



akademia w mieście

(pół)rocznik
Akademii Sztuk
Pięknych w Gdańsku



nr 7
październik 2020

Lipiec

27

Włodzimierz Padlewski

Kwiecień

25

Stanisław
Horno-Popławski

Sierpień

22

Ceramika
w Architekturze

Maj

5

Z Sopotu do Gdańska

Wrzesień

12

Aleksandra Kobzdej

Czerwiec

17

„Natasza” z Gdyni

Projekt Kartka z kalendarza przywołuje ważne
dla Uczelni daty związane z osobami i wydarzeniami.

Koncepcja – Anna Polańska
Realizacja – Zespół Biblioteki i Archiwum

Nie ma nic bardziej nieokreślonego niż słowo kultura. Trudno nie zgodzić się ze słowami Herdera zważywszy na fakt, że kultura jest swoistego rodzaju otwartym słownikiem i zarazem katalogiem. Jest złożoną, niemniej nieskończoną całością. *In statu nascendi* – w trakcie powstawania i redefiniowania. Gromadzi słowa, ale ich nie tłumaczy. Kataloguje materialne i niematerialne wytwory człowieka, przy czym nie wartościuje ich. W artefaktach konkretyzuje, uwalnia pojedyncze treści, często rozszerzając ich podstawowe znaczenia. Prowokuje coraz więcej pytań, nie pomaga jednak przy poszukiwaniu na nie odpowiedzi.

Podobnie jest ze sztuką. Tu punkt ciężkości wyznacza dzieło. A czym jest dzieło? Czy mieści się w narzucanej w sposób niedopuszczający sprzeciwu przyjętej i zamkniętej definicji? Artysta motywowany wewnętrznym przymusem kreowania wyraża swoje uczucia, rozwiązuje własne lub społeczne problemy wykorzystując przy tym dychotomiczny model wehikułu i jeźdźca. Tego, co nosi i tego, co jest noszone. *Medium i message*. Akcentuje przy tym swój indywidualizm, oryginalność i nowatorstwo.

Pedagodzy, absolwenci i studenci gdańskiej Uczelni, swoją pracą twórczą kreują wizerunek Trójmiasta. W latach pięćdziesiątych włączyli się do odbudowy staromiejskiego Gdańska przywracając świetność i urodę jego zabytkom. U progu lat sześćdziesiątych eksperymentowali poprzez zderzenie poezji z plastyką, co znalazło odzwierciedlenie w działalności studenckich teatrzyków. Z roku na rok Wybrzeże zmienia swoją tożsamość. Procesy i przeobrażenia nie odbywają się samoczynnie. Swój znaczący wkład mają wychowankowie szkoły – malarze, rzeźbiarze, graficy, architekci, ceramicy, wzornicy przemysłowi, projektanci tkanin i in.

Do dyskursu z twórcą coraz częściej zaprasza się odbiorcę – nowy model kultury z założenia ma funkcjonować w otwartej przestrzeni publicznej, a odbiorca jest jej nieodzownym elementem, pierwszym krytykiem, a niekiedy współtwórcą. Tę wyliczankę zamykają aktywności typu performance, tj. sytuacje artystyczne, w których występujący przed publicznością artyści są zarówno twórcami, ale przede wszystkim twórczym sztuki.

W kolejnym już zeszycie *Akademii w Mieście* znajdziecie Państwo tekst Hanny Ścisłowskiej o okładkach płytowych Trójmiejskiej Sceny Alternatywnej, spostrzeżenia Anny Polańskiej o trudnym do przecenienia zasobie Archiwum fotografii gdańskiej ASP i roli zdjęć będących wytworami kultury materialnej oraz relacje z dwóch edycji artystycznych interwencji pod wspólną nazwą *Danzig meine [Liebe]*.

Zapraszam do lektury,

Mariusz Wrona

O okładkach płytowych Trójmiejskiej Sceny Alternatywnej

Hanna Ściśłowska

Już w latach 60. XX w. okładki płyt wykraczały poza komercyjny standard wyznaczony jeszcze w poprzedniej dekadzie, wkraczając w sferę sztuki. Do najważniejszych przykładów tej wczesnej fuzji sztuki i komercji należą oczywiście okładki dwóch albumów słynnej grupy The Beatles: *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* z 1967 r., projektu Petera Blake'a (przy współudziale Jann Haworth) oraz albumu *The Beatles* z 1968 r., projektu Richarda Hamiltona. Już te dwie wczesne manifestacje rozwoju nowej dziedziny sztuki graficznej ukazały jej rozległe możliwości – od rozbuchanego wizualnie i wielowątkowego w warstwie treściowej projektu Blake'a, po skrajnie ascetyczny projekt Hamiltona. Lata 70. i 80. XX w. można uznać za szczyt sztuki projektowania okładek. Prezentowały one wówczas niezmierne bogactwo form, nierzadko – co dla nas szczególnie ważne – sięgając także po inspiracje do wybitnych osiągnięć sztuk wizualnych, zarówno tych dawniejszych, jak i bieżących. Odwoływano się do tak różnych stylistyk, jak ekspresjonizm, minimalizm, abstrakcjonizm, pop-art czy surrealizm, a realizowano je za pomocą bardzo różnorodnych (niekiedy wręcz innowacyjnych) technik projektowych i materiałów. Muzycy nawiązywali współpracę z twórcami tak zwanego cover-designu, mając świadomość, że dobra okładka znacząco zwiększa szansę na sukces komercyjny muzycznego wydawnictwa. Okładka płyty gramofonowej bywała przy tym, często nie tylko dodatkiem do muzycznej zawartości dzieła, lecz jedną z istotnych warstw całościowego komunikatu artystyczno-ideowego, jakim stawały się płyty tworzone w kręgu muzyki rockowej, a potem alternatywnej. W ten sposób zaczynały być – jak twierdzi badacz zagadnienia Jakub Łubocki – *integralnym dziełem sztuki, zaplanowanym świadomie i ukształtowanym przez artystę według jego*

→ → Bóm Wakacje w Rzymie – *Wakacje w Rzymie*, proj. Jarosław Wróbel, 1986.



autorskiej koncepcji i wspierającym przekaz muzyczny¹. Inny z polskich badaczy omawianego zagadnienia, Mateusz Torzecki, twierdzi jednak, że nie każda okładka pełni taką funkcję, powołując się przy tym na opinię zawartą w znanej książce Williama J.T. Mitchella – *Czego chcą obrazy?*, której autor stwierdza: *Obrazy mogą nie chcieć od nas, odbiorców, żadnej interpretacji, woląc być pozostawionymi w spokoju, jako dzieła skończone, perfekcyjne lub jako proste przedstawienia, posiadając na przykład status kiczu oczywistego, niewymagającego analizy*².

Rozwój tej dziedziny sztuki przebiegał jednak inaczej na Zachodzie, a inaczej w krajach bloku komunistycznego, w tym w Polsce, podobnie zresztą, jak całkiem inaczej wyglądał rozwój przemysłu muzycznego. Na Zachodzie, w warunkach gospodarki kapitalistycznej, okładka miała stanowić jedno z głównych narzędzi sprzedaży, zachęcając odbiorcę, by wybrał właśnie to, a nie inne wydawnictwo na rynku, który oferował nadmiar produktów. Z kolei w komunistycznej Polsce, panowało centralne planowanie, a w jego konsekwencji coś, co ekonomiści nazwali „gospodarką trwałego niedoboru”, i tak większość nakładów płyt (jak i innych towarów) sprzedawała się w całości. Mimo to, wiele okładek płyt wydawanych w latach 60. i 70. zyskiwało ciekawą oprawę graficzną, czego klasycznym już przykładem są projekty Rosława Szaybo dla serii „Polish Jazz”.

W takich właśnie warunkach niedorozwiniętego rynku muzycznego i wydawniczego w ostatnich latach funkcjonowania systemu komunistycznego w Polsce, pojawiło się zjawisko nazwane GSA czyli Gdańska (względnie Gdyńska) Scena Alternatywna, zwana również niekiedy Trójmiejską Sceną Alternatywną. To właśnie wybrane okładki płytowe powstałe w kręgu tego nurtu będą nas tutaj interesować. GSA była muzyczno-artystyczną inicjatywą spontanicznie powstałą na początku lat 80. XX w.³, i często uznawaną za najciekawsze zjawisko w polskiej muzyce rockowej tej dekady. Określenie pochodzi od nazwy pierwszego przeglądu zespołów zaliczanych później do tego nurtu, który odbył się w czerwcu 1984 r. w gdyńskim klubie „Kolejarz”: Alternatywna Scena (rok później Alternatywna Scena: Gdańsk, Sopot, Gdynia)⁴. Historia Sceny silnie

1 Jakub M. Łubocki – *Okładka jako część dokumentu na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu bibliologicznym*, 2017, s. 136.

2 William J.T. Mitchell – *Czego chcą obrazy?*, tł. Łukasz Zaremba, 2013, cyt. za: Mateusz Torzecki – „Okładki płyt. Rzecz o wizualnym uniwersum albumów muzycznych”, 2015, s. 77.

3 *Gdańska Scena Alternatywna* lub *Trójmiejska Scena Alternatywna* w: Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Gda%C5%84ska_Scena_Alternatywna [dostęp 30.04.2019].

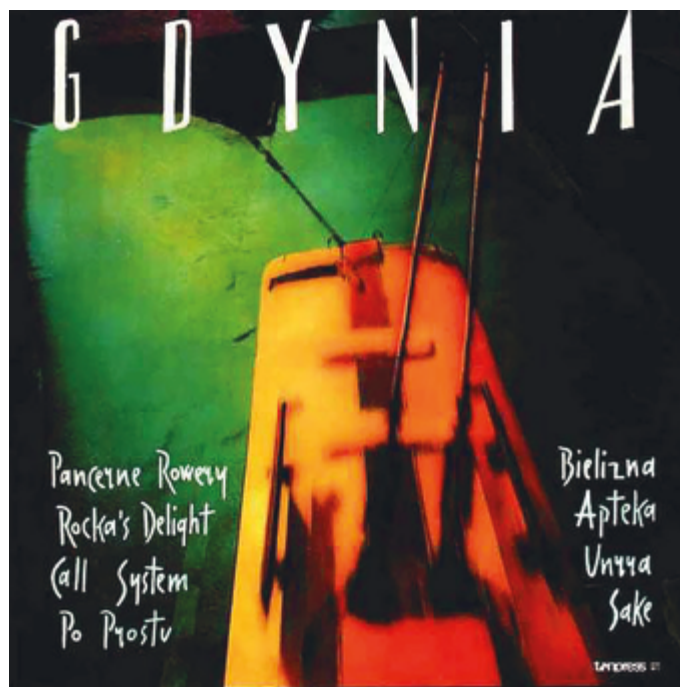
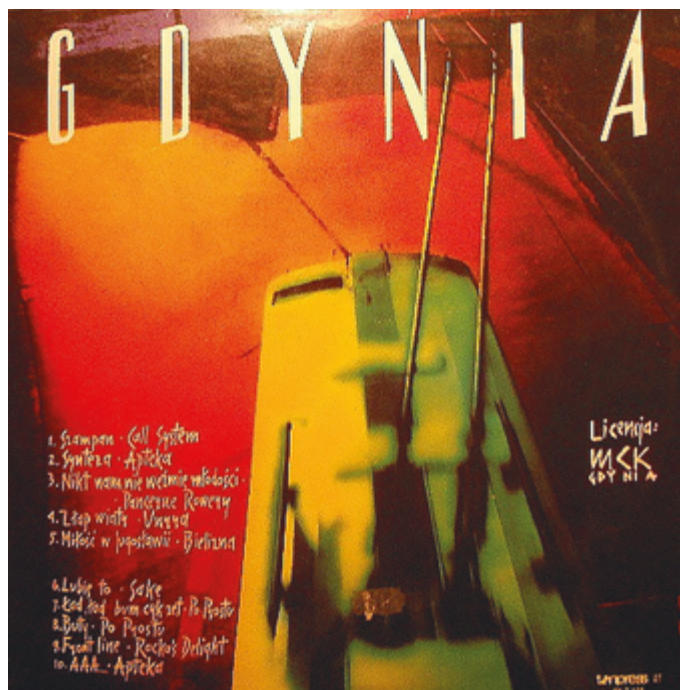
4 *Gdańska Scena Alternatywna* (GSA; również: *Trójmiejska Scena Alternatywna*) w: *Gedanopedia*, https://www.gedanopedia.pl/gdansk/?title=gdańska_scena_alternatywna [dostęp 30.04.2019]; Przemysław Gulda – *Trójmiejska alternatywa: przede wszystkim wariaci* w: „Wyborcza.pl” z 25.02.2011: <http://>

wiąże się z nieistniejącym już Domem Kultury „Burdł” w Gdańsku–Suchaninie, który z czasem stał się główną siedzibą zespołów tego nurtu. 16 marca 1985 r. odbył się tam koncert uważany za oficjalny początek GSA.

Muzykę Gdańskiej Sceny Alternatywnej charakteryzowała stylistyczna różnorodność: od punka poprzez klasyczny rock, nową falę, psychodelic rock i pop po heavy metal i blues. Tę różnorodność widać także w rozwiązaniach graficznych towarzyszących koncertom i edycjom płytowym trójmiejskich zespołów. Właśnie okładkom płyt chciałabym tutaj przyjrzeć się nieco bliżej. Spośród wielu powstałych wówczas projektów wybrałam kilka powstałych przed 1990 r., który oznaczał fundamentalną zmianę nie tylko w życiu społecznym czy politycznym Polski, ale także w polskim życiu muzycznym, które szybko zaczęło się komercjalizować na wzór zachodni.

Jednym z pierwszych wydawnictw płytowych związanych z GSA był singiel *Wakacje w Rzymie*, zespołu Bóm Wakacje w Rzymie, zawierający utwory zatytułowane *Pierwszy i Dziewiąty*. Singiel został wydany w 1986 r. przez wydawnictwo Tonpress, a okładkę zaprojektował Jarosław Wróbel. Przed laty, w którymś z wywiadów z muzykami przeczytałam, że podobno inspiracją do powstania nazwy zespołu była komedia romantyczna Williama Wylera *Rzymskie wakacje* z 1953 r. Można zatem zasugerować, że projekt okładki stylizowany jest właśnie na modę z lat 50. XX w. Grafika na okładce kojarzy się zwłaszcza z amerykańskim komiksem i jego popartowskimi interpretacjami w twórczości Roya Lichtensteina, którą przypomina głównie jeden element, bardzo charakterystyczny dla tego artysty, przedstawiający słońce w uproszczonej graficznie formie znajdujące się na drugim planie całej kompozycji, w tle za głównym bohaterem przedstawienia. Z latami 50. kojarzy się także fryzura i strój chłopaka ukazanego na rysunku, przedstawiony w bardzo uproszczony, ale czytelny, sposób. Jest to zarys marynarki, białej koszuli i krawata. Młody mężczyzna spogląda gdzieś w zamyśleniu i być może przedstawia któregoś z dwóch muzyków, którzy skomponowali muzykę do utworów znajdujących się na singlu – perkusistę Macieja Wanata lub basistę Roberta Burgera. W każdym razie odnajduję tu znaczne podobieństwo. Informacje na froncie okładki to tylko skrócona nazwa: „Wakacje w Rzymie” oraz nazwa wydawcy. Rewers analogicznie do awersu jest w tej samej kolorystyce i stylu. Projektant umieścił tam jakby zarys flagi, którą wypełniają trzy wielkie litery, stanowiące skrót nazwy: Alternatywna Scena

trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35612,9166648,Trojmiejska_alternatywa_przed_wszystkim_wariaci.html [dostęp 28.04.2019]. Warto wskazać, że Muzeum Miasta Gdyni ma w planach przygotowanie dużej wystawy o Trójmiejskiej Scenie Alternatywnej.



↑↑ Gdynia, proj. Borys Czernichowski, 1988.

Gdańska. Oprócz tego zamieścił tytuły utworów i informacje o ich twórcach. Okładka jest bardzo prosta graficznie i dużo w niej geometrii. Kolorystyczny minimalizm, czerni postaci i słońca kontrastuje z szarością podkładu (tła). Prawdopodobnie wykonana była ręcznie, malowana lub w technice wycinanki, albo (co jednak mniej prawdopodobne) metodą odbitki z szablonu. Szablony wówczas stosowano często, tak się wtedy pracowało przy projektowaniu różnego rodzaju plakatów czy ulotek reklamowych albo murali w mieście. Nawet więc, jeśli w tym wypadku nie zastosowano tej techniki, to efekt wizualny zbliżał się do rozwiązań bardzo wówczas popularnych, a do tego kojarzących się ze sztuką alternatywną, nieoficjalną, sztuką ulicy.

Płyta *Gdynia* to składanka – dziś już legendarna – wydana w 1988 r. przez Tonpress, a prezentująca zespoły z Trójmiasta związane z GSA. Materiał nagrano i zmiksowano w studiu Rozgłośni Polskiego Radia w Gdańsku, a producentami byli Waldemar Rudziecki i Wojciech Fułek.

Pomysł na pojawienie się płyty powstał podczas tworzenia się w Gdyni tak zwanej Nowej Sceny, której patronował producent, promotor i organizator koncertów Waldemar Rudziecki. Duża zaradność i aktywność Rudzieckiego oraz sprawność organizacyjna całego środowiska muzycznego doprowadziła ostatecznie do wydarzenia, jakiego nie doczekało się żadne inne środowisko muzyczne w Polsce: trójmiejscy muzycy nagrali kompilacyjną płytę i wydali ją w oficjalnej, państwowej firmie. Wydarzenie kojarzono wówczas głównie z Miejskim Centrum Kultury w Gdyni i gdyńską sceną rockową – stąd nazwa płyty. Jej okładkę zaprojektował Borys Czernichowski. Na awersie i rewersie autor przedstawił to samo, ale inaczej pokolorowane zdjęcie, ukazujące fragment mknącego ulicą trolejbusu, widzianego z góry, jakby z lotu ptaka. Na awersie trolejbus jest w tonalnych barwach od ciemnej żółci do czerwieni, a tło jest zielono-czarne. Natomiast na rewersie projektant odwrócił przyjętą zasadę kolorystyczną – tym razem to zielony trolejbus jedzie po ceglanoczerwonej drodze. Wybór głównego motywu z całą pewnością był wyjątkowy – trolejbus to obiekt bardzo charakterystyczny dla Gdyni, która jest jednym z kilku zaledwie miast wyposażonym w ten środek transportu. Pomysł, by przywołać go na okładce składanki obrazującej gdyńskie środowisko muzyczne, był więc bardzo trafny. Całości dopełniają napisy komunikujące tytuł płyty i nazwy zespołów na niej zarejestrowanych. Litery sprawiają wrażenie wypisanych ręcznie, co dobrze odpowiada alternatywnemu, jakby nieoficjalnemu charakterowi tego całego muzycznego przedsięwzięcia (choć pamiętajmy, że była to przecież oficjalna edycja, oficjalnego wydawnictwa).

Wydanie płyty odbiło się szerokim echem w całej Polsce. Wielu słuchaczy dopiero po jej ukazaniu dowiedziało się, jak bardzo zróżnicowana jest muzyka

powstająca w trójmiejskim środowisku. Płyta doczekała się zresztą kontynuacji w postaci kasety magnetofonowej, którą wydano kilka miesięcy później pod tytułem *Fala II*. Jej okładka była jednak utrzymana w zupełnie innej stylistyce, o wiele bardziej banalnej (na mrocznym, utrzymanym w czerniach i szarościach tle z motywami kościotrupów, ukazano czerwoną różę). Także od strony muzycznej ta kompilacja nie wniosła już wiele nowego do obrazu trójmiejskiej sceny muzycznej⁵.

Okładka Czernichowskiego należy do najbardziej oryginalnych i najlepiej rozpoznawalnych projektów tego rodzaju z lat 80. Nie udało mi się znaleźć żadnego projektu okładki płytowej – czy to polskiego, czy zagranicznego, który mógłby się jednoznacznie kojarzyć z omawianą pracą. Pozostaje ona chyba najciekawszym dokonaniem wśród wszystkich ówczesnych trójmiejskich produkcji.

O wiele bardziej w nurt ówczesnej grafiki wpisuje się zaprojektowana przez Jacka Staniszewskiego okładka płyty *Taniec lekkich goryli* zespołu Bielizna, wydanej w 1989 r. – również w wytwórni Tonpress. Koniec lat 80. przyniósł (nie tylko zresztą w środowisku trójmiejskim) fascynację chropowatą i ekspresyjną estetyką „nowych dzikich”, której wyraźne ślady widać w omawianym projekcie.

