bieg zdarzeń. Gdzie tylko to, co się faktycznie dzieje i to, co nie dochodzi do skutku, zależne jest od naszej myśli i naszego działania – tam jesteśmy współodpowiedzialni za bieg zdarzeń, bez względu na to czy jesteśmy tego świadomi, czy nie; gdybyśmy bowiem inaczej postępowali, zdarzenia potoczyłyby się innym torem. Ludzka odpowiedzialność sięga zatem tak daleko, jak ludzka moc”<sup>108</sup>.

W celu lepszego zrozumienia fenomenu odpowiedzialności Filek, w odwołaniu do innych autorów, dokładnie rozpisuje i analizuje jej strukturę<sup>109</sup>.

Najważniejszymi członami relacji są:

Podmiot – kto jest odpowiedzialny? – człowiek jako jednostka.

Przedmiot – za co? – za czyn; za to, co zostało jemu powierzone, jako zadanie, które stoi przed nim i nadaje jego życiu orientację. Człowiek staje się odpowiedzialny za siebie, a przez to za innych, za drugiego.

Instancja nakładająca odpowiedzialność – wcześniej był to jakiś trybunał zewnętrzny, często przy teologicznym rozumieniu – Bóg; wobec odpowiedzialności pozytywnej podkreśla się uwewnętrznienie źródła.

Trybunał – przed kim? – pokrywa się z instancją nakładającą.

Te dwa ostatnie człony w dwudziestym wieku, a właściwie już od F. Nietzschego, zanikają, przestają być ważne, a przede wszystkim zanika teologicznie rozumiany boski trybunał nakładający i rozliczający nasze czyny i całe nasze życie.

Śledząc te rozważania, można stwierdzić, że odpowiedzialność jest pewną relacją stawiającą w centrum człowieka, który najbardziej



odpowiada przed sobą za własne wpływy, styka się z zadaniem i patrzy w przyszłość.

Jednak nawet gdy powyższą strukturę dokładnie przeanalizujemy, przywołamy poszczególne teorie i będziemy wiedzieli czym są te wszystkie wyróżnione rzeczy/byty, to czy będziemy wiedzieli czym jest sama odpowiedzialność. „Odpowiedzialność jest zapewne relacją, pewnego rodzaju związaniem”<sup>110</sup>. Jednak nadal pytajmy co znaczy być odpowiedzialnym za...?

„Przypominamy, iż skupiamy naszą uwagę na tajemniczości o d p o w i a d a n i a z a... na poziomie dla odpowiedzialności najbardziej źródłowym, a to oznacza, iż nic tu po takich pojęciach jak np. wina czy kara. Winnym może stać się dopiero ten, kto u podstawy jest już odpowiedzialny. Odpowiedzialność, którą próbujemy tu uchwycić, będzie więc wolna od zwyczajowo przypisywanego jej negatywizmu. A jej doświadczanie może okazać się przeżyciem na wskroś pozytywnym, udzielającym miary i nadającym byciu orientację, rodzącym męstwo, a nie chęć tchórzliwej ucieczki. Doświadczana tu odpowiedzialność nie będzie patrzeć jednostronnie «wstecz», lecz będzie patrzeć przede wszystkim «w przód». Jej «co» nie będzie jakimś dokonany złem, lecz zdany na odpowiedzialnego bytem”<sup>111</sup>.

I nawet jeżeli pozostaną pewne niejasności (co znaczy „za”?), otwiera się możliwość pozytywnego spojrzenia na odpowiedzialność.

### Odpowiedzialność w praktyce

Gdy przeniesiemy rozważania o odpowiedzialności na teren sztuki w przestrzeni wspólnej, musimy przywołać dwie sytuacje. W obu osobą odpowiedzialną jest artysta/artystka – jako inicjator/inicjatorka działań, różnica pojawia się w pytaniach: za co? i przed kim?

Prawne rozumienie odpowiedzialności nie stanowi większego problemu. Artysta/artystka zostaje obłożony/obłożona odpowiedzialnością za swoje czyny, które muszą być zgodne z obowiązującymi normami prawnymi. Dlatego wymaga się uzyskania wszelkich pozwoleń, dotarcia i uzyskania zgody od właścicieli, czy też innych niezbędnych w konkretnych przypadkach dokumentów. Gdy zasady zostaną naruszone artysta/artystka odpowie przed policją/sądem, czy innym organem władzy, za dokonane przekroczenia. Poniesie konsekwencje swoich czynów.

<sup>110</sup> J. Filek, *Filozofia odpowiedzialności XX wieku*, Kraków 2003, s. 16.

Jednakże nie wyczerpuje to odpowiedzialności rozumianej jako relacja jednostki wobec świata, siebie i innych / drugiego. Nieważna jest tutaj kara czy nagroda za działanie, nie myślimy o instytucjonalnych nakazach czy zakazach. Ważniejszy pozostaje otaczający świat i przebywający w nim ludzie. Dlatego na pytanie: za co artysta / artystka jest odpowiedzialny/odpowiedzialna? odpowiemy: za miejsce, które wybrał i w jakiś sposób nazaczył / wyróżnił, i za osoby, mieszkańców danego miejsca. Przed kim? – przede wszystkim przed samym sobą i wobec innych. Każda przestrzeń publiczna nie stanowi jedynie nowej, atrakcyjnej lokalizacji. Ma swoje liczne konteksty i uwarunkowania. I jakkolwiek banalnie to zabrzmie, warto nieustannie podkreślać, że wspólna przestrzeń miasta to nie jest po prostu inne, jeszcze jedno miejsce do pokazywania sztuki.

### Łazarz

26 maja 2012 roku na rogu ulic Małeckiego i Strusia na poznańskim Łazarzu odbyło się wiele niecodziennych spotkań. W ramach II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, prowadzonej przez Annę Tyczyńską, zorganizowano wystawę poprzedzoną intensywną pracą w dzielnicy. W materiałach informacyjnych czytamy: „Wystawa *Projekt Łazarz. Real time – story telling* jest prezentacją prac młodych artystów – studentów II Interdyscyplinarnej Pracowni Rysunku UA w Poznaniu, powstałych w kontekście przestrzeni dzielnicy Dolny Łazarz. Studenci pracowali nad wieloma tematami, starając się wziąć pod uwagę zarówno przestrzeń urbanistyczną, jak i społeczną dzielnicy. Założeniem było stworzenie »ulicznej galerii«, galerii prac, na które natykamy się mimochodem, przechodząc do sklepu, idąc na spacer czy wracając do domu; galerii, która nie onieśmiela zamkniętymi drzwiami, ale otwiera się na odbiorców – mieszkańców okolicy.

I mówi do nich, i o nich”<sup>112</sup>.

Zwieńczeniem wydarzenia był koncert w lokalnej piwiarni. Bohaterem całości była dzielnica, zarówno jej historia, jak i obecna sytuacja (Łazarz to jedna ze starszych dzielnic Poznania borykająca się z wszelkimi bólczkami takich miejsc) wraz ze swoimi mieszkańcami, którzy byli pełnoprawnymi uczestnikami całości. Wraz z zaproszonymi gośćmi zwiedzali poszczególne miejsca, nikt ich nie pouczał, nie stanowili lokalnej ciekawostki, a wręcz odwrotnie, to oni byli gospodarzami, którzy mogli jeszcze lepiej

<sup>111</sup> Tamże, s. 223.

<sup>112</sup> Materiały informacyjne wystawy *Projekt Łazarz. Real time – story telling*. W wystawie udział wzięli – artyści: Martyna Badura, Steven Bauwens, Wiktoria Bukowy, Anna Cywińska, Karolina Czaja, Josh Emery, Christian Frank, Agata Jakubowska, Marek Markiewicz, Anna Raczyński, Oto Skalicy, Maciej Stachowiak, Joanna Suska, Piotr Szpilski, Marta Śmietana, Claudia Tyborski, Marc Tobias Winterhagen oraz prof. Piotr C. Kowalski; kuratorzy: prof. UAP Anna Tyczyńska, as. Marc Tobias Winterhagen.



wniknąć w swoją dzielnicę. Wędrowaliśmy zaułkami, poznając ich legendy, rozmawiając z innymi uczestnikami. Będąc. Większość prac miała efemeryczny charakter, pojawiły się, jak wiele innych na ulicach, czasami przeminęły niezauważone, czasami stały się rozpoznawalnymi znakami.

*Projekt Łazarz* odpowiadał swojemu tytułowi – dział się w konkretnej przestrzeni, w określonym, prawdziwym czasie, i był zbiorem opowiadanych historii. Opowieścią dzielnicy z jej wielowątkowością i niejednoznacznością. Sztuka realizowała się w spotkaniach, obiekty artystyczne stanowiły dodatek, czy też pretekst do doświadczania, nawet nie musimy ich dokładnie pamiętać, bowiem najważniejsze było spotkanie. Nie było to działanie, w którym diagnozuje się problemy, nie rewitalizowano danego obszaru, nie próbowano wspierać lokalnej ludności, zastępując działania społeczne, nie poszukiwano dialogu czy porozumienia, ale została stworzona przestrzeń do wspólnego przebywania i zainicjowania czegoś.

Pomysłodawczynią i właściwie autorką całości<sup>113</sup> była Anna Tyczyńska – jedna z nowych mieszkańek dzielnicy, starająca się zrozumieć swoje miejsce, podejść do niego z odpowiedzialnością za przestrzeń i za mieszkańców.

Wszystko odbyło się w ramach 23. Dni Łazarza, zapraszała Rada Osiedla Św. Łazarz.

### Plac Grzybowski

Drugi projekt, który chcę przywołać był już szeroko omawiany<sup>114</sup> i stanowi bardziej spektakularne działanie, trwające przez kilka miesięcy od lipca do listopada 2007 roku – to *Dotleniacz* Joanny Rajkowskiej. Artystka wybrała miejsce w Warszawie, w którym zbudowała sztuczny staw i nasyciła go ozonem. Wcześniej wykonała niezbędne prace archeologiczne. A przede wszystkim dobrze rozpoznała użytkowników – mieszkańców, izraelskich turystów, przechodniów. Miejsce nie było przypadkowe, to dawna część warszawskiego getta. „Plac Grzybowski jest odcięty od miasta, wychodzą z niego ulice, które nie służą komunikacji, jak Próżna czy Bagno. To miejsce niczyje, ziemia niczyja”<sup>115</sup>. W tym niczym miejscu Rajkowska postanowiła nie naprawiać historii, nie budować martwych pomników, tylko stworzyć przestrzeń do przebywania, pretekst do pobycia razem z wszelkimi swoimi odmiennościami. „Plac to potencjalne miejsce styku ludzi naprawdę różnych – katolików, polskich Żydów, Izraelczyków,

Wietnamczyków mieszkających na osiedlu Za Żelazną Bramą. Chodziło mi o stworzenie miejsca, w którym nie muszą szukać porozumienia, ale tacy jacy są – z odmiennymi światopoglądami, z inną pamięcią – mogą poczuć, że są koło siebie. O iluzję rajskiego miejsca, w którym oddycha się świeżym powietrzem”<sup>116</sup>. Okoliczni mieszkańcy, chociaż nie tylko oni, zaakceptowali projekt, siadali na ławkach, przynosili własne siedziska, rozmawiali. Artystka świadoma historii tego placu, nie wymazała jej, ale też nie rozliczała, czy specjalnie naznaczała. Zaoferowała przestrzeń, w której ważne stało się samo miejsce, a jeszcze ważniejsi ludzie, którzy je używali. Oni sami podkreślali nietypowość projektu, pewną lekkość budującą przyjazną atmosferę<sup>117</sup>. Odpowiedzialność Rajkowskiej nie polegała na zdobyciu odpowiednich pozwoleń i przeprowadzeniu niezbędnych badań, ale na umożliwieniu zbudowania relacji, w której ważni byli ludzie obecni, przebywający w konkretnej przestrzeni.

Oba projekty zyskały dużą przychylność mieszkańców (Anna Tyczyńska otrzymała nagrodę od Rady Osiedla św. Łazarz; *Dotleniacz* został przedłużony i chciano żeby pozostał na stałe). Ale żaden z nich nie był ani podlizywaniem się mieszkańcom, ani prostą próbą naprawiania historycznych zaległości. W obu przypadkach dość lekka forma pozwalała na głębszą refleksję. Zwrócono uwagę na wspólnotę, na wzajemne relacje, ale co istotne, bez upraszczającego moralizowania czy też dzielenia na grupy: uprzywilejowani (artyści i osoby ze świata sztuki) i wykluczeni (mieszkańcy). W obu projektach odpowiedzialność sięgała głębiej niż jedynie jej prawne rozumienie, dotyczyła odpowiedzialności za miejsce i osoby, w pewien sposób projekty mówiły wybranymi miejscami i ich mieszkańcami.

Krajewski pisząc sporo o sztuce publicznej bardzo krytycznie odnosił się do jej wielu przykładów i postulował inny sposób uprawiania sztuki publicznej, w przypisach do jednego ze swoich tekstów wymienia projekt Rajkowskiej jako realizację, która byłaby już tym innym sposobem tworzenia sztuki. „Mówiąc jeszcze inaczej, ta sztuka nie usiłuje być zauważana poprzez produkcję wywołujących kontrowersję reprezentacji i nie opiera się na charakterystycznym dla kultury celebryckiej przekonaniu, iż rację ma ten, kto jest widzialny, ale przeciwnie – stara się badać rzeczywistość społeczną i uczestniczyć w jej kształtowaniu poprzez doradztwo, mediowanie, wprowadzanie doń drobnych innowacji. Nie ma w niej już ani odrobiny myślenia utopijnego, tak charakterystycznego dla awangard, jej celem nie jest przekształcenie porządku, ale

<sup>113</sup> Pojawia się tu problem z określeniem roli A. Tyczyńskiej w całości wydarzenia. Ona sama siebie określa jako kuratorka, celowo rezygnując z tego pojęcia, używając szerszego – autorka. Chociaż ciekawe jest zagadnienie rozłożenia działań artysty i kuratora, szczególnie w przywołanym przez mnie kontekście odpowiedzialności.

<sup>114</sup> Wymienię jedynie *Dotleniacz*, „Obieg” 2010, nr 1–2 (81–82), znajduje się tam wiele tekstów pisanych z różnych teoretycznych perspektyw, rozmowy z artystką, a także spis publikacji poświęconych projektowi.

<sup>115</sup> Rozmowa Doroty Jareckiej z Joanną Rajkowską, *Palma mnie przerosła*, *Dotleniacz*, „Obieg” 2010, nr 1–2 (81–82), s. 96.

<sup>116</sup> Tamże, s. 97.

<sup>117</sup> Irena Zaborska w uwagach do zwycięskiego projektu zagospodarowania Placu Grzybowskiego w konkursie rozpisany przez miasto tak pisała: „To *Dotleniacz* pani Rajkowskiej miał to coś, coś nieuchwytnego a wabiącego, co powodowało, że ludzie chcieli gromadzić się wokół niego, postać, przysiąść, pospacerować, porozmawiać. Polacy przecież ze sobą prawie nie rozmawiają – a tu zaczęli. Umawiać się przy nim, spotkać, mówić i milczeć – razem”. *Ibidem*, s. 261.



wprowadzanie doń drobnych korekt, mających podobny status jak te, których źródłem są zwykle jednostki<sup>118</sup>.

Ten opis moim zadaniem dobrze oddaje charakter dwóch przywołanych przeze mnie realizacji. Ale wydaje się także, że odpowiedzialność w tych projektach ma jeszcze jeden dodatkowy podmiot – odbiorcę. Zygmunt Bauman, rozmawiając z Miłosławem Bałką o jego twórczości, tak mówił: „Jest to więc apel do odpowiedzialności. Przyjęcia odpowiedzialności, obciążania się nią. Mirosław Bałka w centrum swej sztuki umieszcza nie mydło, nie sól i popiół, i nie belki żeliwne, i nie tę jutę, w którą przyodziął papieża – tylko, o czym już wspomniałem, swego odbiorcę. To ja się czułem obiektem ataku, ilekroć oglądałem Pańskie dzieła. Czułem się nagabywany, zagadnięty i skłaniany do przyjęcia odpowiedzialności<sup>119</sup>”.

### Inspiracje

Jacek Filek w jednej ze swoich książek przywołuje doskonale znany podział filozofii na „starożytność”, „nowożytność” i „współczesność”, jednak czyni to poprzez określony paradygmat<sup>120</sup>.

W „starożytności” pierwsze słowo to **jest**, ważny pozostaje przedmiot, świat, metafizyka bytu. Panuje filozofia obiektywności, w której rządzi rozum, dążący do prawdy, a filozof, który najlepiej wypełnia ten paradygmat to Arystoteles. „Nowożytność” to filozofia Kartezjusza, filozofia subiektywna, metafizyka podmiotu, w której pierwszym słowem jest **jestem**. Podmiot dąży do wolności. Gdy nastaje „współczesność” – pojawia się paradygmat dialogiczny, pierwsze słowo to **jestes**. Ty, a na plan pierwszy wychodzi uczucie. Filozofem, który zapowiada i spełnia współczesność jest Emmanuel Lévinas.

„Dopiero teraz więc, dzięki dojściu do głosu paradygmatu drugiej osoby, w jego pierwszej, dialogicznej artykulacji, prawda i wolność zostają dopełnione i ostatecznie ustrzeżone przed zagrażającym im teoretycznym uabstrakcyjnieniem i praktycznym nadużyciem, zostają mianowicie dopełnione o d p o w i e d z i a l n o ś c i ą. Sensem prawdy i sensem wolności okazuje się odpowiedzialność, podstawowe pojęcie paradygmatu »współczesności«<sup>121</sup>”.

Nie musimy się zgadzać z tak radykalnym widzeniem współczesności, jednak również wielu innych myślicieli wskazuje na ważność odpowiedzialności w dzisiejszym świecie. Może zatem warto sięgać do ich teorii, poszukiwać inspiracji, aby lepiej rozumieć nasze relacje ze światem, w tym również te kształtowane przez

<sup>118</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrżności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998, Wydawnictwo Naukowe PWN, s. 254.

<sup>119</sup> Do teorii Lévinasa odnosi się także Krzysztof Wodiczko, gdy mówi o odpowiadaniu innym i światu. „To, czego potrzebuje demokracja, jak mówi Lévinas, jest ciągłą ingerencją etyki w politykę, nieskończonością w skończoność; ingerencją tego, co niewymówione, w to, co wymówione”. K. Wodiczko, Doktorat honoris causa, referat doktoranta, Poznań 2007, s. 38.

działania artystyczne, szczególnie te dziejące się w przestrzeniach wspólnych, gdzie możliwych punktów zapalnych, spotkań z drugim jest znacznie więcej. Emmanuel Lévinas, najważniejszy filozof odpowiedzialności, opisując jej fenomen, przywołuje słynną figurę Twarzy. Jego wymagająca i wielowątkowa teoria mówi o odpowiedzialności jako o relacji z twarzą. Taka relacja jest stosunkiem asymetrycznym, nieodwracalnym. To ja odpowiadam innemu i za innego, nie on mnie i za mnie. Inny z wysoka wzywa mnie, moją odpowiedzialność. Ja wstawiam się w miejsce innego, nie liczę na żadną wzajemność (substytucja). „Właśnie w takim przyjmowaniu twarzy (przyjmowaniu, które natychmiast czyni mnie odpowiedzialnym, bo Inny pochodzi z wymiaru wysokości i panuje nade mną) zostaje ustanowiona równość. Równość albo powstaje wtedy, gdy Inny rozkazuje Toż-Samemu i objawia mu się w odpowiedzialności, albo jest tylko abstrakcyjną ideą i pustym słowem. Nie można jej oddzielić od przyjmowania twarzy, którego jest momentem<sup>122</sup>”.

Warto z takich słów czerpać inspiracje, by dalej mówić o odpowiedzialności w kontekście sztuki<sup>123</sup>.

<sup>118</sup> M. Krajewski, *Przeciw inżynierii wizualnej. Ożywianie i uśmiercanie miasta*, w: *Sztuka – kapitał kulturowy polskich miast*, red. E. Rewers, A. Skórzyńska, Poznań, 2010, s. 195, tekst w przypisie.

<sup>119</sup> Bauman/Bałka, red. K. Bojarska, Warszawa 2013, Narodowe Centrum Kultury, s. 34.

<sup>120</sup> J. Filek, *Filozofia odpowiedzialności XX wieku*, dz. cyt.

<sup>121</sup> Ibidem, s. 8 (pisownia oryginalna).



I.I.

# WĘDRÓWKI



# 1. JAK JEST? – BYWA RÓŻNIE

<sup>124</sup> *Dobre Sąsiedztwo? Wątki niemieckie we współczesnej sztuce polskiej/wątki polskie we współczesnej sztuce niemieckiej*, 25.09.2011 – 23.10.2011, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien am Mariannenplatz 2, (<http://www.kunstraumkreuzberg.de>); *Obok Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*, 23.09.2011 – 9.01.2012, MARTIN GROPIUS BAU Niederkirchnerstrasse 7 | Corner Stresemannstrasse 110.

Sąsiedztwo to relacja złożona i zmienna. Wzajemne stosunki pomiędzy stronami rozgrywają się różnorodnie. Sąsiedztwo przygraniczne dodatkowo obciążone jest historią. Przesuwanie linii granicznej, przynależność miast, rozgrywki polityczne, konflikty zbrojne – to wszystko kształtuje wzajemne relacje obywateli mieszkających po obu stronach. Często historia jest trudna i niejednoznaczna. Także jeżeli granica coraz bardziej się zaciera, jest coraz prostsza do przekroczenia, wtedy paradoksalnie, ujawnia więcej różnic.

Obszary przygraniczne są tematem badań, również badań artystycznych. Sąsiedztwo polsko-niemieckie jest także wnikliwie analizowane. Obecnie w Berlinie odbywają się dwie wystawy – *Dobre sąsiedztwo?*; *Obok. Polska – Niemcy. 1000 lat historii w sztuce*<sup>124</sup>. Ta ostatnia jest wielkim przedsięwzięciem, związanym z prezydenturą Polski w Unii Europejskiej, jednak ważne są także małe inicjatywy, dziejące się w społecznościach lokalnych, przecież na tym szczeblu zachodzą codzienne relacje i rozgrywa się ludzkie życie.

Wystawa jest elementem projektu dotyczącego współpracy polsko-niemieckiej regionu lubuskiego. Prace artystów prezentujemy wspólnie z materiałami będącymi efektem aktywności grupy młodych osób działających przez kilka miesięcy, wspólnie Niemców i Polaków. Wystawa nosi tytuł *Bywa różnie*.

Chciałam, żeby miała w sobie lekkość i refleksję. Była bardziej osadzona w dziś, chociaż nie przekreślała kontekstu historycznego. Ważna jest sugerowana w tytule niejednoznaczność, która dodatkowo w kontekście styku dwóch narodów nabiera nowego wymiaru. „Bywa różnie”, jak wszyscy wiemy, jest także typowym polskim nastawieniem wobec rzeczywistości.

Wystawa to również swoista droga życia, lustro losów człowieka, szczególnie wplątanego w wir historii, co prawdopodobnie nie jest obce mieszkańcom Słubic i Frankfurtu nad Odrą. Dwóch miast, które rozdziela graniczna rzeka – Odra.

„Dla mnie rzeka Odra była i zawsze będzie naturalną granicą pomiędzy Niemcami i Polską. Nawet teraz, kiedy granica jest otwarta, nie ma kontroli, to rzeka zostaje i odgrywa rolę granicy.” – mówi Marc Tobias Winterhagen, niemiecki artysta mieszkający w Polsce. W swojej pracy odwołuje się do szerokości rzeki i liczby ofiar, które utonęły w Odrze. Wykorzystuje naturalną linię używaną na statkach, służy ona również do ratowania ludzi. Projekt zaznacza fizyczne niebezpieczeństwo dużej rzeki, ale skupiając się na rzece–granicy stanowi refleksję nad linią podziału. Uzmysławia wspólne doświadczenie ludzi z obu jej brzegów, ale także ukrytą możliwość różnicowania/segregacji. Jakie znaczenie ma dzisiaj granica, gdy swobodnie przemieszczamy się, podróżujemy a nawet zamieszkujemy w innym kraju? Kto nadal pozostaje obywatelem niechcianym?...

