

Szczurołap

Scenariusz wystawy

Jedna z bohaterek wystawy *Szczurołap* w czasie swojego performansu mówi: „Przygotowałam tę sytuację, by stworzyć teraźniejszość”. Artystka poprzez swoje działanie wykonała gest nastawiony na konfrontację z codziennością. Badając struktury rzeczywistości, możemy uniknąć pułapek automatyzacji lub przypadkowości świata, a co za tym idzie zrozumieć i rozregulować jego mechanizmy. Wszystkie zaprezentowane na wystawie prace – sięgające od lat 50. XX wieku do współczesności – w sposób wielowątkowy rozpatrują zmieniającą się rolę i pozycję jednostki wobec uwarunkowań społecznych, politycznych i cywilizacyjnych. Dzieła zaproszonych artystek i artystów, reprezentujących często odmienne perspektywy i doświadczenia, tworzą opowieść skoncentrowaną na ludzkiej naturze i psychice.

Tytuł wystawy odsyła do filmowego dokumentu Andrzeja Czarneckiego, opowiadającego o technikach stosowanych przez specjalistę do spraw de-ratyzacji. Bohater przybliży metody własnej pracy, omawiając przypadek zlecenia wytępienia szczurów z zakładów mięsnych. Inteligencja zwierząt wzbudza w nim podziw i sympatię, niemniej pozostaje bezwzględny. Znajomość psychiki i zwyczajów gryzoni pozwala mu na skuteczne działanie. Postępując metodycznie i konsekwentnie, zawsze wygrywa. Zaczyna od zdobycia zaufania szczurów, podając im jedzenie, a gdy te oswoją się – zabija je.

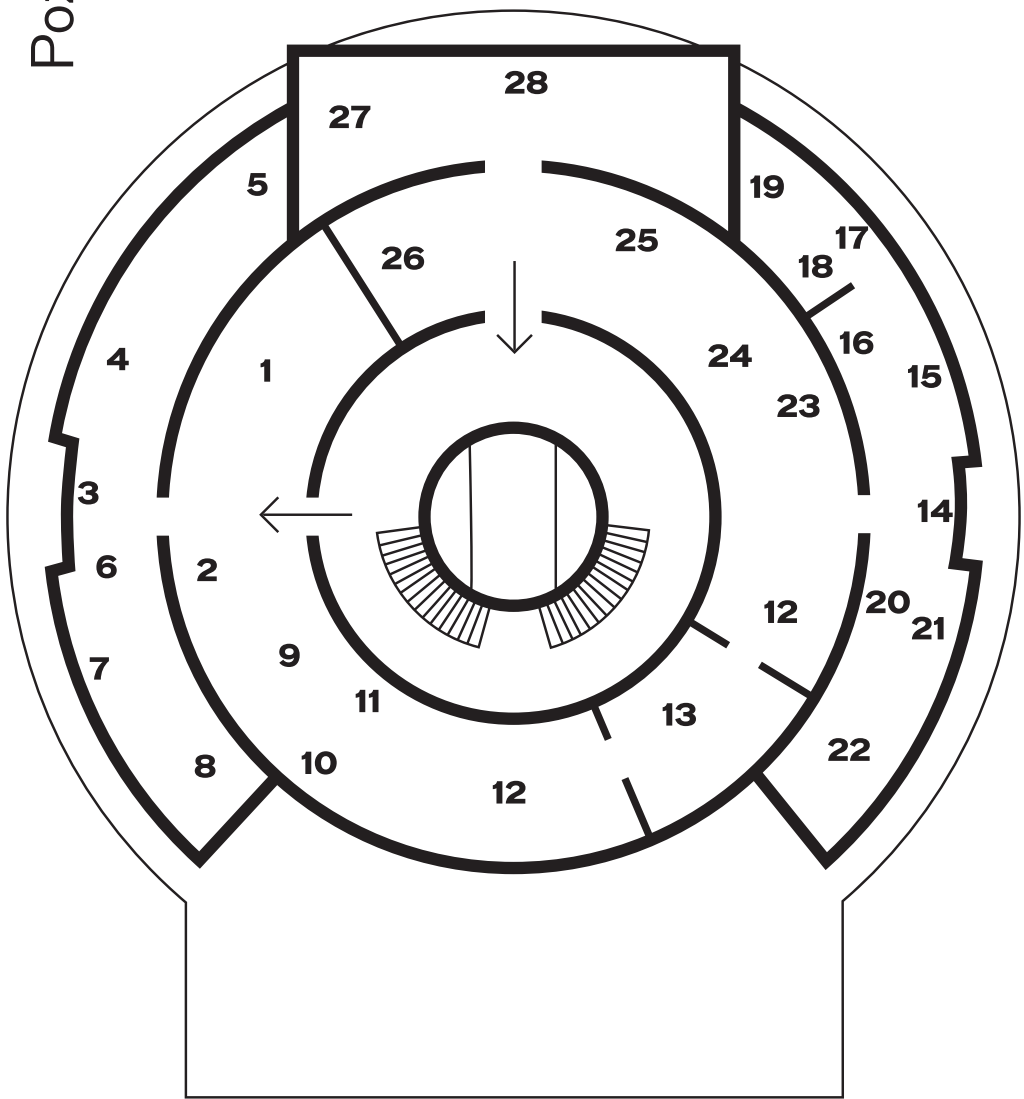
Filmowy dokument powstał w 1986 roku, trzy lata po zakończeniu w Polsce stanu wojennego. Ówczesnie odczytywany był jako metafora systematycznego inwigilowania opozycyjnego podziemia przez komunistyczne służby bezpieczeństwa. Aktualnie wieloznaczność tego dokumentu i przedstawione w nim strategie polowania pozwalają oceniać go nie tylko z perspektywy historycznej. Filmowa opowieść na wystawie została potraktowana jako zaczyń parabolicznej narracji osadzonej między realnością a fantazmatem na temat zmierzchu cywilizacji łaćwińskiej. Jej eseistyczna forma akcentuje napięcie pomiędzy indywidualnym postrzeganiem pojęć, potrzeb czy pragnień, a społecznymi determinantami. Jedno z głównych pytań stawianych na wystawie moglibyśmy sprowadzić do: „Czy twój umysł jest pełen dobroci?”.