Warto przy tym zauważyć, że powstały dwie wersje okładki. Pierwsza, oryginalna, z 1989 r. i późniejsza – w limitowanej wersji kolekcjonerskiej wydanej na 180-gramowym winylu przez Sopocką Odessę Records w 2011 r., w zaledwie trzystu egzemplarzach. Ze względów chronologicznych w tym miejscu interesuje nas jedynie wcześniejsza wersja. Na awersie okładki przedstawiono fantazyjnie namalowaną postać o korpusie-twarzy w kształcie serca, trzymającą w dłoni mikrofon i tańczącą pomiędzy głośnikami płaszącymi w synchronicznym układzie na dorysowanych przez grafika kończynach. Te trzy dziwne postacie tworzą wspólnie jakiś równie dziwny układ artystyczno-taneczny – zapewne na scenie. Można tu chyba nawet dopatrzeć się jakiegoś pastiszu czy parodii konwencjonalnego, estradowego blichtru. Na rewersie – pozostając w tonacji znanej z awersu – Staniszewski namalował z kolei głośnik grający na gitarze, wpisany w czerwoną pięcioramienną gwiazdę oraz zamieścił tytuły utworów i informacje o wydawcy i twórcach. W trakcie naszej krótkiej rozmowy autor przekazał mi w sposób zwięzły główną ideę swej pracy. Cały pomysł oparł na czterech pojęciach: Miłość, Wiara, Nadzieja oraz Inwigilacja. W warstwie formalnej, według samego autora, jest to ilustracja komiksowo-ekspresyjna.

⁵ Przemysław Gulda – *Trójmiejska alternatywa: przede wszystkim wariaci* w: „Wyborcza.pl” z 25.02.2001, http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35612,9166648,Trojmiejska_alternatywa_przedem_wszystkim_wariaci.htm [dostęp 28.04.2019].

↕↕ Bielizna – *Taniec lekkich goryli*, proj. Jacek Staniszewski, 1989.



↙↘ She – *Miejsce którego wszyscy szukamy...*, proj. Bogdan Bartkowiak i Stefan Kraszewski, 1989.



Ponieważ nie było wtedy jeszcze komputerów, okładka od początku do końca malowana była ręcznie, wraz z jej wszystkimi elementami takimi jak tytuł płyty, nazwa zespołu i opis.

W zupełnie w innej estetyce utrzymana została okładka płyty zespołu She. Płyta nosi tytuł *Miejsce, którego wszyscy szukamy...* i została wydana przez wydawnictwo Arston w 1989 r. Okładkę zaprojektował Bogdan Bartkowiak, a wykorzystana w jego projekcie fotografia jest autorstwa Stefana Kraszewskiego. Front okładki jak i tytuł autor zaprojektował bardzo przejrzyste i prosto, wręcz ascetycznie, co stanowi wyraźny kontrast do omówionej przed chwilą okładki płyty Bielizny wydanej w tym samym czasie. Bogdan Bartkowiak projektujący dla She posłużył się bardzo prostymi środkami. Zrezygnował z prób wprowadzenia jakichś oryginalnych motywów graficznych, decydując się na jednolite czarne tło zarówno na awersie, jak i na rewersie. Na rewersie okładki jedynymi elementami, które odcinają się od tego jednolitego tła są logotyp wytwórni płytowej oraz napisy informacyjne złożone standardowym krojem. Na awersie również dominuje czarne tło, które zajmuje zdecydowaną większość powierzchni okładki. Na tym tle pojawia się obiegająca krawędzie okładki rama i dwa poziome wąskie pasy w kolorze starego złota, w które została ujęta fotografia (do tego jeszcze powrócę) oraz trzy litery tworzące nazwę zespołu She zapisane gotycką frakturą. Projektant zdecydował się tutaj na nieco bardziej charakterystyczne liternictwo niż na odwrocie okładki, ale przecież i w tym wypadku nie stworzył żadnego własnego kroju, nie posłużył się też pismem ręcznym, tylko wykorzystał krój o wyrazistym, graficznym charakterze. Jak widać, w zasadzie nie próbował indywidualizować liternictwa, co było tak powszechne w ówczesnym projektowaniu okładek płytowych w Polsce, zwłaszcza w wypadku „alternatywy”. Bez wątplenia świadczy to o tym, że pragnął on zdystansować się nieco od rozbuchanej, „niegrzecznej”, ostentacyjnie nieprofesjonalnej formy, tak często spotykanej wówczas w środowisku muzycznej alternatywy, nie tylko Trójmiasta – przykładem właśnie Staniszewski, ale całej Polski – tu przykładem mogą służyć projekty Kaina Maya do płyt *Sztuka jest skarpetką kulawego Kobronocki* (Tonpress 1988) oraz *Moskwa* grupy Moskwa (Pronit 1989) czy Tomasza Budzyńskiego projekt okładki pierwszego albumu grupy Armia pod tytułem *Armia* (Pronit 1989). Bartkowiak sytuując się w kontrze do tej tendencji spróbował stworzyć projekt, który może bardziej kojarzyłby się z profesjonalizmem niż z muzycznym i graficznym undergroundem.

Dotąd nie przyjrzałam się bliżej fotografii, która – właśnie dzięki ascetycznemu charakterowi pozostałych elementów okładki – wysuwa się na plan pierwszy, przykuwając uwagę widza. Zdjęcie przedstawia w półprofilu głowę starej

kobiety. Utrzymana w odcieniach sepii fotografia wtapia się, albo odwrotnie – wyłania się łagodnie z ciemnego tła. Kobieta ma twarz zamyśloną, może nawet smutną. Patrzy lekko w dół, widz nie ma z nią kontaktu wzrokowego. Na głowie ma ciemną, zapewne czarną chustkę – to ważny element. Tego rodzaju chusta w tradycjach kulturowych m.in. Europy Wschodniej przysługiwała wdowom, kojarząc się przez to silnie ze starością, przemijaniem, śmiercią. W swym ogólnym nastroju fotografia niewątpliwie odnosi się właśnie do tego rodzaju treści, a skojarzenie to jest tym bardziej uprawnione, że do śmierci i przemijania, ale też poszukiwania sensu ludzkiego życia, odnoszą się tytuły piosenek zamieszczonych na płycie, wśród których znajdujemy takie, jak: *Życie, Sen, Jedyne wyjście*, czy tytułowe *Miejsce, którego wszyscy szukamy...* Najbardziej bezpośrednio do tematyki śmierci odnosi się tytuł utworu *Obiit*. Nietrudno również powiązać fotografię z nazwą zespołu, która w polskim przekładzie znaczy Ona. To jeszcze poszerza pole uprawnionych skojarzeń. Postać starszej kobiety może się przecież kojarzyć nie tylko z nadchodzącą śmiercią, z ciężkim życiem czy starzeniem się w samotności, ale też z pełnionymi zapewne przez nią w jej długim życiu rolami żony, matki, rodzicielki, kobiety w ogóle. Jakkolwiek nie wiem, czy autorzy omawianej okładki świadomie odwołali się do tego wzorca, ale trudno nie przypomnieć sobie w tym kontekście arcydzieła europejskiej sztuki, jakim jest rysunkowy portret matki autorstwa Albrechta Dürera, budzący w widzu bardzo podobne emocje. Bez wątplenia prosty, czytelny i bardzo wymowny projekt tej okładki stanowi wyjątek na tle zazwyczaj silnie ekspresyjnych okładek tego czasu.

Poza ów ekspresjonistyczny schemat wykracza również praca zamykająca nasz krótki przegląd. To okładka albumu *Big Noise* zespołu Apteka. Płytę nagrano w 1988 r., a wydała ją w 1990 r. wytwórnia Arston⁶. Okładkę zaprojektował nieżyjący już były członek zespołu i perkusista Maciej Wanat. Z przekazów lidera Apteki, Jędrzeja „Kodyma” Kodymowskiego, dowiedziałam się, że w przekonaniu członków zespołu była to koncepcja indywidualna i na ówczesne czasy nowatorska. Przy tworzeniu projektu autor miał się kierować dwiema ideologiami zaczerpniętymi z otaczającej nas na co dzień rzeczywistości. Projekt ma więc jakby dwie równoległe genezy. Pierwsza geneza odwołuje się bezpośrednio do codziennego życia każdego człowieka, do jego problemów i czynności, które to autor przekazuje za pomocą prostych i czytelnych ilustracji zamieszczonych na awersie okładki. Druga geneza przedstawienia z rewersu płyty, odnosi się

⁶ W rekonstrukcji założeń artystycznych opakowania płyty i w omówieniu jej koncepcji projektowej pomógł mi lider, gitarzysta i wokalista grupy – Jędrzej Kodymowski, z którym przeprowadziłam rozmowę w listopadzie 2018 r.

↓↓ Apteka – *Big Noise*, proj. Maciej Wanat, 1990.



do kobiety, do jej sylwetki, jej pozycji w codziennym życiu, jako pierwiastka żeńskiego, który ma być w tym wypadku antidotum na wszystko lub lekarstwem na wszelkie dolegliwości, co kojarzy się również z nazwą zespołu: Apteka. Projekt rzeczywiście należy uznać za oryginalny na tle okładek wówczas projektowanych dla tego rodzaju muzyki. Autor namalował obrazy w skróconej formie, w postaci piktogramów nawiązujących do życia codziennego. Na awersie Wanat użył stworzonego specjalnie na potrzeby tego projektu krój liter, którym zapisano nazwę zespołu i tytuł płyty. Białe litery na czarnym tle wpisane zostały w dwa oddzielone od siebie ramkami prostokąty – jeden u góry, w poziomie, z nazwą zespołu i jeden po prawej stronie obwoluty, w pionie, z tytułem płyty. W środkowej części projektant umieścił sześć kolorowych prostokątów z obrazami obwiedzionymi czarnymi konturami. Pięciu ilustracjom towarzyszą krótkie hasła w języku angielskim powiązane z przedstawioną symboliką na obrazie. Ostatnia, szósta ilustracja odstaje od reszty, pozostając bez podpisu. Pierwszy obrazek *Friends* mówi o przyjaźni. Na błękitnym tle autor namalował profile dwóch twarzy, zapewne zaprzyjaźnionych ze sobą osób, zwróconych ku niebu. Drugi *Lucky Sniff* przestrzega przed uzależnieniami, przedstawia on zapalonego papierosa. Trzeci *Sun* odnosi się do pogody atmosferycznej i pogody ducha, na nim widzimy fragment żółtego słońca. Kolejny *Nature club* ukazuje drzewa i kwiat, i mówi wyraźnie o związku człowieka z naturą. Następny *Sex code* przedstawia według Kodyma dystrybutor kodu genetycznego, aby nie nazywać tego wizerunku bardziej dosłownie, i zapewne mówi o uciechach cielesnych i przyjemności. Ostatni, szósty obraz zawiera dwie kasety magnetofonowe jedna nad drugą. Pięć kolejnych przedstawień jest czytelnych w odbiorze, ostatni z obrazów możemy różnie interpretować, i o to chyba chodziło autorowi. Coś, co jest niedopowiedziane, zostało pozostawione odbiorcy dla jego indywidualnych przemyśleń. Można ten obraz przypisać po prostu muzyce, ale byłoby to chyba zbyt oczywiste. Gdy patrzymy na ten piktogram możemy mieć bowiem skojarzenia daleko wykraczające poza podstawowe znaczenie kasety magnetofonowej. Jej zdublowany kształt przypomina wizerunek bliżej nieokreślonego stwora z czasów jakiejś starożytnej cywilizacji, może kojarzyć się na przykład z jakimś wyobrażeniem Azteków, zarówno ze względu na formę, jak i oszczędną kolorystykę. Rewers okładki przedstawia korpus kobiety bez głowy, rąk i nóg. Postać namalowana jest w kolorze czerwonym z czarnymi cieniami i z dodanym, z lewej strony napisem „apтека” wpisującym się w opływowe kształty kobiecej sylwetki. Cała postać wstawiona jest w dziewięć prostokątnych pól. Z przekazów Kodyma wynika, że Wanat pierwotnie stworzył siatkę malarską dla ułatwienia sobie pracy przy rysowaniu poszczególnych części anatomicznych ciała. Powsta-

ły przez to przypadkowy efekt zafascynował pozostałych członków zespołu i po paru modyfikacjach tak pozostało w wersji ostatecznej projektu. Wanat pogrubił czarne linie siatki tak samo, jak na awersie i stworzył przez to iluzję okna, ramy okiennej. Ma się wrażenie, że kobieta stoi za zamkniętym oknem w jakimś pomieszczeniu, a my ją obserwujemy. Całość została przedłużona o dodatkowe trzy białe prostokąty z takim samym obramowaniem i umieszczono w nich na białym tle tytuły utworów oraz informacje o wytwórni i twórcach płyty. Okładka przygotowana była do druku w postaci ręcznie namalowanego projektu na tekturze. Każdy kolor następnie tworzone na oddzielnych kliszach, tak zwanych wsadach. Nakładano je potem na gotowy podkład i drukowano kolejno jeden kolor na drugim, aż do uzyskania efektu końcowego. Całość otrzymała ciekawy wymiar graficzny, odmienny od większości powstających wówczas projektów tego rodzaju.

W ten sposób kończył się „heroiczny” okres w dziejach GSA. Także w dziejach projektowania okładek towarzyszących wydawnictwom muzycznym tego nurtu. Wprowadzenie w Polsce z początkiem lat 90. XX w. reguł kapitalistycznej gospodarki sprawiło, że poszczególne zespoły zaczęły bardziej zabiegać o sukces komercyjny, a produkcja muzyczna stała się w większym stopniu niż wcześniej, biznesem. Również projektanci okładek musieli brać pod uwagę tę okoliczność. Nie znaczy to wcale, że w gdańskim środowisku zrezygnowano z bardziej indywidualnych projektów na rzecz działań czysto komercyjnych, przeciwnie, także po roku 1990 powstawały ciekawe projekty. Jednak charakter tego okresu jest już na tyle odmienny, że postanowiłam nie włączać go do niniejszego tekstu.

Zdjęcia z Archiwum fotografii ASP jako wytwory kultury materialnej

Anna Polańska

Zdjęcie jest wytworem kultury materialnej. Według Tima Danta, rzecz w kontekście kulturowym, do której zalicza również fotografię, to „[...] forma przekazywania, możliwości funkcjonalne, które stwarza, sposób w jaki zwraca na siebie naszą uwagę – to wszystko określa, jak przedmiot ten wpasowuje się w kulturę materialną i jak nadawany przezeń przekaz współzawodniczy z przekazem innych przedmiotów oraz ludzi. [...] przedmioty są przekazywanymi i niosą wiadomości o kulturze, z której się wywodzą”¹. Wtwór kultury materialnej może być analizowany na różne sposoby. Z jednej strony istotną będzie forma danej rzeczy, jako obiektu namacalnego, wtedy uwaga zostanie skierowana na materiał, pochodzenie, technologię. Albo punktem wyjścia będzie człowiek i funkcjonowanie przedmiotu w społeczeństwie i jego historii. Badanie przedmiotu, jakim jest zdjęcie (negatyw/pozytyw), dostarcza informacji o jego cechach fizycznych, od materiału, z którego powstało, poprzez stan zachowania, do informacji zawartych głębiej i należących do warstwy estetycznej i znaczeniowej przedmiotu. Badanie fotografii dwubiegunowe polega na analizie zapisu informacji oraz tego, co zawiera w sobie obraz, a więc przekaz. Z tego też tytułu zdjęcia są ciekawymi obiektami dla badaczy z wielu dziedzin: historyków, archiwistów, historyków sztuki, konserwatorów, socjologów, antropologów i znawców mediów.

Określenie – fotografia jako archiwum – upowszechnił Allan Sekula².

¹ Tim Dant – *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej*, 2007, s. 166.

² Allan Sekula – *Reading an archive w: „Photography/Politics: Two”*, red. Patricia Holland, Jo Spence, Simon Watney, 1993.

→ aut. plakatu Mikołaj Sałek.



↓ proj. ulotki Mikołaj Sałek.



Natomiast Marianna Michałowska wnioskuje, że dla Sekuli „najważniejszą właściwością fotograficznych archiwów była moc zaświadczenia o autentyczności wydarzeń. Wierzymy w to, co zostało zapisane w fotografii, ponieważ widzimy obraz tamtych wydarzeń. [...] Archiwalna fotografia jest dla nas obrazem tak innym i niezwykłym, że musimy jej wierzyć. Tak jak wierzy się relikwii. Z czego wynika zatem nasza wiara? W pewnym sensie z historii, która towarzyszy przedmiotowi”³. A zatem na ile archiwalne zdjęcia są potrzebne i czy zawsze będziemy na nie patrzeć jak na obiekty nienaruszalne, uświęcone?

W 2017 r. Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku została połączona w jedną strukturę z ogólnoucześnie Archiwum, wówczas wyodrębniono również Archiwum Fotografii ASP⁴. W kontekście zbiorów Biblioteki i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (dalej Biblioteka i Archiwum) możemy mówić o jednym z typów fotografii, o fotografii dokumentalnej, która zaistniała w dwóch obszarach: kultury i sztuki. Peter Burke zauważył, że sformułowanie „fotografia dokumentalna” upowszechniło się w Stanach Zjednoczonych lat trzydziestych XX w. i oznaczało „sceny z życia codziennego zwyczajnych ludzi”⁵. Zespół fotograficzny zbiorów Biblioteki i Archiwum dotyczy zdjęć po 1945 r. i parafrazując przedstawia „sceny z życia Uczelni”. Według Krzysztofa Jureckiego fotografia dokumentalna po II wojnie światowej akcentowała „konceptję «decydującego momentu» [...]”, balsamowanie czasu [...], fotografię jako ślad lub prostotę i szczerłość wypowiedzi [...]. Pokazano całe spektrum zachowań ludzkich [...]”⁶. Obecnie fotografia dokumentalna to nie tylko dokładny zapis minionej chwili. To już bardziej swego rodzaju retoryka przepuszczona przez pryzmat otaczającego nas świata. Częściej zadajemy sobie pytanie, czy to, co widzimy, było lub jest realne? Dla Marty Ziętkiewicz „dokument fotograficzny jest nieodłącznym elementem nowoczesnej cywilizacji

3 Marianna Michałowska – *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, 2007, s. 162.

4 O ochronie, opracowywaniu cyfrowym i udostępnianiu w internecie zbiorów fotograficznych Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku zob. A. Polańska – *Zbiory fotograficzne przechowywane w Bibliotece i Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku – historia przypadków związanych z ochroną i opracowaniem cyfrowych kopii oraz udostępnianiem ich w internecie* w: „Nowa Biblioteka. Usługi, Technologie Informacyjne i Media”, 2018, nr 4 (31), s. 73–85, por. http://www.nowabiblioteka.us.edu.pl/2018_4.html [dostęp 28.02.2019].

5 Peter Burke – *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*, 2012, s. 40.

6 Krzysztof Jurecki – *Racjonalność fotografii. Obszar. Granice. Analiza historyczna* w: „Estetyka i racjonalność fotografii”, red. Adam Sobota, 2002, s. 40.

i źródłem, z którego czerpiemy znaczną część naszej wiedzy o świecie”⁷. Aby czerpać informacje z dokumentu fotograficznego potrzebujemy umiejscowienia go w czasie. Fotografia jako zapis danego momentu jest elementem naszej historii.

W obecnych czasach towarzyszy nam świadomość powszechnej manipulacji, w tym materiałami wizualnymi. Doprowadziło to do nieoczywistości dokumentu. A zatem co rozumiemy przez fotografię dokumentalną? Jak w tym wszystkim odnajduje się instytucja posiadająca zbiory fotograficzne będące zapisem historii, danego momentu, fragmentu rzeczywistości? Agnieszka Kampka słusznie podkreśla, że „zdjęcie nie mówi samo za siebie i samo z siebie, wymaga kontekstu i tłumacza”⁸. Tym tłumaczem ma być m.in. instytucja, która powinna dostarczać informacje możliwie prawdziwe, w oparciu o wiedzę i kompetencje jej pracowników. Umieszczenie archiwalnych dokumentów we właściwym kontekście nie jest łatwe. Peter Burke pisał „w przypadku fotografii nie zawsze przychodzi to łatwo, gdyż tożsamość modeli i fotografów nader często pozostaje nieznaną, a same fotografie, które pierwotnie – w każdym razie dość często – wchodziły w skład jakiegoś cyklu, były i są wyrywane z kontekstu przedsięwzięcia bądź albumu, w którym początkowo je prezentowano, i ostatecznie lądują w archiwach bądź muzeach”⁹. Praca ze zdjęciami archiwalnymi to z jednej strony zachwyty, wzruszenie, emocje towarzyszące dotykaniu i oglądaniu przedmiotów z przeszłości. Z drugiej mozołne działania poprzedzone badaniami i kwerendami oraz podejmowaniem właściwych decyzji dotyczących ochrony obiektów.