Po obu stronach granicy mieszkają ludzie. Są po przeciwnych stronach, ale muszą ze sobą współpracować, jednocześnie określając swoją odrębność i tożsamość. Często to swoisty pojedynek, który może przybrać różne formy, nie tylko wrogich zachowań. Jak w filmie Anny Tyczyńskiej, w którym naprzeciwko siebie staje po prostu dwoje ludzi. Zbliżają się ku sobie, balansując na chybotałowej równoważni. Jak są do siebie nastawieni, czego od siebie wzajemnie wymagają albo odwrotnie – na co mogą liczyć? Na początku nic nie wskazuje międzynarodowej konfrontacji. Ot para osób. Ale drobne gesty, ruchy, a przede wszystkim słowa, powodują, że zaczynamy dostrzegać odmienności. Inny język, odmienna reakcja na sytuację zdradzają różnice narodowe, niezbędna jednak okazuje się wzajemna pomoc. Ważna dla obu stron, konieczna do przetrwania. Prosty film o relacjach międzyludzkich, na które nakładają się aspekty międzynarodowe.

O wzajemnych niejasnych relacjach mówi również kolejna praca. *Ich liebe dich* to billboard prezentowany na ulicach Warszawy w 2002 roku. Widzimy na nim trójkę młodych osób patrzących przed siebie. Stoją na dachach miasta. Kim są młodzi ludzie? Czy miasto to Warszawa zniszczona w czasie wojny, czy współczesna metropolia? Jak odbierać czułe słowa, szczególnie na ulicach polskich miast? Prawdopodobnie nie mamy jednej odpowiedzi i zależy ona od bagażu doświadczeń. Jedni w pracy

#### JAK JEST? – BYWA RÓŻNIE

<sup>125</sup> A. Dundes, podaje za B. Dziemidok, *O potrzebie tożsamości narodowej, nacjonalizmie oraz integracyjnej i dezintegracyjnej roli artystycznych środków przekazu w jednoczeniu Europy*, w: *Integracyjna i dezintegracyjna rola artystycznych środków przekazu w kształtowaniu tożsamości narodowej i jednoczeniu Europy*, red. B. Dziemidok, Gdańsk 2001, s. 38

<sup>126</sup> I. Kowalczyk, *Podróż do przeszłości*, Warszawa 2010, s. 312

Twożywa znajdują szyderczy komentarz do trudnej przeszłości, inni pozytywne spojrzenie w przyszłość. Z pewnością prowokuje ona, aby zastanowić się nad obustronnymi stereotypami. „Można przekonująco spierać się czy istnieje coś takiego jak charakter narodowy, ale absolutnie nie może być najmniejszej kwestii, że istnieje coś takiego jak stereotypy narodowe”<sup>125</sup>

Na wystawie znajdują się jeszcze dwie prace, ich odczytanie we wzajemnym kontekście jest bardzo intrygujące, chociaż są to diametralnie odmienne realizacje.

*Wspomnienia z miasta L. (Erinnerungen aus der Stadt L)* Moniki Kowalskiej, Grzegorza Kowalskiego, Zbigniewa Sejwy to powrót do krainy dzieciństwa. Jednak wspomnienia dziecięcej sielanki łączą się z opowieścią o brutalności wojny. Opowieści snują wypędzeni z Landsbergu (Gorzowa) Niemcy, ich prywatne relacje przywołują nieistniejące miasto i zakończony czas, który w szczególny sposób nie posiada kontynuacji. Iza Kowalczyk, pisząc o tym filmie zauważa: „Film gorzowskich artystów opowiada o historii z perspektywy jednostki, a nie z perspektywy zbiorowości, mówi o pozornie nieznaczących wydarzeniach, tropi historię na jej marginesach. Wskazuje zatem, jak wielki wpływ mają historyczne wydarzenia na zwykłych ludzi i ich prywatne światy”<sup>126</sup>.

Indywidualna perspektywa, również w kontekście pamięci i ciągłości kulturowej, znajduje się w pracy Tomasza Opani *Niemieckie dzieci polskich rodziców*. Prosta w formie, odwołująca się do prywatnego, domowego otoczenia realizacja dość dobrze komentuje dzisiejszą sytuację. Pokazuje zmiany jakie dokonały się poprzez sześćdziesiąt lat, a jednocześnie wskazuje na nieuniknione konsekwencje, jakie te zmiany pociągają. Łączy pozytywne z negatywnym. Pobudza refleksję, dotyczącą przeszłości i pozwala na dzisiejsze przeobrażenia spojrzeć z perspektywy lat minionych.

Kilka tygodni temu spędziłam cały dzień w międzynarodowym towarzystwie. Pośród wielu gości z Hiszpanii, Kanady, Niemiec była mała dziewczynka, gdy spytałam o jej narodowość trudno było uzyskać jednoznaczną informację. Jej mama jest Hiszpanką, ojciec Holendrem, ale bardzo berlińskim. Mieszkają w Berlinie, do małej mówią w trzech językach, po hiszpańsku, holendersku i niemiecku. Kim jest? Jakim dzieckiem, jakich rodziców? To coraz trudniejsze pytanie, więc może warto zastanowić się nad sensem jego zadawania...



Przecież we współczesnym świecie bywa różnie. Mieszają się narody, mieszają się opowieści. Warto je znać.

Warto zadawać pytania historii i prowadzić pogłębioną refleksję.

Warto także nie zatrzymywać się jedynie na tym.

Nasze relacje różnie się układają.

Bywa pozytywnie, ale bywa źle.

Zawsze bywa różnie i zawsze jesteśmy odpowiedzialni za to, co się wokół nas wydarza. Współodpowiedzialni.

Wystawa jest pretekstem.

Jej wpisanie w dom wzmacnia prywatny, indywidualny przekaz. Nie chcemy głosić prawd ogólnych, pokazujemy jednostkowe relacje i oczekujemy osobistego odbioru. Nie chcemy znosić różnic, a jedynie pokazać ich bogactwo.

Umiemy dostrzec wartość w tym, że bywa różnie.



## 2. NIE BYŁAM W TYM ROKU W ATENACH, ZATEM CZY MOGĘ PISAĆ O DOCUMENTA 14...

NIE BYŁAM W TYM ROKU W ATENACH, ZATEM CZY MOGĘ PISAĆ O DOCUMENTA 14...

Jak co pięć lat w czerwcu ruszyła kolejna edycja Documenta w Kassel.

Jednak w tym roku było inaczej, bowiem już w kwietniu w Atenach została otwarta pierwsza część ekspozycji. Już wcześniej kuratorzy kilkakrotnie rozszerzali czasowo i przestrzennie imprezę – były *Platformy* Okwei Enwezora na 11 Documenta, pięć lat temu Carolyn Christov-Bakargiev część ekspozycji przeniosła do Kabulu, tym razem Adam Szymczyk, ze swoim licznym zespołem, w centrum uwagi postawił Grecję, a szczególnie Ateny, od których mamy się uczyć – *Learning from Athens* – to tytuł całości wydarzenia. Niestety nie byłam w Atenach, czytałam jedynie relacje, zatem piszę tylko o Kassel, cały czas zastanawiając się czy wycieczka do stolicy Grecji była konieczna, czy był to gest w stronę tej części świata, poruszenie ważnych problemów, czy jedynie ciekawa turystyczno-artystyczna atrakcja dla członków świata sztuki...

### **Lekcje historii w dzisiejszym świecie**

Moja ateńska lekcja była zatem zamiejskowa, a szczerze mówiąc zupełnie o niej nie pamiętałam, gdy oglądałam wystawy w poszczególnych lokalizacjach w niemieckim mieście.

Z pewnością Documenta 14 rozpinaty się pomiędzy wielką świątynią książek – to naturalnych rozmiarów Partenon Marty Minujin (*The Parthenon of Books*) usytuowany przed Fridericianum, którego kolumny wypełniają zamknięte w plastikowych torebkach zakazane książki; wielkim obeliskiem Olu Oguibe stojącym na Königsplatz z sentencją biblijną w kilku



językach: angielskim, arabskim greckim i niemieckim – „Byłem przybyszem a przyjęliście mnie”, a rzędem położonych na siebie rur zaadoptowanych do funkcji mieszkalnych Hiwa K. usytuowanych obok wejścia do Documenta Halle, tymczasowe schronienia wywoływały mieszane uczucia – przygnębiające, a jednocześnie pokrzepiające.

Wystawy przywoływały i to w wielu różnych kontekstach, historię, do której odwołuje się pierwsza z tych prac, pokazywały złożony i odwieczny problem emigracji, co porusza druga i przedstawiała konsekwencje i próby radzenia sobie, na co wskazywała trzecia z nich. Czy jeszcze chcemy uczyć się od historii w dzisiejszym świecie, z jednej strony coraz bardziej wymieszanym i połączonym, z drugiej podzielonym murami i zasiekami, często jak najbardziej prawdziwymi?

W głównej siedzibie Documenta – Fridericianum pokazano kolekcję z Greckiego Muzeum Sztuki Współczesnej (EMST), budynek stał się tymczasowym schronieniem. Zgromadzono na niej zarówno prace greckich, jak i zagranicznych artystów. W nawiązaniu do tytułu Documenta wystawa stanowiła lekcję dotyczącą kolekcjonowania: w jaki sposób kolekcja jest budowana w Atenach, co jest ważne dla jej twórców, czy ona może być interesująca dla osób spoza Grecji. Dokonany wybór, skupiony wokół współczesnej Grecji, pokonywaniu granic przez sztukę i samych artystów, ujawniał również główne problemy wszystkich wystaw: migrację, konflikty kulturowe, kolonialny wyzysk, zaszłości historyczne, pytanie o rolę/miejsce sztuki.

Ujawniały się one w różnych natężeniach we wszystkich przestrzeniach, pośród których wyróżniała się Neue Galerie, gdzie na kolejnych piętrach przywoływano: miłość do sztuki wobec kolekcjonowania zrabowanych dzieł (rodzina Gurlitt), niejasne relacje pomiędzy sztuką a polityką, uwikłania samych Documenta (sztuka Arnolda Bode, jego portret wykonany przez Gerharda Richtera). Tam także uwagę zwracały prace Marii Eichhorn – swoiste archiwum skoncentrowane wokół centralnie postawionej wielkiej biblioteki książek konfiskowanych Żydom. Nosi ono nazwę Instytutu Rose Valland, od imienia francuskiej historyczki sztuki, która w czasie II wojny światowej dokumentowała kradzieże dzieł sztuki dokonywane przez nazistów, i stanowi bogaty zbiór

NIE BYŁAM W TYM ROKU W ATENACH, ZATEM CZY MOGĘ PISAĆ O DOCUMENTA 14...

wielu zbrodni dokonanych na narodzie żydowskim. Do historii i jej dzisiejszych przywołań, odnosił się wielki fotograficzny fresk Piotra Uklańskiego – znani już *Naziści*, zyskali dopisek *Real* – będąc zbiorem autentycznych portretów żołnierzy hitlerowskich. Na jednym z nich widzimy Josepha Beuysa, w czasie wojny jak doskonale wiemy ochotniczego pilota Luftwaffe, a którego prace mogliśmy podziwiać w sali obok, do której nie można było wejść...

Warto wspomnieć jeszcze jeden bardzo istotny i ciekawie rozegrany wątek – kondycję człowieka i jego/jej cielesne uwikłania. Znalazły się tutaj prace Aliny Szapocznikow, ale przede wszystkim intrygujący zbiór różnorodnych prace Lorenzy Böttner – niepełnosprawnej artystki, związanej z Kassel, która w czasie studiów przeszła operację korekty płci. Jej wspaniałe autoportrety, w tym jeden imponujących rozmiarów, delikatne szkice, prace wideo aczkolwiek bardzo niejednorodne, zbierały w sobie wiele z poruszających tematów.

Powracając na chwilę do historii należy przywołać inne miejsce – Torwache, obudowany workami jutowymi przez Ibrahima Mahamę, podobnie jak budynek naprzeciwko, mieścił w swym wnętrzu projekt Pomnika Ofiar Faszyzmu w Auschwitz zespołu Oskara Hansena oraz sugestywne malarstwo Edi Hili. Wszystkie prace wskazywały na ideologiczne powiązania architektury.

### Przestrzenie

Wystawa w Kassel miała wiele lokalizacji, obok tradycyjnych przestrzeni wystawienniczych, były między innymi: nieczynna stacja kolejowa, dawne budynki poczty czy Muzeum Kultury Sepulkralnej, ale wszystkie, nawet te oczywiste były ważne ze względu na swoją historię – osoby architektów, przeznaczenie, wykorzystywanie podczas II wojny światowej, historię Documenta – każda z przestrzeni była celowo wybrana. W materiałach przywoływano krótko historię każdej z nich. Ważna była sztuka przywieziona do miasta, lecz istotne były również naznaczone budynki, obszary, które mają swoje opowieści. Między innymi dlatego Documenta 14 nie można zamknąć jedynie w wystawach, spojrzeć na nie tylko w kategoriach dobra/zła wystawa. One nie próbowały udawać, że mówią o nowych rzeczach, że podają gotowe rozwiązania, to bardziej sprawdzian



naszego zainteresowania się światem i umiejętności poruszania się w nim, przy odczytywaniu zarówno pomocnych znaków, jak i zagrożeń. Sprawdzanie naszej czujności, a może uświadomienie sobie daremnej i nieustannej ucieczki przed nadjeżdżającym czołgiem Reginy José Galindo.

Na koniec wracając do Aten, w których nie byłam, czy mogę mówić o Documenta 14?

Z pewnością żeby zrozumieć, czy poznać kompletny zamysł kuratorski, zakładając, że jest to w ogóle możliwe, konieczna była taka wizyta. Jednak żeby po raz kolejny postawić ważne pytania o dzisiejszy świat w kontekście historii – Kassel prezentowało intrygującą własną lekcję.



**II.**

## **W POZNANIU**

# 1. OD OBECNOŚCI PO SMAKOŁYKI – SZTUKA KOBIET W POZNANIU

OD OBECNOŚCI PO SMAKOŁYKI – SZTUKA KOBIET W POZNANIU

„Wielokrotnie zadawano mi pytanie  
– dlaczego? – interesuje mnie sztuka kobiet  
– dlaczego? – staram się udowodnić, że istnieje odrębność  
tego zjawiska?  
– dlaczego? – wierzę, że sztuka ta może istnieć bez obciążającego  
kontekstu feministycznego.  
– dlaczego?”<sup>127</sup>

Zaczynam tekst słowami Izabelli Gustowskiej z dwóch powodów.  
Po pierwsze zaznacza się w nich napięcie pomiędzy sztuką  
feministyczną a sztuką kobiet, po drugie wskazują one na  
działanie promocyjne podejmowane często przez same artystki.  
Oba są istotne.

Jeszcze kilka lat temu „sztuka feministyczna” było bardzo nośnym  
i często używanym określeniem, jednocześnie trudnym do  
jednoznacznego zdefiniowania. Czym jest sztuka feministyczna?  
Jak ma się do sztuki kobiet, czy sztuki kobiecej? Nie ma jednej,  
prostej odpowiedzi. Lucy Lippard podkreśla: „sztuka feministyczna  
i /lub kobieca nie jest ani stylem, ani ruchem, co może zamartwiać  
tych, którzy chcieliby widzieć ją bezpiecznie uporządkowaną  
w kategoriach i chronologii przeszłości. Składa się na nią wiele  
stylów oraz form indywidualnej ekspresji; w większości odnosi  
sukcesy pomijając system gwiazd”<sup>128</sup>. W Polsce sytuacja komplikuje  
się ze względu na panujące warunki polityczno-społeczne oraz  
na właściwie niepojawienie się feminizmu drugiej fali. Grzegorz  
Dziamski pisze: „W Polsce, jak i w wielu innych krajach, sztuka  
feministyczna nie wyodrębniła się w jakąś niezależną tendencję  
artystyczną. Nie znaczy to jednak, by polskie artystki nie brały  
udziału w wystawach organizowanych przez feministki, nie znaczy  
też, by pozostawały nieczułe na feministyczną problematykę”<sup>129</sup>.

<sup>127</sup> *Obecność III*, katalog,  
BWA Poznań, 1992.

<sup>128</sup> L. Lippard, *The Pink Glass  
Swan: Selected Essays on  
Feminist Art*, New York  
1995, s. 172, podaję za  
C. Korsmeyer, *Gender  
w estetyce*, tłum. A. Nacher,  
Kraków 2008, s. 143.

<sup>129</sup> G. Dziamski, *Sztuka  
u progu XXI wieku*, Poznań  
2002, s. 91.





<sup>130</sup> I. Kowalczyk, *Od feministycznej interwencji do postfeminizmu*, w: *Matki-Polski, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010, s. 11.

<sup>131</sup> Przeglądając materiały z licznych wystaw, zauważyłam ciekawą niejednoznaczność w nazewnictwie. We wspomnianym katalogu do wystawy *Obecność III*, gdzie wyraźnie następuje odcięcie się od sztuki feministycznej, znajduje się kalendarium sztuki feministycznej przygotowane przez G. Dziamskiego – *Sztuka Feministyczna kronika wydarzeń*. Tymczasem w katalogu wydanym przy okazji Poznańskiego seminarium feministycznego w 1995 roku mamy kalendarium *Sztuka kobiet – wystawy*, opracowane przez Izabelę Pikosz (Kowalczyk). Galeria *Fractale*, Poznań 1995, do tego wydarzenia powrócę w dalszej części tekstu.

<sup>132</sup> W tym roku (01.03 – 08.05. 2011) w warszawskiej Zachęcie odbyła się wystawa pod dokładnie takim samym tytułem. „Wystawa, nawiązująca tytułem do pierwszej manifestacji sztuki kobiet w Polsce – prezentacji *Trzy kobiety* w poznańskim Arsenale w 1978 roku, jest częścią procesu uhistoryczniania zjawiska, który trwa od połowy lat 90.” Materiały ze strony Galerii Zachęta.

Iza Kowalczyk zauważa: „Sztukę feministyczną w Polsce można podzielić na trzy stosunkowo oddzielone od siebie etapy. Pierwszy – to feministyczne interwencje, chodzi o sztukę powstającą przede wszystkim w latach 70. i częściowo 80. XX wieku takich artystek jak Natalia LL, Maria Pinińska-Bereś, Ewa Partum, Krystyna Piotrowska, Izabella Gustowska, drugi – to feministyczna krytyka lat 90., a więc przede wszystkim sztuka Zofii Kulik, Katarzyny Kozyry i Alicji Żebrowskiej. Trzeci etap można natomiast określić jako sztukę postfeministyczną – powstającą na przełomie lat 90. i nowego wieku”<sup>130</sup>. Lata nas interesujące to zarówno czas kształtowania się refleksji feministycznej w Polsce, jak i późniejszy okres jej przeobrażania się. W latach osiemdziesiątych nie ma jeszcze żadnych opracowań, chociaż pojawiają się już pierwsze wystawy. Zmiana następuje po 1989 roku, warto tu zaznaczyć bardzo silny wpływ, szczególnie w obszarze krytyki literackiej, Marii Janion i środowiska z nią związanego.

Jednak celem mojego artykułu nie jest poszukiwanie definicji sztuki feministycznej, czy też sztuki kobiet, chcę zwrócić uwagę na aktywność artystek, w twórczości których możemy odnaleźć zainteresowanie tożsamością, seksualnością, zmysłowością, podejmowanie polemiki z obowiązującymi wzorcami kulturowymi, coraz częściej relacje do kultury popularnej, czy refleksje nad społeczeństwem konsumpcyjnym, jednak czynione zawsze w kontekście płci, także jej destrukcji. Co ciekawe wobec działalności artystek poznańskich o wiele częściej pojawia się określenie „sztuka kobiet”, niż „sztuka feministyczna”; podkreśla się problematykę gender, mniej potencjał krytyczny, co nie znaczy, że sztuka ta jest pozbawiana takiego potencjału<sup>131</sup>.

### Trudny początek – czyli świat kobiet przełomu

Poznań nigdy nie kojarzył się ściśle ze sztuką feministyczną, to nie stąd pochodzą gorące nazwiska, wcześniejsze: Ewa Partum, Natalia LL, późniejsze: Alicja Żebrowska, Katarzyna Kozyra, Elżbieta Jabłońska, Julita Wójcik. Jednak w latach osiemdziesiątych właśnie tu miały miejsce jedne z pierwszych wystaw sztuki kobiet. W 1978 roku w BWA odbyła się wystawa *Trzy kobiety*<sup>132</sup> – Anny Bednarczuk, Izabelli Gustowskiej, Krystyny Piotrowskiej. W 1980 roku z inicjatywy Gustowskiej i Piotrowskiej w Galerii ON odbyła się wystawa *Sztuka kobiet* z udziałem kuratorek oraz Anny Kutery, Natalii LL, Ewy Partum, Marii Pinińskiej-Bereś i Teresy Tyszkiewicz. W 1987 roku również w ON miała miejsce wystawa *Spotkania – Obecność I*. Brały w niej udział: Izabella Gustowska,

Aleksandra Hołownia, Danuta Mączak, Krystyna Piotrowska, Anna Płotnicka, Maria Anna Potocka, Joanna Przybyła, Eva Maria Schön, Adriena Šimotova, Lidia Zielińska.

Druga edycja *Spotkań* – poświęcona sztuce dźwięku – odbyła się w 1989 r., trzecia ponownie dotyczyła artystek (*Obecność III*, 1992) i miała bardzo rozbudowany charakter. Stanowiła swoisty obraz feministycznej historii sztuki, bowiem sięgała do realizacji starszych artystek (niektóre z nich prawie nieobecne w obiegu sztuki), które zaprezentowano w Muzeum Etnograficznym pod hasłem 19x1 (m.in. Maria Jarema, Jadwiga Maziarska, Magdalena Więcek-Wnuk); w BWA pod hasłem 7x1 wystawiały swe prace: Izabela Gustowska, Anna Kutera, Natalia LL, Krystyna Piotrowska, Zofia Kulik, Małgorzata Niedzielko, Anna Płotnicka; tymczasem w Galerii ON pokazały się najmłodsze autorki 4x1 – Zuzanna Baranowska, Agata Michowska, Małgorzata Sufleta i Anna Tyczyńska. Wystawom towarzyszyło sympozjum z udziałem Alicji Kępińskiej, Jolanty Brach-Czajny, Marii Anny Potockiej i Marii Szyszkowskiej.

Te działania, jak i dwie poprzednie edycje, były pomysłem Izabelli Gustowskiej, która odegrała znaczącą rolę w propagowaniu sztuki kobiet. Chciałabym podkreślić działalność Gustowskiej, przez kilka lat była ona kuratorką Galerii ON (do 1992 roku samodzielnie, później ze Sławkiem Sobczakiem), później również chętnie podejmowała inicjatywy pokazywania sztuki najbardziej aktualnej w danym czasie. Dlatego pojawiły się: prezentacje sztuki kobiet, *Drobne narracje* w 1994 r. (wspólnie z G. Dziamskim), *Mediacje – Inner Spaces Multimedia*, (z Moniką Bakke, 1999), częste wystawy swojej pracowni, czy czynny udział w kształtowaniu *Urban legend* – festiwalu sztuki w przestrzeni publicznej (2009). Podejmowane działania często są promocją młodych, intrygujących nazwisk w sztuce.

Jednakże Izabella Gustowska to przede wszystkim bardzo bogata aktywność artystyczna. To z pewnością jedna z najważniejszych postaci w sztuce współczesnej, bez względu na płeć. Sztuka Gustowskiej jest charakterystyczna i często dotyka świata kobiet, którego rozumienie zmieniało się na przestrzeni lat. To sztuka przepełniona tajemnicą, niejednoznacznością, świadomością braku, który na różne sposoby staramy się uzupełnić. Cykl *Względne cechy podobieństwa* pozwolił przyjrzeć się bliźniaczości, zarówno w sposób ogólny, jak i bardzo intymny. Artystka wychodząc od grafiki i fotografii, najczęściej posługuje się wideo, jej wideoinstalacje przenoszą nas do świata snu, wszystko dzieje się na granicy realne – wirtualne. Ryszard Kluszczyński analizując kilkakrotnie

<sup>133</sup> R. W. Kluszczyński, *Pasaże pomiędzy światami*, w: Izabella Gustowska, *Względne cechy podobieństwa I-II*, Poznań 2000, s. 17. Warto zapoznać się z innymi tekstami w powyższym wydawnictwie, jak i z tekstami w: *Life is a Story*, Poznań 2007. Zbiór publikacji poświęconych twórczości I. Gustowskiej jest bardzo rozległy.

<sup>134</sup> Ciekawe interpretacje prac zobacz: I. Kowalczyk, *Life is a Story Izabelli Gustowskiej – etyka różnorodności oraz She – Ona w krainie mediów – opowieści o Cyborgach ciągną dalszy, oba w: Matki-Polki...*, dz. cyt..

<sup>135</sup> O wystawie pisałam w tekście *Czasowo-przestrzenna opowieść medialna*, „Format”, nr 61, 2011.