W Bibliotece i Archiwum ochrona zbiorów fotograficznych polega m.in. na opracowywaniu cyfrowym zasobu przy jednoczesnej inwentaryzacji. Tworzy się kolekcje i bazy danych, uwzględniając przy tym obowiązujące założenia ustawowe dotyczące bibliotek i archiwów. Ideą Biblioteki jest, aby fotografie, oprócz gromadzenia i przechowywania, mogły być dostępne dla szerszego grona odbiorców przy zachowaniu bezpieczeństwa obiektów i z poszanowaniem praw autorskich. Efekty tej pracy niejednokrotnie widoczne są m.in. w internecie.

Zdjęcie traktowane jest jako przedmiot, a proces cyfryzacji powoduje jego multiplikację. Warto pamiętać, że kopia cyfrowa nie jest tym samym, co źródło, z którego powstała. Mając świadomość manipulacji cyfrowymi obiektami

7 Marta Ziętkiewicz – *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych* w: „Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych”, red. Marta Ziętkiewicz, Małgorzata Biernacka, 2016, s. 16.

8 Agnieszka Kampka – „Czy kogoś rozpoznajecie?” *Co stare zdjęcia mówią socjologowi dzisiaj* w: „Miejsce fotografii...”, s. 197.

9 Peter Burke – op. cit.

↓ fot. Julia Sieńkowska.



←↑↑ fot. Anna Polańska.



↑ fot. Bartosz Żukowski.



zaczynamy być bardziej podejrzliwi w stosunku do prezentowanego zdjęcia w wersji cyfrowej. Posiadanie kopii ułatwia podejmowanie decyzji o przetwarzaniu obiektów. Dopóki jest to świadomy i kontrolowany przekaz, może stać się czymś nowym i pożądanym. Manipulowanie obrazem może być jednym ze sposobów zwrócenia uwagi odbiorcy na posiadane przez instytucję zbiory. Biblioteka wykorzystuje np. przetworzone kopie archiwalnych fotografii w afiszach i ulotkach promocyjnych.

Kompletna inwentaryzacja zdjęcia dotyczy samego przedmiotu oraz tego, jaki zawiera przekaz. Dlatego też pracownicy Biblioteki i Archiwum starają się łączyć obie sfery – obrazu i tekstu – by otrzymać możliwie pełną bazę danych. Nie zawsze efekty tej pracy są wymierne. Czasem trudno opisać zawartość zdjęcia, pozostają tylko cechy fizyczne przedmiotu. Stworzenie rzetelnych cyfrowych kopii zdjęć wraz z odpowiednimi dla tego typu dokumentów metadany, a także właściwe zabezpieczenie powstałej w wyniku cyfryzacji bazy, są istotnymi elementami ochrony. Bez uwzględnienia powyższych kryteriów z trudem dotrzemy do poszukiwanego obiektu. Istnieje zawsze niebezpieczeństwo utraty danych, dlatego też należy pamiętać o ochronie, nie tylko oryginałów, ale także ich kopii.

Przedmiot kultury materialnej powoduje interakcję przedmiot – człowiek poprzez: oglądanie, dotykanie, przechowywanie, konserwowanie itp., a także człowiek – człowiek przez: rozmawianie, czytanie, dzielenie się spostrzeżeniami, współkorzystanie itd. Fotografia jako wytwór jednostki wpływa na społeczeństwo. Zarejestrowany przekaz – obraz przez jedną osobę dociera do szerokiego grona odbiorców. Potrzebny w tym działaniu jest przekaznik, np. w postaci instytucji. Biblioteka chciałaby dotrzeć z posiadanymi zbiorami do jak największej liczby osób. Pamiętajmy, że jest to proces uwarunkowany wieloma czynnikami, które wpływają na postęp i jakość działań. Należą do nich czynniki: ludzki, finansowy, czasowy, technologiczny, techniczny. Każdy z nich pełni ważną rolę i składa się na efekt końcowy przekazu.

W Archiwum Fotografii ASP znajdują się zdjęcia wykonane przez różnych fotografów, począwszy od drugiej połowy lat 40. XX w. i związane z historią Uczelni oraz zdjęcia inwentaryzacyjne ruchomych dzieł sztuki, a także dokumentacja bieżących wydarzeń.

Biblioteka współtworzy, redaguje i koordynuje pracami związanymi z portalem *Zbrojownia Sztuki*¹⁰, w tym właśnie zasobami fotograficznymi. Na obecnym etapie jest to najsilniej eksploatowane źródło korzystające z zasobów

¹⁰ *Zbrojownia Sztuki*, zob. <http://zbrojowniasztuki.pl/> [dostęp 20.01.2020].

fotograficznych Uczelni, potem są różnego rodzaju publikacje lub formy wykorzystania zdjęć do materiałów reklamowych. Portal *Zbrojownia Sztuki* to swego rodzaju, jak to ujęła Agnieszka Kampka, „magazyn zbiorowej pamięci”¹¹, oparty o dokument. Rolą Biblioteki i Archiwum jest nie tylko dbanie o posiadane zbiory, ale także za ich pomocą edukowanie oraz popularyzowanie sztuki i kultury. Redaktorzy portalu starają się tak zarządzać zasobami, aby przekaz nie trafił w próżnię – wypełniają tym samym misję społeczną. Boris von Brauchitsch widzi w fotograficznej dokumentacji wydarzeń balansowanie na granicy informacji i wiedzy. Zdjęcie informuje o określonej sytuacji w określonej sekundzie, którą fotograf uznał za ważną, lecz jednocześnie zdradza niemożność sformułowania sądu¹². Jedno zdjęcie lub seria fotografii nie zawsze są w stanie przekazać obiektywną informację. Już sama sylwetka fotografa i jego sposób patrzenia przez obiektyw aparatu może nieświadomie prowadzić do manipulacji i zakłamywania danego wydarzenia.

ASP buduje swój wizerunek nie zapominając o historii. W momencie połączenia Biblioteki i Archiwum zasób fotograficzny liczył ponad 50.000 obiektów w postaci klatek negatywów z lat 1945–2007¹³. Samych zdjęć pozytywowych jest niewiele, ale stanowią cenny zasób ze względu na duże formaty, podklejone na sztywnych kartonach, dodatkowo mają system mocowań lub ramy. Jest to gotowy materiał na ekspozycję. Archiwum Fotografii ASP posiada kolekcje tematyczne dotyczące m.in.: odbudowy gdańskiej starówki (lata 50. XX w.), wizyty artystów w budowanym Porcie Północnym w Gdańsku (1973), wyborów rektora (1980), strajku w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku (1981), czy ujęć z pracowni, wystaw i inauguracji. Od 2014 r. do chwili obecnej trwa proces inwentaryzacji i cyfryzacji zasobu.

Największy problem stanowi identyfikacja zawartości zdjęć. Przy opisie zdjęć archiwalnych często potrzebna jest pomoc osób niezwiązanych na stałe z Biblioteką i Archiwum. Nawiązano współpracę z wieloletnim pracownikiem ASP, artystą fotografikiem Witoldem Węgrzynem, który pracował w Szkole od 1968 r. Podpisano z artystą porozumienie, w którym zawarto zapis o przekazaniu Uczelni prawa własności nośników wraz ze zgodą na wykorzystanie

¹¹ Agnieszka Kampka – op. cit., s. 196.

¹² Boris von Brauchitsch – *Mała historia fotografii*, 2004, s. 172.

¹³ Piotr Giziński – *Garść doświadczeń z opracowywania zbioru archiwalnych negatywów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku, przechowywanych w bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku* w: „Biblioteka i Edukacja. Elektroniczne czasopismo Biblioteki Głównej Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie”, 2017, nr 12, s. 1–8, por. <http://www.bg.up.krakow.pl/newbie/index.php/bie/article/view/194> [dostęp 20.01.2019].

kolekcji w projektach Akademii. W 2018 r. Biblioteka i Archiwum otrzymała od jednego z pierwszych fotografów Uczelni – Czesława Bojarskiego, zbiór negatywów przedstawiający „historię szkoły” z lat 50. i 60., co z jednej strony jest cennym źródłem informacji, a z drugiej przysparza ogromu pracy dla instytucji. Im bardziej cofamy się w przeszłość, tym bardziej zaciera się jej obraz. Archiwalne zdjęcia są wyzwaniem dla instytucji, która stawia sobie różne cele związane z tego typu obiektami, a jednym z nich jest zachowanie pamięci o tym, co było. Negatywy od Czesława Bojarskiego są w trakcie opracowywania formalnego, oceniany jest ich stan zachowania i niebawem rozpocznie się proces zapisu cyfrowego.

Ponownie odwołam się do Tima Danta, który słusznie zauważył, że „rzeczy dopóki nie trafią do muzeum lub nie pojawią się w dziwnym kontekście, nie zauważamy, że są wyróżniającymi się elementami kultury, że są częścią naszego życia”¹⁴. W dniach od 9 kwietnia do 5 maja 2018 r. miała miejsce wystawa *Kadry zapisane w pamięci. ASP w Gdańsku w obiektywie Witolda Węgrzyna*. Wydarzenie to przypominało o jubileuszu pięćdziesięciu lat pracy zawodowej i artystycznej Witolda Węgrzyna. Jednocześnie miało walor edukacyjny i promujący samą Akademię, która po przeniesieniu z Sopotu do odbudowanego gmachu Wielkiej Zbrojowni w Gdańsku, nieprzerwanie od 1954 r., znajduje się w zabytkowej części miasta. Zdjęcia z Archiwum stały się obiektami wystawienniczymi, zmienił się ich kontekst poprzez formę prezentowania. Oryginalne pozytywy (50×60 cm) zostały oprawione i odpowiednio pogrupowane. Koncepcja aranżacji wystawy była przede wszystkim autorstwa Piotra Palucha. Na wystawie pojawiły się zdjęcia-banery, które swoim przeskalowaniem wielkości spowodowały zmienną percepcję tradycyjnych obiektów. Adam Sobota zwrócił uwagę na fakt, że fotografie, które niegdyś postrzegano jako czysto dokumentalne, wraz z upływem czasu i zmienionymi warunkami życia stają się bardziej wieloznaczne, symboliczne¹⁵. Zdjęcia dokumentalne ukazujące „fragmenty z życia szkoły” otrzymały dzięki wystawie nowy wymiar, wymiar dzieła, obiektu ekspozycyjnego. Wydarzenie upamiętniły publikacja w postaci katalogu¹⁶ oraz pocztówki z wybranymi zdjęciami Witolda Węgrzyna. Niektóre z obiektów zostały zawieszane na stałe

¹⁴ Tim Dant – op. cit., s. 27.

¹⁵ Adam Sobota – *Odsłony dokumentalności w: „Rzeczywistość a dokument. Materiały z sesji naukowych zorganizowanych w ramach 5. Krakowskiej Dekady Fotografii”*, red. Monika Kozień-Świca, Marta Miskowicz, 2008, s. 66.

¹⁶ *Kadry zapisane w pamięci. Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku w obiektywie Witolda Węgrzyna*, red. Mariusz Wrona, Gdańsk 2018.

w pomieszczeniach Biura Rektora. Pojawiły się też propozycje Biura Promocji ASP wykorzystujące fotografie Witolda Węgrzyna w produktach reklamowych (kalendarz, kartki pocztowe, tuby na wino, itp.). Wystawa nie była incydentalnym wydarzeniem. Prowadzone są starania zmierzające do zachowania „trwałości pamięci”, chociażby przygotowując materiał dla portalu *Zbrojownia Sztuki* w menu *Twórca i ślad*. W wymienionej kategorii zaistniał już „ślad” będący pokłosiem wystawy – *Włodek Witek Podróże w czasie*¹⁷, która odbyła się w przestrzeniach ASP jesienią 2018 r. Kategoria *Twórca i ślad* odwołuje się do upływu czasu „znaki pozostawione w materii lub odbite w uniwersum świadczą o tym, że coś się działo lub zaistniało w przeszłości. Wielość pozostawionych śladów wskazuje ścieżkę wiodącą do twórcy i jego projektów”¹⁸. 3 lipca 2017 r. Włodek Witek wykonał z okna Biblioteki zdjęcie metodą kalotypii, widoku ul. Piwnej, nawiązując tym samym do podobnego ujęcia z 1863 r. Rudolfa Kuhna (1842–1900). Na portalu *Zbrojownia Sztuki* możemy zaobserwować m.in. proces powstawania zdjęcia Witka i poznać sylwetkę artysty, który w dobie fotografii cyfrowej posługuje się „technikami szlachetnymi”. Karolina Ziębińska-Lewandowska przeprowadziła interesujący dyskurs nad terminami – „fotografia dokumentalna”, „fotografia dokumentacyjna” oraz „dokumentarność”, w kontekście historii polskiej fotografii artystycznej¹⁹. Badaczka zwróciła uwagę, iż do dzisiaj utrzymuje się w polskiej krytyce dwoistość definicji, wynikająca ze specyfiki medium. Z jednej strony fotografia jest dowodem-dokumentem, z drugiej jej „dokumentarność” rozpatruje się w kategoriach fotografii artystycznej. Przyjmując, że wytwór fotografa jest dziełem, to ów obiekt może pozostać w sferze informacji, przekazu, ale równie dobrze może wejść w sferę estetyki i sztuki. Istotny jest zawsze kontekst upublicznienia danego dzieła.

W 2012 r. pracownicy Biblioteki wykonywali inwentaryzację, w tym fotograficzną, obiektów ruchomych będących na wyposażeniu Uczelni. Głównie są to zdjęcia obrazów, ceramik, rzeźb, prototypów mebli artystycznych. Dokumentacja fotograficzna wraz z inwentarzem jest bazą wykorzystywaną w celach naukowych i kulturowych. Jest to materiał pomocniczy przy organizowaniu wystaw, tworzeniu projektów i wydawaniu publikacji. W portalu *Zbrojownia Sztuki* zdjęcia prezentowane są w menu *Galerie*.

¹⁷ *Włodek Witek. Podróże w czasie*, red. Anna Polańska, Gdańsk 2018.

¹⁸ *Twórca i ślad*, zob. <http://zbrojowniasztuki.pl/> [dostęp 20.01.2020].

¹⁹ Karolina Ziębińska-Lewandowska – *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946–1989*, 2014, s. 23–59.

Od kwietnia 2017 r. Biblioteka i Archiwum realizuje projekt *Kartka z kalendarza*²⁰, który ma przypominać o datach ważnych dla historii Szkoły oraz przywoływać pamięć o postaciach związanych z życiem artystycznym Wybrzeża. Jednym z elementów składających się na widok *Kartki z kalendarza* jest galeria zdjęć. Tam publikowane są najczęściej fotografie lub reprodukcje dzieł pochodzące z Archiwum Fotografii ASP. Moduł administratora podstrony portalu *Zbrojownia Sztuki* pozwala dodawać do tekstu linki, przez co można stosować przekierowania do innych podstron również ze zdjęciami lub stron internetowych ogólnodostępnych.

Udostępnienie cyfrowych kopii zdjęć z Archiwum fotografii ASP stwarza możliwość „wydobycia na zewnątrz” tego, co do tej pory było tylko na dyskach. Zauważono przy tym wzrost zainteresowania innych instytucji i osób prywatnych zasobem archiwalnym²¹. Rozpowszechnianie zdjęć przez Bibliotekę i Archiwum zainspirowało m.in. studentów gdańskiej ASP. Podczas Juwenaliów w 2018 r. zostały przygotowane plakaty na podstawie dawnych fotografii przedstawiających Juwenalia z lat siedemdziesiątych²².

Biblioteka publikując część zdjęć w internecie, oczekuje na informacje zwrotne, uwagi oraz pomoc przy opisanu fotografii. Pociągającym jest fakt, że zgłaszają się do Biblioteki byli i obecni pracownicy ASP, którzy chcą przekazać swój prywatny zbiór zdjęć. Czasem tylko w postaci kopii, ale odpowiednio sformułowana umowa pozwoli na dalsze wykorzystanie tych zbiorów. Agnieszka Kampka podnosi zagadnienie roli zdjęć archiwalnych „zaciekawic – to podstawowe zadanie, jakie muszą spełniać zdjęcia z przeszłości. Mają budzić zainteresowanie poprzez to, co przedstawiają, poprzez osobę autora (znaną lub nie), poprzez swoją niezwykłą historię. Współczesny czytelnik jest uczestnikiem kultury nasyconej wizualnością, więc zdjęcia, dzięki, którym może zobaczyć, a nie tylko wyobrażać sobie przeszłość, są dla niego przydatnym narzędziem”²³. Rolą instytucji posiadających „zdjęcia z przeszłości” powinno być nie tylko wzbudzanie zainteresowania, ale także dbanie o możliwie pełne dane dotyczące posiadanych obiektów. Zebranie informacji zewnętrznych obiektu wydaje się stosunkowo proste. Problem pojawia się w momencie wewnętrznej warstwy dotyczącej zawartości zdjęcia. Niejednokrotnie osoby, miejsca, wydarzenia z perspektywy czasu są nie do rozpoznania lub trudne do zweryfikowania.

²⁰ *Kartka z kalendarza*, zob. <http://zbrojowniasztuki.pl/kartka-z-kalendarza> [dostęp 20.01.2019].

²¹ Rozmowa ze specjalistą ds. naukowego opracowania zbiorów bibliotecznych i archiwalnych Piotrem Gizińskim, 30.05.2018 r.

²² Julia Sieńkowska – *Życie studenckie w Gdańsku* w: „Akademia w Mieście”, 2018, nr 3, s. 52–59.

²³ Agnieszka Kampka – op. cit., s. 207.

Powyższe rozważania na temat ochrony zdjęcia jako wytworu kultury materialnej skłaniają do kilku refleksji. Biblioteka i Archiwum chroniąc fotografie poprzez poddanie ich procesowi cyfryzacji, a następnie udostępniając za pomocą internetu, buduje tożsamości miejsca. Nawiązuje dialog – interakcję z odbiorcą, jednocześnie dba o jakość przekazywanych treści. Procesu cyfryzacji nie da się już zatrzymać, można tylko szukać rozwiązań pozwalających na lepszą ochronę posiadanych przez instytucję zasobów, nie zapominając o tym, że zbiory należą do wspólnego dziedzictwa kultury. Rolą instytucji jest m.in. ochrona posiadanych zbiorów oraz ich udostępnianie; dopóki te zadania będą wypełniane łącznie, instytucja pozostanie w procesie kulturowym, a pamięć o ludziach, wydarzeniach i przedmiotach utrzyma się na dłużej.

↓ fot. Anna Polańska.



Danzig meine [Liebe]

katarzyna lewandowska

Mam przed sobą rozłożone na stole fotografie, które hiszpański rząd rozsyła z niezmienną regularnością mniej więcej dwa razy w tygodniu. Ich widok nie jest przyjemny. Przedstawia najczęściej ciała zabitych. Na jednym ze zdjęć przystanych dziś rano widać jakieś zwłoki – mężczyzny albo kobiety – które są jednak tak zmasakrowane, że równie dobrze można by je wziąć za trupa świni. Na innym widzimy niewątpliwie zwłoki dzieci, a na kolejnym – ruinę domu. Bomba zmiotła jedną ze ścian; z sufitu, zapewne salonu, zwisa jeszcze klatka na ptaki, lecz cała reszta przypomina górę sterczących na wszystkie strony patyków – jak przy grze w bierki¹.

Pomysł był taki, żeby pokazać sztukę gdańską w Toruniu, zaprezentować twórczynię i twórców, którzy byli, bądź są, związani z Akademią Sztuk Pięknych w Gdańsku. To, co tworzą, stanowi swoistą wizualną matrycę do rzeczywistości w której wszyscy tkwimy. One/Oni natomiast są jak soczewki wychwytyjące i skupiające w jednym punkcie te fragmenty świata – ludzkiego i nieludzkiego, które Zygmunt Bauman nazwał „odpryskami rzeczywistości”. Wrażliwość zaproszonych przeze mnie artystek i artystów była właściwie podstawową wytyczną wyboru. Ich empatia do Innego, opór wobec zła, walka o godność, szacunek oraz elementarne prawa dla wszystkich, to charakterystyki wskazujące na Osoby zaproszone przeze mnie do autorskiego projektu *Danzig meine [Liebe]*.

Czy ten tytuł należy tłumaczyć? Być może tak, być może nie.

Trójmiasto stało się dla nich domem, szczególnie Gdańsk – przez szkołę, którą ukończyli i w której niektórzy z Nich do dzisiaj pracują. Grzegorz Klaman i Jacek Jax Staniszewski swój bunt przeciwko systemowi – w szerszym tego słowa znaczeniu – rozpoczęli w l. 80., konstruując niezwykle ciekawą, anarchistyczną scenę Trójmiejską. Wtedy jakby nie było żadnych granic, a jeżeli były to tylko po to, aby je konsekwentnie przekraczać. Perwersyjnie, a przy tym niezwykle inteligentnie „próbowali je”, dając totalny upust swo-

im emocjom. Ciało, mowa, umysł były całkowicie wolne, choć wydawać się to może absurdalnym twierdzeniem, w czasach zawłaszczonych przez komunistycznych urzędników. A jednak tak było. Zawsze w ich działania wpisane było ryzyko, oraz TO dadaistyczne, przekorne patrzenie w/na świat, którego fundamenty postawiono na wyzysku, niesprawiedliwości, gwałcie. Bezcerebralnie pokazywali tę marną, ludzką przestrzeń, przenicowując ją przez interdyscyplinarne narzędzia sztuki, którymi tak sprawnie obydwaj posługiwali się. Fajny, młodzieńczy bunt, poważny i ironiczny, śmiercionośny i życiodajny, mocny i delikatny, pełen czułości i pełen brutalizmu. Prawdziwy!

Od Grzegorza Klamana rozpoczęła się pierwsza odsłona *Danziga* a od Jacka Staniszewskiego druga.

1. CIAŁO/WŁADZA/WIEDZA; 2. HELP/HELL.

Tytuł tej INTERWENCJI zapisany po niemiecku odwołuje się do historii Gdańska/Trójmiasta – miasta kilkorga narodowości, tyglu wielu kultur, języków, religii, obyczajów. Kooperatywność, wspólnotowość, a jednocześnie wyraźna osobność grup, przy zachowaniu swojej odrębności i szacunku do Innego, stanowiły o specyfice tego miejsca. Język niemiecki jest również zmatrycowaną wykładnią o jednym z najgorszych upodleni istoty ludzkiej, tej pełnej pychy i nienawiści oraz systemu, który całkowicie zdehumanizował i oprawcę i jego ofiarę. Artystki i artyści z *Danzig meine [Liebe]* nierzadko mierzą się ze złem, które znowu coraz częściej ma faszystowską i nazistowską głębę w patriotycznym przebraniu. Reagują na nadużycia władzy, obnażając jej nieprawdopodobną hipokryzję i głupotę.

Każda władza to zło.

Sztuka jest potężnym narzędziem, którym można i należy zmieniać coraz bardziej kloaczną rzeczywistość. Herbert Marcuse jakiś czas temu napisał: *Oto prawda sztuki: świat jest naprawdę takim, jakim przedstawia go sztuka*. Zaproszone/ni robią to. Uwrażliwiają na Innego. Zawstydzają siebie i nas.

Dlaczego *Liebe* w nawiasie? Miłość jest potrzebna, ale też jest bardzo trudna. Daje siłę i ją zabiera, jest to uczucie pochłaniające, zasysające, zazdrosne, kiczowate, piękne i twórcze. *Liebe* niszczy i buduje.

Danzig meine [Liebe] miało dwie odsłony. Pierwsza koncentrowała się na indywidualnej prezentacji (formułę przełamała Zosia Martin, która oprócz pokazu instalacji *Św. P.*, zrobiła też koncert razem ze swoim przyjacielem Grzesiem, jako kolektyw Gnojki) i odbywała się w Kulturhaus – miejscu wolnościowym, anarchistycznym, mieszczącym się w starej kamienicy przy ulicy Poniatowskiego. Druga natomiast była sytuacją wspólną i relacyjną pomiędzy Jackiem Staniszewskim, Anną Kalwajtys, Moniką Weychert i mną. Pokaz

¹ Virginia Woolf – *Własny pokój / Trzy Gwinee*, s. 156.

odbył się w Galerii S², należącej do Wydziału Sztuk Pięknych UMK w Toruniu, prowadzonej od kilku lat przez Dorotę Chilińską. Miejsce zostało zmienione, ponieważ w tym czasie przyszłość Kulturhausu była niewiadomą. Jako organizacja pozarządowa, wykluczona z państwowego dofinansowania, zamarła w oczekiwaniu, a ja bardzo chciałam już działać. Dorota Chilińska zgodziła się i rozpoczęliśmy Vol. 2. *Danzig meine [Liebe]*.

Po wernisażu nastąpiła ZARAZA.

Danzig meine [Liebe]

Vol. 1.

Grzegorz Klaman, wystawa: *Macierz* / wykład: *Ciało/Władza/Wiedza*

Anna Kalwajtys, wystawa: *Zwierz* / performance: *Ofelia*

Mateusz Kozłowski, wystawa: *Wobec Realności* / wykład: *Wobec Realności*

Zosia Martin, Gnojki, wystawa: *Św. P.* / koncert

Martyna Jastrzębska, wystawa: *Diptych* / wykład: *Techniki niszczenia sztuki*

– założenia i perspektywy wybranych gestów destrukcji.

Vol. 2.

Jacek Jacx Staniszewski, wystawa: *HELL/HELP* / performance: *HELL/HELP* / koncert

Anna Kalwajtys, wystawa: *Kurdyjska Bojowniczką*

Monika Weychert, wykład: *Nasz opór codzienny*

Katarzyna Lewandowska, Jacek Jacx Staniszewski, wystawa: *Bojownice*

Dziękuję Twórczyniom i Twórcom: Grzegorzowi Klamanowi, Ani Kalwajtys, Mateuszowi Kozłowskiemu, Zosi Martin i Grzesiowi, Martynie Jastrzębskiej, Jackowi Staniszewskiemu, Monice Weychert.

Dziękuję Rektorowi ASP w Gdańsku Krzysztofowi Polkowskiemu, Osobom z Kulturhausu, Dorze Chilińskiej, Mariuszowi Wronie.

² Galeria S jest studencką galerią działającą od ponad 30 lat w Toruniu. Zawsze była to galeria awangardowa, silnie reagująca na nowe trendy w sztuce, a także zmiany społeczne i polityczne. Od zawsze w Galerii S odbywały się spontaniczne działania studenckie, często spoza ramy dyscyplin, niejednokrotnie na przekór trendom panującym na Wydziale Sztuk Pięknych UMK. Było i jest to miejsce, gdzie zaczynają artyści, gdzie mają okazję spróbować swoich sił, pokazać swoją twórczość, postawę, poglądy. Galeria S jest galerią otwartą i interdyscyplinarną, por. https://www.facebook.com/pg/GaleriaS/about/?ref=page_internal.

Dziękuję Osobom, które były na *Danzig meine [Liebe]*.

Dziękuję Autorkom i Autorom tekstów poniżej: Monice Weychert, Ewie Sobczak, Michałowi Wiśniewskiemu, Dorze Chilińskiej.



Michał Wiśniewski

Danzig im Wilhelmstadt. Meine liebe im Erdgeschoss. Wir tanzen im KULTURHAUS! DANZIG MEINE [LIEBE].

Przypadło mi w udziale dokonanie nader subiektywnego, a co więcej poważnie odłożonego w czasie zrelacjonowania cyklu działań artystycznych, których nie chciałbym okraszać konkretnymi nazwami. Nazwy mają to do siebie, że zamykają nas w definicjach, desygnatach, dokładnościach, udomawiają. Pozostaniemy zatem przy najszerszym semantycznie określeniu „działania”.

Postawiony jestem w roli dość specyficznej. Uczestniczyłem bowiem w prawie każdym przedsięwzięciu w ramach cyklu – będąc tam fizycznie, pomagając przy przenoszeniu (niekiedy ciężkich i delikatnych obiektów), następnie pilnowaniu, by w trakcie trwania wystawy obiekty nie zostały uszkodzone, na likwidacji ekspozycji kończąc. Also war ich der Kultur-Hausmeister. Do rzeczy:

Gebärmutter (niem. macierz). Grzegorz Kłaman.

Sam kontrast umocowania pleksiglasowej macicy-godła na nieco przybrudzonej, surowej i dawno nie konserwowanej ścianie, wzbudził niepokój (ten preferowany, potrzebny i pożądany w sztuce). Nic nie było przyjazne. Kontekst, przestrzeń, środowisko, trudna osoba artysty, który sądząc po kształcie nosa, niejednokrotnie wyszedł poza kurtuazję akademickiej debaty. Światło pełne niepokoju, instalacja trudna, z jednej strony organiczna, z drugiej zaś szalenie sztuczna, transhumanistyczna.

Prelekcja „Ciało/Władza/Wiedza” przywoływała już tylko myśl o nadzorze i karze. Rurki zasilające płynem owodniowym rośliny, spreparowane łożysko. Techno-macica, która odstrasza! Antycypuje wejście w post-naturalny świat rządzony logiką produktywizmu, prokreacji dla PKB i turbokapitalizmu wspartego medykacją i biowładzą. Nie widzę tam zoe, ba, nie widzę tam nawet bios, widzę *techne*, post-ludzkie, nie-naturalne, produkujące „podmioty”.

Der Sarg, die Haut, die schwarze Tierfigur (niem. trumna, skóra, czarna postać zwierzęca). Anna Kalwajtys.

Środek sali, przez którą przewija się kilka/kilkanaście osób dziennie (weekendami kilkadziesiąt). Obiekt – przeszklona trumna, a w niej zdjęta skóra. Szok? Wstręt? Obrzydzenie? Przyzwyczailiśmy naszych bywalców do wielu osobliwości. Istotnymi elementami były również rozwieszane ekrany, z których

uczestnicy mogli dowiedzieć się, coż to za artefakty, oraz zobaczyć zarejestrowany performance artystki, który miał miejsce przy okazji wystawy „Gniazdo” w gdańskiej ASP. O ile więc „pierwsza” część działania, to rodzaj ekspozycji-retrospekcji, preludium do tego, co miało się wydarzyć niebawem.

„Zwierz” Anny Kalwajtys, mimo iż pozbawiony dalece spektakularnych kostiumów, scenografii i zabiegów formalnych, wzbudził feerię uczuć. Począwszy od lekceważenia, przez niepewność, zdenerwowanie, lęk czy na końcu grozę! Sytuacja pozornie banalna. W rogu sali siedzi, pokryta czarnym pigmentem, półnaga kobieta. Początkowo ze spokojem recytuje fragment tekstu Heinera Müllera. Pozorny spokój, „sceniczność” (ta w sensie oswojonym, znanym z desek teatrów) sprawia, że nawet nie zwracam uwagi na treść wypowiedzianych słów. Transowe i coraz głośniejsze powtarzanie fragmentów brutalnego tekstu sprawia, że czuje się coraz gorzej! Chcę tam być i uciec naraz. Mimika artystki, kontrast bieli jej oczu i zębów z czarnym pigmentem, twarz wykrzywiająca się w maniackalnym grymasie – czyni tę sytuację nieludzką, traumatyczną – zwierzęcą!

Häuser für tote Wespen (niem. domki dla martwych os). Zofia Martin.

Miniatury funeralne. Ceramiczne trumienki ustawione w rzędach, niczym zbiorowa mogiła, czy raczej cmentarz wojskowy, gdzie identyczne niemal pomniki ustawione są w ściśle ustalonym układzie rzędów i kolumn.

Z perspektywy technicznej – ekspozycja trudna. Na środku sali biały i ciężki piedestał, a pod grubym szkłem, niczym w gablotce entomologów, hołd złożony owadom. Osom.

Mozół pracy, jaki artystka musiała włożyć w stworzenie tej instalacji jest ogromny. Już sam fakt uczczenia, owadów... i to jeszcze tych poślednich, co żądł i wkurzają podczas wakacji – sakralizuje je, sakralizuje w sposób świecki, mimo iż z „wykorzystaniem” rytuału żałobnego znanego z tradycji chrześcijańskiej. To (owady), które zwykliśmy bezmyślnie usuwać w nie-byt, artystka paradoksalnie i skrajnie temporalnie „ożywia”. Tworzy pogrzeb *à rebours*. Bo coż z tego, że samo przedstawienie kojarzy nam się z pogrzebem? Grzebiemy byt. Zofia Martin w swym przewrotnym geście przywróciła martwe – skądinąd – osy w sferę kruchoj egzystencji. Przypomniała o nich!

Zahnschmuck (niem. biżuteria nazębna). Martyna Jastrzębska.

Prelekcja? Wykład? Wprowadzenie? Nie zachęcało! Bo i temat już gdzieś zasłyszany. Neron? Herostrates? Gerhard Richter? Czy w końcu częściowe spalanie Biblioteki Aleksandryjskiej. Na samym wykładzie pobrzmiwają echa derri-diańskiego „zacierania ręką znaczeń”, by wraz z tym gestem tworzyć nowe.

Ciekawość zaczyna rozpalać moment, w którym artystka mówi o swojej pracy. W twórczości porusza kwestie związane z ideologicznymi przekształceniami tożsamości i identyfikacji. Pojawia się mowa o instalacjach, co więcej tworzonych przy użyciu bitumixu, autorskiej mieszanki, złożonej między innymi z kleju i mas bitumicznych. Artystka prezentując swoje dokonania opowiada o tym jak dalece nadwyrężyła własne zdrowie, by tworzyć. Wdychała toksyczne miazmaty. Ukoronowaniem tej opowieści są dwa niepozorne tonda: jedno z nich przedstawia postać mężczyzny dzierżącego w ręce kij, drugie zaś bardzo surową fotografię zębów artystki. W jednym z nich tkwi diament. Jak się niebawem okazało praca doktorska Marty Jastrzębskiej polegała m.in. na zniszczeniu wcześniejszych bitumicznych dzieł i przekształceniu ich w dwa niewielkie diamenty, z których jeden znalazł się w przestrzeni wystawy dyplomowej, drugi został implantowany w ząb artystki. Gest zniszczenia posunięty na skraj i włożony w flirtującą z kiczem estetykę! MOŻNA! Tym sposobem, niezachwycający estetycznie dyptyk, okazał się być jedną z najmocniejszych prac całego cyklu *DANZIG MEINE [LIEBE]*, którego skromnym pomocnikiem, uczestnikiem, „panem od noszenia” miałem przyjemność być.

Grzegorz Klaman

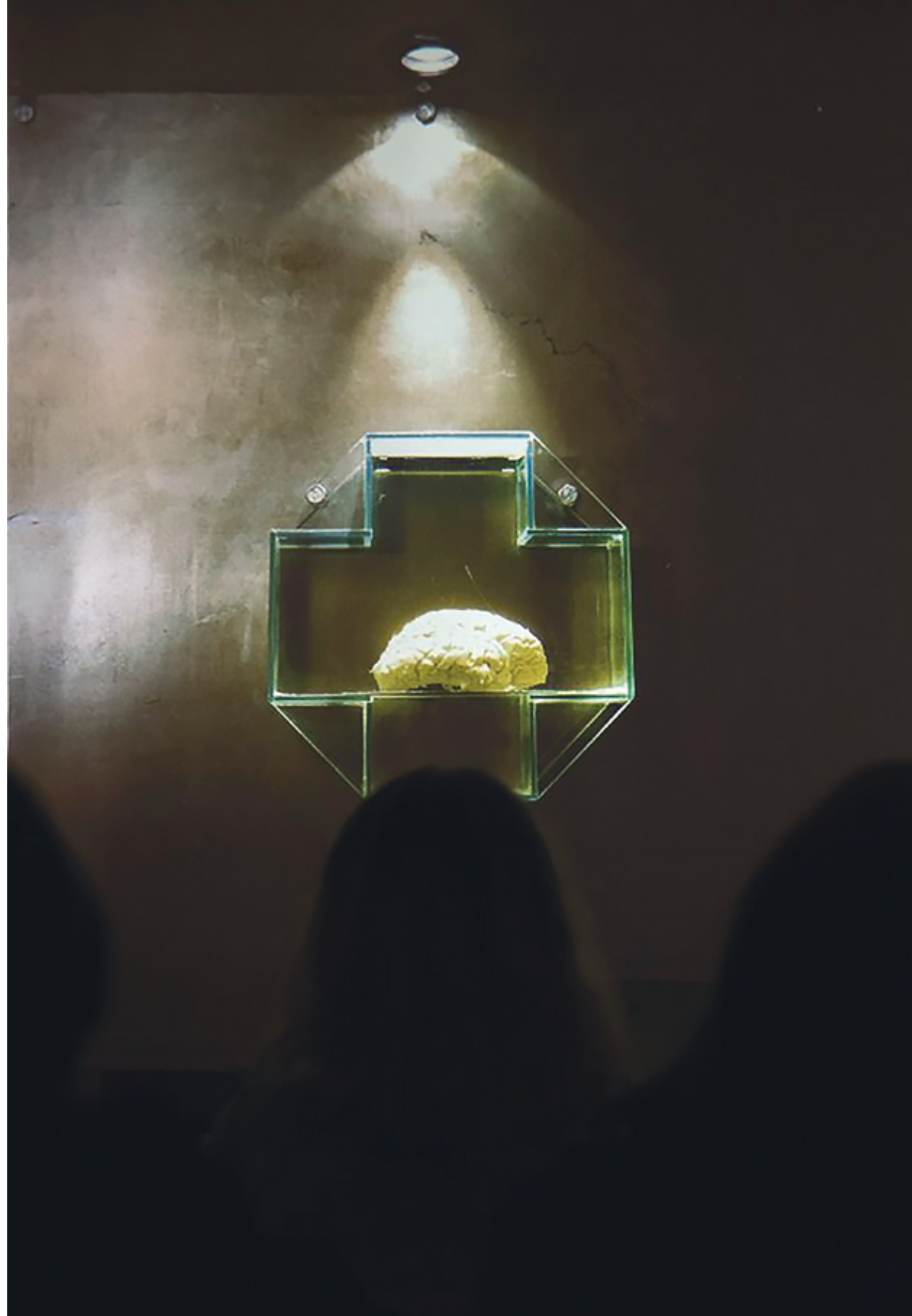
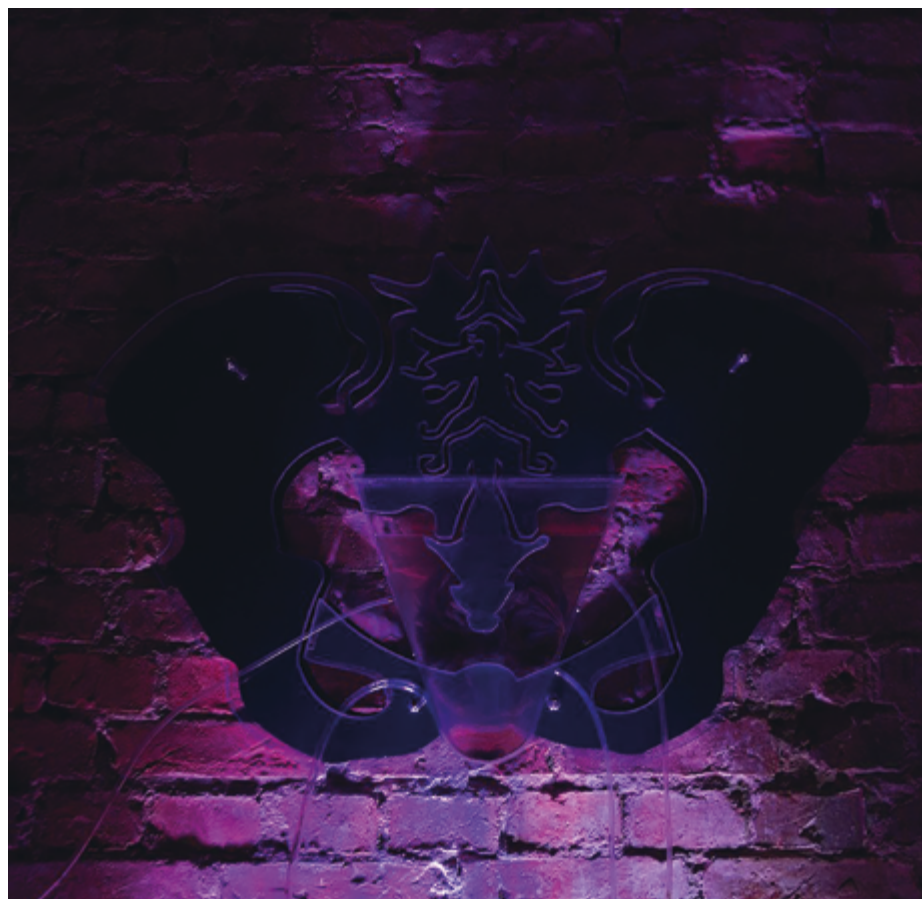


↑↓← fot. Alicja Kochanowicz.