<sup>136</sup> Krystyna Piotrowska, *Złote włosy Małgorzaty*, Poznań, Toruń 2011. O tej pracy sporo mówi sama artystka w rozmowie publikowanej w „Wysokich obcasach”, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/51,114757,10173181.html?i=0>; zobacz także recenzję Izy Kowalczyk <http://strasznaszuka.blox.pl/2011/06/Krystyna-Piotrowska-Wlosy-Malgorzaty.html> [dostęp: 01.03.2011]. O wcześniejszych pracach artystki pisze między innymi A. Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.

tę twórczość, bardzo mocno podkreśla oniryczność, która także ulega przeobrażeniom. „Oniryzm był niegdyś próbą całościującego ujęcia form, zdarzeń i procesów zbyt zróżnicowanych, aby można było połączyć je w ramy „realnego” świata. Był formą rzeczywistości niemożliwej do zaakceptowania przez Rozum. Dziś oniryzm nie jest już jakością żadnego, określonego świata, żadnej rzeczywistości snu czy marzenia na jawie. Jest on jakością doświadczenia jednostki odkrywającej wielość światów, przekraczającej granice pomiędzy nimi, uczącej się żyć w międzyprzestrzeni i w międzyczasie. Twórczość Izabelli Gustowskiej jest świadectwem tej transgresji”<sup>133</sup>. Kilka ostatnich realizacji wydaje się potwierdzać takie widzenie i wzmacniać wielowymiarowość rzeczywistości, zarówno w odniesieniu do tożsamości, poprzez zwrócenie uwagi na narracyjność (*Life is a story* (2007), *She* (2008))<sup>134</sup>, czy ukazywaniu niejednoznaczności historii i alternatywnych wizji pamięci, jak w ostatniej indywidualnej wystawie w Galerii Piekary *Cichym ściagałam ją lotem*<sup>135</sup> (2011).

W pierwszych wystawach sztuki kobiet ważną rolę odgrywała także Krystyna Piotrowska, której twórczość porusza zagadnienie portretu i autoportretu, ściśle powiązanego z kreowaniem tożsamości, zarówno w kontekście wizerunku, nieustannego kulturowego nakazu wobec kobiety „bycia piękną”, jak i własnego ciała i zmian w nim zachodzących, również procesów starzenia. Artystka skazana na przymusową emigrację do Szwecji, nie przerwała swych artystycznych poszukiwań. Jednak od jakiegoś czasu poszerzyła je, przesuwając się ku zagadnieniom Holocaustu, powiązanych z rozważaniami dotyczącymi tożsamości. W 2011 roku w poznańskim Arsenale odbyła się wystawa najnowszej realizacji Piotrowskiej, zatytułowana *Złote włosy Małgorzaty*, której towarzyszy katalog z ciekawymi tekstami autorstwa Andy Rottenberg, Bożeny Kowalskiej i Ewy Toniak<sup>136</sup>. W tej realizacji nie widać przemyśleń, tak wcześniej istotnych, dotyczących roli poszczególnych odbitek/kopii wobec wyjątkowości, jednorazowości ludzkiej twarzy/osoby, ale kobiety ciągle pozostają głównymi bohaterkami.

Do części historycznej wystawy *Obecność III* została zaproszona Magdalena Abakanowicz, związana w latach 1965-1990 z poznańską uczelnią, gdzie prowadziła Pracownię Tkaniny Artystycznej<sup>137</sup>. Jej działalność, szczególnie wykorzystywany materiał, stał się pretekstem do takiego zaproszenia. Abakanowicz wzięła udział także w drugiej edycji wystawy *Kobieta o kobiecie* w Bielsku-Białej w 2001 roku, co wywołało zdziwienie teoretyczek

sztuki feministycznej – Magdaleny Ujmy i Izy Kowalczyk. Pytały: „A co robi na tej wystawie Magdalena Abakanowicz? Wydaje nam się, że ona kompletnie nie pasuje do reszty.”

Na co Agata Smalcerz – kuratorka wystawy odpowiada:

„Kiedy po raz pierwszy, w 1996 roku, robiłam wystawę *Kobieta o kobiecie*, nie spodziewałam się, że będzie druga edycja. Zebrałam wtedy wszystkie najbardziej znane artystki, z wyjątkiem Abakanowicz i Pągowskiej. Wszyscy pytali, dlaczego ich nie ma. Wydawało mi się, że akurat Teresa Pągowska nie mówi o kobiecie. Potwierdziło się to przy drugiej edycji, kiedy ją zaprosiłam, a ona odmówiła, bo nie chciała wystąpić tylko w kobiecym gronie. Natomiast Abakanowicz zaprosiłam teraz specjalnie i nie ukrywam, że jej nazwisko miało być „lokomotywą”, przyciągać media oraz uwagę szerszej publiczności. Przekornie zwróciłam się do niej z prośbą, czy może zrobić pracę o kobietach. Okazało się, że tak. Zaproponowała rzeźbę *Dziewczynka na ławce*, która jest zresztą reprodukowana w książce *Sztuka kobiet*, wydanej z okazji wystawy. Potem jednak termin naszego przedsięwzięcia uległ przesunięciu i praca ta musiała pojechać gdzieś indziej, a na naszej wystawie znalazła się figura nie związana bezpośrednio z kobiecością. *Dziewczynka* była zupełnie inna. Okazuje się, że nawet Abakanowicz może stworzyć pracę na temat kobiet”<sup>138</sup>. Przywołując Abakanowicz, warto zwrócić uwagę na osoby współpracujące z nią podczas pobytu w Poznaniu, szczególnie interesująca wydaje się twórczość Anny Goebel.

### Codzienności – codzienna i poetycka

Lata dziewięćdziesiąte to czas zmian polityczno-społecznych w Polsce, co przekładała się również na życie artystyczne, inaczej zaczęły funkcjonować galerie, zmieniła się relacja do otaczającej rzeczywistości, częściej się ją komentowało, a nawet krytykowało, pojawia się szuka krytyczna, w tym także jej odłam feministyczny. Artystki związane z Poznaniem nie zasilają jej szeregów, ale bardzo często krytykują kulturowe wzorce, czynią to jednak w bardziej subtelny sposób.

Anna Tyczyńska i Agata Michowska debiutują na początku lat dziewięćdziesiątych, poruszając podobną problematykę różniąc się.

Anna Tyczyńska od początku wykorzystywała codzienny materiał: złożone prześcieradła, stare zasłony, wciągając do świata sztuki realia zwykłości i zwyczajności. Przez pewien czas badała

<sup>137</sup> Warto zaznaczyć, że Magdalena Abakanowicz została patronką poznańskiej Uczelni [przypis 2021 r.].

<sup>138</sup> [http://free.art.pl/artmix/archiw\\_1/rozm\\_sm.html](http://free.art.pl/artmix/archiw_1/rozm_sm.html) [dostęp: 01.03.2011].



<sup>139</sup>Praca ta była pokazywana na wystawie *Miłość i demokracja* w 2005 r. Paweł Leszkowicz kurator mówi: „Dla kontrastu, do fascynującej i przewrotnej tradycji związanej z pruderią odwołując się kompozycje i rzeźby z prześcieradeł Anny Tyczyńskiej, zatytułowane *Kocha, lubi, szanuje*. Dziurki w kwadratowych fragmentach prześcieradeł artystka obszywa haftami w ornamentalne wzory. Pojawiają się motywy floralne lub symboliczne. Dekorowany otwór w materiale z jednej strony budzi skojarzenia waginalne, z drugiej odnosi się do wiktoriańskich prześcieradeł lub koszul nocnych z dziurkami na genitalia, w których nawet małżeństwa winny były uprawiać seks. Artystka prezentuje dziesięć takich intymnych wyszywanek, których subtelnosc nie wyklucza posmaku perwersji. Sztuka Anny Tyczyńskiej pokazuje zmysłowość w bardziej abstrakcyjny sposób, niż inne dzieła na wystawie, nie posługując się figuratywną ilustracyjnością. Fałdy, otwory i ornamenty prześcieradeł s. jednak dekoracyjnie sugerujące i sensualne, sygnalizujące materię zmysłów. Rzeźbiarska instalacja działa w bardzo haptyczny sposób, prowokując odbiorców do dotyku, tak jak prześcieradła dotykają ciała podczas snu.”

równowagę artystyczną, jednak to temat kobiety zdominował jej sztukę. Życie kobiety, początkowo jej związki z naturą, później dzieciństwo, pamięć i kulturowe nakazy. Twórczość ta jest różnorodna, ale zawsze stawia pytanie o człowieka. Pyta o tożsamość kobiety, o jej wspomnienia i chwilę obecną. O jej obraz, oddziaływanie mitów, jak i skrywane przed światem opowieści. Znajdziemy tam małą dziewczynkę, dziewczynę, dorosłą kobietę, jak i starszkę. W *Insomni* (2001) sami możemy stać się dziewczynką. W *Goddesses of Small Things* (2006) podziwiamy podłotkę z akcesoriami domowymi, w *Confession* (wspólnie z Susane Krall, 2010) słuchamy autentycznych historii polskich i niemieckich kobiet, w *Kocha, lubi, szanuje...* (2004), interpretując ręcznie wykonany haft na prześcieradle z otworem, pytamy o stereotypową aktywność kobiet i seksualne uwarunkowania<sup>139</sup>.

Do większości prac Tyczyńskiej możemy odnieść refleksję Jolanty Brach-Czajny ze *Szczelin istnienia*, nie tylko tak eksploatowaną krzątanie, ale i problem narodzin oraz zła. Są one poetyckie, ale nie wyklucza to potencjału krytycznego. Naświetlanie poszczególnych problemów wymusza na odbiorcach głębsze zastanowienie się nad codziennością, uważniejsze w niej przebywanie, a przez to bardziej krytyczne przyglądanie się narzucanym nam wzorcom.

Agata Michowska wychodzi od doświadczenia rzeźbiarskiego, ważne pozostaje zagadnienie przestrzeni często łączone z zainteresowaniem kobietą, jej uwarunkowaniem społecznym, tworzoną historią. *Pure ghotic style* (2004) z czerwoną wirującą tkaniną, czerwone buty zakrywane przez falującą firanę (2005), swobodnie zwisające nogi w białych podkolanówkach, nasiąkające niebieskim atramentem ze specyficzną wylizanką w tle (*Complex*, 2007) postać kobiety przykryta bawełnianą wielką suknią, pokazywana w byłej fabryce włókienniczej w Łodzi (*Fair Tale*, 2009) tajemnicza kobieta ukryta w czarnej spódnicy (2005), historia dziewczyny w *Samobójstwie w muzeum* (2009) – wszystkie one dotyczą współczesnych mitów, kulturowych oczekiwań, różnorodnego bagażu niesionego przez kobiety. Swoista miękkość i subtelność refleksji kreuje sztukę, która wiele może powiedzieć, gdy zechcemy podjąć za nią. Michowska brała udział w pierwszej edycji projektu NOMEN OMEN. Kurator, Wojciech Makowiecki, chciał pokazać najciekawsze osoby młodej sztuki poznańskiej, wybrał same kobiety<sup>140</sup>. Część uczestniczek znikła zupełnie, Marianna Michałowska zajmuje się głównie teorią, Agata Drogowska weszła w świat wnętrza, inne działają, ale ich kariera, a co ważniejsze

twórczość, nie rozwija się w tak ciekawy sposób, jak w przypadku Agaty Michowskiej.

Michowska i Tyczyńska brały udział w 2006 r. w wystawie *Heroiny*, (BWA w Lesznie z Izabellą Gustowską, Joanną Hoffmann, Sabiną Ścisłowicz), kuratorką była inna artystka Joanna Imielska, która również w swojej twórczości zapisuje codzienny upływ czasu. Obie współpracowały także z Galerią ON, Tyczyńska przez kilka lat (2005–2007) współtworzyła jej program.

Wcześniejsza działalność ON jest postrzegana bardzo pozytywnie. „Bogata lista realizowanych tutaj w latach 90. wystaw pokazuje, że kładziono nacisk na obecność kobiet, koncentrując się przede wszystkim na prezentacjach środowiska poznańskiego i ośrodków z nim współpracujących. Obecność artystek sięgnęła tutaj nawet 50% w roku 1991, w latach następnych oscylowała zaś w okolicach jednej trzeciej wszystkich prezentowanych”<sup>141</sup>. W takim kontekście ważne są słowa Grzegorza Dziamskiego: „Nie mów, że nic takiego, jak sztuka kobiet nie istnieje, bo sztuka nie ma płci (jest bezpłciowa?), lecz przyjrzyj się temu, co robią kobiety-artystki i zastanów się, czy w prezentowanych przez nie pracach jest coś takiego, czego nie znajdziesz gdzieś indziej – inna wrażliwość, inna wyobraźnia, inne podejście do świata. Nie obawiaj się tego, co inne nawet jeśli nie możesz tego zrozumieć”<sup>142</sup>.

Sztukę kobiet pokazywano także w galerii „Czasu kultury”. Galeria Fractale mieściła się w Klubie studenckim Eskulap, kuratorką była Iza Kowalczyk (wtedy Piekosz). Odbyły się tam jedynie trzy wystawy (Joanna Przybyła, Anna Tyczyńska, Faustyna Kajka-Pyś – wspólnie z mężem Mirosławem Pysiem) oraz pokazy artystyczne Ewy Partum, Hanny Nowickiej-Grochal i Marii Pinińskiej-Bereś w ramach poznańskiego seminarium feministycznego, „Kultura artystyczna w perspektywie feministycznej”. Wystąpiły m.in. Joanna Bator, Bożena Czubał, ale też nie kojarzący się z refleksją feministyczną, Wojciech Suchocki<sup>143</sup>. W 2001 r. Agata Jakubowska organizuje wystawę w ramach IX Festiwalu Inner Spaces – *Maskarady – ostatnia kobieta*, bez udziału artystek środowiska poznańskiego. Zastanawiające i niezrozumiałe.

Na przestrzeni ostatniej dekady jeszcze dwie galerie poznańskie zainteresowały się sztuką kobiet, chociaż w obu przypadkach nie stanowi to wyznacznika ich działalności. Galeria Ego pokazała kilka ważnych wystaw, a od jakiegoś czasu stara się promować młode absolwentki Uczelni – Julitę Paluszkiwicz, Kinga Offert. Galeria

## OD OBECNOŚCI PO SMAKOŁYKI – SZTUKA KOBIECI W POZNAŃNIU

<sup>140</sup>Pierwszy cykl odbył się w 1999 roku, uczestniczki: E. Dziarnowska, E. Łowżył, K. Kujawska, A. Michowska; drugi w 2000 – A. Balewska, A. Dragowska, G. Kielińska, M. Kudlicka; trzeci w 2001 – K. Komasa, M. Michałowska, B. Rzeźnikiewicz, G. Strykowska.

<sup>141</sup>M. Ujma, *Transformacja. Kobiety tworzące w postkomunistycznej Polsce w latach 1989–2000*, w: *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2011, s. 126.

<sup>142</sup>G. Dziamski, *Drobne narracje*, w: *Drobne narracje. XV lat galerii ON*, Poznań 1994, s. 6.

<sup>143</sup>Seminarium zostało zorganizowane w 1995 r. przez I. Kowalczyk i A. Jakubowską przy współpracy z Poznańskim Towarzystwem Przyjaciół Nauk. Wszelkie informacje pochodzą z materiałów Galerii Fractale.



Piekary organizuje różnorodne wystawy i w przemyślany sposób promuje swoich artystów, w tym Izabellę Gustowską, a także Aleksandrę Ska. Artystka pochodząca ze środowiska łódzkiego od kilku lat mieszka w Poznaniu i wyraźnie zaznacza się jej odrębność. Ska urodzona w 1975 roku jest młodsza od Tyczyńskiej, czy Michowskiej, ale starsza od dziewcząt, które wymieniam poniżej. Jej prace z jednej strony są bardzo zmysłowe i miękkie, zachęcając do dotyku i wywołując przyjemne odczucia, nie zawsze w granicach przyzwoitości, z drugiej mocne i ostre wpisują się w krytyczną sztukę feministyczną (*3xU*, 2005). Bardzo ciekawą realizacją jest *Fat Love* (2009) pokazana w ramach *Urban Legend*<sup>144</sup>. Obraz pięknej, pulchnej kobiety z pętami kielbasy zawieszonymi jak korale umieszczono w sklepie mięsny pośród kielbas, szynek i innych specjałów. Bardzo smaczna praca.

Globalizacja, konsumpcjonizm i smakołyki, czyli przyjemności i inne wyzwania dzisiejszych czasów

Co roku Uniwersytet Artystyczny (dawniej Akademia Sztuk Pięknych) w Poznaniu opuszcza ok. 200 absolwentów, pośród nich znajdują się osoby, które zahaczają o problematykę związaną z płcią, stereotypowymi jej rolami, uwikłaniem kulturowym. Najczęściej są to absolwentki. Robią to w bardzo różny sposób, za pomocą wielu mediów, śledzą, a przede wszystkim uczestniczą w kulturze współczesnej – zmysłowej, konsumpcyjnej i globalnej, taką też często tworzą sztukę. Część z nich znika, inne pojawiają się po czasie milczenia, nieliczne bez przerwy rozwijają się.

W 2005 roku obroniło dyplom kilka ciekawych postaci.

Maja Wolna realizowała różnorodne pomysły, ale dopiero w 2010 roku powstał globalny cykl *Spoza zastłony. Próba spojrzenia na kobietę w islamie w 15 odsłonach*, gdzie młoda artystka w sposób bardzo prosty, ale dosadny komentuje sytuację tytułowych kobiet. Cykl przyniósł jej zasłużoną uwagę świata sztuki.

Aleksandra Winnicka i Sabina Ścisłowicz po bardzo ciekawych dyplomach, dotyczących w pierwszym przypadku domowości, w drugim energii człowieka, ciągle poszukują. W 2007 roku w ramach Galerii Letniej w Arsenale mogliśmy zobaczyć ich najnowsze prace<sup>145</sup>. „Całość projektu ma charakter interdyscyplinarny, artystki będą realizować instalacje rzeźbiarskie i performances, używać projekcji wideo, malarstwa i fotografii. W warstwie tematycznej panować będzie różnorodność – od metafizycznych kontemplacji po feminizm. Wspólna wszystkim artystkom jest refleksja nad

<sup>144</sup> W przywołanym *Urban legend* brała udział także Katarzyna Podgórska-Glonti, jej prace można również wymienić w kontekście sztuki kobiet.

<sup>145</sup> W projekcie jeszcze brały udział: Ola Gerlach, Magdalena Franczak, Anna Maria Karczmarska.

własną obecnością w świecie, zarówno w zaciszu prywatności, jak i wymiarze społecznym, oraz zdolność powoływania wyrafinowanych artystycznie alternatywnych światów”<sup>146</sup>.

W późniejszych latach pojawiły się: Julita Paluszkiewicz, Justyna Ptak (mieszka we Francji), Basia Bańda, związana ze środowiskiem zielonogórskim (jej specyficzne, dziewczynskie malarstwo jest rozpoznawalne i często obecne na wystawach<sup>147</sup>), Iza Tarasewicz z ogromnymi zmysłowymi rzeźbami. Zwraca uwagę twórczość Barbary Pilch, już jej dyplom *Dzieciństwo* z figurą dziesięcioletniej artystki, w czasie którego obcina swoje długie włosy, wskazywał dość wyraźnie zainteresowanie autorki – skierowanie się ku sobie. W jej pracach odnajdziemy autorefleksję, z mocnym akcentem zmysłowości (czasem erotyzmu) i melancholii, jak w pracach pokazywanych na wystawie *Smakołyki (Jednorożec)*, 2010).

Zresztą prezentacja *Smakołyki* jest warta zaznaczenia z kilku powodów. To w pewien sposób nawiązanie i kontynuacja wystaw kobiet z lat wcześniejszych – dwie pozostałe artystki – Elżbieta Jabłońska, Angelika Markul – pochodzą spoza Poznania. Zofia Starikiewicz zaprosiła trzy artystki z różnymi doświadczeniami, które odmiennie zinterpretowały tytułowe „smakołyki”, jednocześnie poszerzając nasze zmysłowe doświadczenia, poza wzrok i słuch. To wystawa o przyjemnościach smakowania sztuki.

W ostatnich latach na gruncie środowiska poznańskiego wyrosła ciekawa grupa, Virgins de Lux. Kiczowata stylistyka, granie konwencjami, swoiste wykonywanie utworów, ostre obrazy – to ich wizytówka. Nie są to grzeczne dziewczęta, ich sceniczne pseudonimy: Alexis Anorexis i Marija Hysterija – wiele mówią o otaczającej nas kulturze. Każda z nich rozwija również własną twórczość. Aneta Ptak zgłębia problem tożsamości, Ada Karczmarczyk jest mocno osadzona w kulturze współczesnej. To osoba żyjąca zarówno w realnej i wirtualnej rzeczywistości, jej modlitwy są kampowe (*Ołtarzyki*), jej pamiętnik to videoblog, z „dziewczyńskiej” codzienności.

Z zainteresowaniem przyglądam się poszukiwaniom Żakliny Piechanowskiej, Agnieszki Grodzińskiej czy Dominiki Miakisz, także tegorocznym absolwentkom, szczególnie z Wydziału Rzeźby, z których wyróżniłabym Natalię Kuberską dotykającą problemu relacji między matką a córką.

To dopiero początek ich drogi, ile z nich pozostanie za kilka lat...

<sup>146</sup> Archiwum Arsenалу, <http://arsenal.art.pl>

<sup>147</sup> „Jedną z najciekawszych artystek wprowadzających na płótno nie tylko farby, ale także szyjącej po nich czy naszywającej na nie fragmenty innych tkanin, odzieży, włosy, różne osobiste drobiazgi, tworzącej różowy pamiętnik, często w formie robionych przez dziewczynki „sekretów”, z zapisem śmiałych seksualnych fantazji jest Basia Bańda.” E. M. Tatar, *Artystki polskie po 2000*, w: *Artystki polskie*, dz. cyt., s. 153.



Młode pokolenie artystek jest świadome dokonań poprzedniczek, ale wypracowuje swoje własne kody, by mówić o problemach, które ich nurtują w sposób zrozumiały dla swoich rówieśników, dużo tu czerpania z kultury popularnej, dużo śmiechu i żartu, ale dużo także ironii i szyderczość, niepewności i rozczarowania otaczającą rzeczywistością.

W 2008 roku odbyła się pierwsza edycja festiwalu *No women no art*. „Stowarzyszenie zrodziło się z potrzeby nadania rozgłosu wartościowym osiągnięciom współczesnych artystek oraz z potrzeby przypomnienia niedocenianych dzieł artystek poprzednich dekad. Jego działalność pomaga przełamywać niekorzystne stereotypy, nakazujące szufladkować twórczość kobiet w okolicach banału i sentymentalizmu”<sup>148</sup>. Coroczny festiwal gromadzi jedynie różnorodną aktywność kobiet, często wykraczając poza kanon sztuki. Pojawia się pytanie o niebezpieczeństwo gettyzacji. Lecz z drugiej strony Agata Jakubowska zauważa: „Ciągła praca nad badaniem i upowszechnianiem dorobku artystek jest ważna również dlatego, że próba rozbicia kanonu i podważania sensowności jego istnienia, która dokonuje się w teoriach, nie przekłada się na praktykę. Kanon nie zniknął, a kobiety nadal zajmują w nim niewiele miejsca”<sup>149</sup>.

„Światy, w których zakotwiczona jest sztuka siedmiu artystek nie przylegają do siebie wzajemnie, ale też nie kolidują ze sobą. Sprezentowane razem nie tworzą żadnej uchwytnej całości, ale też nie dają się znaleźć „całości” w dzisiejszej panoramie świata i nie ma potrzeby jej szukania. Mimo iż osobne, nie są to światy zamknięte”<sup>150</sup>. pisała Alicja Kępińskiej w 1992 roku, te słowa są aktualne również dziś. Nie tworzymy na siłę wspólnych określeń, pokazujemy przenikanie się i podkreślamy ważność sztuki kobiet w świecie sztuki w ogóle, a nie jedynie w nurtach sztuki feministycznej, postfeministycznej, czy sztuki kobiet.

<sup>148</sup> [www.nowomen-noart.pl/](http://www.nowomen-noart.pl/) pl [dostęp: 01.03.2011].

<sup>149</sup> A. Jakubowska, *Artystki polskie*, dz. cyt., s. 13.

<sup>150</sup> A. Kępińska, *Bliiskość bytu*, w: *Obecność III*, dz. cyt..

## 2.

# CZY DETERMINIZM MIEJSCA?

„Widzimy nie dlatego, że nie jesteśmy ślepi – widzimy dlatego, że jesteśmy ślepi na większość rzeczy; uwidocznic oznacza zarazem uniewidocznic coś innego.”