↑↓→ fot. Alicja Kochanowicz.



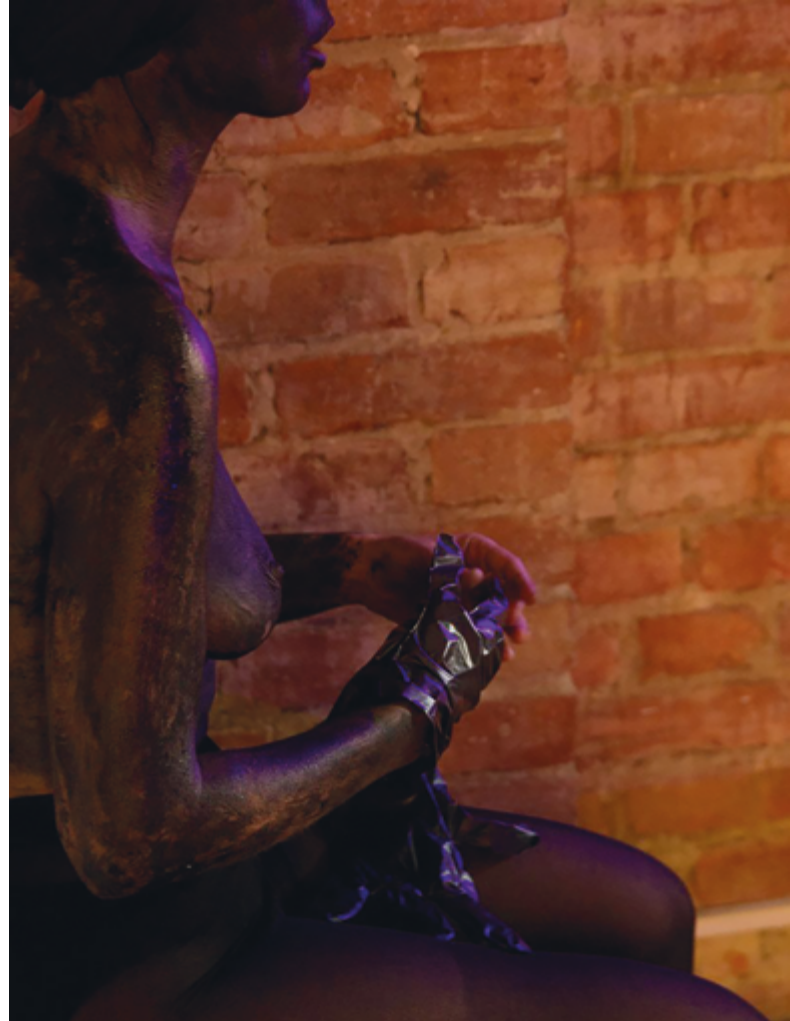


↔ fot. Alicja Kochanowicz.



Anna Kalwajtys



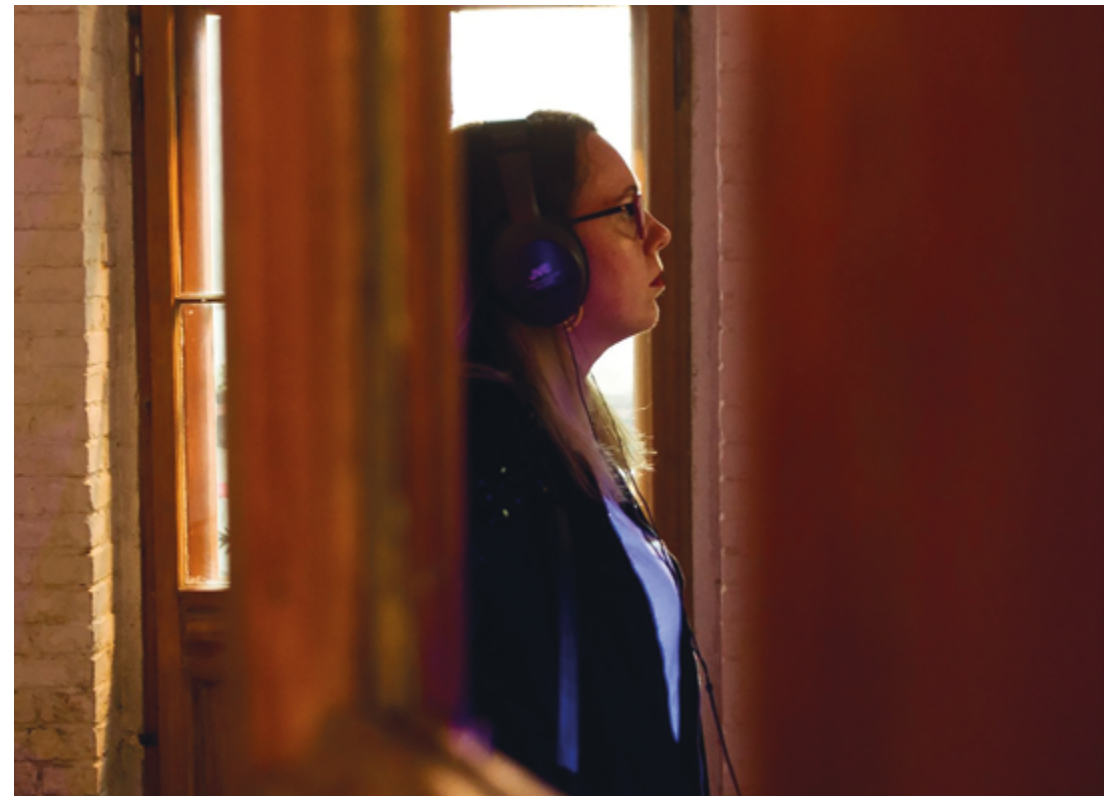


↑↑→

foto. Alicja Kochanowicz.



←←↑↓ fot. Alicja Kochanowicz.



Ewa Sobczyk

Posthumanizm w sztuce wizualnej. Prace Anny Kalwajtys, Mateusza Kozłowskiego i Zofii Martin.

Jesteśmy w szczególnym momencie utraty przynależności do miejsca i poczucia bezpieczeństwa. W nazwie projektu artystycznego *Danzig meine [Liebe]*, w ramach którego prezentowane były prace tytułowych artystów, słyszę westchnienie i tęsknotę, do tych, którzy są i byli tu przed nami – w miastach i przestrzeni, w której żyjemy. A także tych, którzy pragną różnic oraz odmienności, którym przyświeca świat idei, którzy wypatrują ukochanego miejsca, wychodzącego poza ramy wykrojone dla i przez człowieka.

Antropocen, to nasz czas i miejsce, w którym życie inne niż ludzkie zostało pozbawione głosu, gdzie dominacja człowieka zagraża i jemu. Grożące nam kataklizmy zmuszają do krytyki ludzkiej kondycji. Doprowadziły do potrzeby przeformułowania wartości i założeń, do których jesteśmy przyzwyczajeni, przy których trwamy, a które dotyczą zmiany pozycji człowieka w świecie.

Naprzeciw nieuchronnym zmianom wychodzi myśl posthumanizmu. Sprzeciwia się ona antropocentrycznej perspektywie, gatunkowemu szowinizmowi oraz humanizmowi, który jak mówi Rosi Braidotti, „musi zostać poddany krytyce i otworzyć się na wyzwania i zawilości naszych czasów”¹. Jednym z postulatów posthumanistycznych jest świat, w którym człowiek stanowi za ledwie pewną część współistnień i współzależności.

Monika Bakke, niewątpliwie dziś najważniejsza polska filozofka posthumanizmu, odwołując się w swojej książce *Bio-transfiguracje* do Donny Haraway powtarza, „naszym zadaniem jest ustanowienie takiego związku z naturą, który nie będzie oparty na reifikacji i posiadaniu”², dążąc przy tym do stworzenia nowego konstruktów „naturakultura”³. Nowy układ odrzuca perspektywę antropocentryczną i decentralizuje pozycję człowieka, wskazując na sprawiedliwe i niehierarchiczne współzycie istot wszelakich. Do silnie sprzęgniętego ze sobą życia nie-ludzi i ludzi, odwołuje się Wolfgang Welsch, oczekując na ukształtowanie się nowej postawy człowieka, którą nazywa transludzka⁴. Możliwość wprowadzenia tych zmian

1 Rosi Braidotti – *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki* w: „Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych”, red. Jacek Sokolski, 2010, s. 338.

2 Monika Bakke – *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, 2012, s. 59.

3 Ibidem, s. 58–66.

4 Ibidem, s. 203.

widzi przede wszystkim w otwartości sztuki, która „[...] próbuje wyłamać się z tej klatki samoreferencji. Opiera się nowoczesnemu zamknięciu ludzkiego umysłu”⁵.

W tym też kontekście zostanie przedstawiony subiektywny wybór prac z zakresu bio artu oraz sztuki współczesnej, wychodzących niejako naprzeciw nowemu porządkowi i nowej wizji świata, opartego głównie na wartościach równości gatunkowej, nie tylko w odniesieniu do teorii i ideologii, ale faktycznej współpracy i prezentacji nie-ludzkiego. Będzie można prześledzić to w twórczości Anny Kalwajtys, Mateusza Kozłowskiego i Zofii Martin.

W Polsce bardzo konsekwentnie nurt posthumanizmu i bio artu rozwija się w pracowniach Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, m.in. wśród podopiecznych Grzegorza Klamana, którego twórczość można rozpatrywać jako podwaliny bio artu, wskazując chociażby na stosowanie przez artystę „mokrych biologicznych mediów”⁶, jednocześnie wchodzącego w dyskurs posthumanizmu i przestrzegającego przed konsekwencjami biowładzy⁷.

Anna Kalwajtys⁸, wychowanka Grzegorza Klamana, to artystka performatywna, która wchodzi w głąb, przedstawia to, co niewidoczne. Jej praca o nazwie *Bios-Laboratorium Ciała* to połączenie performansu i bio artu. Przy współpracy z biologami, artystka stworzyła silikonowy kostium, będący odlewem jej ciała. W otwory kostiumu i poprowadzone w jego strukturze kanaliki, przypominające sieć żył, zostały wprowadzone bakterie, które w płynnej postaci zaczęły wypełniać sztuczną skórę. Bakterie zostały pobrane z ciała artystki. Były to „Staphylococcus epidermidis, należące do rodzaju gronkowców, nie wywołujące infekcji u ludzi zdrowych, lecz wyłącznie u osób z obniżoną odpornością. Pseudomonas fluorescens, która znajduje się w układzie pokarmowym człowieka i wchodzi w skład podstawowego ludzkiego mikrobiomu”⁹.

Performance artystki to wejście w nową skórę, w skórę Innego. Wejście w relację międzygatunkową, wskazanie na to, co niewidoczne, często odpychające i budzące wstręt.

5 Ibidem, s. 204.

6 Ibidem, s. 160.

7 Zob. *Biowładza i bioaktywizm*, red. Grzegorz Klamana, 2015.

8 W drugiej odsłonie wystawy *Gniazdo*, w Toruniu artystka prezentowała performance mówiony, powtarzając słowa poematu *HAMLETMASZYNA*, autorstwa Heiner’ego Müller’a, w tłumaczeniu Jacka St. Burasa. Performance nosił tytuł *Zwierz*, tak samo jak poprzedni w jej wykonaniu, mający miejsce w drugiej odsłonie wystawy *Gniazdo*, pod kuratelą Doroty Chilińskiej oraz Katarzyny Lewandowskiej, w gdańskiej ASP (10–26.01.2018). Podczas toruńskiej wystawy był on prezentowany w formie video. Do niego też odnoszę się w niniejszym tekście, tak jak i do performansu *Bios-Laboratorium Ciała* – do którego nawiązywał umieszczony w szklanym kubiku, prezentowany podczas *Danzig Meine [Liebe]* silikonowy kostium, wykorzystany we wcześniejszym artystycznym wydarzeniu Anny Kalwajtys.

9 Anna Kalwajtys, opis performance *Bios-Laboratorium Ciała*, archiwum artystki.

To, co powinno być nieskazitelnie czyste, zadbane i piękne, artystka przedstawia jako siedlisko bakterii, które stanowią nierozłączną składnię naszego organizmu. Przekonuje o tym Donna Haraway pisząc, „[...] ludzkie genomy można odnaleźć w około dziesięciu procentach wszystkich komórek zajmujących tę pospolitą przestrzeń, którą nazywam moim ciałem; pozostałe dziewięćdziesiąt procent komórek wypełniają genomy bakterii, grzybów, protist i im podobne, z czego grają w symfonii koniecznej dla mojego życia w ogóle, inne łapią okazję, nie wyrządzając reszcie mnie, nam żadnej krzywdy”¹⁰.

W obliczu pandemii praca artystki nabiera dodatkowego wydźwięku, wskazuje na drzemającą i obezwładniającą siłę tego, co lekceważymy, gdyż pozostaje nieuchwytnie, niewidzialne dla ludzkiego oka. Tym samym, stając się od nas silniejsze, nie dające się ujarzmić, opanować i powstrzymać.

Według artystki nasze ciało, skóra ma także „znaczenie metapolityczne, symbolizuje przestrzeń między indywidualnym „terytorium” jednostki a przestrzenią wspólnoty”¹¹. W tej wspólnocie, otoczeniu, w którym funkcjonujemy, bardzo często przybieramy różną pozę, rolę, wcielając się w nie-swoją, obcą skórę, zatracając tożsamość, zaburzając relacyjność środowiska. Performance artystki możemy odczytywać także jako zrzucanie starej skóry i przyzwyczajęń, a wchodzenie w skórę nową, transparentną i transgatunkową. Widać bowiem jak artystka wraz z wejściem w tę nie-ludzką skórę, staje się dzika, w jej ruchach i tańcu, które towarzyszą artystycznemu przedstawieniu jest coś nieokiełznanego, artystka wydobywa spod swojej/naszej skóry to, co pierwotne i bliższe natury.

Dodatkową odpowiedzią i podsumowaniem przywołanej przez artystkę symboliki skóry, ciała – pozostającego narzędziem władzy, kształtowanym społecznie i kulturowo – budującego naszą podmiotowość i świadomość, tego czym lub kim jesteśmy, jest fragment tekstu literackiego autorstwa Eugénie Lemoine-Luccioni pod tytułem *Skóra*:

*W życiu mamy tylko skórę. W stosunkach międzyludzkich istnieje brak porozumienia, ponieważ nigdy nie jesteśmy tym, co mamy. Mam skórę anioła, a jestem szakalem, skórę krokodyla, ale jestem dobrze ułożonym psem, skórę murzyna, ale jestem biała, skórę kobiety, ale jestem mężczyzną. Nigdy nie mam skóry kogoś kim jestem, ponieważ nigdy nie jestem tym, co mam*¹².

¹⁰ Por. Monika Bakke – *Bio-tranfiguracje...*, s. 89.

¹¹ Anna Kalwajtys, opis performance *Bios-Laboratorium Ciała*, archiwum artystki.

¹² Eugénie Lemoine-Luccioni – *Suknia*, tł. A. Zazoniuk w: „Magazyn Sztuki”, 1996, nr 1, s. 23.

Drugi z performanców Anny Kalwajtys pod nazwą *Zwierz* rozpatrywany w dyskursie posthumanistycznym jak i feministycznym, doskonale obrazuje pozycję kobiet i zwierząt, zakorzenioną w systemie patriarchalnym, gdzie są poniżane i w tym też celu zrównywane. W wielu religiach, chociażby religii judaistycznej, to przede wszystkim kobieta i zwierzę pozostają nieczyste. Kobięce i zwierzęce ciała są wykorzystywane, upolityczniane, odbiera im się sprawczość, narzuca podporządkowanie. Forma i płeć, jaką przybiera ciało, funkcjonują jako ograniczenie.

W omawianej pracy, artystka odwołała się do performancu Valie Export, dając wyraz pamięci i uznania jej twórczości. Tak, jak w przypadku *Bios-Laboratorium Ciała*, gdańska artystka ubrana była w silikonowy, transparentny, przylegający i imitujący skórę strój. Za pomocą skalpela nacięła go w miejscu krocza, eksponując je. Gest ten przywołuje na myśl obrzezanie – akt przemocy, podczas którego kobiece ciało traktuje się jak mięso. Jednak samo eksponowanie waginy prowadzi również do odwróconej narracji, która sprzeciwia się tabuizacji cielesności, wykluczaniu i stygmatyzacji. Jest to prezentacja kobiecej siły, która wiąże się z jej biologicznością. Natomiast pojawiająca się w performance strzelba, przestrzega, wyznacza granice. Tak samo jak w roku 1969, kiedy prezentowała ją Valie Export, ale i dziś, jest atrybutem męskim, kojarzonym z agresją i dominacją, które w sposób symboliczny zostają mu odebrane. Tymczasem kobiece ciało, kontrolowane, ograniczane i wykorzystywane przez władzę i patriarchalny system jest równocześnie narzędziem walki, bronią.

Służy ono nie tylko obronie kobiet, ich praw, ale także wszystkiego co słabsze i Inne. Zobrazowane zostało to w jednym z filmów kolejnego twórcy, biorącego udział w trzeciej z odsłon wystawy *Danzig Meine [Liebe]* – Mateusza Kozłowskiego.

Cierpienie zwierząt, traktowanych wyłącznie jako produkt, zaprezentowane zostało w ironicznej oprawie (co w żaden sposób nie pozbawia istoty i siły przekazu), korzystającej z animacji, której bohaterkami są kobiety i krowy. Forma, styl, charakterystyczne elementy oraz muzyka filmu artysty, odwołują się do znanych kreskówek z Warner Bros. Jego fabuła odpowiada na pytanie zawarte w tytule, czyli – *Jak powstaje mleko?* W pierwszej sekwencji kieruje je do widza wesoła krowa, jak to w bajkach bywa wyposażona w cechy ludzkie, choćby znaną nam mowę. Znając tego typu zabiegi, spodziewamy się, że po chwili opowie o powszechnie znanym sposobie jego powstawania. Zamiast tego w miejscu krów widzimy zastępy kobiet, które czując się w największym obowiązku i powołaniu ustawiają się w bramie fabryki, by następnie podłączyć je, oczywiście do jak najbardziej bezpiecznego sprzętu (jak czytamy w komentarzu do filmu), wysysającego soki z ich piersi. W trakcie pojawiają

się kolejne pytania o to, co się wydarzy, gdy kobieta zaprzestanie produkować mleko. Odpowiedź otrzymujemy w scenie, w której kobietę biją dwie stojące nad nią krowy. Wszystko odbywa się w atmosferze pełnego zadowolenia bohaterki, o czym czytamy w kolejnym komentarzu i w czym przekonać ma nas uśmiech krowy oraz kobiety, na której twarzy widzimy zadrapania, sińce i krew. Ostatecznie po tym, jak jej ciało staje się zbędne, zostaje zmielone. Mimo tego, akceptująca swój los kobieta podnosi dłoń oraz kciuk w górę i tym gestem kończy się film. Artysta wytyka, krytykuje i obnaża poczucie wyższości gatunku ludzkiego, którego zachowanie urąga takim wartościom jak empatia i świadomość. Dokonuje on także próby uwrażliwienia ludzkiej matki, na los tej niehumanitarnej. Sprzeciwia się gatunkowemu szowinizmowi i hierarchizacji.