Wolfgang Welsch

### Idzie młodość

Kult młodości nie jest najnowszym przejawem kultury, trwa przez wieki, jednak ostatnio nieustannie nasila się i obejmuje coraz większe obszary, czasami stając się znakiem rozpoznawczym i kryterium doboru. Młoda sztuka to często dookreślająca przyczyna wielu artystycznych prezentacji. A nazwa Młoda Brytyjska Sztuka (YBA's) oznacza jedną z najbardziej znanych grup artystów, których łączą, oprócz jedności pokoleniowej i czasami edukacyjnej, wspólne ekspozycje i wspólny mecenat, ale trudno wskazywać jedność stylistyczno-problemową, bowiem to grupa silnych osobowości, rozwijających własną, odrębną twórczość. W Polsce również od kilku lat panuje swoista moda na „młodość”, szczególnie nasiliła się ona około roku 2000. Wokół tego hasła odbyło się wiele wystaw, by wymienić tylko kilka najważniejszych: Supermarket Sztuki, w Warszawie; novart.pl w krakowskim Bunkrze Sztuki, *Młodzi są realistami* w Zamku Ujazdowskim, czy zakończony niedawno projekt *Młoda sztuka w Starym Browarze* w Poznaniu. Ostatnio nawet telewizja posłużyła się tym hasłem, od kilku miesięcy emitowany jest program „Dolina Kreatywna czyli czego szuka młoda sztuka?”, który ma ambicję odpowiedzieć na tytułowe pytanie, szukając najlepszych młodych (14-25 lat) przedstawicieli, a właściwie ich projektów, z poszczególnych dziedzin artystycznych: literatury, sztuk plastycznych, fotografii, multimediiów, tańca i muzyki.

Młodzi artyści mają swój czas, który usilnie starają się wykorzystać. Wspierają ich przy tym instytucje artystyczne. Tworzenie wystawy młodych twórców zawsze jest pewną niewiadomą, jednakże bardzo kuszącą niewiadomą, bowiem kuratorzy takich wystaw w pewnym sensie zawierają przyszłości, prezentowani artyści, w większości przypadków, posiadają raczej skromny dorobek artystyczny, jednak na tyle frapujący, że podejmuje się ryzyko ich wystawienia. Tym bardziej iż kusi również świadomość, że za każdym razem to próba kształtowania nowego wizerunku polskiej sztuki.

### Młodzi – co to znaczy

Można na istniejący prymat młodości patrzeć jako na jeszcze jeden przejaw terroru panującego w innych sferach kultury. Dodatkowo wzmacnia go polski rynek sztuki, czego przykładem jest wielokrotnie przywoływana kariera trójki krakowskich artystów z Grupy Ładnie. Jednak takie ogólne stwierdzenia nie wyjaśniają fenomenu młodej sztuki. Pytanie o jej kondycję jest zadawane od kilku lat, a może było zadawane od zawsze. Młodzi adepci sztuki wnoszą nadzieję na zmianę, są świeżym oddechem na skostniałej tkance artystycznej. Bynajmniej tak są postrzegani, bowiem spełnienie tych oczekiwań to odmienna sprawa. Czy możemy zatem spytać o obraz młodej polskiej sztuki? Czy istnieją wspólne rysy, czy mówimy jedynie o wyróżniku pokoleniowym? Gdy śledzimy odbywające się wystawy zauważamy dominację kilku nazwisk, które przewijają się we wszystkich ekspozycjach, a przecież warto poszerzyć ich skład, wychodząc poza utarte, sprawdzone schematy.

Sztuka po roku 2000 zdecydowanie jest mniej krytyczna niż realizacje z lat dziewięćdziesiątych, Magdalena Ujma określa ją mianem „sztuki postkrytycznej”. Cechą charakterystyczną współczesnych działań jest wchodzenie w wielorakie relacje z rzeczywistością, Twórcy nawiązują do codzienności, która przybiera różne formy od problemów społecznych po komercyjną rozrywkę. Lecz z pewnością dokonało się pewne przesunięcie, nie ma już tak silnego zwracania uwagi na każdą chwilę, czas krzątactwa delikatnie oddala się. Wzmacniają się medialne kreacje codzienności, do nich bardzo często nawiązują artyści, świat wirtualny, komputerowe przemiany oraz telewizja, która wciąż odgrywa ważną rolę. Anda Rottenberg zauważa „Paradygmaty sztuki uległy tak wielkiemu rozproszeniu, że trudno mówić o istnieniu czegoś, co chociaż w przybliżeniu można określić

mianem tendencji dominującej, być może poza jednym obszarem: czerpania z rzeczywistości, wchodzenia z nią w złożone relacje, w których czyta się także podskórny dyskurs na temat dzisiejszej funkcji sztuki i roli artysty”<sup>151</sup>.

Młodzi artyści nieustannie penetrują, poszukują, z jednej strony skupiają się na obszarach pomijanych, z drugiej tak dobrze znanych, że także nie zwraca się na nie uwagi.

### Młodzi z Poznania

Wystawa *Zobacz to, co ja* wpisuje się w obowiązujący kult młodości. „Młoda sztuka z Poznania” stanowi ciekawą propozycję, która wpisuje się w obraz nakreślony powyżej, jednocześnie delikatnie, aczkolwiek znacząco przesuwając akcenty. Narracja wystawy buduje się wokół zagadnień związanych z samą sztuką, jej obecną pozycją, oczywiście dokonuje się to w szerokim polu odniesień do otaczającej nas rzeczywistości. Taka postawa została wzmocniona zamysłem kuratora Przemysława Jędrowskiego – zaprezentowania różnorodnych technicznie realizacji, z wyraźną przewagą malarstwa. To świadomie podjęta gra ze stereotypowym widzeniem Poznania na scenie artystycznej, a także gra z samym malarstwem, które w wydaniu komiksowo figuratywnym stanowiło jeden z wyraźnych przejawów „młodej polskiej sztuki”. Maciej Kozłowski wpisuje się w ten nurt, jednak pokazanie jego obrazów w ultrafioletach wydobywa ich kreacjonizm. Pozostałe propozycje budują w charakterystyczny dla siebie, odrębny sposób własne malarskie światy. Malarska refleksja nad ludzką egzystencją ujawnia się w *Kościach* Sonii Rammer, Małgorzata Szymankiewicz pozostaje w kręgu materii malarskiej, powraca do zagadnień koloru, oddziaływań poszczególnych barw, wzajemnego odniesienia. To problemy podejmowane często w przeszłości, tutaj stawiane są współcześnie, w kontekście aktualnej sztuki. O sztukę pyta również praca Marka Mielnickiego *Ram*. Zabawna interaktywna grafika komputerowa poprzez odwołania do muzeum, z beztrudnej zabawy przeistacza się w poważną refleksję, czyni z widza twórcę, który wybierając poszczególne elementy „tworzy” własne dzieło sztuki. Można stawiać pytania, o artystę, o dzieło sztuki jako przedmiot, o odbiór.

Pozostałe z jedenastu projektów przechylają szalę bardziej w stronę rzeczywistości lub w stronę samoświadomości artystycznej, nigdy

<sup>151</sup> A. Rottenberg, *Sztuka w Polsce 1945-2005*, Warszawa 2005, s. 379.



nie porzucając żadnej z nich w sposób absolutny. Czasami to *Fifty-fifty*, jak w realizacji Macieja Kuraka.

Problematyka artystyczna ujawnia się jeszcze w kilku ważnych akcentach. Wchodzących do galerii widzów witali medialnie przedstawiający się artyści, ich pragnienie ujawnienia się stanowiło zaproszenie do kontaktu. Podczas oglądania można było otrzymać karteczkę z ostrzeżeniem wobec kontaktu ze sztuką, aż po mocne „Sztuka zabija”, to część pracy Rafała Jakubowicza, komentarz do zamalowanych na białą płóci. Integralną częścią prezentacji był również występ dwóch muzyków. Nie było to jedynie uprzyjemnienie oglądu, lecz dopełnienie i zadanie kolejnych pytań, o wspólnotę, o jedność, o możliwość zmian i połączeń o wzajemne wpływy. Młoda sztuka z Poznania pokazuje swe wspólne ciekawe oblicze.

Wystawa odbywa się w cyklu *Wymiany*, angażującym Galerie Miejskie z kilku miast w Polsce. Celem projektu ma być wymiana środowiskowa, trudno wobec tego nie zadać pytania czy warto budować geograficzne granice? W celu zbudowania pomocnych ram zapewne tak, jednak aby tworzyć ograniczające schematy z pewnością nie. Wobec tego może poszukiwanie identyfikacji przez miejsce jest błędne, a zbudowana na wystawie specyfika nie jest determinowana miejscem, tylko wykreowaną artystyczną sytuacją i jest specyficzna jedynie wobec niej?...





### 3. KOLEKCJA ASP – SPLENDOR I OBOWIĄZKI

Kolekcję mogą tworzyć wszelkie przedmioty, zatrzymane z bardzo różnych powodów. Susan Sontag w *Miłośniku wulkanów* pisała, że kolekcja to przedmioty czy ich spis, które są warte, by o nich pamiętać albo ich pożądać. Jednym z rodzajów kolekcji są Kolekcje Sztuki. Brzmi dostojnie, lecz – po co gromadzi się dzieła sztuki? Podstawowym pytaniem w tworzeniu kolekcji jest pytanie: dlaczego? Zaraz po nim pojawia się problem właściciela: kto jest kolekcjonerem – osoba prywatna, instytucja? Te dwa zagadnienia warunkują obraz powstającej kolekcji.

Kolekcja Sztuki Akademii Sztuk Pięknych ma długą historię i własną specyfikę. Tworzenie jej jest bardzo trudne, należy odzwierciedlić właściwy obraz danej Szkoły, a jednocześnie stworzyć ciekawy zbiór dla szerokiej, aczkolwiek „odpowiednio przygotowanej” publiczności. Kolekcja ta balansuje na ostrzu lokalności i zatracenia swej wyjątkowej tożsamości. Jej twórcy muszą zjednoczyć widzenie odśrodkowe z zewnętrznym, pogodzić wierność historyczno-pedagogiczną, z wartością artystyczną. Taka Kolekcja pełni z pewnością funkcję edukacyjną, lecz nie powinno to być jej jedyną, czy nawet najistotniejszą cechą. Kuratorzy muszą dokonywać wyboru, by Kolekcja Akademii nie stała się kolejnym nudnym zbiorem przestarzałych „dokumentów”.

A to jedynie początek problemów.

#### **Lato 2004 – Kolekcja II**

Otwarcie II Kolekcji odbyło się na początku lipca, druga edycja zdecydowanie wyeliminowała niedociągnięcia pierwszej i była przede wszystkim dużo większa. Zaprezentowano aż 81 artystów, obok obecnych pedagogów pojawiły się osoby, które już nie

uczq w szkole, ale kiedyś były z nią związane, a także nieżyjący profesorowie. Takie poszerzenie kreowało bardzo ciekawy kontekst dla dzisiejszych realizacji, a także często było doskonałą okazją do przypomnienia lekko zapomnianych artystów. Naturalnie w tym zbiorze znalazło się sporo nazwisk doskonale znanych, jak chociażby Magdalena Abakanowicz, Teresa Pągowska, Tadeusz Brzozowski czy Eugeniusz Markowski, jednak z pewnego zapomnienia wydobyto obrazy Stanisława Teisseyre, Józefa Fliegera, Eustachego Wasilkowskiego, czy rzeźby Bazylego Wojtowicza. Prawdopodobnie ten historyczny aspekt jeszcze wzmocnił ważność Kolekcji dla rodowitych poznaniaków, którzy z wielkim zainteresowaniem oglądali wystawę, stanowiącą okazję do wspomnień, a dla wszystkich dobrą sytuacją do obejrzenia rzadko prezentowanych prac.

Ten historyczny rys wpływał również na pracę przy ekspozycji, kuratorzy musieli pozyskiwać prace od rozsianych po świecie artystów, czy potomków nieżyjących już twórców, a współpracownicy zagłębiali się w biografii poszczególnych osób, poszukując powiązań z poznańską Uczelnią. Czasami to było bardzo proste, jedynie należało dokładnie zapoznać się z życiem poszczególnego artysty, lecz często zadanie było utrudnione, męczące i ekscytujące zarazem, w niektórych przypadkach należało sięgać po dokumenty szkolne i odnajdywać ślady w archiwum, dzięki temu artyści i prace, które miały być jedynie muzealny, stały się częścią naszej teraźniejszości.

Historyczne rozwinięcie Kolekcji jest dobrą ideą, jednak trzon prezentacji stanowiły prace obecnych poznańskich artystów-pedagogów, tworzących w wielu mediach, dzięki czemu prezentacja była bardzo różnorodna i zawładnęła całym głównym budynkiem przy Alejach Marcinkowskiego, od pierwszej medialnej instalacji Izabelli Gustowskiej w Rotundzie, po ostatnią wielką niebieską tkaninę Pawła Kiełpińskiego rozpostartą na najwyższym korytarzu. Pomiedzy nimi znalazła się cała rzesza interesujących realizacji.

W II Kolekcji w przeciwieństwie do I zadbano o aranżację całej ekspozycji. Prezentowane prace zyskały potrzebną im przestrzeń, dobór prac w poszczególnych salach był przemyślany i celowy, prace budowały wzajemnie kontekst, jednocześnie mając własne odrębne miejsce.

Ta zmiana była wyraźnym i ważnym aspektem wystawy. Doceniło ją wielu odwiedzających, umieszczając właściwe wpisy w Księdze pamiątkowej. Wakacyjna ekspozycja cieszyła się również większym zainteresowaniem niż przed rokiem.

### Maj 2005 – Kolekcja III

Tegoroczna odsłona kolekcji różniła się znacznie od poprzednich. Nie odbywała się w czasie wakacji, a przy okazji Art Poznań 2005 Targi Sztuki na początku maja; również nie w szkole, lecz w targowych przestrzeniach Starej Rzeźni. Nie prezentowano nowych twórców, jedynie wykorzystano doświadczenie dwóch pierwszych edycji i zaproszono wybranych artystów głównie nadal związanych ze szkołą, którzy byli prezentowani rok albo dwa lata wcześniej, jednak bardzo często były to inne prace. Liczba uczestników była ograniczona do trzydziestu artystów.

Zmiana miejsca i czasu wystawy była dobrym posunięciem, zwiększyła dostępność prac, chociaż z drugiej strony czas prezentacji był za krótki, a równocześnie stanowiła ważne artystyczne wyzwanie zarówno dla twórców, jak i kuratora – podobnie jak przy poprzednich edycjach był nim Piotr C. Kowalski. Industrialna, naznaczona przestrzeń budziła spore problemy aranżacyjne, które w większości rozwiązano pozytywnie, nawet tradycyjne malarstwo, grafika i plakat zostały dobrze wyeksponowane. W kilku przypadkach przestrzeń zagrała wręcz rewelacyjnie, wzmacniając sens pracy, wcześniej jedynie delikatnie zaznaczony, czy wzbogacając je o dodatkowe znaczenia, jak w przypadku *Transformacji* Marcina Berdyszaka, doskonale wpisanej w sterylnie białą kafelkową salę czy dawno niepokazywane w Poznaniu, „zwierzęce” prace Antoniego Zydronia. Intrygująco prezentował się również cykl zdjęć Andrzeja Florkowskiego, umieszczony w oddzielnej sali, gdzie nieustannie zbierała się woda. Ze względu na bezpieczeństwo prac nie było to zapewne korzystne, ale wyraźnie podkreślało ich delikatną wymowę. Podobnie ascetyczne, silnie intelektualne prace Jacka Jagielskiego, każda rozgrywana w swoim osobnym, małym pokoju, budowała własny świat, w którym sama realizacja była jednym z elementów, obok okalających ścian, na których rysował się tak ważny cień, jak i nie rozjaśnionej dodatkowo światłem przestrzeni.



Całość ekspozycji zaznaczały dwie prace. Atrakcyjna wizualnie instalacja Mirosława Filonika w naturalny sposób odgradzała Kolekcję od prezentacji galerii non-profit. Przebiegła gra Macieja Kuraka zamykała całość przestrzeni. Tradycyjna fasada współczesnego bloku, kryta po drugiej stronie nieoczekiwane rozwiązanie. Wejście do bloku przenosiło nas na podwórko małego, zadbanego domku, z firankami w oknie i pelargoniami oraz praniem powiewającym na wietrze. Ironiczne odwrócenie tradycyjnych funkcji, przesunięcia przestrzenne to znak rozpoznawczy młodego artysty.

Kolekcja wyprowadzona z nobliwego budynku Akademii nie korzystała z żadnych przywilejów, stała się „normalną” wystawą artystów, nie uprzywilejowanym pokazem pedagogów i jako taka była interesującą propozycją w ramach Art Poznań 2005, tym ciekawszą w kontekście targów właśnie ze względu na swój kolekcyjny charakter, bowiem kolekcje są ściśle związane z rynkiem sztuki.

„Lecz kolekcja przechowywana w miejscu nie całkiem bezpiecznym to stałe źródło niepokoju. Przyjemność zmącona jest widmem utraty”<sup>152</sup>.

Zmiana miejsca wywołuje pytanie o przyszłość samej Kolekcji, zabezpieczenie niewielkich zbiorów i możliwość ich ciągłego powiększania. Krzysztof Pomian pisząc o kolekcji zwraca uwagę, „że zespół przedmiotów mających tworzyć kolekcję powinien być poddany specjalnej ochronie. Wymóg ten łatwo zrozumieć: przedmioty, których nie chroni się przed fizycznym niszczeniem i przed kradzieżą, traktowane są jakby były pozbawione jakiegokolwiek wartości, jakby były odpadami. (...) Tworzenie kolekcji bezwzględnie wymaga rozwiązywania problemów konserwacji i, ewentualnie restauracji składających się na nią przedmiotów”<sup>153</sup>. Prawdopodobnie świadomość tej sytuacji nie jest obca twórcom poznańskiej Kolekcji i dlatego w tegorocznej edycji zaprezentowano Intermedialną Pracownię Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej, by zwrócić uwagę na jej ważną rolę.

Jednak miejsce kolekcji, to nie tylko wymogi bezpieczeństwa, lecz przede wszystkim możliwość prezentacji, bowiem „podstawowa różnica między innymi skarbami i kolekcją polega na tym, iż kolekcja jest wystawiona do oglądania w zamkniętym miejscu do tego celu przeznaczonym. Wystawiona do oglądania – to znaczy

<sup>152</sup> S. Sontag, *Miłośnik wulkanów*, tłum. J. Anders, PIW, Warszawa 1997, s. 186.

<sup>153</sup> K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, tłum. A. Pieńkos, PIW, Warszawa 1996, s. 318.

<sup>154</sup> Tamże, s. 318.

wprowadzona do obiegu nieużytkowego, w którym przypisywana jej przez właściciela wartość jest potwierdzana bądź unieważniana przez innych”<sup>154</sup>.

Powyższe problemy są bardzo ważne wobec Kolekcji Akademii Sztuk Pięknych, przecież pozyskiwanie prac zależy od życzliwości artystów lub ich rodzin, którzy chcą aby prace znalazły godne siebie miejsce i były dostępne zainteresowanej publiczności. To kolejne ważne zadania Kuratorów Kolekcji.

Lista pozostaje otwarta.



# 4.

## CZAS GALERII AT

Czasu nie możemy jednoznacznie zdefiniować. Bardzo często mierzymy go indywidualnie, jednostkowo. Dlatego dany okres ma różne wartości.

Czy 35 lat to dużo?

Zależy. Gdy mówimy o przeciętnym wieku człowieka to nie, lecz gdy myślimy o funkcjonowaniu autorskiej galerii jest to znaczący okres. Dodatkowo, gdy przypadał on na burzliwe lata, w którym zachodziły historyczne zmiany ustrojowe, tym bardziej można docenić długość działania takiego miejsca.

W tym roku Galeria AT kończy właśnie 35 lat<sup>155</sup>. W 1982 roku młody absolwent rzeźby poznańskiej uczelni zwrócił się z pytaniem do ówczesnego rektora prof. Jarosława Kozłowskiego o możliwość prowadzenia galerii. Zgodę uzyskał i od trzydziestu pięciu lat w murach szkoły Tomasz Wilmański prezentuje wybraną przez siebie sztukę.

Pisząc o Galerii AT można tekst skompilować w prosty sposób – podać dwa zdania o początkach i charakterze galerii, by następnie zająć się wymianą: prezentowanych cykli, miejsc, w których odbyły się wystawy wyjazdowe, a przede wszystkim wymienić nazwiska wszystkich artystów i artystek, którzy/które mieli swoje wystawy, a wśród nich specjalnie wyróżnić osoby powracające wielokrotnie do Galerii. Taka lista byłaby bardzo długa, miałabym znaczną część tekstu, a dodatkowo byłoby to również zwrócenie uwagi na profil miejsca, bowiem nazwiska mówią sporo o rodzaju sztuki tu prezentowanej i jednocześnie nakreśliłyby jej charakter<sup>156</sup>. W swoim tekście jednak nie zastosuję tej metody, odsyłając do strony Galerii, z której możemy pozyskać powyższe informacje,

<sup>155</sup> Tekst powstał w 2017 roku, niestety nie został opublikowany.

<sup>156</sup> Wszystkie te informacje i jeszcze dużo więcej ciekawych materiałów możemy zobaczyć wchodząc na stronę Galerii <http://www.galeria-at.siteor.pl>.



a zwróć uwagę na twórcę Galerii AT – Tomasza Wilmańskiego, który sam tak pisał o posłannictwie galerii: „Galeria to miejsce szczególnego skupienia, intelektualnej zadumy, stawiania istotnych pytań egzystencjalnych, dialogu ze światem i samym sobą. Obecność w galerii to jedna z możliwości spotkania się ze sztuką, poznania własnej wrażliwości w kontakcie z dziełem nasyconym odczuciem, intuicją i mądrością artysty. Galeria AT zawsze kultywowała tego typu podejście do swej roli publicznej i odpowiedzialnego traktowania ludzi, którzy chcą uczestniczyć w proponowanych przez nią wydarzeniach artystycznych”<sup>157</sup>.

Uczestnicy zmieniają się, starszych zastępują młodzi, mieszają się pokolenia, pojawiają się kolejne roczniki studentów. Życzę Galerii AT aby nigdy jej nie zabrakło mądrej i wrażliwej publiczności, która wymaga od sztuki, ale również od siebie.

A wymagania są duże, bowiem sztuka prezentowana w Galerii nie należy do łatwych i przyjemnych w odbiorze. Za wybór artystów, przez te trzydzieści pięć lat odpowiada nieustannie jeden człowiek – Tomasz Wilmański. On śledząc nowości, ale z jasno określonym spojrzeniem i wartościami, których poszukuje w sztuce, przygląda się działalności artystów i wybranych zaprasza do swojej przestrzeni. To w pełni autorska Galeria. Jak sam mówi: „...przede wszystkim wybieram artystów, którzy mnie osobiście zaintrygowali twórczo, są mi bliscy w tym, co robią w sztuce. W sensie intelektualnym i duchowym”<sup>158</sup>. Pamiętajmy bowiem, że Wilmański sam jest artystą i jego artystyczna postawa wpływa na dokonywane wybory.

Marek Wasilewski tak opisuje charakter Galerii: „AT różni od galerii istniejących dzisiaj w Polsce coraz więcej. Jest to galeria autorska prowadzona przez artystę o wyraźnie określonych preferencjach i konsekwentnej drodze twórczej. Jest to galeria niezależna, ale działająca w symbiozie z Akademią Sztuk Pięknych [obecnie Uniwersytet Artystyczny – JR]. Jest to więc galeria „akademicka”, ale nie w sensie podległości i zobowiązań. Spełnia raczej rolę twórczego laboratorium, w którym artyści testują swoje idee nie odczuwając presji rynku czy oceny szerokiej publiczności. W tej skromnej i ograniczonej przestrzeni mogą pozwolić sobie na więcej, mając świadomość, że przychodzący do AT widzowie to publiczność aktywna i wymagająca. To przestrzeń twórczej wolności, która

<sup>157</sup>T. Wilmański, *Słowo wstępne*, katalog wystawy *Galeria AT. Czas personalny a przestrzeń*, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej ELEKTROWNIA, Radom 2010, s. 5.

<sup>158</sup>*Galeria AT i konteksty*, rozmowa J. Adamczewskiej i T. Wilmańskiego, T. Wilmański, katalog wystawy *Przyczyny i skutki. Galeria AT 1982-2012*, Galeria Miejska Arsenal Poznań 2012, s. 34.

w kontekście dzisiejszego uwikłania sztuki daje inną wolność niż ta, o którą chodziło w latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia”<sup>159</sup>.

W mojej świadomości Galeria AT istnieje od zawsze. Choć trafiłam tam dość późno, wcześniej słuchając opowieści o tym miejscu, które pierwotnie mieściło się w podziemiach głównego budynku Uczelni, a w niej zawsze ciekawa, intrygująca i wymagająca sztuka. Pierwszą bezpośrednio zobaczoną wystawą była prezentacja Anny Tyczyńskiej, szklane rury leżące na podłodze, zatłoczone watą budziły zaniepokojenie, rozpisane w przestrzeni współgrały z nią, wzajemnie się dookreślając. W taki sposób została zaznaczona jedna z najważniejszych cech prezentacji w tej Galerii – współpraca z przestrzenią. Przestrzeń zarówno pomieszczenie pierwotne, jak i to obecne przy ulicy Solnej, stanowi jeden z istotnych elementów. Bardzo rzadko znajdowały się tu prace przenoszone z innych miejsc, o wiele częściej zaproszeni artyści musieli przygotowywać prace na miejscu, zmieniając nawet coś wcześniej prezentowanego, to kreowało unikatowy charakter wystawy. Tak jest do dziś.

Naturalnie, niestety, nie oglądam wszystkich wystaw, ale dobrze mieć świadomość, że istnieje Galeria, która niezmiennie od 35 lat dba o sztukę i jej godne prezentowanie. Nie podąża za chwilowymi modami, ale mając wyraźnie skonkretyzowany profil, śledzi, co dzieje się w sztuce ciekawego. Dlatego pośród licznych grona „gwiazd” pojawiają się wciąż nowe, nieznanne szerzej osoby, chociaż zawsze o określonym podejściu do sztuki. Galeria przez wszystkie lata nie zatraciła swojego charakteru, dookreślała swój profil i dbała żeby nie stać się marginalną przestrzenią nieaktualnych spojrzeń.

Marek Wasilewski pisał: „W Galerii AT możemy zatem spodziewać się sztuki skrajnie personalnej, ale jednocześnie otwartej na dialog z widzem; sztuki zdyscyplinowanej intelektualnie i emocjonalnie, ale nie stroniącej czasami od tego, co z pewnym wahaniem można by nazwać poezją”<sup>160</sup>.

Z licznych działań Galerii AT z pewnością warto wyróżnić cykl *Książka i co dalej*, realizowany od 1990 roku. Te niesamowite wystawy w pewien sposób stanowią trzon działalności, równocześnie wypełniając lukę w historii polskiego wystawiennictwa. Prezentują bowiem artystów zajmujących się szeroko rozumianą książką

<sup>159</sup>M. Wasilewski, *Galeria AT – Strefa Autonomiczna*, katalog wystawy *Galeria AT. Czas personalny a przestrzeń*, dz. cyt. s. 12.

<sup>160</sup>Tamże, s. 13.



artystyczną i poezją wizualną, aż do jej najnowszych rozwinięć cyberpoezji, artystów polskich i zagranicznych. Do chwili obecnej odbyło się 18 takich prezentacji, zarówno pokazów indywidualnych, jak i wystaw zbiorowych.

Na zakończenie krótkiego tekstu chcę zwrócić uwagę na jeszcze jedną istotną sprawę. Galeria to nie tylko sztuka: rzeczy, obiekty i działania, galeria to przede wszystkim miejsce spotkań i ludzie, którzy w niej przebywają. Zaczynając od Jej głównego kreatora – Tomasza Wilmańskiego, poprzez liczne grono teoretyków i krytyków, przez artystów, po publiczność – z jej stałymi bywalcami. Galeria AT ma swoich zwolenników i przeciwników, dopóki nie jest obojętna, jej czas jest zawsze aktualny. Bez względu na kolejne mijane lata.



# 5. 35 LAT DOŚWIADCZANIA SZTUKI. PRZESTRZEŃ I LUDZIE – MOŻLIWOŚĆ EKSPERYMENTU

35 LAT DOŚWIADCZANIA SZTUKI

Gdy chcemy przedstawić historię instytucji możemy to zrobić na kilka sposobów. Gdy przywołujemy historię galerii możemy wymienić nazwiska prezentowanych tam artystów i artystek, możemy zrobić dokładne kalendarium wystaw – oba odnajdziemy w publikacji. Możemy również zwrócić uwagę na osoby odpowiedzialne za działanie instytucji i starać się wyróżnić jakieś charakterystyczne cechy konkretnego miejsca. Można również trochę osobiście przywołać ważne dla nas wydarzenia. To wszystko będą różnorodne, chociaż splatające się opowieści, które w pewien sposób nakreślą wielowątkową działalność galerii, szczególnie tak aktywnie działającej jaką była Galeria ON, istniejąca nieprzerwanie od 1977 do 2011 roku.

Jednym ze sposobów, może najprostszym, jest skrócona wersja najważniejszych wydarzeń. Może to wyglądać tak:

„W lutym 1977 roku została otwarta pierwsza wystawa w Galerii „Olgerda Nowaka”, pełną działalność natomiast rozpoczęła galeria, już w skróconej nazwie ON w 1978 roku. Galeria ON działała w swojej strychowej siedzibie przez ponad trzydzieści lat, realizując wystawy i wydarzenia artystyczne, spotkania z artystami, koncerty, konferencje, pokazy filmów i performance. Od początku galeria miała charakter autorski i prowadzona była przez artystów, chociaż Lech Dymarski, który jako pierwszy prowadził galerię w 1977 roku nie był artystą, Krystyna Piotrowska – 1978–83, Izabella Gustowska – 1979–94, (przy współpracy z Andrzejem Peptońskim), od 1991 roku współpracuje a od 1994 roku kieruje programem galerii Sławek Sobczak (od 1998–2001 przy współpracy z Hubertem Czerepokiem). Od roku 2003 galeria zmienia swój status z galerii autorskiej na kuratorską. Podstawowe grono kuratorów programu galerii obok Sławka Sobczaka stanowią: Joanna Hoffmann, Agata



Michowska i Anna Tyczyńska, współpracuje Marek Wasilewski, od 2008 roku prowadzenie galerii przejął Krzysztof Łukomski i Agata Rogoś, jako duet OBSCURATORS, którzy przekazali galerię interdyscyplinarnej grupie studentów z poznańskich Uczelni (ASP, historia sztuki, antropologia i etnologia UAM). W tym okresie programem galerii zajmowali się: Magdalena Komborska (UAP), Krzysztof Łukomski, Jacek Zwierzyński & Natalia Pichłacz, koło naukowe studentów antropologii UAM, organizatorzy studia muzycznego i studia on, Joanna Tekla Woźniak oraz Kuba Woynarowski.

Od roku 2001 przez kilka lat kształt programowy galerii dopełniały cykliczne pokazy galerii Start, prowadzonej przez Konrada Smoleńskiego i Sebastiana Grzesiaka.

Na początku miejsce to było galerią grafiki, szybko jednak rozszerzyło swoje spektrum zainteresowań na inne aktualnie istniejące na świecie dyscypliny artystyczne po nowe media włącznie. Pierwszy etap działania poznańskiej Galerii ON kończy się wystawą *Drobne narracje* (1994) zainicjowaną przez Izabellę Gustowską z okazji 15-lecia istnienia „instytucji”. Aktywną działalność Galerii widać w projektach: *Olgierd Nowak XX lat później*, (cyklicznie odbywający się w latach 1998 – 2000 w kilkunastu współpracujących galeriach w Polsce i w Niemczech), cykl wystaw *Pracownia* od 1994, w których Galeria ON gościła interesujących młodych twórców z artystycznych pracowni, festiwal sztuki performance *Odpryski* (1998), projekt *Poświaty* (2001), forum polskich galerii *Miejsca idei-idee miejsca\_06*, wystawy: *Wobec Poznania* (2002), *ONeONI* czy projekt *Coma* w Galerii Sektor I w GCK w Katowicach. Ważnym wydarzeniem dla Galerii ON był udział w międzynarodowych targach sztuki «Berliner Kunstsalon» (2005, 2006). Galeria ON brała również udział w targach sztuki «Art Poznań» 2005. W 2012 roku już po zamknięciu przestrzeni galeryjnej odbyła się ostatnia wystawa Galerii ON.

Galeria ON funkcjonowała w strukturze Akademii Sztuk Pięknych (obecnie UAP), ale pozostawała autonomicznym bytem, który wytyczał indywidualne ścieżki wśród polskich galerii. Prowadziła aktywną i regularną działalność w oparciu o dwa równoległe realizowane nurty. Pierwszy to promocja młodych artystów o wyraźnie zarysowanych osobowościach twórczych, drugi to prezentacja artystów o uznanej już pozycji w sztuce. W ostatnich latach działalności to próba stworzenia miejsca jeszcze bardziej otwartego na wszechstronne zainteresowania widzów, w którym przybyli do galerii goście, będą chcieli przebywać nie tylko

w czasie wernisażu, ale też poza instytucjonalnie wyznaczonymi godzinami otwarcia wystaw. Galeria działała jako platforma wymiany zdań i analogii.

Galeria ON to nie tylko przestrzeń wystawiennicza. Galeria ON to także, a może przede wszystkim ludzie – artyści, krytycy i uczestnicy wydarzeń<sup>161</sup>.

Powyższy opis historycznej działalności Galerii ON wymienia ważne wątki, jednocześnie zostawia wiele niedopowiedzeń, które chociaż w części będą chciała uzupełnić, zwracając uwagę na przestrzeń, kuratorów i ich osobiste wypowiedzi oraz wybrane wystawy jakie miały miejsce w Galerii, kreując jej niepowtarzalny charakter.

### Strych na Zamku – miejsce wymagające, ale i inspirujące

Brian O'Doherty w klasycznej już pozycji pisanej w latach siedemdziesiątych dotyczącej zmieniającej się przestrzeni galeryjnej, krótko scharakteryzował dobrą modernistyczną przestrzeń galeryjną – słynny white cube – biały sześcian. Pisał: „Galeria jest konstruowana według praw równie rygorystycznych jak dotyczące budowy średniowiecznego kościoła. Świat zewnętrzny nie powinien mieć tu wstępu więc okna zazwyczaj są zasłonięte. Ściany pomalowane są na biało. Sufit staje się źródłem światła. Drewniana podłoga jest polakierowana, więc twoje kroki stukają klinicznie, lub też pokryta dywanem tak, że stawiasz je bezdźwięcznie, pozwalając nogom spoczywać, kiedy oczy patrzą na ścianę. Sztuka może, jak mówi powiedzenie «mieć swoje własne życie». Dyskretne biurko może być tu jedynym meblem. W tym kontekście stojąca popielniczka staje się nieomal świętym obiektem, podobnie jak hydrant w nowoczesnym muzeum nie wygląda jak hydrant, ale jak estetyczna zagadka. Modernistyczna transformacja percepcji – od życia do wartości formalnych – jest spełniona. Jest to, oczywiście jedna z /nieuleczalnych chorób modernizmu<sup>162</sup>.

W Galerii ON właściwie nic się nie zgadzało, może poza jednym – brakiem okien wychodzących na zewnętrzny świat, tam po prostu prawie nie było okien, małe zaraz przy wejściu, dwa w pierwszym pomieszczeniu, które nie dawały za dużo światła a pozostałe były przysłonięte ściankami. Galeria mieściła się na strychu Centrum Kultury Zamek, czyli w dawnym zamku cesarskim, a dokładniej w starych budynkach stajni. Wchodziło się wąskimi, lekko skrzypiącymi i trochę niestabilnymi schodami, dalej dwa pomieszczenia: jedno z widocznym odkrytym stropem, z wielkimi dostojnymi belkami, drugie lekko klaustrofobiczne – długie i niskie,

<sup>161</sup> Fragmenty okolicznościowych tekstów autorstwa Sławka Sobczaka, Agnieszki Okrzei, Krzysztofa Łukomskiego i Magdaleny Komborskiej. Archiwum Galerii ON.

<sup>162</sup> B. O'Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz. Ideologia przestrzeni galerii*, tłum. A. Szyłak, Fundacja Alternativa, Gdańsk 2015, s. 19.





bowiem nad nim mieściła się jeszcze antresola. (Zajrzyj do tekstu Justyny Kowalskiej, w którym przywołuje ona swoje dziecięce wspomnienia, zwracając uwagę na perspektywę wzroku małego dziecka)<sup>163</sup>.

Po kilku schodach przechodziło się do pomieszczeń służbowych – biura i niby magazynu. Wcześniejsze miejsce dla wtajemniczonych, tych dopuszczonych do nieformalnych rozmów, spotkań po-wernisażowych, butelek niewypitego podczas wernisaży wina, w ostatnich latach pod wodzą młodego teamu kuratorskiego zostało odremontowane i udostępnione dla wszystkich i stanowiło ważny obszar wspólnych działań.

Ta trudna i nieprzyjazna dla sztuki przestrzeń okazywała się bardzo często czynnikiem zapalnym realizacji. Do Galerii ON nie można było po prostu przenieść wystawy z innego miejsca, właściwie każda realizacja musiała powstawać tutaj. Artystki i artyści musieli brać pod uwagę skosy, belki, kiszkowate kształty i „niewieszalne” ściany. Ale paradoksalnie takie niewystawienne miejsce sprzyjało tworzeniu sztuki, wyzwalało energię. Trudności przestrzenne wymuszały charakterystyczne formalne rozwiązania, przeszkadzając pomagały w stworzeniu prezentacji obejmującej widza wieloaspektowo. „Strychowe wnętrze ON jest tak specyficzne, że samo – przez lata – stało się obiektem wielu działań artystycznych i być może to właśnie ono jest niejako „głównym bohaterem” galerii. Wszystko, co tu się dzieje może wydawać się nieco inne, bo galeria uobecnia właśnie to, co nieobecne gdzie indziej”<sup>164</sup>.

Marek Wasilewski, związany przez długi czas z Galerią ON zarówno jako artysta, jak i krytyk, w krótkim wspomnieniu tak podsumował jej eksperymentalne wnętrze: „Moja znajomość z Galerią ON rozpoczęła się prawdopodobnie w roku 1987 lub 1988 na początku studiów na PWSSP w Poznaniu. Na drugim roku wybrałem pracownię rysunku profesor Izabelli Gustowskiej i wtedy oglądanie wystaw w galerii było już oczywistą częścią uczestnictwa w życiu pracowni. To było niezwykle miejsce, nie tylko ze względu na pokazywaną tam sztukę i ludzi, których można było tam spotkać. Strych nad cesarskimi stajniami na tyłach poznańskiego zamku wydawał się w ogóle nie nadawać na galerię sztuki. Całkowicie odbiegał od idei białego pudełka. Wszędzie skosy, brak naturalnego światła, antresola, która zdecydowanie przecinała przestrzeń i dominowała nad nią wizualnie, stara zniszczona drewniana podłoga. Nadmiar rozpraszających drobnych szczegółów.

<sup>163</sup> Tego typu odwołania umieszczono w tekście ponieważ w pierwotnym druku publikacji w *Galeria ON – 35 lat twórczego eksperymentu* znajdują się inne teksty poświęcone Galerii, do których odsyłam.

<sup>164</sup> M. Bakke, *Galeria ON*, archiwum Galerii, tekst powstał około roku 2000.

Jednocześnie miejsce z magią, tajemnicą i historią. Może właśnie dlatego, że miejsce to było tak dziwne nadawało się doskonale do pokazywania sztuki, która na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych była istotna. Sztuka mediów, instalacja, prace powstające na miejscu i dla tego specyficznego miejsca odnajdywały się tam najlepiej. Najgorzej wyglądały prace przyniesione z zewnątrz i powieszono w poprawny «galeryjny» sposób”<sup>165</sup>.

Strych galeryjny stał się **laboratorium działań artystycznych**, pozwalającym na niekonwencjonalne rozwiązania, swoiste poszukiwania niemożliwe w tradycyjnych, czystych wnętrzach innych galerii. Czasami pełnił również funkcję pracowni – Wasilewski tworzył tam swoje pierwsze ogromnych rozmiarów rysunki, ale przede wszystkim wcześniej Andrzej Peplowski przez kilka lat miał tam swoją pracownię, za którą „odpłacał” się pilnowaniem wystaw. Ze strychu korzystały także różne grupy muzyczne i teatralne, w tym Teatr Ósmego Dnia.

### Wystawy – różnorodność, dotykanie aktualności

Przyglądając archiwum działalności Galerii ON dostrzegamy kilka wiodących tendencji. Przez cały czas starano się pokazywać, to, co najbardziej współczesne w sztuce, zatem program Galerii nieustannie się zmieniał. Ważny był indywidualny wybór poszczególnych osób, często determinowany ich własnymi zainteresowaniami. Dlatego początkowo przeważały wystawy zogniskowane wokół poszukiwań graficznych (zajrzyj do tekstów: Grzegorza Dziamskiego i Justyny Kowalskiej). Później nastąpiło otwarcie się na sztukę medialną, instalacje (warto zajrzeć do tekstu Justyny Kowalskiej, Łukasza Guzka) aż po ostatni okres, w którym punktem centralnym stały się interdyscyplinarne spotkania i projekty. Zmiany programowe stanowiły naturalny proces, nie były sztucznie obraną strategią, wraz ze zmieniającym się zespołem kuratorskim przeobrażał się program, ale pomimo tego możemy mówić o jego spójności. ON-owe aktywności to zwykle eksperyment, wykorzystywanie niekonwencjonalnych rozwiązań przestrzennych i zaangażowana postawa. Zaangażowanie zawsze było po stronie prowadzących. ON nie tylko robił wystawy, ale współorganizował spotkania galerii autorskich z Polski (*Idea miejsca, miejsce idei*), czynnie uczestniczył w pionierskim projekcie targów sztuki w 2004, a w 2005 roku, odpowiadał na nich za pokaz galerii niekomercyjnych, współwydawał publikacje poświęcone sztuce Poznania (*Sztuka video. Poznań Art Now 2004*),

<sup>165</sup> W przypadku cytatów wypowiedzi osób związanych z Galerią, gdy nie zaznaczono przypisu zobacz uwagę na końcu tekstu.



organizował festiwale performance (*Odpryski* 1998, *Na zimno i na gorąco* 2000), dokumentował swoją działalność w rocznikach – katalogach wydawanych od 1994 do 2007 roku.

Oczywiście trzon działalności Galerii stanowiły jednak wystawy: tematyczne, problemowe, zbiorowe i indywidualne. Tych ostatnich było zdecydowanie więcej. Lista artystów jest imponująca, dobrze oddaje to ich alfabetyczny spis. Znajdują się na nim czołowe nazwiska ze sztuki polskiej i bardzo wiele interesujących i ważnych nazwisk spoza Polski: Marcel Duchamp, Douglas Davis, Bill Viola, Paul Panhuysen.

Ciekawymi prezentacjami były pokazy poszczególnych pracowni zarówno z poznańskiej, jak i innych uczelni, z Gdańska, Krakowa, Warszawy, Łodzi, Torunia, czy uczelni zagranicznych z Austrii czy Wielkiej Brytanii.

Ważne były wystawy zbiorowe organizowane cyklicznie, jak *Obecność* (1987, 1988, 1992) i wchodząca z nią w dialog, czy stanowiąca swoiste dopełnienia poprzez zaprzeczenie *Sztuka nieobecna* (1992, 1993). Pierwszy cykl pokazywał uznanych, dojrzałych artystów, drugi prezentował bardzo młodych twórców, czasami jeszcze studiujących, często nieobecnych właśnie w szerszym obiegu sztuki. Wystawy stanowiły pole zmierzenia się z własnym kształtem wypowiedzi, wpisaniem się w kontekst, wejściem w dialog z innymi artystami. Warto podkreślić, że jej poszczególne odsłony miały miejsce także w innych poznańskich galeriach, co świadczy o dobrej współpracy pomiędzy nimi.

Spośród wielu wystaw zbiorowych zdecydowanie wyróżnić należy *Sztukę kobiet* w 1980 roku, istotny głos w kwestii gender sztuki, feminizmu, jak i późniejsze *Obecność I* z 1987 roku i *Obecność III* z 1992 roku, szczególnie ta ostatnia miała bardzo rozbudowany charakter, z towarzyszącym symposium była obrazem feministycznej sztuki polskiej<sup>166</sup>. (Zajrzyj do tekstu Łukasza Guzka, który podkreślając pionierskie działanie, robi klamrę do czasów współczesnych). Izabella Gustowska również akcentuje powyższe działania, szczególnie wystawę z 1980 roku, która wzmocniła Jej współpracę z Krystyną Piotrowską: „Nie wiem dokładnie, Krystyna też nie pamięta, kiedy zdecydowałyśmy się na współpracę. Niewątpliwie połączyła nas na zawsze *Sztuka Kobiet* (listopad 1980). To ważny moment, obie wiedziałyśmy, że w sztuce kobiet dzieją się rzeczy ciekawe, ale często traktowane marginalnie więc to był taki pokoleniowy i solidarny akcent naszej współpracy także

<sup>166</sup> Zobacz J. Ryczek, *Sztuka kobiet w Poznaniu – od Obecności po Smakolyki*, w: *W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986–2011*, red. W. Makowiecki, Poznań 2011.

do dzisiaj toczącej się przyjaźni z wieloma artystkami w Polsce i za granicą. Tak mogłabym powiedzieć, że tego właśnie chciałam i że pamiętam siebie z tamtego okresu jako aktywną i szczęśliwą kobietę – artystkę może też feministkę (choć z dystansem).”

Galeria ON lubiła świętować swoje poszczególne jubileusze, robiła to w najlepszy możliwy sposób – przygotowywała specjalne wystawy pokazywane poza stałą siedzibą, w innych galeriach w Poznaniu i w Polsce. *Drobne narracje* w 1994 roku odbyły się w poznańskim BWA (Grzegorz Dziamski, który był współkuratorem wystawy, przywołuje kilkakrotnie jej doświadczenie w swoim tekście); *OneONi* w 2003 roku odwiedziły kilka miast w Polsce. Odbyły się także wystawy zagraniczne w Berlinie i Izraelu.

Pokazy pod szyldem Galerii ON towarzyszyły ważnym wydarzeniom w Polsce, przy okazji Łódź Biennale w 2004 roku pokazano wystawę *Poznan Art Now*, entuzjastycznie opisywaną m.in. w „Art in America”, w 2006 roku przy kolejnej edycji Biennale odbyła się prezentacja *Come into my world. Polska sztuka wideo*. Również poznańskie Mediations Biennale ma związki z Galerią ON – pomysłodawca Tomasz Wendland przez pewien moment był nieformalnie związany z Galerią, założone przez niego CSW Inner Spaces Multimedia, później IF Museum stale z nią współpracowało, a pierwsza wystawa, która poprzedzała i zapowiadała Mediations Biennale – *Asia–Europe Mediations* w 2007 roku, powstała przy współpracy Tomka Wendlanda i Sławka Sobczaka, wtedy kuratora Galerii ON<sup>167</sup>. O ważnym miejscu Galerii ON w ogólnopolskim obiegu sztuki świadczy zaproszenie jej w 1995 roku przez Angelikę Stepken (niezależną badaczkę sztuki) do wystawy *Unter einem Dach: Polnische Galerien zu Gast im Podewil*, na której w berlińskim Podewil prezentowanych było 10 najważniejszych miejsc sztuki w Polsce (nie tylko autorskich), w tym ON.

Największą ilościowo wystawą była zorganizowana w 2000 roku przez Sławka Sobczaka jednodniowa prezentacja *KOLEKCJA, czyli relikwiarz*. Pontus Hultén znany szwedzki kuratorów w rozmowie z Hansem Ulrichem Obristem podkreśla rolę kolekcji, twierdził, że muzeum nie może istnieć bez kolekcji, że to ona pozwala instytucji przetrwać różne kryzysy, na przykład zwolnienie dyrektora<sup>168</sup>. Galeria ON nigdy nie chciała stać się muzeum, pomimo zbierała swoje charakterystyczne zbiory. „Galeria ON przez 23 lata swojej działalności zgromadziła sporą i specyficzną kolekcję «obiektów sztuki». Określić można ją mianem kolekcji fragmentów. Są to przede wszystkim elementy instalacji i obiektów prezentowanych

<sup>167</sup> Zarówno Łódź Biennale, jak i Mediations Biennale w Poznaniu mają swoją niestety nie zawsze pozytywną historię.