Pozostałe filmy Mateusza Kozłowskiego prezentują alternatywę dla naszej rzeczywistości, która jak się wydaje, może pozostać wyłącznie wirtualna, jak ta w *Our perfect world*. Natomiast w *A Midsummer Night's Dream – EXPERIENCE ANIMATION* oraz *New Rome – childish comeback*, artysta zabiera nas w podróż pozaziemską, w jej głąb, gdzie odgłosy ludzkie pozostają daleko, gdzie człowiek staje się cyborgiem, hybrydą, wychodzi poza znaną formę i ciało. Według przywoływanej już Donny Haraway, z jednej strony cyborg posiada niszczycielskie moce, chce przejąć kontrolę, zdemastrować świat¹³ – nie różniąc się od człowieka, co prezentuje również film artysty *MONOLITH* – z drugiej natomiast, jest on „[...] figurą życia wewnątrz sprzeczności, uwrażliwiającą na naturokulturowy wymiar naszych codziennych praktyk...”¹⁴.

Prace artysty to różnorodne, acz spójne wizje, reakcje na bieżące zmiany, jak i utrwalone, błędnie powtarzane i powielane przyzwyczajenia, takie jak żądza posiadania, ze wskazaniem na bezwzględną potrzebę przerwania hegemonii człowieka.

Przekierowanie naszej uwagi i skupienie jej na Innym, to sposób prowadzący do tak zwanego przepracowania „traumy humanizmu”, która jak pisze, wspomniana Monika Bakke, ma prowadzić do krytycznego podejścia, do wartości określanych mianem humanistycznych, takich jak: równość, tolerancja czy sprawiedliwość¹⁵.

Bez wątpienia naprzeciw tym wartościom wychodzi praca Zofii Martin – *Św. P.*, w której artystka oddaje cześć kilkudziesięciu osobom. Ich martwe ciała,

tworzące instalację, umieszczone zostały w tekturowych trumienkach, dopasowanych do pozycji jakie przyjęły. Artystka sprzeciwia się segregacji i wartościowaniu istot według ich użyteczności, czy nieużyteczności – w czym w większości brak człowiekowi rozeznania i wiedzy.

Gest, który wykonała artystka, pochylając się i zbierając martwe ciała, których zazwyczaj się nie dostrzega, które traktowane są jak odpad, śmieć, uwrażliwia i zmienia postrzeganie, jest próbą odwrócenia perspektywy. Sama forma pochówku jest wskazaniem na równość os, zwierząt, Innego wobec człowieka. W wyraźny sposób zaprezentowano tu przeciwstawianie się wykluczeniu i poniżaniu przez religię, tradycję i kulturę. Takie przedstawienie śmierci staje się przestrzenią ponadgatunkową, w której cierpienie i ból przynależy każdemu i tym samym łączy gatunki. Odnosi się bowiem do tzw. „strefy kontaktu”, którą według Donny Haraway należy postrzegać, jako pozytywne współistnienie, „płataninę tworzącą świat”¹⁶. Jest to jedno z założeń posthumanizmu, świata bez hierarchizacji, decentralizującego człowieka. Bez jego władzy i przywilejów wobec innych istot.

Sztuka zawsze stanowi odpowiedź na zastaną rzeczywistość. Współczesne artystki i artyści stanęli wobec zagrożeń jakie niesie ze sobą dominująca i opresyjna postawa człowieka, podyktowana jednostronną, egocentryczną, narcystyczną i szowinistyczną perspektywą, która stoi za uprzedmiotowieniem wszystkiego, co od niego odmienne. Jedną z możliwości, jaką niesie bio art, jest zmiana postrzegania sztuki, jako niedoścignionego geniuszu człowieka-kreatora, sprzęgając go w silnym połączeniu z naturą, ale nie jako figurą znajdującą się na szczycie łańcucha pokarmowego, ale trwającą w zależności, działaniu i współistnieniu z naturą. Sztuka z zakresu bio artu, sięgająca do myśli posthumanizmu, pozostaje związana z tkanką życia, reaguje na jej przemiany, to nie sztuka użytkowa, czy dekoracyjna, a sztuka żywa, szukająca odpowiedzi na pytania z zakresu biologii, technologii, filozofii i etyki, to w końcu także sztuka aktywna i aktywizująca, czego przejawem jest zainteresowanie światem, jako ogółu tworzących go organizmów. Sztuka współczesna powinna stanowić odpowiedź na postulaty posthumanistyczne, a poprzez optykę tego nurtu powinna przeformułować znaczenie Innego. Określenia, które przylgnęły do świata pozaludzkiego, świata roślin i zwierząt, który uległ sztucznym podziałom, a w którym powinniśmy być współobecni.

¹³ Por. Mikołaj Marcela – *Manifesty cyborgów: awangardowa wizja fuzji kobiety z maszyną* (Hannah Höch – *Giannina Censi* – *Mina Harker*) w: „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, LXI, z. 2, s. 63-73.

¹⁴ Ibidem, s. 67.

¹⁵ Monika Bakke – *Bio-tranfiguracje...*, s. 19.


¹⁶ Por. Jessica Ulrich – *Strefy kontaktu. Spotkanie psa i człowieka (Pso-ludzkie metamorfozy w sztuce współczesnej w: „Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu”*, red. Anna Barcz, Dorota Łagodźka, 2015, s. 88.

Mateusz Kozłowski

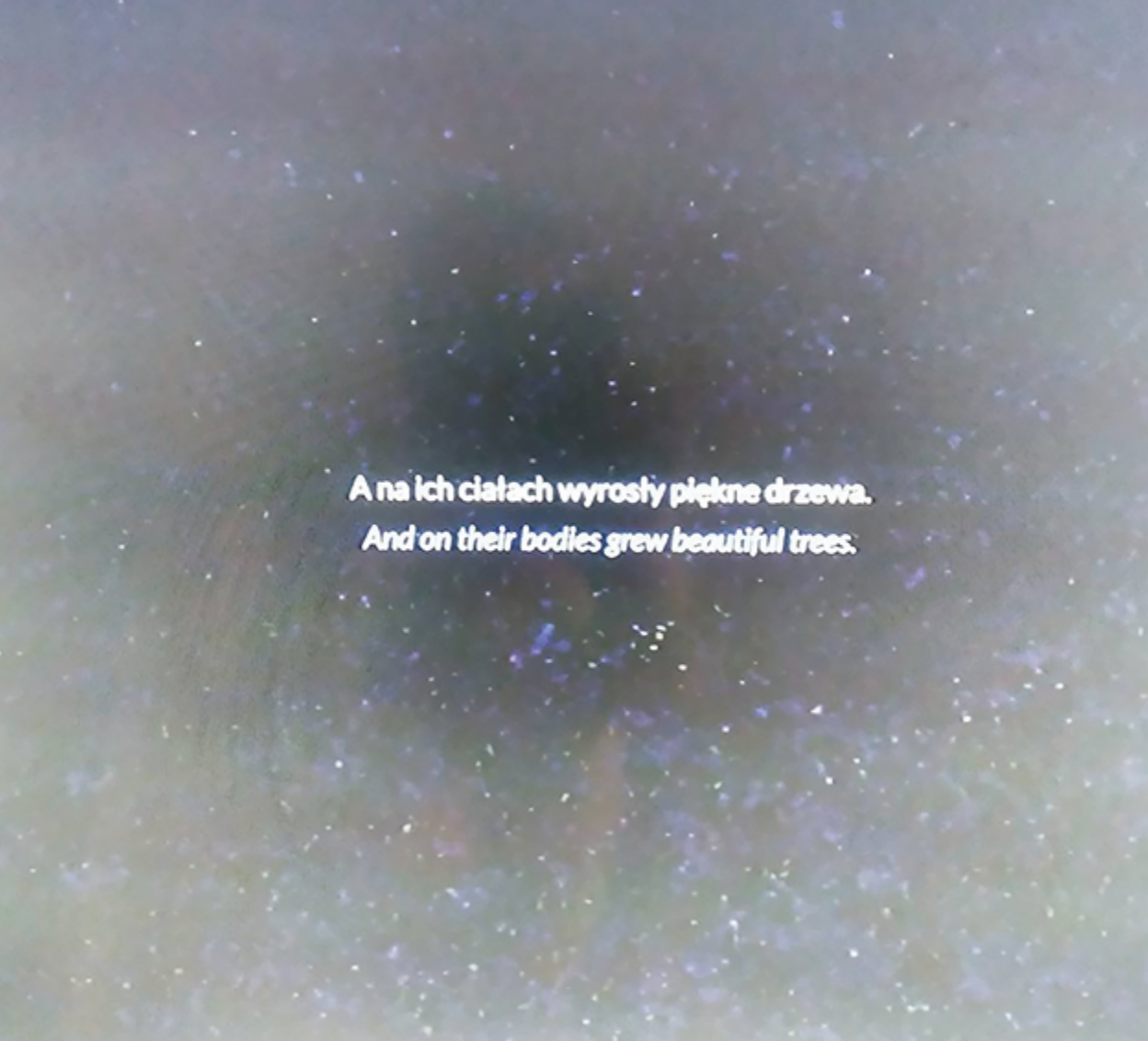


↑↔→ fot. katarzyna lewandowska.

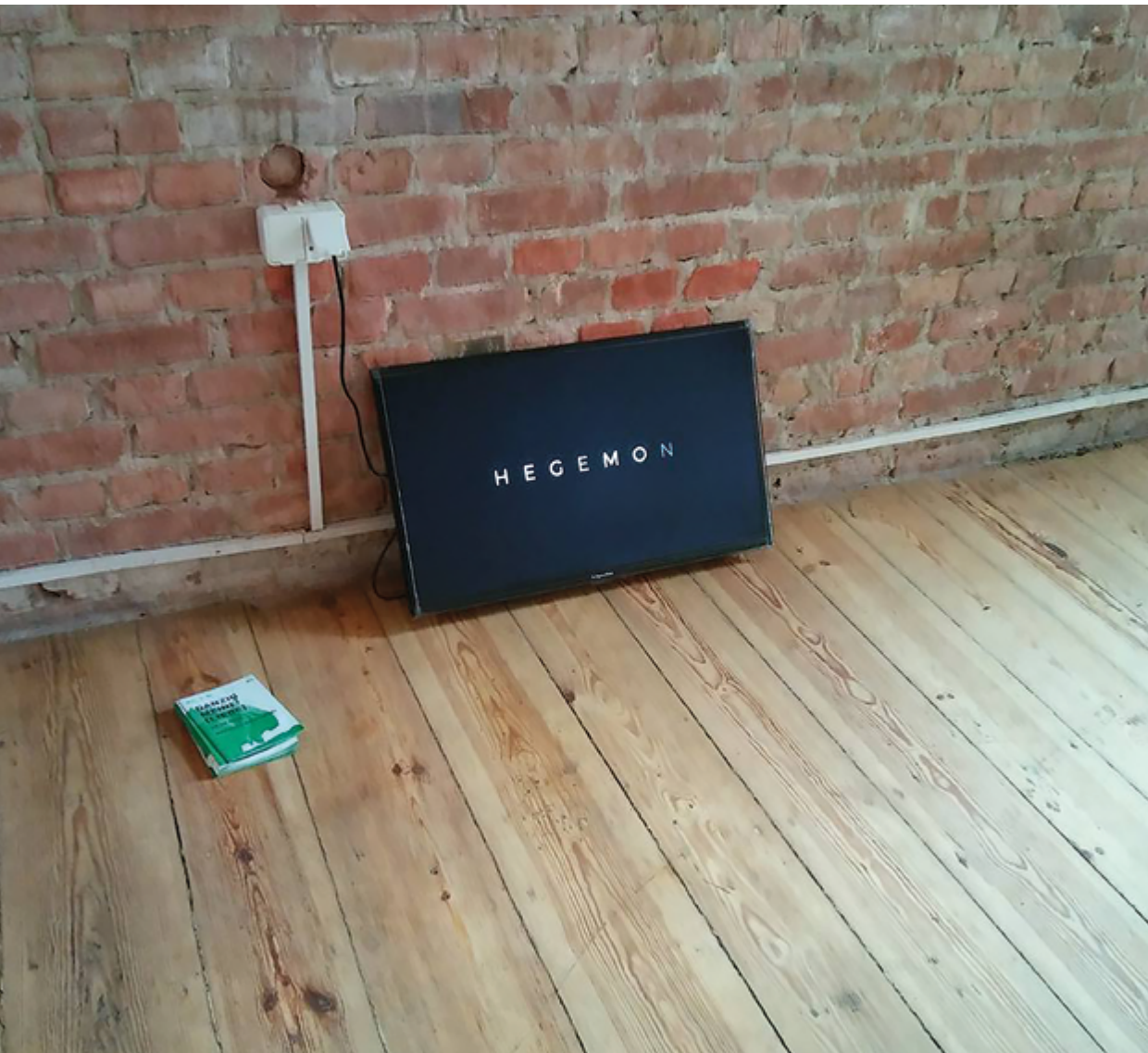




W masowych grobach oprawcy zakopywali ludzi jeszcze żywych.
In the mass graves the torturers bury people still alive.



A na ich ciałach wyrosły piękne drzewa.
And on their bodies grew beautiful trees.

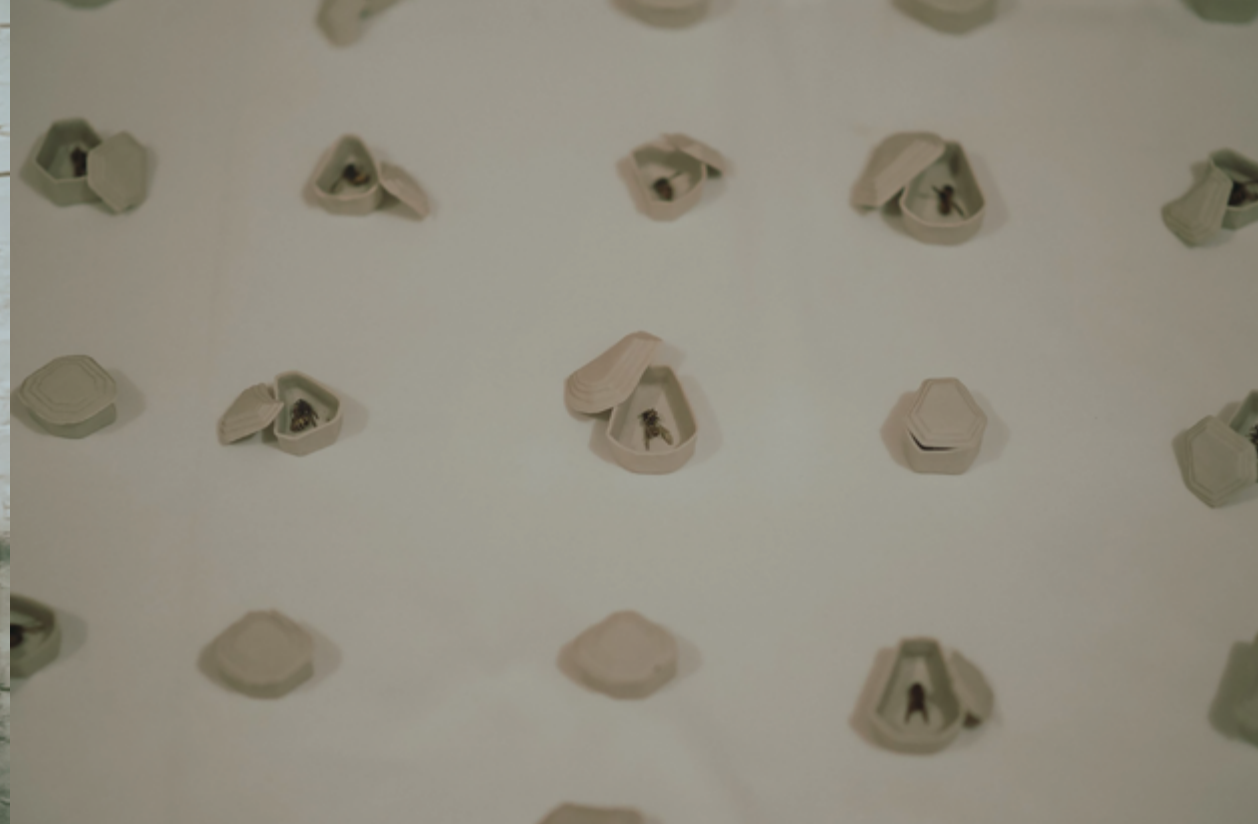


↑ fot. katarzyna lewandowska.

Zofia Martin + Grześ (Gnojki)



↑↑ fot. Adam Antoniuk.



←←↓↑ fot. Adam Antoniuk.





fot. Adam Antoniuk.



←←→→ fot. Adam Antoniuk.



Martyna Jastrzębska



←←←→→→ fot. znajomy.





fot. Martyna Jastrzębska.

Monika Weychert

Nasz opór codzienny

*Obojętność jest apatią, pasożytnictwem, tchórzostwem,
nie jest życiem. Dlatego nienawidzę obojętnych.*

Antonio Gramsci

W lutym 2020 r. zostałam poproszona przez Katarzynę Lewandowską – kuratorkę działań artystek_ów z Gdańska pod hasłem: *Danzig Meine [Liebe]* oraz Dorotę Chilińską sprawującą pieczę nad Galerią S w Toruniu, by w ramach tego cyklu wygłosić wykład. Tematyka była otwarta, nie narzucono mi żadnej ograniczającej ramy. Było to dla mnie bardzo interesującym doświadczeniem i najwyższym wyrazem zaufania ze strony kuratorki.

Zaczęłam zatem od próby zrozumienia klucza, który połączył osoby zaproszone do lutowej odsłony projektu: Annę Kalwajtys, Jacka Jacxa Staniszewskiego, samej kuratorki i mnie. Pozornie może nas dzielić doświadczenie Polski, pomimo, że kalendarzowo moglibyśmy wszyscy mieścić się w jednym pokoleniu. Staniszewski uczył się, studiował i ukształtował w schyłkowym PRL-u; Kalwajtys do szkoły średniej zaczęła już uczęszczać po '89; ja i Lewandowska natomiast kończyłyśmy peerelowską szkołę średnią, a studiowałyśmy po przełomie – byłyśmy przedstawicielkami tych roczników, które przyjęły na siebie cały impet zmiany systemu, dzikiego kapitalizmu itp. A zatem to, co nas łączy to: buntownicza natura, czy też po prostu niezgoda na niesprawiedliwość, mogłoby być równie dobrze tym, co nas dzieli: ze względu na czas protestów, wektory buntu, czy sam język oporu. A jednak znowu spotkaliśmy się wszyscy w jednym punkcie, buntując się, jak określiła to kuratorka, przeciw „kloacznej rzeczywistości”, która nas otacza.

Bunt w słowniku PWN definiowany jest jako: 1. «sprzeciw, protest, opór»; 2. «wystąpienie grupy ludzi przeciwko jakiejś władzy», a także w WSJP jako «stanowczy sprzeciw wobec kogoś lub czegoś». Możemy mówić o wymiarze jednostkowym i grupowym buntu. Bunt wewnętrzny jest związany w szczególności sposobem z tworzeniem się tożsamości człowieka. Jeśli „konformizm” to «zmiana zachowania na skutek rzeczywistego bądź wyobrażonego wpływu innych ludzi; podporządkowanie się wartościom, poglądom, zasadom i normom postępowania obowiązującym w danej grupie społecznej» to bunt stanowi jego odwrotność. W koncepcji Roberta Mertona oznacza sposób przystosowania jednostki poprzez odrzucenie zarówno celów społecznych grupy

(wartości), jak i społecznie uznawanych środków realizacji tych celów (norm) oraz zastąpienie ich własnymi wartościami i normami (propozycja alternatywna). A zatem niezależnie od okoliczności społeczno-historycznych na świat przychodzą buntownicy_cy, rebeliantki_ci, powstańczości_cy, rewolucjonistki_ści – osoby podlegające wewnętrznemu przymusowi naprawiania świata i wskazywania na niesprawiedliwość czy nierówność. Osoby takie wytwarzają też adekwatne do okoliczności narzędzia i języki buntu; w tym te manifestowane przez działania w sztuce.

Na ile jednak indywidualna postawa jednostki może się stykać z postawami innych? Jaki mają na siebie wpływ? Jaki potencjał zmiany tkwi w wymiarze indywidualnym, a jaki w zbiorowym? Tutaj warto przede wszystkim przywołać zarówno biografię, jak i myśl emblematycznego buntownika: Antonio Gramsciego – jego rewolucyjną *theoria* i *práksis*. Gramsci pochodził z Sardynii, z biednej, wielodzietnej rodziny. Studiował do 1915 r., wówczas był pod intelektualnym wpływem Benedetto Croce'a; studia porzucił, był redaktorem *L'Ordine Nuovo* (od 1919) i jednym z założycieli Włoskiej Partii Komunistycznej (1921). A potem jego krótkie bycie w świecie przyspieszyło i radykalnie zwolniło: został wybrany do parlamentu (1924); aresztowany przez faszystów (1926) w wieku 35 lat, skazany został na 20 lat więzienia (1928); i w zasadzie spędził resztę życia w odosobnieniu – został amnestionowany tuż przed śmiercią (1937). Jako wewnętrzny buntownik, buntownik z natury, odizolowany Gramsci stworzył jedną z najbardziej znamienych koncepcji (32 zeszyty więzienne). Sto lat temu postawił sobie bowiem pytanie, moim zdaniem, równie istotne dla nas dzisiaj, skąd bierze się szerokie poparcie dla faszyzmu wśród włoskiego proletariatu? Jak to możliwe, że masy zaufały ruchowi, który musiał się w końcu obrócić przeciw ich wolności. Jego teoria, choć korzystała z marksistowskiego „alfabetu”, w istocie rzeczy była wobec niego polemiczna. Gramsci zanegował teorię tłumaczącą wszelki rozwój w kategoriach ekonomicznych. Uznał, że zmiany w nadbudowie nie są dyktowane tylko przez zmiany w bazie, lecz oba czynniki wpływają na siebie wzajemnie.

Gramsci wyjaśnia nam, że w kapitalizmie burżuazja sprawuje władzę nie tylko przez kontrolowanie środków produkcji, ale również utwierdzając ją poprzez wywieranie przemożnego wpływu na dwa podstawowe kanały artykulacji i zabezpieczania jej interesów – należące właśnie do sfery nadbudowy – czyli na segmenty władzy stricte politycznej (aparatus państwowy i administrację) oraz władzy, którą można określić jako kulturową bądź metapolityczną, umiejscowioną w instytucjach religijnych, oświatowych, naukowych, artystycznych i w mediach. Dzięki tej podwójnej hegemonii klasa panująca może

osiągać dwa cele. Po pierwsze, naginając do swoich potrzeb wolę polityczną wykonywaną przez członków aparatu rządowo-administracyjnego, może zapewnić przetrwanie ustrojowi kapitalistycznemu. Po drugie, dając klasie rządzącej potężne i masowe środki indoktrynacji, kontroluje świadomość mas ludowych, neutralizuje inne klasy i warstwy, skłaniając je do uznania panowania burżuazji za naturalne i prawowite. Szczególnie pomocny jest tu kler, który ubierając istniejące instytucje w „płaszcz zrzędzenia Bożego”, wpaja nawyk posłuszeństwa istniejącej władzy. Ze względu zatem na tę podwójną hegemonię klasa kapitalistyczna może skutecznie przewycięzać ciśnienia powstające w bazie ekonomicznej i utrzymywać władzę, zapobiegając rewolucji. Co więcej, w praktyce działania podejmowane w sferze nadbudowy – te, dyktowane wolą polityczną, oraz te, w zakresie celowego oddziaływania na świadomość mas poprzez instytucje kulturalne – są prymarne i przesądzające o możliwości zmiany. Hegemonia jest praktyką pozyskiwania i utrzymywania władzy, która jest charakterystyczna dla nowoczesności i jej instytucji. Jako hegemonię rozumieć można sposób kształtowania relacji władzy polegający na roztaczaniu, przez sojusz grup podporządkowujących autorytetu moralnego, kulturowego i intelektualnego nad jak największą liczbę grup społecznych, którego celem jest podporządkowanie sobie owych grup, nie tylko za pomocą wymuszania biernego posłuszeństwa, lecz przede wszystkim na drodze aktywnej zgody. Hegemonia dąży do reprodukcji samej siebie za pomocą rozgrywania kwestii kulturowych. Ruch rewolucyjny nie może się ograniczać wyłącznie do obalenia państwa, musi odnieść zwycięstwo także w dziedzinie wartości, łamiąc intelektualną i kulturalną dominację klasy rządzącej. Ruchoporu musi stworzyć *kontrhegemonię*. Chantal Mouffe i Ernesto Laclau w *Hegemonii i socjalistycznej strategii* wskazują, że lewica musi także nauczyć się prowadzić populistyczną politykę opartą na konflikcie (*agonizm*). Projektem, jaki – według Mouffe i Laclau’a – lewica powinna przeciwstawić prawicy, jest radykalna demokracja, która miałaby pomóc lewicy pozyskać hegemonię. Jednak wykluczone z transformacyjnych przemian grupy społeczne nie potrafią już sformułować swoich interesów, ponieważ pozornie jedyną dostępną im narracją jest język narodowo-ludowo-katolicki. Cytując Mouffe: [...] *gdy przeciwnicy są definiowani nie na gruncie politycznym, lecz moralnym, nie mogą być postrzegani jako „przeciwnicy”, ale tylko jako „wrogowie”. „Źli oni” nie nadają się do agonicznej debaty i muszą zostać wytepieni. Ponadto, jako że często są oni postrzegani jako objaw pewnego rodzaju „moralnej choroby”, nie powinno się nawet próbować wyjaśniać ich pojawienia się i sukcesu. [...] moralne potępienie zastępuje właściwą analizę polityczną, a odpowiedź ogranicza się do budowania „kordonu sanitarnego” i nakładania*



↑↑ fot. Marek Krupecki.



↑ fot. Marek Krupecki.

*kwarantanny na zakażone sektory*¹. Dobrym przykładem wydaje się tutaj cyniczna i populistyczna antyemigrancka retoryka władzy budowana na „przeciwstawieniu wartości”, która nijak się ma do tez prawicowych ekonomistów, którzy wskazują, że przyjmowanie emigrantów jest korzystne dla krajowej ekonomii. Jednak wytwarzanie afektywnych faktów w atmosferze hysterii tworzy świetną platformę dla politycznych wpływów rządzących na szerokie masy.

Krytykowanej przez siebie wizji polityki Mouffe przeciwstawia demokrację, w ramach której miejsce odnaleźć mają podziały będące źródłem różnych agonistycznych sporów, nie tylko tych opartych na stosunku do środków produkcji, ale również wyrosłe na różnicach płci, różnicach kulturowo-etnicznych, różnicach w podejściu do spraw związanych z ekologią czy zwierzętami nie-ludzkimi. Sam *agonizm* oznaczać będzie tu rywalizację toczoną

¹ Chantal Mouffe – *Polityczność. Przewodnik Krytyki Politycznej*, tł. Joanna Erbel w: „Krytyka Polityczna”, 2008, s. 92.

przez przeciwników, czyli stworzenie możliwości wystąpienia sprzeczności w ramach demokracji, ale w sposób zgodny z jej regułami. Stąd często sły-szy się nawoływanie do „grzecznych” protestów, używania odpowiedniego języka debaty itp. Właściwą formą jest tu „kulturalna debata”, a już zniszczenie *pro-life’wego* samochodu jawi się jako chuligański wybryk, nawet tym, którzy dzielają intencje osób, które to zrobiły. Zakłada się, że między strona-mi konfliktu istnieje więź, która zabezpiecza przed wzajemnym postrzeganiem się jako wrogów (inaczej niż w wypadku *antagonizmu* rodem z teorii Carla Schmitta). Zasady demokracji liberalnej stanowią obowiązkową dla wszystkich uczestników polityki „moralność polityczną”. Jednak kiedy władza ogranicza wolność niektórych obywateli, łamie prawo stanowione, czy ignoruje lub podważa niezależność instytucji kontroli (RPO, NIK, Trybunał Konstytucyjny, sądy, prokuratura itp.), wtedy bezpieczniki zostają wysadzone, a rama zabezpieczająca spór przestaje po prostu istnieć. Według mnie tak pojęta „polityczność” jest mało sprawcza oraz nie wychodzi ze sfery *theoria* do sfery *práxis*. Stając się swoistym teatrum oporu i zbijaniem symbolicznego kapitału przez dość cyniczne jednostki (i to po obu stronach barykady). Od lat 60. XX w. związek między polityką a performansem stał się jasny. John McKenzie uznaje, że performans może stanowić źródło oporu wynikającego ze zdolności do przekraczania granic i obowiązujących konwencji. *Czyż nie odnajdujemy zatem prawdziwego, spontanicznego teatru w różnych dziedzinach społecznych?* – pisał Jean Duvignaud. Socjolog widział w rewolucji teatr, tyle, że bez sceny i dekoracji; i dodawał, że w czasie czynu rewolucyjnego lud teatralizuje sam siebie². Elżbieta Matynia pisała o „performatywnej demokracji” jako o wymiarze życia politycznego związanego z polityką nadziei, która wydarza się: *[...] w karnawałowej przestrzeni publicznej, w której strach czy cierpienie zostają [...] zdegradowane [...] wydarza się jak karnawał, a kiedy się wydarza, wyzwala pokłady obywatelskiej pomysłowości i przygotowuje warunki, w których ludzie mogą wyprostować karki, co samo w sobie jest już trwałym i cennym osiągnięciem*³. Jak przy tym zauważa Matynia, performatywna polityka z racji swego momentalnego charakteru ma krótki czas oddziaływania. Staje się doświadczeniem, które może prowadzić do głębokiej transformacji jej uczestników, z racji swego karnawałowego charakteru. I niestety być może niewiele więcej. Tym samym spacerowanie z czarną parasolką w czasie Czarnych Protestów, czy uczest-

² Jean Duvignaud – *Sytuacja dramatyczna a sytuacja społeczna* w: „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 2, s. 283–297.

³ Elżbieta Matynia – *Demokracja performatywna*, tł. M. Lavergne, 2008, s. 17.

niczenie w Marszu Równości, daje złudne poczucie wspólnoty i sprawczości, które rozwiewa się tuż po rozejściu się uczestników do domu.

Czy jednak to, że nie możemy już dziś liczyć na zwarty masowy ruch zdolny skutecznie wytworzyć kontrhegemoniczny dyskurs (jak chciałby Gramsci), a w obliczu łamania praworządności przez różnych lokalnych satrapów na całym świecie nie możemy także toczyć debaty agonistycznej zabezpieczonej ramą demokratycznej umowy (jak chciałaby Mouffe), skazuje nas na kompletną bez-wolność? Według Jacquesa Rancière'a sytuacja, w której uznaje się hegemonię jakiegokolwiek grupy lub dopuszcza się konkurencję grup wynikającą z relacji siły to „konsens”. Konsens bowiem podtrzymuje i naturalizuje logikę podziału i hierarchii. „Moment polityczny” jest z kolei zerwaniem konsensu i pokazaniem, że inny obraz świata jest potencjalnie możliwy. Rancière wskazuje, że reżim zmysłowej reprezentacji rzeczy nieustannie ulega podziałom, w skutek których pewne jego części stają się niewidzialne, niewypowiadalne, niewyczuwalne (nienamacalne), nie-do-pomyślenia czy (nie)pamiętane. Tym samym jednostki i grupy społeczne zostają pozbawiane możliwości reprezentacji rzeczy i ich interpretacji: ich możliwość udziału we wspólnocie jest bowiem ograniczana przez procesy ustalania tego, co możliwe do zobaczenia, oraz zakrywania tego, co zobaczone być nie może. „Widzialność” zatem – w rozumieniu, które tutaj przyjmuję – to możliwość uzmysłowienia treści dotyczących nowych podmiotów politycznych i zarazem możliwość byłych już subalternów (podporządkowanych innym) decydowania o sprawach całej wspólnoty. Owo „dzielenie postrzegalnego” [*partage du sensible*] opiera się na działaniu dwu przeciwstawnych sił: „policji” i „równości”. Jak napisał Rancière: *Istotą polityki jest dyssens. Nie jest on jednak konfrontacją interesów lub opinii. Jest on manifestacją w ramach zmysłowości jej własnego rozchylenia. Polityczna manifestacja sprawia, że dostrzegamy to, czego wcześniej nie było powodu widzieć, umieszcza jeden świat w drugim*⁴. Dyssens nie jest bowiem sumą widzialnych elementów ani próbą ich hierarchizowania, ale procesem rekonfiguracji, przesunięć: uzupełniania. Dyssens nie jest też czymś stałym, ponieważ każda rekonfiguracja tworzy nowe pola niewidzialności i potrzebuje stałej niezgody, sporu – stałego procesu weryfikacji. W przeciwnym razie przeradza się w konsens. „Niewidzialność” i „niewidzialnienie” są mechanizmami regulatywnymi policji. Akty artystyczne podważają porządek policji: wyłaniają obszary, które nie są lub nie były widzialne. Przez dodanie

⁴ Jacques Rancière – *Na brzegach politycznego*, tł. Iwona Bojadźjewa, Jan Sowa, Korporacja Ha!art, 2008, s. 29–31.



↓↑ fot. Marek Krupecki.





© MAREK KRUPECKI



© MAREK KRUPECKI

↑↓→→ fot. Marek Krupecki.



nowych przedstawień, naruszenie hierarchii tematów, dochodzi do rekonfiguracji widzialnego świata. Sztuka może być i bywa zatem narzędziem upodmiotowienia. Artyści przyjmują trudną rolę agentów pamięci i ambasadorów wykluczonych czy niewidzialnych społeczności. Reżim reprezentacji rzeczy wraz z konsensualnie ustanowionym stałym i jednoznacznym sposobem ich interpretacji dzięki artystom się kruszy. Dzieła wprawiające w ruch cyrkulację znaczeń i określeń mogą stać się podstawą nowego upodmiotowienia opartego na zasadach równości. Sztuka czyni widzialnym to, co widzialne dotąd nie było. Według Rancière'a policja naturalizuje ustanawiane przez nią podziały. Dlatego wszelkie akty artystyczne i polityczne, wszystkie te akty oporu nabierają charakteru inwencyjnego, a więc powołują do życia coś, co nie mieści się w obowiązującym dotąd porządku oraz są transgresyjne, czyli wykraczają poza to, co uchodzi za naturalne. W ten właśnie sposób strategie artystów tworzących sztukę współczesną mogą doprowadzić do zmian w podziałach postrzegalnego, do rekonfiguracji widzialnego świata. Wtedy to nie polityka staje się performansem a przeciwnie: performans – polityką.

Już Gramsci wskazał, że działania w nadbudowie mają kluczowe znaczenie w politycznym sporze. Rancière zaś docenił możliwość tworzenia kontrnarracji w codziennych formach oporu. W dynamicznym i pełnym napięcia procesie stałej ekskluzji i inkluzji grupy podporządkowane uwalniają się od obowiązującej logiki wykluczenia. Przy założeniu, że twórcą może się stać każdy i zrezygnowaniu z XIX-wiecznej wizji twórczego geniuszu na rzecz obywatelskiego współuczestnictwa w działaniach, sztuka stać się może podstawą artykułowania konfliktów i kreowania nowego społecznego dyskursu. Dlatego wraz z Anną Kalwajtys przeżywamy emaptyczne działanie *Against the Violence – Kurdyjskiej bojownicze*; od Katarzyny Lewandowskiej dowiedzieć się możemy, ile ginie bohaterek-buntowniczek; u Jacka Jacxa Staniszewskiego widzimy, jak łatwo słowo „help” zamienić można w „hell”, kiedy jest się uwikłanym w mechanizmy przemocowej władzy. Dlatego też nieobojętni wychodzą czasem na ulicę sami, lub w niewielkiej grupie, jak w przypadku niemego protestu wobec uwięzienia ukraińskiego reżysera Ołeha Sencowa w rosyjskiej kolonii karnej. Tak jak Rosa Parks, która, nie ustępując w autobusie miejsca białemu, zapoczątkowała antysegregacyjną rewolucję i dała początek Ruchowi Praw Obywatelskich w l. 50. i 60. XX stulecia; tak i my teraz powinniśmy nieustępliwie walczyć z policją dążąc do równości. Taki pojedynczy gest codziennego oporu może nieoczekiwanie być iskrą, która rozpali ludzi i na zawsze zmieni konfigurację widzialności problemów.

Jacek Staniszewski





←←↑↑↓↓ fot. Marek Krupecki.





katarzyna lewandowska



←↑↑↑ fot. Dorota Chilińska.

Dora Chilińska

Świadomość sprzeciwu

Odkąd pamiętam, sztuka zawsze jawiła mi się jako forma silnego wpływu na zastaną rzeczywistość. Jej całkowita nieużyteczność wydawała mi się najbardziej fascynująca, a jej ulotność wyobrażałam sobie jako fale radiowe, których nikt nie widzi, a które po odkodowaniu zawierają w sobie ukrytą treść. Bardzo szybko odczułam potrzebę zapisywania moich własnych przeżyć w formie „abstrakcyjnych tworów”, które nie znajdowały zastosowania, za to potrafiły działać na emocje innych ludzi. W ten sposób odczuwałam pełniejszą obecność w świecie i większą siłę życia. Poprzez sztukę zawsze ogniskowałam swoją uwagę na otoczeniu, ludziach, a z czasem również systemie, w którym funkcjonuję. W moim odczuciu wszelkie formy kreacji wiązały się z rodzajem sprzeciwu, który wytrąca z uśpienia, pokazuje rzeczy w sposób bardziej skomplikowany, niż jest to powszechnie przyjęte. Piękno sztuki to zawsze efekt uboczny, wynikający z biegłości warsztatowej artysty, albo też ze wzruszenia, które wywołuje dzieło, ale zawsze najważniejsze to budowanie na styku myśli, przekonań, światopoglądów, kultur i ideologii. W tym sensie sztuka jest zdrzeniem energii, a siła tej energii najczęściej pochodzi z buntu wobec zastanej rzeczywistości, odkrywa to, co jest ukryte za „kotarą społeczną”, demaskuje, ale też to, co jest najbardziej znamienne, potrafi być reakcją na ból fizyczny, psychiczny, egzystencjalny.

Może właśnie, dlatego spotkanie z Lewą (Katarzyna Lewandowska) było dla mnie tak bardzo inspirujące, bo dla niej nie istnieje sztuka „letnia”, sztuka dekoracyjna, grzeczna. Dla Katarzyny Lewandowskiej sztuka musi dotykać wi-
dza „do żywego”, wytrącać z poczucia komfortu, silnie działać na zmysły, być bardzo odważna. Takie zwykle są też jej wybory kuratorskie, jak w projekcie *Danzig meine [Liebe]* prezentującym artystki i artystów związanych z Gdańskiem. Już sam tytuł cyklu zdradza silne emocje wobec miasta, z którym kuratorka jest związana zawodowo, przewrotnie wyrażone w języku niemieckim. Wobec Gdańska język niemiecki przywołuje ambiwalentne skojarzenia, odsyła nas do okresu międzywojennego – czasu „Wolnego Miasta Gdańsk”, który z jednej strony był tygłem narodów, z drugiej miastem konfliktu. Jest widać coś wyjątkowego w tym mieście, bo wielokrotnie odegrało ono znaczącą rolę we współczesnych losach Polski, tutaj coś się zaczynało i zawsze towarzyszyła temu sztuka, sztuka mocna, sztuka odważna, sztuka pełna sprzeciwu. Atmosferę tę poczuć można w działaniach dwóch najstarszych artystów wy-

branych przez Katarzynę Lewandowską – Grzegorza Klamana i Jacka Staniszewskiego. Obaj związani z gdańską ASP, choć posługują się innymi mediami, a ich osobowości artystyczne są zupełnie inne, to łączy ich doświadczenie pokolenia, miejsce i czas, co jest silnie odczuwalne w ich sztuce.

Grzegorz Klamana przyjechał do Kulturhaus w Toruniu w marcu 2018 r. i to od niego rozpoczął się cały projekt *Danzig meine [Liebe]*. Zaprezentował *Macierz*, obiekt zawierający spreparowane ludzkie łożysko, oprawione w kształt szkieletu kobiecej miednicy, która swoją formą przypomina również godło polski. Artysta uzupełnił pokaz prezentacją multimedialną swojej twórczości, co zbudowało szerszy kontekst dla *Macierzy*. Warto wspomnieć, że dzieło po raz pierwszy zostało zaprezentowane w 2017 r. podczas wystawy „Gniazdo” w PAN w Wiedniu i od razu wzbudziło kontrowersje wśród władz placówki, szczególnie w odniesieniu do symbolu godła polskiego. Ta wyjątkowo piękna praca, prezentowana w otoczeniu roślin, „dźwigająca” ludzkie łożysko, organ, który ma funkcje związane wyłącznie z rozrodczością, przypomina przede wszystkim o upolitycznieniu ciał, szczególnie ciał kobiet. Artysta w swojej twórczości wielokrotnie odnosił się do koncepcji systemów totalitarnych, ich struktur opierających się na ideologii, symbolach władzy, aparatach nadzoru oraz biowładzy czy też biopolityki. Obecnie w obszarze jego zainteresowań dominuje głównie bioart.