<sup>168</sup> H.U. Obrist, *Krótką historia kuratorstwa*, tłum. M. Nowicka, Kraków 2016, s. 50.



w przestrzeniach Galerii ON. Swoisty śmietnik uświęconych wcześniej mianem sztuki przedmiotów a obecnie zbiór zdegradowanych odpadków. Szacunek do dzieła sztuki nakazuje jednak pełną dbałość o przechowywanie tych przedmiotów. Co jakiś czas przedmioty te przenosi się z miejsca na miejsce szukając dla nich tego najlepszego. Czyści się je, pakuje, by za jakiś czas ponownie z mniej lub bardziej niejasnych przyczyn powtórzyć tę czynność. Zdarza się jednak, że coś ulega uszkodzeniu. Wtedy jakaś absurdalna siła nakazuje nam uszkodzenia te naprawiać (o ile jest to możliwe). Są też chwile wzruszających pożegnań z „obiektami sztuki”, kiedy to na skutek jakiegoś błędu lub po prostu mijającego czasu ulegają one absolutnej destrukcji a co za tym idzie degradacji.

Sami artyści także często zapominają o swoich płodach, nierzadko zaraz po zakończeniu ich ekspozycji. Wtedy wędrują one **z przestrzeni** wystawowej **do przestrzeni** magazynowej przyczyniając się do powiększenia swoistej kolekcji i czekają tam w uświęceniu na...?

Są w galerii także takie artystyczne przedmioty, które z różnych przyczyn nie ujrzały nigdy światła dziennego. Należą do nich na przykład prace nieudane lub nieskończone<sup>169</sup>.

Fragmety realizacji ponad siedemdziesięciu artystów na jeden dzień stały się pełnoprawnymi obiektami sztuki, by następnie „podzielić los innych powszechnych odpadków”. Możemy zapytać o dzieło sztuki jako obiekt, o materialność i konteksty, które decydują że dany fragment rzeczywistości stanie się zwykłą rzeczą, czy też obiektem sztuki. Ale *Kolekcja* przede wszystkim pokazała, co było największą wartością poznańskiej placówki. Niczym bohater powieści Susan Sontag *Miłośnik wulkanów* sporządza listę swych drogocennych zbiorów. Przepisuje ją na nowo, uzupełnia. Lista to kolekcja, dlatego najważniejszą kolekcję Galerii ON stanowi lista artystów z nią związanych i kryjąca się za tymi nazwiskami współpraca, a często nawet przyjaźnie. Taka sieć wspólnotowych relacji obejmowała nie tylko artystów, jedna z wystaw pokazała jak ważne związki występują pomiędzy artystami a osobami wspierającymi technicznie ich twórczość. Jednocześnie *Machiny* (2002) Karola Ciechanowskiego pozwalały ponownie zadać pytanie o przedmiot – dzieło sztuki i jego autora/autorkę. Z technicznego wsparcia Ciechanowskiego korzystali chyba wszyscy artyści i artystki poznańskiej Uczelni, używający w twórczości techniki lub mediów, a na wystawie mogliśmy zobaczyć właśnie techniczne części ich realizacji, przeróżne urządzenia wymyślone przez niego.

<sup>169</sup> S. Sobczak, Tekst kuratorski, opublikowany w roczniku – katalogu w 2001 roku.

Ale co ważniejsze z dzisiejszej perspektywy wystawa stanowiła zapowiedź wielu współczesnych praktyk artystycznych. Jak zauważyła Joanna Hoffmann-Dietrich rozważając czym dzisiaj mogłaby być Galeria ON, która „zawsze szła z „duchem czasów” i, gdyby nadal istniała, na pewno przeszłaby swoistą metamorfozę włączając się w najnowsze trendy współczesnej kultury. Nietrudno wyobrazić sobie, że przy sprzyjających warunkach środowiskowych i finansowych, przekształciłaby się w kreatywne centrum łączące UAP ze środowiskiem zewnętrznym. W jego ramach funkcjonowałby artystyczny FabLab, dający artystom dostęp do różnych technologii oraz wspierający proces twórczej kreacji poprzez warsztaty, dzielenie się wiedzą i doświadczeniem. Zapewne w ramach Galerii powstałaby artystyczna grupa złożona z kreatywnych ludzi o różnych umiejętnościach i predyspozycjach realizująca wspólne projekty. W dzisiejszych czasach, artyści coraz bardziej zdają sobie sprawę z tego, że aby tworzyć wartościowe i ambitne dzieła muszą zrezygnować z dotychczasowego modelu protagonisty, który w swoim studio zmagają się samotnie z własnymi koncepcjami i warsztatem. Rzeczywistość Big Data i rozwijające się technologie są po prostu zbyt skomplikowane, aby jedna osoba mogła sobie z nimi poradzić”.

Galeria zostaje zamknięta w 2011 roku, historia wystaw w 2012 roku. W dawnej Synagodze, która już wtedy miała zostać sprzedana na cele komercyjne, a do dzisiaj stoi opuszczona i zamknięta, odbyła się prezentacja specjalnie przygotowanych „autorskich dedykacji” twórców związanych z Galerią, symbolicznie zatytułowana *Still on*. Ta nostalgiczna symbolika w 2012 roku mogła jeszcze budzić nadzieję, że obie instytucje odrodzą się w nowych ciekawych odsłonach. Dziś wiadomo, że Galerii ON nie będzie w przestrzeni Poznania, ale nie znaczy to, że znikła z jego mapy. Pamięć o niej tkwi pośród wielu uczestników życia artystycznego, którzy i które swego czasu stanowili wierną publiczność zamkowego strychu. Ta publikacja jest tego przykładem, będąc jak ostatnia wystawa nie laurką ku czci, ale „Ów *hommage* nie ma jednak służyć samozadowoleniu współautorów Galerii ON, a raczej wszystkim reprezentantom młodego pokolenia artystów i odbiorców ich działań, którzy tworzą dziś w zupełnie innych okolicznościach, a jednak w podobnym duchu – nieskrępowani zewnętrznymi wymaganiami rynku lub ironicznymi doń nawiązującymi. *Niech moc będzie z wami!*”<sup>170</sup>.

<sup>170</sup> K. Łukomski, tekst z katalogu wystawy.

W całym okresie trwania Galerii odbyło się w niej ponad 500 wystaw.



### Sztafeta pokoleń

Gdy zajmujemy się sztuką wiemy, że to nie przestrzeń, nie super wystawy są najważniejszym elementem gry. Sama przestrzeń może jedynie pomóc, a za wystawami zawsze stoją ludzie. Zatem gdy opisujemy historię ON-u, nie można pominąć najważniejszego ogniwa – osób prowadzących Galerię. Przez 35 lat zawsze byli to artyści (oprócz pierwszego roku oraz w ostatnim okresie wzmocnieni teoretykami), dlatego we wszystkich tekstach pojawia się określenie „Artist Run Space”, Łukasz Guzek w swoim tekście zastępuje „Space” pojęciem „Initiatives”, które podkreśla aktywność, nie tylko kontekst samego miejsca. Z Galerią ON jako jej organizatorzy związani byli: Lech Dymarski, Krystyna Piotrowska, Izabella Gustowska, Sławek Sobczak, Joanna Hoffmann, Agata Michowska, Anna Tyczyńska, Hubert Czerepok, Konrad Smoleński, Krzysztof Łukomski i Agata Rogoś (z szerszym zespołem). Tylko pierwszy i ostatnia nie są artystami, reszta to czynni do dzisiaj artyści. Każdy/każda z nich ma swój bogaty biogram artystyczny. Poszukują własnych rozwiązań i kształtują własne wypowiedzi twórcze. Obok działalności artystycznej poświęcali swój czas, a przede wszystkim energię by dać możliwość innym twórcom na zaprezentowanie efektów ich pracy, a nam wszystkim – uczestnikom wydarzeń, umożliwić ich doświadczanie.

Galeria ON to swoista sztafeta pokoleń – program kształtowały zawsze osoby młode, które po kilku latach przekazywały pałeczkę młodszym następcom. Wszyscy niezależni w swoich poszukiwaniach artystycznych i kuratorskich powodowali, że Galeria ON była galerią niezależną, niezależną programowo, ale także niezależną finansowo, bowiem nie było jednego źródła finansowania, które pośrednio czy też bezpośrednio wpływało na jej działanie. (Zajrzyj do tekstu Łukasza Guzka, który skrótowo przywołuje różne typy galerii istniejących w Polsce w tamtym czasie). Od początku Galeria była związana z Uniwersytetem Artystycznym (wcześniej PWSSP oraz ASP), ale nie było tu relacji podległości. W środowisku poznańskim sztuka zawsze rozwijała się i rozwija w powiązaniu z Uczelnią. Zatem osoby prowadzące Galerię były związane z Uczelnią, jako jej absolwenci, a w większości przypadków także jej wykładowcy i wykładowczynie. Galeria pozyskiwała również fundusze z Urzędu Miasta, co dodatkowo zapewniało jej niezależność. W czasach przed grantami, bez określonych projektów urzędnicy przychylnie spoglądali na działalność ON-u, może fundusze nie były zbyt duże, ale w miarę regularne i bezproblemowo rozliczane.

Dlaczego artystki i artyści zdecydowali się prowadzić galerię? Motywacje były bardzo różne, nigdy jednak nie kryła się za tym chęć zarabiania, bowiem praca w ON-nie nikomu nie przynosiła żadnej finansowej gratyfikacji.

Krystyna Piotrowska tak uzasadnia swoją decyzję: „Kiedy zaproponowano mi prowadzenie galerii byłam tuż po skończeniu studiów PWSSP w Poznaniu i po indywidualnej wystawie właśnie w Galerii ON. Wcześniej prowadził ją Lech Dymarski, który na sztuce się nie znał zupełnie, więc byłam na jego tle kandydatką profesjonalną i kompetentną. Lubiłam wyzwania i organizowanie wystaw mając tytuł przyjaciół artystów nie wydawało mi się trudne.” Po roku samodzielnego „panowania” Piotrowska zaproponowała współpracę Izabelli Gustowskiej, która następnie przez lata do pracy w Galerii wprowadzała wiele młodych osób, dla których jak i dla niej Galeria stała się bardzo ważnym miejscem. Dlaczego sama podjęła taką decyzję?

„Dlaczego???”

Może dlatego, że potrzebowaliśmy swojego miejsca, może dlatego, że byliśmy w grupie i czuliśmy swoją siłę...? Ja chciałam po prostu być bliżej sztuki i ludzi, którzy ją robili.

Czuliśmy głód kontaktów.

Pamiętaj, że listy szły długo, telefony nie wszyscy mieli.

Spotkania w galerii ON i często potem u Krystyny i Grzegorza Gaudena (w wieżowcu lub pracowni Krystyny na Osiedlu Wichrowe Wzgórze) były po prostu niekończącymi się rozprawami o sztuce i próbami wybicia się na niezależność i oczywiście fantastycznymi dowcipnymi kolacjami przy bigosie i winie.) Brylowali jak zawsze Grzegorz G. i Wojtek M.

Nie wiem dokładnie Krystyna też nie pamięta kiedy zdecydowałyśmy się na współpracę.

Niewątpliwie połączyła nas na zawsze *Sztuka Kobiet* (listopad 1980). (...) Potem był stan wojenny, aresztowanie Grzegorza, Krysią została z matką Martą i nic już nie było takie wolne.

Tak myślę, że od wystawy Andrzeja Pepłońskiego w 1983 to już była trochę więcej moja działalność, ale ciągle też wspólna z Krysią. Krystyna wyjechała z Polski latem 1984, ja miałam coraz więcej kontaktów z artystami (także z racji aktywnej pracy w PWSSP)

i wtedy uznałam, że Galeria ON jest ważna nie tylko dla środowiska poznańskich artystów, ale dla rozwoju kontaktów w Polsce i poza krajem. Galeria stała się też moim miejscem, taką trochę pracownią, trochę klubem przyjaciół, może nawet trochę domem.

Poza tym ja to po prostu lubiłam, mimo że to czasami była trudna i żmudna praca np. związana z montażami wystaw. Na szczęście miałam zawsze wspaniałych kolegów wokół: Andrzeja Peplńskiego, Sławka Sobczaka, byłych studentów Marka Jakuszewskiego, Marka Wasilewskiego i aktywnego krytyka Grzegorza Dziamskiego.

Do Galerii przychodziło dużo ludzi, było aktywnie i twórczo gdybym nie miała Galerii ON zamknęłabym się bardziej w pracowni, nie poznałabym tylu wspaniałych artystów i nie miałabym tylu znajomych i przyjaciół. Z perspektywy czasu uważam to za największą wartość i sumę znaczących momentów w skali mojego życia”.

Wpływ Gustowskiej na późniejszą działalność ON-u był bardzo duży, to dzięki niej przejście pomiędzy studiowaniem na uczelni a pracą w galerii odbywało się w sposób płynny, a rozpoczynało się jeszcze na studiach, jak w przypadku Sławka Sobczak. „Wydawało to mi się zupełnie naturalną kolejną rzeczą. Było to miejsce, z którym oswajałem się od początku studiów na PWSSP. Od 2 roku (do dyplomu) studiowałem w pracowni Izy Gustowskiej i działalność ON-u była jednym z pół naszych pracownianych działań, doświadczeń i zbierania intuicji twórczych. Trzeba dodać iż galeria w tym czasie należała do nieformalnej grupy kilkunastu tego typu miejsc w Poznaniu, z galeriami Akumulatory 2 i Wielką na czele. Ale właśnie w programie ON-u odnajdywałem najwięcej inspiracji dla siebie. (...) Po zakończeniu studiów zostałem asystentem w pracowni prowadzonej przez Izę Gustowską i coraz częściej w galerii bywałem już nie tylko jako gość a jej współpracownik, pomagając m.in. w montażach wystaw, wysyłaniu zaproszeń czy rozwieszaniu plakatów. Obserwowałem pilnie pracę Izy, którą dziś można by z powodzeniem nazwać kuratorską (choć wtedy ta terminologia jeszcze nie obowiązywała) i się uczyłem, w tym także na jej i swoich niekiedy bolesnych błędach. To naprawdę była doskonała szkoła. W roku 1990 Iza zaproponowała mi pierwszą wystawę indywidualną w ON-nie. Z czasem zaczęłam ja proponować Izie swoje pomysły na wystawy, które ona w większości akceptowała. W roku 1992 zorganizowałem (wspólnie z Małgorzatą Czaińską) ogólnopolski festiwal artystyczny *Sztuka Nieobecna*, który z jednej strony wzorował się na *Obecności* a z drugiej zrywał

z powagą i otwierał się na innego typu eksperyment mający swój rodowód w żywiole młodości. Od tego czasu *Obecność* (materialność) miała w programie galerii kontrpropozycję w *Nieobecności* (efemeryczności), aż do roku 1994, tj. wystawy *Drobne Narracje* (Galeria BWA Arsenał) z okazji 15-lecia Galerii, po której Iza ostatecznie przekazała mi pałeczkę. Jednak nie zamierzałem rezygnować z tradycji galerii i nadal oprócz coraz młodszych artystów zapraszałem do udziału w programie wielkie osobowości twórcze, takie jak choćby Jan Berdyszak. Wydawało mi się to najlepszą drogą do promocji i swojego rodzaju nobilitacji młodej sztuki, co z perspektywy czasu uważam za bardzo dobry pomysł.

Niekiedy bywałem zmęczony prowadzeniem galerii z wszystkim co to niesie (od tworzenia programu przez logistykę, budowlankę po rachunkowość) i wtedy z pomocą przychodzili przyjaciele/ przyjaciółki (m.in. Hubert Czerepok, Joanna Hoffman, Agata Michowska, Anna Tyczyńska) i moja żona choć jest osobą z innej twórczej branży”.

Galeria ON bardzo mocno wpisywała się w życie studentów, była miejscem pierwszych ważnych doświadczeń, a czasami także miejscem debiutów artystycznych. Kształtowała więzi towarzyskie i wzmacniała przyjaźnie, które wpływały na decyzję o współpracy. „W czasach kiedy studiowałam oraz tuż po moich studiach, galeria ON była bardzo ważnym miejscem na mapie galeryjnej Poznania. – mówi Anna Tyczyńska – Była miejscem, w którym się „bywało”; chodziło na wystawy, spotkania... Wyróżnieniem było zostać zaproszonym przez prowadzącą wówczas ON prof. Gustowską do przygotowania wystawy (zresztą mam wrażenie, że w tamtych czasach udział w wystawach przez studentów i młodych artystów, nie miał miejsca na taką skalę jak to ma miejsce dzisiaj... a więc zaproszenie do zrobienia wystawy było naprawdę zaszczytem ;-)). A ja takie zaproszenie dostałam będąc na V roku studiów... I poczułam się niezwykle wyróżniona i doceniona... Po raz pierwszy wówczas (był to rok 1990) zmierzyłam się z wnętrzem i przestrzenią ON-u. Potem przyszły kolejne zaproszenia i kolejne realizacje. ON stał się więc moją galerią, z którą się identyfikowałam i która była moim miejscem, tzn. galerią, z którą się utożsamiałam w sensie artystycznym oraz – w pewien sposób – która mnie reprezentowała. Ale to jeszcze nie wpłynęło na moją decyzję o prowadzeniu ON-u; w zasadzie to nawet nie ja taką decyzję podjęłam... Nie pamiętam, od którego roku prowadzenie galerii przejął Sławek Sobczak, ale na pewno w tym okresie przyjaźniliśmy się już bardzo. Braliśmy udział



we wspólnych projektach, warsztatach, wystawach, spotykaliśmy się na stopie towarzyskiej... Ale wtedy chyba nawet nie marzyłam, by być kuratorką... albo... marzyłam, ale wydawało mi się to takie nieosiągalne... Po jednym z naszych wyjazdów namawiałam Sławka na zorganizowanie wystawy poznanemu podczas warsztatów artyście, a Sławek zdziwiony zapytał, dlaczego w takim razie nie wykuratoruję tej wystawy... Tak więc, w taki oto miękki sposób, przeszłam od pozycji artystki związanej z galerią do bycia kuratorką i wciągnięta zostałam w myślenie o galerii: programie, planach, dyskusji o tym, jakie to miejsce powinno być. Dopiero później podjęta została już bardziej formalna współpraca, można powiedzieć w «kolektywie» kuratorskim, w skład którego weszli: Sławek Sobczak, Agata Michowska, Joanna Hoffmann oraz ja.”

Podobne doświadczenie przywołuje Joanna Hoffmann: „Z galerią ON związałam się podczas studiów na Poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dla młodych, poszukujących artystów Galeria ON tworzyła naturalne środowisko. Była nie tylko galerią promującą nową, eksperymentalną sztukę, ale swoistym laboratorium, w którym sztuka ta mogła powstawać i dalej się rozwijać. Galeria ON pełniła rolę jednego z głównych węzłów bardzo dynamicznej wówczas sieci galerii i miejsc autorskich, prowadzonych często przez artystów, alternatywnej do państwowych instytucji BWA i muzeów. Sieć ta, zasilana energią młodego pokolenia, działała na zasadzie naczyń połączonych, w których rodziły się i przez które przepływały nowe artystyczne idee i trendy.(...) Galeria ON miała jednocześnie demokratyczny charakter: wspierała raczej niż oceniała, darzyła zaufaniem artystów a nie dokonywała arbitralnych selekcji. Stąd artyści, którzy brali czynny udział w życiu Galerii, mieli poczucie nie tylko przynależności do szerszej kreatywnej społeczności, ale także tworzenia szczególnej wspólnej wartości. Dlatego, kiedy nadszedł moment, gdy ze względu na nadmiar obowiązków rodzinnych i zawodowych, Sławek potrzebował organizacyjnego wsparcia, w zupełnie naturalny sposób znalazłam się w grupie osób prowadzących galerię obok Sławka, Ani Tyczyńskiej i Agaty Michowskiej”.

Powyższe wypowiedzi dopełnia jeszcze i wzmacnia towarzyską motywację Agata Michowska: „Aktywność Galerii ON przypadła na czas, kiedy sztuka splatała się z życiem towarzyskim w sposób wyjątkowo intensywny, dlatego pewne decyzje wynikające z czystej przyjaźni przekładały się na poczucie odpowiedzialności za Galerię. Tworzyliśmy wraz z Anną Tyczyńską i Joanną Hoffmann «zespół», który w trudnym dla Galerii momencie przejął na siebie liczne

obowiązki związane z jej funkcjonowaniem. Żadna z nas nie miała jednak wątpliwości, że *spiritus movens*, kontynuującym ideę miejsca zapoczątkowaną wiele lat wcześniej przez Iżę Gustowską i Andrzeja Peptońskiego, a jednocześnie ostatnią osobą rozumiejącą jego ducha był Sławek Sobczak”.

Zupełnie inaczej uzasadnił swoją decyzję o współprowadzeniu Galerii Hubert Czerepok: „Chyba dlatego, że chciałem by ON przestał być galerią, która robi zbyt dużo wystaw i żeby pokazywał także artystów, którzy niekoniecznie wpisywali się w estetykę poznańską”.

Również z pobudek programowych i artystycznych zdecydował się przyjąć zaproszenie i prowadzić Galerię Krzysztof Łukomski, jak się okazało, w ostatnich kilku latach. „Zostałem do tego zaproszony przez Sławka Sobczaka, z którym dzieliłem i dzielę pasję dla sztuki współczesnej i jej „nierozumienia”. Pod koniec 2007 roku wróciłem z dalekiej rezydencji i wielomiesięcznej podróży twórczej po Stanach Zjednoczonych i Kanadzie, podczas której poznałem wspaniałych promotorów sztuki i zobaczyłem, że można inaczej niż dotychczas mi się wydawało, zajmować się jej promocją i propagowaniem pewnych idei. Zaledwie dwa lata wcześniej ukończyłem specjalność: „krytyka artystyczna i promocja sztuki” na Wydziale Edukacji Artystycznej ASP w Poznaniu, z równoległym zakończeniem studiów w drugim zakresie, na Intermediach. Wydawało mi się, że jestem gotowy w niewielkim miejscu, w niewielkiej skali, wprowadzić w życie, to czego nauczyłem się podczas kilku lat studiowania i podróży, międzynarodowych wizyt studyjnych, przyjaźni z artystami. Krótko mówiąc, zakochany w pewnych utopiach, teologii «glokalności» i wraz ze wspaniałym zespołem współpracowników, postanowiłem je sprawdzić w praktyce”. Łukomski zaprosił do współpracy Agatę Rogoś (OBScurators), a następnie kilkoro młodych osób.

W przywoływanych wypowiedziach zwraca uwagę pojawiająca się refleksja dotycząca własnej roli i pytań o formę kuratorstwa, czym ono jest. Bowiem nawet jeżeli nie funkcjonowało jeszcze to określenie, wszyscy w pewien sposób pełnili jego rolę. Kim jest kurator? Co takiego należy do jego obowiązków? Jaką rolę spełnia wobec artysty? Hans Ulrich Obrist przywołał różne funkcje kuratora: „Herald Szeemann kiedyś wymienił wszystkie funkcje Ausstellugsmachera i lista była bardzo długa. Jest to administrator, amator, autor wstępu, bibliotekarz, księgowy i menadżer, animator, konserwator, finansista i dyplomata.



Tę listę można poszerzyć jeszcze o bycie strażnikiem, kierowcą, mediatorem i badaczem<sup>171</sup>. Patrząc na grupę osób związanych z Galerią ON można znaleźć potwierdzenie powyższych słów w ich rozbudowanej i wszechstronnej działalności.

Ale może jeszcze lepiej oddają ich postawę inne słowa wielkiego szwajcarskiego kuratora: „Cóż kurator musi być przede wszystkim elastyczny. Czasem jest służącym, czasem asystentem; czasem podrzuca pomysły, jak pokazywać prace. Przy wystawach grupowych jest koordynatorem, przy tematycznych – wynalazcą. Ale w kuratorstwie najważniejszy jest entuzjazm i miłość – i odrobina obsesji<sup>172</sup>”.

Tych cech nigdy nie brakowało kolejnym osobom prowadzącym Galerię ON.

### **Pozostała nie tylko historia...**

To tam miało miejsce wiele debiutów, zarówno artystycznych, jak i kuratorskich. Jedną z osób ostatniego zespołu Magdalena Komborska-Swacha wspomina: „Galeria ON to miejsce gdzie rozpoczęłam swoją kuratorską drogę, pracowałam tam od 2009 r. przez kolejne trzy lata aż do 2011 r., czyli do momentu zamknięcia galerii. Był to okres programu wywodzącego się z manifestu o tytule *New history, so what the world needs now?* W ON powstał team kuratorski, utworzony przez zespół młodych kuratorów i artystów zarazem. Praca w otwartej grupie młodych antycypujących działaczy dawała możliwość realizacji własnych kuratorskich zamierzeń, konfrontacji, wzajemnej obserwacji, wymiany doświadczeń pomiędzy kuratorami i artystami. To było bardzo cenne, ciekawe i nowatorskie doświadczenie. W galerii, z tak ogromnym zapleczem historycznym i z wieloma bardzo reprezentatywnymi osobowościami twórczymi, każdy z młodych kuratorów mógł odnaleźć swojego „przewodnika”, nie zapominając i o swoich koncepcjach wystawienniczych. Ponadto, czuliśmy się tam jak w domu, mogliśmy spędzać razem wolny czas, zapraszać znajomych, gości, napić się kawy, posłuchać lub włączyć się w próby muzyków, poczytać, porozmawiać. Mam wrażenie, że takich żywych, otwartych miejsc brakuje”.

Otwartość i podążanie za tym, co aktualne wyróżniało Galerię ON. Zawsze było tam miejsce na eksperyment, współpracę i współdziałanie. Tę atmosferę wytwarzali prowadzący. „Fenomen ON to przede wszystkim osoby, które od początku tworzyły to miejsce: Iza Gustowska, Andrzej Peptoński, Sławek Sobczak.

<sup>171</sup> Słowa H.U. Obrista, tamże, s. 128.

<sup>172</sup> H. Szeemann, tamże, s. 106.

Wspaniali ludzie, wybitni pedagodzy i artyści, którzy odczuwali ogromną potrzebę wyjścia poza świat własnej sztuki i kreowania przestrzeni dla innych. To wielka ciekawość pracy innych i poczucie wspólnoty pokoleniowej, które nie wykluczało młodych, wschodzących artystów. Wiele osób, w tym ja, zawdzięczają swój start właśnie Galerii ON”. – mówi Agata Michowska.

Możliwość współpracy, bliskie relacje i zdobywanie doświadczeń było wykorzystywane przez wiele młodych osób, by wymienić: Agnieszkę Okrzeję, Marikę Zamojską czy Ewę Dominiak. Dwie ostatnie założyły nawet w 2007 roku galerię Starter, która po kilku latach z Poznaniu przeniosła się do Warszawy, gdzie z powodzeniem rozwija swoją działalność (już bez Dominiak).

Innym efektem oddziaływanie Galerii ON była promocja artystów w internecie. Przy Galerii powołano Ośrodek dokumentacji i promocji sztuki współczesnej, którego celem było wprowadzenie jak największej ilości artystów poznańskich i miejsc sztuki w obieg internetowy, co w tamtych czasach było zadaniem prekursorskim. Za pomocą platformy free.art.pl, finansowanej przez Fundację Batorego, udało się utworzyć 24 strony internetowe dokumentujące twórczość poszczególnych artystów związanych przede wszystkim z galerią ON a także stron innych poznańskich miejsc sztuki np. galerii AT. Swoistą kontynuacją tych działań i jednocześnie znacznym poszerzeniem, jest platforma Polish Art Tomorrow (PAT), nawiązująca do tradycji *Żywej Galerii* – tworzenia od ponad 30 lat niezależnego obiegu sztuki w Polsce (Zajrzyj do tekstu Łukasza Guzka). PAT – wspólna inicjatywa Sławomir Sobczaka i Tomasza Wendlanda, to projekt, który zbierając artystów w jednym miejscu, stara się kreślić obiektywny obraz sztuki polskiej, będąc równocześnie źródłem wiedzy, bazą kontaktów, jak i promocją twórców. Obecnie baza zawiera ponad 200 nazwisk osób, które debiutowały po 2000 roku. Za całość projektu odpowiada Sławek Sobczak.

Czym byłaby Galeria ON dzisiaj gdyby istniała – niektórzy mówią, że nie byłoby jej albo nie ma sensu o to pytać. Takie krytyczne stanowisko, przy jednoczesnym wskazaniu ważności istnienia podobnych miejsc reprezentuje Izabella Gustowska: „W dzisiejszych czasach Galerie tamtego czasu, w tym także ON nie miałyby racji bytu. Chyba, że uczelnie miałyby rangę światową w tym także środki na utrzymanie ambitnych, niezależnych miejsc sprzyjających sztuce i kulturze. Takie galerie i fundacje a nawet muzea istnieją w wielu ośrodkach akademickich na świecie i stanowią istotny



punkt w rankingach uczelni. Poza tym praca w galerii dzisiaj to profesjonalne poważne zajęcie na cały dzień a nawet więcej. Artysta musi realizować swoje projekty, galerzyści mają swoją zawodową pracę. Tylko w państwie wolnym i demokratycznym szanującym kulturę i sztukę, a także dostrzegającym wartość miejsc niezależnych i twórczych może powstać boom na takie czy inne miejscówki.

Ale jedno jest pewne nie można wchodzić dwa razy do tej samej rzeki”.

Jednak pytanie o dzisiaj nieistniejącej Galerii to nie chęć reaktywacji tego miejsca, to pytanie o współczesne potrzeby i wizję dzisiejszego obiegu galeryjnego, które pojawia się również w tekście Łukasza Guzka. Anna Tyczyńska zastanawiała się wielokrotnie „czy taka galeria nadal mogłaby istnieć...? Myślę, że tak. Galeria Entropia we Wrocławiu doskonale funkcjonuje, Wschodnia też. I oczywiście galeria AT. Nadal w świecie obecny jest ruch galerii niezależnych, czy też prowadzonych przez artystów (run by artists), galerii autorskich; doskonale w tym kręgu funkcjonuje np. poznańska galeria Raczej. Okazuje się, że nawet w czasach rynkowych, dobrych prywatnych galerii, nadal jest miejsce na takie galerie jak ON – zresztą w ostatnich latach nastąpiło pewne ożywienie na scenie galeryjnej w Poznaniu; niezależne galerie powstają w lokalach udostępnionych przez miasto i jest ich całkiem sporo: R20, Łęctwo, FWD, Skala, 9/10 i wiele innych... Powstały też nowe galerie związane z Uczelniami... Poznań trochę się rozrósł, a przede wszystkim zmienił, zmieniło się też środowisko, które dziś nie jest już tak ściśle związane i jednoznacznie kojarzone z Uczelniami. Nie ma więc dziś już jednej publiczności, która chodzi do wszystkich tych miejsc, ale każda z tych przestrzeni ma własnych odbiorców i przyjaciół. Zastanawiałam się, czy wejście na drogę komercyjną byłoby rozwiązaniem dla ON-u? Stereo, Starter, Pies, przeszły taką drogę. Jedno jest pewne, zmiana generacyjna była nieunikniona... Lecz prywatnie, dla mnie...to wielka szkoda, że ON-u już nie ma... bo wbrew temu co piszę, choć galerii przybywa, nie jest tak łatwo znaleźć dla siebie przestrzeń, swoje miejsce, arenę debat i dyskusji...”

Sławek Sobczak widzi to trochę inaczej. „Galeria ze swoim potencjałem nie mogła już być tym samym co kiedyś, nawet w znaczeniu wczoraj. Miała ona bowiem zawsze zakodowany imperatyw do szukania, do eksperymentowania. Może by w ogóle nie funkcjonowała realnie, a może eksperymentem byłby powrót do istoty koegzystencji podmiotów sztuki. Może mówiąc przewrotnie,

jej obecność uchroniłaby nas przed wszędobylską nieobecnością? A może nieobecność wygenerowałaby nowe idee formy obecności?

Jedno jest pewne decyzja Rektora Marcina Berdyszaka z 2011 roku (pozbawiająca galerię swojej siedziby) przyczyniła się do stawiania tego typu ambiwalentnych pytań. Ale czy galeria musi mieć miejsce? Może wystarczy pamięć miejsca i znaki czasu?

**Dla mnie galeria ON jest i pozostanie jedynym w swoim rodzaju pojęciem** [podkreślenie – JR]”.

A podsumowuje to wszystko Łukomski, który zamykał 35 lat działalności ON-u. „Z pewnością współprowadzenie programu Galerii ON było, nie tylko dla mnie, ale i całego zespołu fenomenalnych młodych twórców kultury, *przedmillenialsów* (:)) czymś w rodzaju niezwykłego eksperymentu. Jak poradzić sobie z wizją sztuki, która nie musi być ograniczana do PDFa portfolio, włączana w pewne mechanizmy nachalnej, korporacyjnej promocji wystaw, z jednej strony, czy mitologizowania i przeintelektualizowania jej obrazu z drugiej (na przykład przez jej opisywanie pewnym metajęzykiem zrozumiałym tylko dla nielicznych); w której tworzenie jest raczej współdzieleniem wiedzy, „dobrej roboty”, pasji, ale i spotkaniem człowieka z człowiekiem, po prostu, bez podkreślania podziału na „twórców” i „odbiorców”? Wiele z tych doświadczeń na pewno nas zbudowało i pozwoliło dalej zajmować się tym, nad czym współcześnie pracujemy w swoich własnych praktykach zawodowych, czy to artystycznych, kuratorskich, czy edukacyjnych.

Galeria ON stworzyła przez ponad trzydzieści lat nie tylko program wystaw, rezydencji i spotkań, ale przyniosła też określone relacje ludzi ją współtworzących i przyjaźnie, które przekraczają tylko sentymentalne podejście do jej historii. Wiele związanych z nią osób utrzymuje do teraz bliskie związki, a w swojej pracy z pewnością odwołują się do zdobytego dzięki niej doświadczenia.

Gdyby przeprowadzić rozbudowaną diagnozę aktualnego układu współczesnych świata sztuki, okaże się, że ważne w nim miejsce mają na nowo inicjatywy tworzone „oddolnie”. Może w Polsce jest to jeszcze słabo widoczne, ale gdyby stworzyć taki utopijny model *alternatywnego świata sztuki*, zaprojektować *pokój rozmów* o jego wielowarstwowości i tam, na wielkiej makiecie, za pomocą przycisku z napisem RECHARGE FREE ART SPACES zapalić diody lokalizacji takich miejsc, które poniekąd realizują dziś program zbliżony do niedysyjskiej Galerii ON, otrzymalibyśmy całkiem dużo światła



w prezencie. I to co najistotniejsze, inicjatywy te nie zamierzają wkrótce «przeistoczyć» się w instytucje, czy komercyjne galerie. Ten dawny wybór, jaki mieliśmy w Polsce sprzed kilku, czy kilkunastu lat, nie jest już dzisiaj *koniecznością*, jako, że istnieje wiele modeli, które ciągle podlegają «sprawdzaniu» i «samodoskonaleniu».

### Moja historia – zamiast podsumowania

Historie zawsze opowiadamy przez siebie.

Powyżej starałam się nie ulegać własnym upodobaniom, nie ufać tylko swojej pamięci, sięgałam do archiwum, tekstów, dokumentacji, rozmów, na zakończenie pozwolę sobie na krótką osobistą refleksję. Niestety nie pamiętam kiedy byłam w Galerii po raz pierwszy. Kto mnie tam zaprowadził, jaka to była wystawa, a może wcale nie wystawa tylko towarzyskie spotkanie i możliwość potańczenia – nie wiem, jedynie snują się po głowie luźne wspomnienia.

Jednak już później pamiętam kilka wystaw, które z różnych powodów zrobiły na mnie duże wrażenie: obrazem, przesłaniem, atmosferą.

Pierwsza to prezentacja Izabelli Gustowskiej z 1999 roku *Szeptem* – długie stoły, małe ekraniki, czerwone usta na nich, wszystko zanurzone w ciemnym świetle. Potem wielokrotnie widziałam realizacje Gustowskiej, ciekawsze, głębsze, ale ta wywołuje u mnie wewnętrzne poruszenie.

Kolejna to angażująca widza *Insomnia* Anny Tyczyńskiej (2001). Mogliśmy „wejść w dziewczynkę”, ubrać się w szkolny staromodny fartuszek, przypiąć kokardy do włosów, stanąć przed aparatem. W sali obok stare zdjęcia, których kontemplacja przywoływała tytuł książki Johna Bergera *Nasze twarze, moje serce, zwięzłe jak fotografie*.

Katastroficzne *Tsunami* Sławka Sobczaka z 2003 roku pozwoliło mi poczuć grozę płynącą wraz z narastającą falą wody.

Nasycone realizacje Jana Berdyszaka, minimalistyczne rozwiązania Mirosława Bałki, delikatność prac Jacka Jagielskiego, Hitler tańczący na balkonie Zamku w filmie Martina Zet, performance Ewy Zarzyckiej gdy starałam się za nią podążyć, ale po chwili już tylko dobrze się bawiłam, opowieść Jana Świdzińskiego z charakterystycznym ruchem rąk, i rozweselająca praca Wojtka Dudy *Porozmawiajmy o muzyce poważnie...* I gdy to piszę pojawia się wiele, wiele innych obrazów, wspomnień, śladów.

Śladów, które powodują, że Galeria ON pozostaje eksperymentalnym stanem skupienia i mentalnym laboratorium doświadczeń ze sztuką.

\*\*\*

W tekście wykorzystano wypowiedzi osób prowadzących Galerię ON: Krystyny Piotrowskiej, Izabelli Gustowskiej, Sławomira Sobczaka, Huberta Czerepoka, Joanny Hoffmann-Dietrich, Agaty Michowskiej, Anny Tyczyńskiej. Były to odpowiedzi na trzy pytania: Dlaczego zdecydowałaś/zdecydowałeś się prowadzić Galerię ON?; Na czym polegał fenomen ON-u, cechy charakterystyczne?; Czym dzisiaj byłaby Galeria ON?

Bardzo dziękuję za przesłane odpowiedzi.

Wykorzystano również teksty-wspomnienia Marka Wasilewskiego i Magdaleny Komborskiej-Swachy.

Wszystkim bardzo dziękuję za możliwość oparcia się na ich wiedzy i refleksji.



**JAKO ZAKOŃCZENIE**

# SIEĆ WZAJEMNYCH POWIĄZAŃ – ZAPISKI

*May You Live in Interesting Times* – wszyscy znamy to pesymistyczne chińskie powiedzenie, które w 2019 roku zostało hasłem najstarszego Biennale Sztuki w Wenecji. Ralph Rugoff – kurator wydarzenia – nie chciał jednak przeklinać ani świata, ani tym bardziej sztuki, a raczej odwrotnie chciał odczarować słowa. Pokładając nadzieję w sztuce, zakładał, że w niej znajdzie narzędzia, które umożliwią przemianę przekleństwa w wyzwanie uczynienia naszych czasów „interesującymi”<sup>173</sup>.

Byłam w Wenecji we wrześniu. Tłum turystów. Na wystawach wielu odwiedzających. A tam do obejrzenia i doświadczania realizacje podejmujące problemy współczesnego świata – ekologia, zmiany klimatyczne, emigracja, władza, zagubienie człowieka, cyfryzacja. Właściwie można powiedzieć nic nowego, ale zgromadzone prace miały w sobie moc refleksji. Wciągały nas w swoje opowieści, stawaliśmy się namacalnie ich częścią i zadawaliśmy pytania o nasze uwikłania. Potrzeba przemyślenia własnego stanowiska dotyczyła również samej sztuki. Oglądając kolejne realizacje zastanawiałam się, co one robią, czym są wobec poruszanych zagadnień. Jakie stawiają sobie cele? Wróciłam i pozostałam z pytaniami: co może sztuka, co ona robi wobec problemów współczesnego świata, jaka jest jej rola, co ma wywoływać? Czy ja mam ją jedynie obejrzeć, opowiedzieć studentkom i studentom i myśleć o kolejnej intrygującej wystawie...

Wenecja w listopadzie. Rekordowa od kilku lat *acqua alta* wywołała wielką powódź. Na zdjęciach oglądam zatopiony Plac św. Marka, wodę wylewającą się z kanałów na małe uliczki, zalane kawiarnie, znajoma donosi o utrudnieniach na Biennale. Po raz kolejny naturalny proces zostaje wzmocniony działalnością człowieka – od

<sup>173</sup> Por. R. Rugoff, tekst kuratorski, *Short Guide*, La Biennale di Venezia 2019, s. 36.



dawna zwraca się uwagę na zmiany klimatyczne i ich wpływ na poziom morza.

W marcu kolejny raz słyszę o Wenecji. Widać skutki wprowadzonych od jakiegoś czasu w części Włoch ograniczeń. Na, jeszcze niedawno zapchanych ulicach – pusto, w kanałach spokojniejsza i czystsza woda, ptaki mogą spokojnie się rozmnażać, zwiększyła się liczba kormoranów i perkozów. Przyroda powoli odzyskuje utracone terytoria.

Gdy oglądam puste weneckie uliczki, w Polsce także mamy pierwsze zarażenia koronawirusem, zamknięto szkoły, powoli wprowadzane są inne obostrzenia. Czytam kilka tekstów publicystycznych, w niektórych napotykam znajome: „obyś żył w interesujących czasach”. Podskórnie oczekuję chociaż drobnych nawiązań do tytułu zeszłorocznego Biennale, przez to jakiegokolwiek zahaczenia o sztukę. Niestety nic takiego się nie dzieje. Poważni wyjaśniacze świata nie interesują się sztuką i tym, co ona ma do powiedzenia.

Może pod wpływem obejrzanych obrazów sięgam po kolejny kryminał Donny Leon dziejący się w Wenecji. W *Doczesnych szczątkach* autorka sporo miejsca poświęca zagadnieniom ekologicznym – przemysłowe zanieczyszczenia laguny, inwazyjna działalność człowieka, wzrost turystyki.

„Kiedy dotarli do stóp Rialto, spojrzeli na most przerażeni. Mrowisko, termity, osy. Zignorowawszy to spostrzeżenie, wzięli się pod ręce i patrząc pod nogi, ruszyli naprzód. (...) Serce Brunettiego biło szybciej; Paola wsparła się bezsilnie na jego ramieniu.

– Dłużej tego nie zniosę – wyznała i przycisnęła czoło do jego piersi. – Chcę, żeby w „Il Gazzettino” zamieścili nagłówek z informacją, że w mieście wykryto cholere. Albo dżumę.

Komisarz pocałował ją w czubek głowy i zapytał:

– Mam się modlić o tsunami?

Poczuł poruszenie chichoczącej Paoli. Odsunęła się od niego i powiedziała zupełnie spokojnie:

– Nie chcę niczego, co uszkodziłoby budynek<sup>174</sup>.

Na ekranach widzę spełnione życzenie bohaterki.

<sup>174</sup> D. Leon, *Doczesne szczątki*, tłum. M. Fedyszak, Warszawa 2020, s. 44.

## Ograniczenia i zbyt dużo możliwości

W Polsce pierwszy przypadek zachorowania na COVID-19 ogłoszono 4 marca 2020 r., przez tydzień informowano nas o wdrażaniu odpowiednich procedur, ale nie wprowadzono żadnych ograniczeń. 10 marca w Poznaniu zamknięto szkoły, dla całej Polski uczyniono to dzień później. Zamknięto uczelnie wyższe, miejsca kultury, restauracje, wprowadzono ograniczenia w swobodnym poruszaniu się. Pojawiały się kolejne zakazy. Wraz z nimi jeden bardzo istotny nakaz – pozostania w domu i prowadzenia swojej działalności zawodowej zdalnie. Życie większości osób zostało sprowadzone do jednego wymiaru – rzeczywistości wirtualnej.

Pomimo tego, co napiszę poniżej naturalnie zauważam dobre strony tej sytuacji – przede wszystkim mogę swoją pracę wykonywać zdalnie i nie zostałam odcięta od możliwości zarabiania. Doceniam także oczywiste możliwości komunikacyjne i pozytywne aspekty zanikania barier fizyczno-geograficznych – można być wszędzie, przenikać realnie zamknięte obszary i pojawiać się online z każdego miejsca, pamiętając żeby zadbać o odpowiednią ścianę z książkami jako pożądane tło naszej teleobecności. Z pewnością to doświadczenie ujawnia nowe możliwości. Pokazało, że warto co jakiś czas sięgać po e-rozwiązania i tworzyć rodzaj hybrydowej edukacji – szczególnie na studiach<sup>175</sup>.

Jednak już od początku, gdy ilość czasu spędzana zdalnie zdecydowanie się zwiększała, w mojej głowie zainfekował się tytuł tekstu Wolfganga Welscha – sztuczne raje...

*Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach* pochodzi z lat 90. XX wieku, wobec zmian technologicznych to odległe czasy. A jednak pytanie czy doświadczam właśnie swobodnego sztucznego raju nie opuszczało mnie i dodatkowo wywoływało narastający dyskomfort. Welsch podkreśla konieczność współistnienia kilku rzeczywistości<sup>176</sup>, nie neguje elektronicznych wpływów, pokazuje korelacje i powiązania pomiędzy medialnym i fizycznym światem. Z perspektywy dzisiejszych rozważań nad mediami, szczególnie internetem tekst pozostawia niedosyt, jednakże gdy moje życie, jak i życie wielu ludzi wokół, ograniczyło się do cyfrowej obecności i spłaszczonego doświadczenia, które można nieustannie powtarzać, odnalazłam się w słowach: „Wśród zawirowań mnożącego się elektronicznie świata staje się dla nas znowu ważna jednorazowość niepowtarzalnej godziny czy spotkania albo bezruch i szczęście spoczywającej ręki lub pary oczu. Przypomnijmy sobie samowystarczalną

<sup>175</sup> Co do szkół podstawowych mam przemyślenia zaangażowanego rodzica, ale nie będę tutaj się nimi dzieliła.

<sup>176</sup> Pomijam ważne kwestie ontologii tych rzeczywistości oraz powiązania tytułu z Baudelaire'owskimi sztucznymi rajami środków halucynogennych.



doskonałość i autonomię zwykłych czynności – spaceru, jedzenia, oglądania krajobrazu, a także samotności, pozbawionej mediów samotności z dala od maszynierii komunikacji<sup>177</sup>. Odczuwam brak niezapośredniczonej samotności, jak i niezapośredniczonego fizycznego kontaktu.

Przenoszę to również na sztukę. Im bardziej „doświadczam” jej internetowego przejawiania się/obecności tym bardziej potrzebuję fizycznego kontaktu – oglądania, słuchania, bycia w tej samej przestrzeni, czasami dotykania – zaspokojenia zmysłowych potrzeb ciała<sup>178</sup>.

Chociaż nie mam nic przeciwko żartom w sztuce, nie bawi mnie rekonstruowanie znanych obrazów z sobą w roli głównej, czy zabawnie pokazywane niby-wystawy specjalnie przygotowywane na czas zamknięcia. Nie chcę przechadzać się po przygotowanych kolekcjach, ani słuchać banalnych oprowadzań, których nie lubię w rzeczywistości, a wręcz nie znoszę w internecie. Naturalnie w niektórych przypadkach doceniam pomysłowość, lecz te działania to jedynie wielkie udawanie, to zastępstwo prawdziwego kontaktu. Mogą mnie zainteresować, ale nie zastąpią doświadczania sztuki<sup>179</sup>.

„Elektroniczna wszechobecność i kosmos wirtualnych możliwości powodują tęsknotę za inną obecnością, za niepowtarzalną obecnością tu i teraz, za pojedynczym zdarzeniem. Wobec doskonałej przejrzystości na nowo zyskuje znaczenie zawiałość, wobec elektronicznego świata jasności – nieprzejrzystość, wobec intelektualności procesorów – niezawiałość ignorancja materii”<sup>180</sup>.

Zastanawia mnie konieczność tych działań. Czy nie można czasami po prostu zamilknąć? Rozumiem „bycie w obiegu”. Instytucje sztuki prawdopodobnie muszą coś robić, żebyśmy o nich nie zapomnieli, jednak gdy przez ponad dwa miesiące cały świat kultury ograniczył się do małego okna komputerowo-internetowego, ewentualnie zawsze obecnego telefonu, to gdy na koncie Instagramowym Martina Creeda zobaczyłam czarne zdjęcie, poczułam ulgę. I w natłoku wielu bodźców je najbardziej pamiętam. Pustka i cisza. Nie chcę nawet dowiadywać się, o co naprawdę artyście chodziło, prawdopodobnie błędnie je odczytuję. Ale w swej ignorancji nie obchodzi mnie to, dla mnie ten czarny pusty kadr był ciszą i zatrzymaniem się. Tak koniecznym w dzisiejszym świecie, również świecie sztuki.

<sup>177</sup> W. Welsch, *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, przeł. J. Gilewicz, „Studia kulturoznawcze – Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha” red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998, s. 186.

<sup>178</sup> Pozostawiam bardzo ciekawy wątek ważności ciała, poruszany już przez Welscha i często przywoływany we współczesnej literaturze, a nabierający nowego ciężaru wobec wirusa.

<sup>179</sup> Ze zdziwieniem odkryłam podobne stanowisko Karola Sienkiewicza w tekście *Towary zastępcze*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8897-towary-zastepcze.html>, [dostęp: 05.05.2020].