Jacek Staniszewski znany jest przede wszystkim jako grafik i twórca plakatów. Nadzwyczaj płodny artysta, dobrze rozpoznawalny jest w środowisku polskich plakacistów. Posługuje się bardzo subtelnym i zaawansowanym technicznie kolażem fotograficznym, w którym często kojarzy motywy budujące u widza silne napięcie lub nawet odrazę, jednocześnie tworząc atrakcyjnie wizualnie obrazy. Zawsze swobodnie żongluje stylami, nawiązuje do sztuki „ulicy”, manier artystycznych, technik graficznych itp., odwołując widza do wielopoziomowych interpretacji. Jacek Staniszewski stworzył drugą część projektu Katarzyny Lewandowskiej *Danzig meine [Liebe]* zajmując przestrzeń znaczącej galerii studenckiej Galerii S w Toruniu w lutym 2020 r. Tutaj pojawiły się oczywiście plakaty, będące wynikiem wspólnej koncepcji Katarzyny Lewandowskiej i Jacka Staniszewskiego – portrety bojowniczek o wolność¹, zamordowanych przez system, z którym walczyły, ale najbardziej ekscytujący był performance artysty wykonany w przestrzeni Galerii S. Zrealizowany

¹ Hevrin Khalaf, Farkhunda Malikzada, Marielle Franco, Jill Phipps, Jolanta Brzeska, Anna Politkowska, Marie Colvin, Daniela Carrasco – kobiety wybrane przez Katarzynę Lewandowską, pojawiające się na plakat�ch Jacka Staniszewskiego (przypis autorki).

z ogromną ekspresją, rodzaj osobistego manifestu, w którym artysta oblewając się białą–czerwoną farbą własnym ciałem malował na ścianie napis HELP/HELL, by potem ukryć się w surowej drewnianej skrzyni: kryjówce?, więzieniu?, trumnie?

Po prawie pół roku wystawy Jacka (czas spowodowany pandemią), sprzątałam z Kasią Lewandowską Galerię S. Zamalowując ścianę z napisem HELP/HELL, wynosiłyśmy wiaderka z farbą białą i czerwoną, a było to tuż po wyborach prezydenckich w Polsce. Obie poczułyśmy, że to, co robimy, to ciąg dalszy tego działania, że ta „gorączka” się nie kończy, że jak to akcentuje kuratorka projektu *Danzig meine [Liebe]*: „Sztuka jest potężnym narzędziem, którym można i należy zmieniać coraz bardziej kloaczną rzeczywistość”. Bardzo dobitnie podkreśliła to również Monika Weychert, której wykład uzupełniał lutową odsłonę *Danzig...* w toruńskiej Galerii S. Monika mówiła między innymi o tym, jak bardzo ważny może być nawet pojedynczy głos sprzeciwu, zachowanie, które potrafi wyzwolić wielki społeczny bunt. Przywołała osobę Rosy Parks, afroamerykańskiej działaczki na rzecz zniesienia segregacji rasowej, jednej kobiety, która odmówiła opuszczenia miejsca przeznaczonego dla „białych” w autobusie komunikacji miejskiej w Montgomery w 1955 r.², wywołując w ten sposób ogromną skalę protestów przeciwko rasizmowi.

Twórczość Anny Kalwajtys w projekcie *Danzig meine [Liebe]* prezentowana była dwa razy, w kwietniu 2018 r. i w lutym 2020 r. Dwa lata temu w Kulturhaus można było zobaczyć obiekt oraz performance pod wspólnym hasłem *Zwierz*. Anna Kalwajtys jest absolwentką gdańskiej ASP, w której również obroniła pracę doktorską eksplorując obszar bioartu. Jeden z obiektów jej badań zaprezentowany został w Toruniu. Niemniej jednak artystka znana jest przede wszystkim ze swoich nadzwyczaj ekspresyjnych performance, które potrafią budzić prawdziwe przerażenie, kontrowersje i konsternację, a często również agresję u przypadkowych uczestników jej działań. Wykonywane są z ogromną charyzmą, w której artystka bezwzględnie panuje nie tylko nad swoją przemyślaną koncepcją, ale również nad otoczeniem, czasem, uwagą widza.

Performance rozpoczynam, stając przed skrzynią ubrana w drugą silikonową skórę. Następnie biorę dwa skalpele i podchodzę do publiczności. Kotłyszę biodrami, trzymając skalpele w ręce. Siadam przed publicznością w rozkroku. Powoli odcinam kawałek silikonowej skóry w okolicach macicy. Wstaję i idę w kierunku przygotowanych wcześniej drewnianych krzeseł. Przy krzesłach leży broń zawinięta w czerwony aksamit. Cytuję pracę „Aktionhose: Genitalpanik Valie Export” z 1969 roku. Odwijam

² Wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Rosa_Parks [dostęp 26.08.2020].

broń, siadam w rozkroku na krzesłach, trzymam broń w rękach, wydobywam niskie chropowate dźwięki, które przeradzają się w krzyk. Ściągam z głowy silikonową skórę. Tapiruję włosy na kształt fryzury Valie Export. Siedzę w tej samej pozycji, patrząc na widzów. Nawiązuję do działania Mariny Abramović, odtwarzającej pracę Valie Export w projekcie „Seven Easy Pieces” w 2005 roku³.

Opis performance *Zwierz* pokazuje, jak mocno w swoich realizacjach Anna Kalwajtys odnosi się również do herstorii, prowadząc dialog z historią sztuki, cytując obrazy, wywracając do góry nogami przyjęte powszechnie interpretacje. Jej sztuka niepokoi, sięga do mrocznych stron osobowości, sam tytuł *Zwierz* odsyła do struktury nieświadomej „Id”, tego, co zwierzęce, tego, co wyparte. Nie przypadkiem podczas wykonywania performance zebrani widzowie próbują artystkę uciszać, wyśmiewać, zagłuszać, szczególnie, kiedy ten dziki bunt uosabia kobieta.

Brutalność i destrukcja emanuje również z pracy *Dyptyk* Martyny Jastrzębskiej prezentowanej w Kulturhaus w Toruniu w 2019 r. *Dyptyk łączy [...] w sobie dwie narracje – czysto kreacyjną i dokumentacyjną, równoważy je we wspólnej narracji przemocy. To właśnie ona jest tu najważniejsza – istotniejsza od faktów, tożsamości modeli, pochodzenia żółtego diamentu w zębie i prób interpretacyjnych odbiorcy*⁴. Od 2013 r. Martyna eksperymentowała z masami bitumicznymi wypracowując własną oryginalną recepturę na masę, z której odlewała swoje obiekty. Po kilku latach artystka zdecydowała się zniszczyć wszystkie swoje prace. Z wielkich obiektów powstał maleńki „klejnot sentymentalny”, pojawia się on na jednej z fotografii *Dyptyku*, prezentowany na nieidealnym zgryzie. Druga z fotografii została zrobiona w bardzo niskim kluczu oświetleniowym, postać ubrana na czarno, na ciemnym tle, niosąca na ramieniu jedyny „świecący” element – kij bejsbolowy. Ledwo rozpoznawalny w ciemności kształt postaci, z narzędziem, kojarzonym częściej z torturą niż ze sportem, w geście nieomal herosa, budzi u widza prawdziwą grozę. Oba obrazy, pomimo dekoracyjnej formy koła, w które zostały wpisane, przez swój naturalizm, wyraziste gesty i kolorystykę, odsyłają w obszar mroku, brutalności i strachu.

Katarzyna Lewandowska do projektu *Danzig meine [Liebe]* wybrała również dwójkę młodych artystów: Zofię Martin i Mateusza Kozłowskiego. Zofia pokazała pracę *Św. P.*, poświęconą istotom nieludzkim – owadom. Wykonała kilkadziesiąt maleńkich ceramicznych trumienek, w których umieściła martwe osy znalezione w różnych zakątkach mieszkania. W ten sposób podkreśliła

³ Anna Kalwajtys. *Krawędź*, red. Maksymiliana Wroniszewskiego, Gdańsk 2019, s. 190.

⁴ Martyna Jastrzębska, fragment opisu pracy, źródła własne.

wagę ich chwilowego istnienia oraz fakt, z jaką łatwością są zabijane, okazała szacunek wszystkim istotom żywym.

Prace Mateusza Kozłowskiego łączą w sobie animację, fotografię i techniki 3D. Artysta tworzy z dużą wrażliwością wirtualne światy i opowiada nieco baśniowe historie, w których zawiera wiele odniesień do sytuacji społecznej i politycznej oraz historii. Czasami stylistykę zapożycza ze świata fantasy, jak w filmach „Reality now” czy też „Hegemon” wykorzystując strukturę mitu, ale fabuła jest tu raczej pretekstem do tworzenia symbolicznych obrazów i nowych skojarzeń. Młody artysta opowiadając animowane historie, subtelnie komentuje otaczającą rzeczywistość.

Projekt kuratorski *Danzig meine [Liebe]* prezentował trzy pokolenia artystek i artystów, których połączył ich gdański background. Ich głosy są różne, różne są techniki wyrazu, ale ich sztukę wiąże coś, co Susan Sontag w swoim eseju *O fotografii* określa „świadomością sprzeciwu” – głównym zadaniem sztuki⁵. Często rozmyślam o tym zarówno, jako artystka, ale też kuratorka, pedagoga, jakie jest źródło energii w sztuce, czy ból jest czynnikiem koniecznym dla rozwoju, jakie są granice empatii. Lewa (Katarzyna Lewandowska) każdego dnia toczy aktywną walkę w imieniu wykluczonych, poniżonych, wykorzystywanych istot ludzkich i nieludzkich. Z całym przekonaniem pojawia się na ulicach, czasem prowokuje, przeklina, albo wymownie milczy. Skupia wokół siebie ludzi, którzy potrafią działać w sposób radykalny, artystki, artystów, aktywistki i aktywistów, potrafi poruszać ludzi przemawiając na manifestacjach, a jej działania mają wartość intelektualną i artystyczną jakość. Zawsze podkreśla znaczenie działań kolektywnych, także w sztuce, nie tylko dokonując wyborów dzieł i artystów, ale również tworząc kontekst: społeczny, polityczny i pokoleniowy. Tutaj w *Danzig meine [Liebe]* akcentuje znaczenie miejsca i czasu oraz obecności, którą intensyfikuje sztuka. Jest ona nie tylko komentarzem do rzeczywistości, ale też sposobem kontestacji, energią, która może wiele zmienić, ruchem, który pobudza do myślenia, wzmacniając świadomość sprzeciwu.

⁵ Susan Sontag – *The Art of Fiction* [w: *Sztuka powieści. Wywiady z pisarkami „The Paris Review”*, przekład Adam Pluszka, Łukasz Buchalski [pomysł wybór tekstów Krzysztof Cieślak, Grzegorz Krzymianowski], 2017.

Anna Politkowska

NIEZALEŻNA ROSYJSKA DZIENNIKARKA

"Ludzie czasem płacą życiem za mówienie głośno tego, co mówią. Mogą nawet zginąć za dostarczenie mi informacji. Nie jestem jedyną osobą w niebezpieczeństwie."
Zamordowana w 2006 roku



ANNA POLITKOWSKA

MARIE COLVIN



Marie Catherine Colvin

NIEZALEŻNA BRYTYJSKO-AMERYKAŃSKA DZIENNIKARKA I KORESPONDENTKA WOJENNA

"Dziennikarze zajmujący się walką ponoszą wielką odpowiedzialność i stają przed trudnymi wyborami. Czasami płacą najwyższą cenę." "Moje życie to prywatna wojna / Nie ma szans na poddanie się / Ból staje się coraz większy i większy."
Zamordowana w 2012 roku

DANIELA CARRASCO



Daniela Carrasco "El Mimo"

CHILIJSKA ARTYSTKA I AKTYWISTKA

"Zgwałcone, torturowane, powieszono i odsłonięte zwłoki, jak trofeum."
Zamordowana w 2019 roku

Isabele Cabanillas

MEKSYKAŃSKA ARTYSTKA I AKTYWISTKA

"To przerażająco powszechna historia Juárez, który od dziesięcioleci nęka kobiety. Jak donosi Washington Post w 2017 roku: Setki meksykańskich kobiet [zaginięło] lub zostało zabitych w przygranicznym mieście od wczesnych lat 90." "W Gwatemali martwa kobieta jest niczym, sto martwych kobiet jest niczym, trzysta martwych kobiet jest niczym. W Gwatemali kobiety się zabija, ale najpierw poddaje się je okrutnym torturom, tnąc na małe kawałki i pozbawiając głowy. Pewnego dnia zobaczyłam odrąbane kobiece nogi obok mojego domu, nikt nie zwracał najmniejszej uwagi. Nie mogę odciąć się od tego, co się dzieje."
Zamordowana w 2020 roku

ISABEL CABANILLAS



Farkhunda Malikzada

AFGAŃSKA UCZONA W KORANIE
"Jestem muzułmanką, a muzułmanki Koranu nie palą."
Zamordowana w 2016 roku



Hevrin Khalaf

KURDYJSKO-SYRYJSKA POLITYCZKA
"Jakikolwiek atak na kobietę, to atak na nas wszystkie. W osobie nasze towarzyszkę Hevrin, przywódczyni tej rewolucji, [] w jej osobie chciano uśmiercić rewolucję, wyeliminować nas wszystkie. Cierpienie Hevrin, cierpienie wszystkich naszych towarzyszek, to dalsza determinacja by trwać przy tej rewolucji. Wytrwamy przy niej aż do zwycięstwa. Chcemy obwieścić całemu światu, że to co zaczęło się w Kurdyjskiej Rożawie, uda się na każdym innym krańcu ziemi. Z pozdrowieniami i szacunkiem, z ziemi zroszonej krwią ofiar, z ziemi oporu, z ziemi bogiń, do wszystkich kobiet w Polsce. Zjednoczone zwyciężymy. Kobieta, życie, wolność."
Zamordowana w 2019 roku



JILL PHIPPS



Jill Phipps

ANGIELSKA AKTYWISTKA NA RZECZ PRAW CZUJĄCYCH ISTOT NIELUDZKICH
"Dlatego proszę: spójrz, KOGO zjadasz za każdym posiłkiem, wykonanym z krwi, krzyku i przerażenia."
Zamordowana w 1995 roku



Marielle Franco

BRAZYLIJSKA SOCJOLOŻKA, POLITYCZKA, FEMINISTKA I DZIAŁACZKA NA RZECZ PRAW WYKLUCZONYCH
"Ilu jeszcze innych będzie musiało umrzeć, zanim wojna się skończy."
Zamordowana w 2018 roku

JOLANTA BRZESKA



Jolanta Brzeska

POLSKA DZIAŁACZKA SPOŁECZNA
"Już wiadomo, że ikona ruchu lokatorskiego nie popełniła samobójstwa." Zamordowana w 2011 roku.

Akademia w Mieście
(Pół)rocznik Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
nr 7 – październik 2020

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
ul. Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk
tel. +48 58 301 28 01
asp.gda.pl

Zespół redakcyjny:
Anna Polańska
Monika Scharmach
Mariusz Wrona (redaktor prowadzący)
Kontakt: wydawnictwo@asp.gda.pl

Projekt i opracowanie szablonu wydawnictwa:
Eurydyka Kata

Projekt okładki:
Mikołaj Sałek & Zuzanna Zamorska-Wegner
workshop91

Projekt litery A na okładkę:
katarzyna lewandowska – koncepcja,
Jacek Jacx Staniszewski – wykonanie

Projekt logotypu AWM:
Piotr Paluch

Skład i łamanie:
Mikołaj Sałek & Zuzanna Zamorska-Wegner
workshop91

Nakład: 500 egz.

Druk: ZAPOL Sobczyk sp. j.
71-062 Szczecin, al. Piastów 42

Numer zamknięto 30 września 2020 r.

Redakcja zastrzega sobie prawo do zmiany, skracania i adiacji przesłanych materiałów oraz do zmiany ich tytułów. Tezy stawiane przez autorów tekstów mają znamiona autorskiego dyskursu i nie odzwierciedlają stanowisk Władz Uczelni i zespołu redakcyjnego.

Czasopismo *Akademia w Mieście* wydawane jest od października 2017 r. za zgodą Rektora przy współpracy zespołu redakcyjnego i autorów akceptujących 1. równoległość ukazywania się tytułu w wersji drukowanej i elektronicznej oraz 2. nieodpłatne rozpowszechnienie publikacji bez uszczerbku dla prywatnych praw autorskich.

ISSN: 2544-4220

Dofinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



W numerze:

O okładkach phytowych Trójmiejskiej Sceny Alternatywnej
– Hanna Ścisłowska (studentka w Instytucie Historii Sztuki
Uniwersytetu Gdańskiego, artysta grafik, muzyk, związana
z Gdańską Sceną Alternatywną), s. 4

Zdjęcia z Archiwum fotografii ASP jako wytwory kultury materialnej
– Anna Polańska (doktorantka Instytutu Historii Sztuki
Wydziałowych Studiów Doktoranckich Historii, Historii Sztuki
i Archeologii Uniwersytetu Gdańskiego, Kustosze w Bibliotece ASP
Gdańsku), s. 18

Danzig meine [Liebe] – katarzyna lewandowska (dra nauk
humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, kuratorka, aktywistka,
anarchistka, wykładowczyni w ASP Gdańsku), s. 30

Danzig im Wilhelmstadt. Meine liebe im Erdgeschoss. Wir tanzen im
KULTURHAUS! DANZIG MEINE [LIEBE] – Michał Wiśniewski
(socjolog, cieć kultury, naiwniak, który jeszcze w nią trochę wierzy,
od lat związany ze spółdzielnią socjalną Kulturhaus), s. 34

Posthumanizm w sztuce wizualnej. Prace Anny Kalwajtys, Mateusza
Kozłowskiego i Zofii Martin – Ewa Sobczyk (doktorantka w Katedrze
Historii Sztuki XX w. w Europie Środkowej na Emigracji UMK
w Toruniu oraz absolwentka hebraistyki w Katedrze Studiów
Azjatyckich UAM w Poznaniu), s. 48

Nasz opór codzienny – Monika Weychert (dra nauk o kulturze,
krytyczka i kuratorka), s. 70

Świadomość sprzeciwu – Dorota Chilińska (dra sztuk plastycznych
w dyscyplinie sztuki piękne, artystka, feministka, kuratorka,
prowadzi pracownię multimediów na Wydziale Sztuk Pięknych UMK
w Toruniu), s. 87

Artystki Artyści:

Martyna Jastrzębska (artystka intermedialna, wykładowczyni ASP
w Gdańsku). Ważnym kierunkiem jej dotychczasowych działań jest
nadawanie nowych kontekstów symbolom i przedmiotom obecnym
w powszechnej percepcji oraz z pojęciem tożsamości i pamięci.

Anna Kalwajtys (artystka wizualna, performerka). Interesuje ją
poszerzona perspektywa spojrzenia na cielesność. W swoich pracach
wykonuje pewne próby działania w obszarze problematyki dotyczącej
władzy, kontroli, walki, osadzonych w kontekście kulturowym
i odnoszących się do kwestii związanych z ciałem.

Grzegorz Klaman (artysta, kurator, aktywista). Zajmuje się
instalacją, działaniami w przestrzeni publicznej, sztuką krytyczną
oraz bioartem analizującymi dyskursywne relacje ciała, władzy,
wiedzy i nauki.

Mateusz Kozłowski (artysta wizualny). Tworzy prace na granicy
sztuki współczesnej, grafiki komputerowej oraz filmu animowanego.
Jego postawa artystyczna jest krytyczna wobec rzeczywistości.

Zofia Martin (artystka, która tworzy wideo, obiekty, pracuje też
z dźwiękiem, współtworząc jako VJ-ka DJ-ka środowisko muzyczne
Trójmiasta). Najczęściej tworzy instalacje, skupiając się wokół
tematu empatii.

Jacek Jacx Staniszewski (autor instalacji wizualnych, rzeźb, plakatów,
grafik i wydawnictw muzycznych. Założyciel formacji muzycznych
Chłupot Mózgu i Maszyny do Mięsa). Uprawia rodzaj performance'u
wizualnego, w którym emocje jako czynnik nadrzędny tworzą silne
relacje z odbiorcą.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA
SZTUKI



WYDAWNICTWO
ASP W GDAŃSKU

ISSN: 2544-4220