<sup>180</sup> W. Welsch, dz. cyt., s. 184.

## Na marginesie, ale w centrum/obok, a jednak o tym samym

Na początku marca pojawiła się, wielokrotnie później przywoływana, wypowiedź słynnej trendsetterki Li Edelkoort, która wieszczy „kwarantannę konsumpcji” i w epidemii upatruje szans dla tworzenia nowego, spowolnionego i lepszego społeczeństwa<sup>181</sup>. Niestety mam mniej optymizmu i mniejszą wiarę w ludzi, myślę, że po chwilowym wymuszonym przestoju, wrócimy radośnie do konsumowania wszystkiego i wszystkich bez opamiętania. W tym otaczającym nas środowiska.

19 kwietnia wybuchł pożar w Biebrzańskim Parku Narodowym. Trwał on tydzień i zniszczył ponad 5 tysięcy hektarów unikalnych terenów. Obszar objęty pożarem to obok bogactwa przyrodniczego, dom dla wielu gatunków ptaków. To wydarzenie przypadkowo pokazało nastawienie wśród najwyższych władz i rozkład ich wartości.

„W piątek 23 kwietnia prezydent Andrzej Duda zapewniał, że straty w ptakach są nieliczne, ponieważ skąpe opady w połączeniu z wcześniejszą małą pokrywą śnieżną spowodowały, że w tym roku mniej ich gniazdowało w parku. I że jest to «dobra wiadomość»”<sup>182</sup>. O tej samej sytuacji Adam Zbyrut z Polskiego Towarzystwa Ochrony Ptaków mówił tak: „Prawda jest taka, że nie dość, że ptaki w Biebrzańskim Parku Narodowym doświadczyła susza, to te, którym udało się przystąpić do lęgów, dobił pożar. To tragedia, a nie dobra wiadomość”<sup>183</sup>.

Przywołany cytat wskazuje jaka wielka ignorancja panuje wśród rządzących. Pożar w połączeniu z koronawirusem ujawnia rozkład sił i wpływów. O ociepleniu klimatu, antropocenie mówi się od bardzo dawna. Znamy odpowiedzi polskich władz na wszelkie ekologiczne czy też po prostu zdroworozsądkowe ograniczenia. Badania naukowe nie wywołują kontrolowanego zatrzymania gospodarki. Koronawirus dokonał przymusowego zatrzymania. Taki chwilowy zastój oczywiście delikatnie w danym momencie wpłynie na środowisko, najczęściej pisze się o zanikaniu śladu węglowego na skutek zawieszenia lotów. Jednak gdy za chwilę powrócimy do „nowej normalności” czy znajdzie się w niej miejsce na troskę o środowisko?

Z jednej strony chcę w to wierzyć, z drugiej zgadzam się z obawami ekologów, że po odmrażaniu gospodarki, w pogoni za rozwojem, miejscami pracy i potrzebą wzrostu zapomnimy o wyznaczonej granicy możliwych działań. Będziemy przecież nadrabiać

<sup>181</sup> <https://www.dezeen.com/2020/03/09/li-edelkoort-coronavirus-reset/> [dostęp: 24.04.2020].

<sup>182</sup> R. Jurszo, *Minister środowiska ogłosił: „Dobre wieści, pożar Biebrzańskiego Parku Narodowego ugaszony”*, <https://oko.press/pozar-biebrzańskiego-parku-narodowego-ugaszony/> – [dostęp: 10.05.20].

<sup>183</sup> Tamże.



stracony czas. Zapomniemy o znikających lodowcach, wysuszonych obszarach, zanikających gatunkach.

Pożar w Biebrzańskim Parku zniszczył przyrodę, pokazał ludzką solidarność, ale w bardzo namacalny sposób pokazał przede wszystkim ludzką głupotę – wypalanie traw, a także działania długofalowe, które spowodowały, że mieliśmy najcieplejszą zimę a teraz wielką suszę. Pamiętajmy o działaniach człowieka. „Jak moglibyśmy zapomnieć o intensywnej deforestacji, wielkich pożarach i niszczeniu ekosystemów, o szkodliwych działaniach firm zanieczyszczających środowisko i niszczących bioróżnorodność? Jak moglibyśmy zapomnieć – teraz, gdy uwięzienie jest częścią naszej kondycji – o rzeszach ludzi zamieszkujących więzienia tego świata i tych, których życie rozpada się na kawałki, gdy mierzyć się muszą z murami i innymi rodzajami granic, czy to w formie niezliczonych check points rozsianych na wielu terenach, czy to na morzach, oceanach, pustyniach i wszystkim, co pomiędzy?”<sup>184</sup>

### Powrót do sztuki – zamiast prognozy współbywania

Zadaniem tego tekstu miało być postawienie prognozy – co stanie się ze sztuką i kulturą po pandemii? Nie wiem i nabieram coraz bardziej pewnego przekonania, że wszelkie prognozowania są bez sensu. Przysłuchując się licznym debatom, czytając wypowiedzi, analizując teksty zapewne powinienem zwrócić uwagę na sprawy finansowe, umowy śmieciowe, brak wsparcia ze strony państwa, pozostawienie artystów, ignorancję władz. Jednak o tym nie piszę. Nie uważam, że nie jest to ważne, bo jest, mówią o tym wszyscy. Na jednej z oglądanych debat usłyszałam gorzkie słowa Katarzyny Górnej „było źle, teraz jest tragicznie, będzie jeszcze gorzej”<sup>185</sup> – to podsumowania powyższej problematyki.

Za chwilę będzie można otworzyć galerie i muzea, czy czas pandemii nauczył nas czegoś? Czy wykorzystamy jego pojawienie się? Czy odwrotnie, radośnie i z wielką energią powrócimy do tworzenia kolejnych bardzo ważnych wystaw, kolejnych mądrych debat, nadrabiając czas sztuka rozleje się w swojej wzniosłej niezależności. A przecież zdecydowanie przydałoby się świadome i odpowiadające zatrzymanie się.

„W międzyczasie następuje ten nagły zastój, nie tyle w historii, co w czymś, co nadal trudno jest zdefiniować. Ta wymuszona przerwa nie wynika z naszej woli. Pod wieloma względami jest ona i nieprzewidywana, i nieprzewidywalna. Potrzebujemy jednak dobrowolnej, świadomej i w pełni uzgodnionej przerwy,

<sup>184</sup> A. Mbembe, *Powszechnie prawo do oddychania*, przeł. O. Byrska, blog Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa, <https://ello.co/msnhomeoffice/post/ez6w7cz4zfniodo4qgp-sq>, [dostęp: 08.05.20].  
W przypadku wycinki lasów warto przywołać realizację Agnieszki Polskiej *The Demon's Brain*, wraz z katalogiem, w którym znalazły się artykuły poświęcone temu zagadnieniu, Hamburger Bahnhof, Berlin 2018/2019.

<sup>185</sup> *Produkcja czy przetrwanie*, debata w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 29.04.2020 <https://www.facebook.com/MuzeumSztukiNowoczesnej/videos/produkcja-czy-prze-trwanie-debata/> 228233598406394/ [dostęp: 01.05.20].

w przeciwnym razie później na niewiele będziemy mogli liczyć. Nastąpi tylko nieprzerwana seria nieprzewidywanych wydarzeń”. Pisze, już raz przywoływany, kameruński filozof Achilles Mbembe<sup>186</sup>.

W sztuce takie zatrzymanie byłoby bardzo potrzebne. Na przemyślenia, podjęcie świadomych decyzji, pracy na rzecz środowiska, poszukiwania własnego miejsca i roli. Nie myślę tutaj o tym, żeby sztuka przybrała formy kolejnych wielkich spektakularnych projektów partycypacyjnych, nie chodzi także o sztukę z resztek, czy zupełne zaprzestanie jej tworzenia. Piszę o zmianie postawy. Nie wystarczy poruszać ważne tematy, trzeba niezależnie od tego, o czym i co się robi, zauważać powiązania z otaczającym światem, przyjąć odpowiedzialność wynikającą ze ścisłego bycia w sieci zależnych powiązań. Donna Haraway robi to od wielu lat, a w książce *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* jasno pokazuje wzajemne powiązania i konieczne sojusze zawiązywane w celu przetrwania.

Sztuka może znaleźć tu swoje miejsce, artyści i artystki ją uprawiający, jednakże potrzeba otwartości nas wszystkich, również tych, którzy dzielą pieniądze, ludzi i światy. Chciałabym wierzyć, że czas pandemii nas czegoś nauczy i nie mam złudzeń, że nic się nie zmieni, po ewentualnym chwilowym zawieszeniu. „Jeśli koronawirus w spektakularny sposób wyraża globalny impas całej ludzkości, to rozwiązaniem jest ni mniej, ni więcej, tylko przywrócenie zdolnej do zamieszkania Ziemi, bo właśnie ona każdemu zaoferuje życie, w którym możliwe będzie oddychanie. Chodzi więc o nasze odnowienie ze źródeł świata, by wykuć nowe światy. Ludzkość i biosfera są ze sobą połączone. Jedno nie ma przyszłości bez drugiego. Czy będziemy w stanie odkryć na nowo naszą przynależność do tego samego gatunku, nierozzerwalną więź ze wszystkimi żywymi istotami? Oto jest, być może, pytanie”<sup>187</sup>.

Ale żeby tekst nie zakończył się tak pesymistycznie, postawmy jeszcze jedno pytanie – jakich kompetencji możemy oczekiwać od sztuki, kultury? Roman Pawłowski zapytał o to przed kilkoma laty Monikę Kostereę. Profesor zarządzania humanistycznego odpowiedziała: „To może być uważność, to może być tożsamość, o którą chodzi Skandynawom, natomiast to może być również to, czym ja się zajmuję, czyli wyobraźnia. Wyobraźnia organizacyjna i w ogóle socjologiczna. Jest nam niezbędna we wszelkich dziedzinach życia, jest częścią nas. Tak się złożyło, że w ciągu ostatnich dziesięcioleci ten obszar aktywności człowieka został prawie całkowicie stabuizowany. O wyobraźni mówić nie wolno,

<sup>186</sup> A. Mbembe, dz. cyt..

<sup>187</sup> Tamże.



o wszystkim trzeba opowiadać racjonalnie. Wyobraźnia stała się synonimem czegoś niebezpiecznego, bardzo podejrzanego, czegoś, co trzeba prześwietlić, uregulować przepisami, rozliczyć; absolutnie nie wolno się tym zajmować, a już na pewno nie w zarządzaniu. Tymczasem wyobraźnia jest dzisiaj ważniejsza niż kiedykolwiek wcześniej. Jeżeli chcemy znaleźć ciekawszą przyszłość niż to, co mamy, musimy mieć wyobraźnię. Bez wyobraźni poddamy się walkowerem”<sup>188</sup>.

A wyobraźnia to domena artystów i artystek.

Tylko kto będzie chciał otworzyć się na nieprzewidywalną wyobraźnię..., a ja, pomimo liczę na to, że w przyszłym roku pojedę do Wenecji.

<sup>188</sup> R. Pawłowski, *#przyszłość. Bitwa o kulturę*, „Założymy kluczowe organizacje” rozmowa z M. Kosterą, Warszawa 2015, s. 117. Warto zestawiać te słowa ze współczesnymi teoriami sztuki, na przykład teorii użytkowania Stephena Wrighta.



# BIBLIOGRAFIA

## BIBLIOGRAFIA

- Bauman/Bałka, red. K. Bojarska, Warszawa 2013.
- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
- Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.
- Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006.
- Castells M., *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, tłum. T. Hornowski, Poznań 2003.
- Dotleniacz, „Obieg” 2010, nr 1–2 (81–82).
- Drobne narracje. XV lat galerii ON, Poznań 1994.
- Dziamski G., *Artystyczne interwencje w przestrzeń miejską*, w: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. E. Rewers, Kraków 2010.
- Dziamski G., *Sztuka u progu XXI wieku*, Poznań 2002.
- Dziemidok B., *O potrzebie tożsamości narodowej, nacjonalizmie oraz integracyjnej i dezintegracyjnej roli artystycznych środków przekazu w jednoczeniu Europy*, w: *Integracyjna i dezintegracyjna rola artystycznych środków przekazu w kształtowaniu tożsamości narodowej i jednoczeniu Europy*, red. B. Dziemidok, Gdańsk 2001.
- E. Domańska, *Humanistyka ekologiczna*, w: „Teksty drugie”, nr 1-2, 2013.
- Ellis E. C., *Anthropocene. A Very Short Introduction*, Oxford 2018.
- F. Bacon F., *Novum Organum*, tłum. J. Wikarjak, Warszawa 1955.
- Filek J., *Filozofia odpowiedzialności XX wieku*, Kraków 2003.
- Filek J., *Ontologizacja odpowiedzialności. Analityczne i historyczne wprowadzenie w problematykę*, Kraków 1996.
- Filozofia odpowiedzialności XX wieku. Teksty źródłowe*, red. naukowa J. Filek, Kraków 2004.
- Fiske J., *Reading the Popular*, London, New York 1994.
- Galeria AT i konteksty*, rozmowa J. Adamczewskiej i T. Wilmańskiego, T. Wilmański, katalog wystawy *Przyczyny i skutki. Galeria AT 1982-2012*, Galeria Miejska Arsenal Poznań 2012.
- Skolimowski H., J. K. Górecki, *Zielone oko kosmosu. Wokół ekofilozofii w rozmowie i esejach*, Wrocław 2003.
- Haraway D., *Companion species manifesto: dogs, people and significant otherness*, Chicago 2003; *Manifest gatunków stowarzyszonych*, tłum. J. Bednarek, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, Poznań 2012.
- Haraway D., *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, London 2016.





- Heller M., *Logos wszechświata. Zarys filozofii przyrody*, Kraków 2013.
- Jakubowska A., *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004
- Jałowiecki B., Szczepański M. S., *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa 2006.
- Jonas H., *Zasada odpowiedzialności. Etyka dla cywilizacji technologicznej*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1996.
- Jurszo R., *Minister środowiska ogłosił: „Dobre wieści, pożar Biebrzańskiego Parku Narodowego ugaszony”*, <https://oko.press/pozar-biebrzanskiego-parku-narodowego-ugaszony/> [dostęp: 10.05.2020].
- Kant I., *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, tłum. B. Bornstein, J. Suchorzewska, Warszawa 1993.
- Kluszczyński R., *Pasaże pomiędzy światami*, w: Izabella Gustowska. *Względne cechy podobieństwa I-II*, Poznań 2000.
- Kluszczyński R., *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2001.
- Kołąkowski L., *Odpowiedzialność*, w: *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 2011.
- Korsmeyer C., *Gender w estetyce*, tłum. A. Nacher, Kraków 2008.
- Kowalczyk I., *Matki-Polski, Chłopcy i Cyborgi... Sztuka i feminizm w Polsce*, Poznań 2010.
- Kowalczyk I., *Podróż do przeszłości*, Warszawa 2010.
- Krystyna Piotrowska. *Złote włosy Małgorzaty*, Poznań, Toruń 2011.
- Krzysztof Wodiczko. *Sztuka publiczna*, wybór tekstów i prac pod red. P. Rypsona, Warszawa 1995.
- Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowoczesni*, tłum. M. Gdula, Warszawa 2011.
- Leon D., *Doczesne szczątki*, tłum. M. Fedyszak, Warszawa 2020.
- Lévinas E., *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Lippard L., *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*, New York 1995.
- Manovich L., *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Warszawa 2006.
- Mbembe A., *Powszechne prawo do oddychania*, tłum. O. Byrska, <https://ello.co/msnhomeoffice/post/ez6w7cz4zfniudo4qgp-sq> [dostęp: 08.05.2020].

- Mirzoeff N., *Jak zobaczyć świat*, tłum. Ł. Zaremba, Kraków-Warszawa 2016.
- Obecność III*, katalog, BWA Poznań, 1992.
- Obrist H. U., *Krótką historią kuratorstwa*, tłum. M. Nowicka, Kraków 2016.
- Ostrowicki M., *Wirtualne realia. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006.
- Papież Franciszek, *Laudato si*, Watykan 2015, [https://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/encyclicals/documents/papa-francesco\\_20150524\\_enciclica-laudato-si\\_pl.pdf](https://www.vatican.va/content/dam/francesco/pdf/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si_pl.pdf) [dostęp: 10.10.2019].
- Pawłowski R., *#przyszłość. Bitwa o kulturę*, „Założymy kluczowe organizacje” rozmowa z M. Kosterą, Warszawa 2015.
- Picht G., *Pojęcie odpowiedzialności*, w: *Odwaga utopii*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1981.
- Pomian K., *Zbieracze i osobliwości*, tłum. A. Pieńkos, Warszawa 1996.
- Produkcja czy przetrwanie*, debata w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 29.04.2020 <https://www.facebook.com/MuzeumSztukiNowoczesnej/videos/produkcja-czy-przetrwanie-debata/228233598406394/> [dostęp: 01.05.2020].
- Rottenberg A., *Sztuka w Polsce 1945–2005*, Warszawa 2005.
- Rousseau J. J., *Emil czyli o wychowaniu*, przeł. E. Zieliński, Wrocław 1955.
- Rugoff R., tekst kuratorski, *Short Guide*, La Biennale di Venezia 2019.
- Ryczek J., *Czasowo-przestrzenna opowieść medialna*, „Format”, nr 61, 2011.
- Schäfer L., *Przyroda*, w: *Filozofia. Podstawowe pytania*, red. E. Martens, H. Schnädelbach, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1995.
- Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Łódź 2014.
- Sontag S., *Miłośnik wulkanów*, tłum. J. Anders, Warszawa 1997.
- Stallabrass J., *Art incorporated. The history of contemporary art*, Oxford 2004.
- The Short Life of Flash Mobs, wywiad F. Heaney z B. Wasikiem, [www.stayfreemagazine.org/archives/24/flash-mobs-history.html](http://www.stayfreemagazine.org/archives/24/flash-mobs-history.html) [dostęp: 08.08.2008].
- Ujma M., *Transformacja. Kobiety tworzące w postkomunistycznej Polsce w latach 1989–2000*, w: *Artystki polskie*, red. A. Jakubowska, Warszawa 2011.
- Waloszczak K., *Planeta nie tylko ludzi*, Warszawa 1997.



Wasilewski M., *Galeria AT – Strefa Autonomiczna*, katalog wystawy *Galeria AT. Czas personalny a przestrzeń*, Radom 2010.

Wellman B., *The Internet in Everyday Life*, <http://www.chass.utoronto.ca/~wellman/vita/index.html> [dostęp: 08.08.2008].

Welsch W., *Sztuczne raje? Rozważania o świecie mediów elektronicznych i o innych światach*, przeł. J. Gilewicz, „Studia kulturoznawcze – Problemy ponowoczesnej pluralizacji kultury. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha” red. A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 1998.

*Wielka sieć. E-seje z socjologii Internetu*, red. J. Kurczewski, Warszawa 2006.

Archiwum Arsenalu, <http://arsenal.art.pl> [dostęp: 05.05.2011]

<http://pl.youtube.com/watch?v=PKVBMnUuPB8> [dostęp: 03.03.2008]

### Lista pierwodruków

1. *powiązania*, w: *Dwa horyzonty*, red. J. Imielska, Poznań 2020, ISBN 978-83-66015-83-8

2. *Tymczasowe współkreowanie – flash mob w przestrzeniach wspólnych*, w: *Czas przestrzeni*, red. K. Wikoszewska, J. Petri, Kraków 2008, ISBN 97883-242-0922-4

3. *Błyskawiczna utrata energii w: ARTificial – Sztuczne przestrzenie sztuki*, red. T. Drewicz, Poznań 2011, ISBN 978-83-88400-69-8 (rozmowa z Justyną Ryczek przeprowadzona przez Tomasza Drewicza o niewykorzystanej potencji *flash mobów* i współczesnych wspólnotach tymczasowych)

4. *Bezradność (?) odbiorcy wobec transparentnych propozycji sztuki w przestrzeni miasta*, w: *Co z tym odbiorcą, Wokół zagadnienia odbioru sztuki*, red. M. Kędziora, W. Nowak, J. Ryczek, Poznań 2012, ISBN 978-83-62243-76-1

5. *Dom – granica między prywatnym a publicznym i jej artystyczne odwracanie*, w: *Formy zamieszkiwania: publiczne i prywatne przestrzenie miasta*, red. P. Wołyński, Poznań 2010, ISBN 978-83-88400-66-7

6. *Przestrzeń miejska – przestrzenią wspólną – odpowiedzialność w działaniach artystycznych*, w: „Rzeźba Dzisiaj” t. 2 *Sztuka w przestrzeni publicznej*, red. E. Domanowska, M. Smolińska, Orońsko 2018, Centrum Rzeźby Polskiej, ISBN 978-83-64653-17-9

7. *Jak jest? – Bywa różnie*, w: *Bywa różnie – (Ścieżki)życia w regionie przygranicznym*. Tom towarzyszący wystawie i projektowi „Integracja przez kompetencje”, red. G. Hiller, S. Vogler-Lipp, A. Wojtkowski, Frankfurt (Oder) 2011, ISBN 978-3-00-036190-6

8. *Nie byłam w tym roku w Atenach, zatem czy mogę pisać o Documenta 14*, w: „Format”, nr 76-77, 2017

9. *Od Obecności po Smakołyki. Sztuka kobiet w Poznaniu, w: W stronę miasta kreatywnego. Sztuka Poznania 1986-2012*, red. W. Makowiecki, Poznań 2012, ISBN 978-83-61886-31-0

10. *Zobacz, to, co ja*, katalog wystawy *Zobacz to, co ja: młoda sztuka Poznania*, Galeria Arsenal, Poznań 2006

11. *Kolekcja ASP – splendor i obowiązki*, katalog Targi sztuki, Poznań 2005

12. *35 lat doświadczenia sztuki. Przestrzeń i ludzie – możliwość eksperymentu*, w: *Galeria ON – 35 lat twórczego eksperymentu*, red. J. Ryczek, S. Sobczak, Poznań 2020, ISBN 978-83-953624-0-8

13. *Sieć wzajemnych powiązań – zapiski*, czytelnia Art Week, <https://poznartweek.com/artykuly/siec-wzajemnych-powiazan-zapiski/>

14. *Czas Galerii AT* – tekst niepublikowany



Recenzja naukowa:

**prof. UAM dr hab. Marianna Michałowska**

Seria wydawnicza:

**Myśleć sztuką.**

**Monografie naukowe teoretyczek i teoretyków**

**Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa**

**Uniwersytetu Artystycznego**

**im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu**

Numer tomu w serii: **6**

Redakcja naukowa serii:

**prof. UAP dr hab. Marta Smolińska**

Projekt graficzny:

**Raman Tratsiuk**

Skład:

**Wiesław Wiszowaty**

ISBN **978-83-66608-35-1**

DOI 10.48239/ISBN9788366608351



Uniwersytet Artystyczny  
im. Magdaleny Abakanowicz  
w Poznaniu



WYDZIAŁ EDUKACJI  
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

Justyna Ryczek w zbiorze artykułów zebranych pod wspólnym tytułem *Współistnienia. Sztuka i przestrzeń* opisuje najnowsze zjawiska z obszaru sztuki współczesnej z naciskiem na wydarzenia, które odbyły się (a właściwiej byłoby napisać – zjawily się w Poznaniu). Już sam temat książki i zakres analizowanych zjawisk skłania do refleksji: po pierwsze, jak opisać realizacje, które dopiero co zostały zaprezentowane publiczności, a zatem brak nam jeszcze do nich krytycznego dystansu? Po drugie, czy artykuły pisane w bardzo konkretnych kontekstach – wyjściowo jako recenzje lub komentarze do wystaw – sprawdzą się w jednym tomie? Z każdą z tych trudności Justyna Ryczek radzi sobie znakomicie. (...) Z monografii wyraźnie wylania się obszar zainteresowań autorki: jest nim ten rodzaj sztuki, który nastawiony jest na proces i współdziałanie. (...) Justyna Ryczek między wierszami buduje własną definicję sztuki: jest to praktyka, która ujawnia się w działaniu i współpracy: artystów, uczestników–odbiorców, wytwarzaniu znaczeń bardziej niż obiektów. (...) Autorka posiada rzadką umiejętność pisania o sztuce współczesnej i filozofii lekko i zrozumiale. Proponuje czytelnikom i czytelnikom niezobowiązujący spacer po miejscach i spotkania z artystami i teoretykami, nie rezygnując przy tym z solidnej dawki wiedzy.

Prof. UAM dr hab. Marianna Michałowska



**WYDAWNICTWO  
UNIwersYTETU ARTYSTYCZNEGO  
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ  
W POZNANIU**