W tym samym roku kiedy został zrealizowany film *Szczurołap* miała miejsce katastrofa w elektrowni atomowej w Czarnobylu, a niemiecki socjolog Ulrich Beck opublikował rozprawę *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*. Ujęte w tytule pojęcie wyrosło na krytyce społeczeństwa przemysłowego. Konsekwencje spowodowane rozwojem cywilizacji i technologii wprowadziły bowiem nieodwracalne zmiany, nad którymi nie można zapanować, co zmodyfikowało również parametry życia społecznego. Beck dowodził, że dawny porządek oparty na państwie narodowym, podziale klasowym i patriarchacie odchodzi w przeszłość. Zwracał uwagę na wynikające z rozwoju cywilizacji zagrożenia – ekologiczne, zdrowotne, technologiczne i społeczne – wskazując na globalny charakter ryzyka towarzyszącego modernizacji. We wstępie do książki pisał: „Zaiste nie brakowało naszemu wiekowi historycznych katastrof: dwie wojny światowe, Oświęcim, Nagasaki, następnie Harrisburg i Bhopal, a teraz jeszcze Czarnobyl. Zmusza to do ostrożności w doborze słów i wyostrzenia naszego spojrzenia na osobliwości historii” (Beck 2002, s. 11).

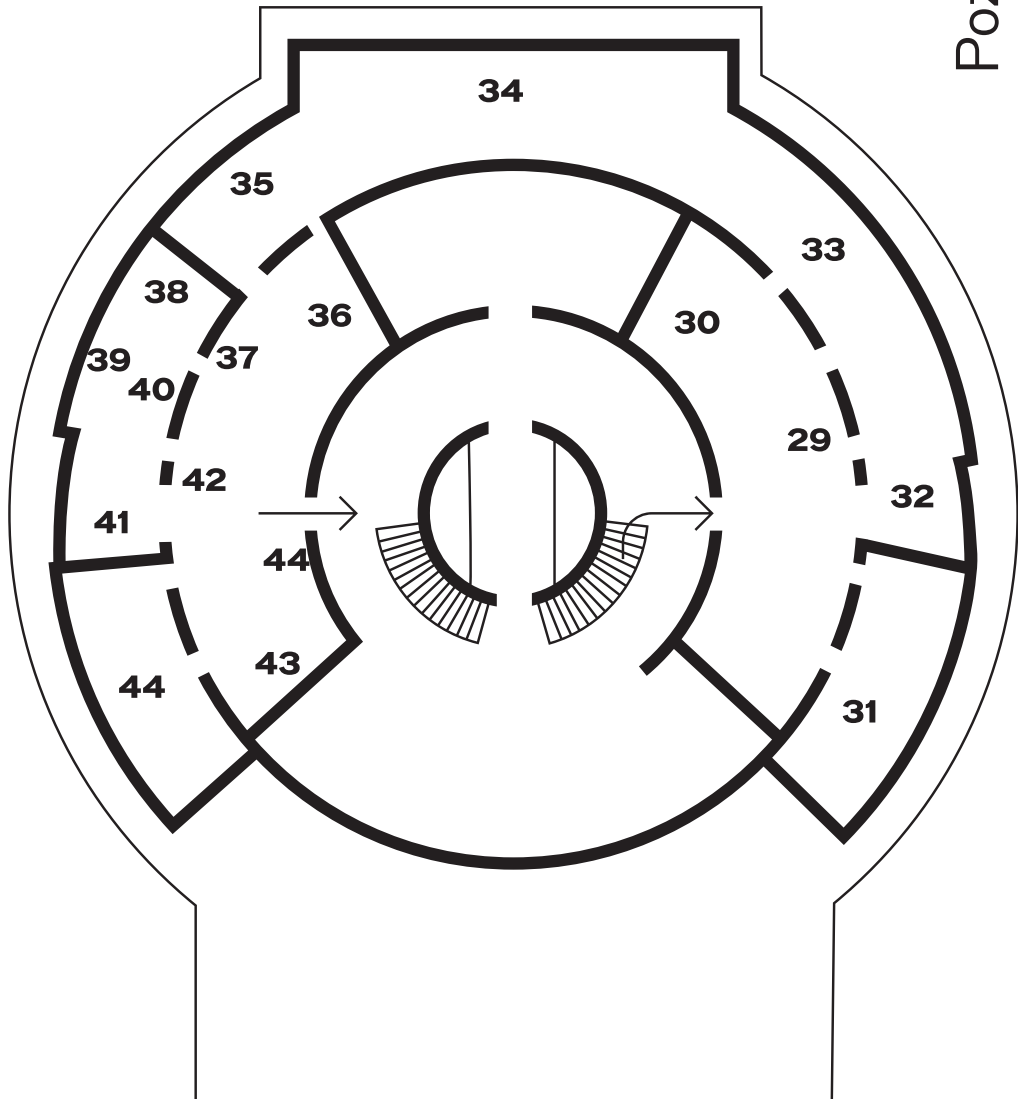
Współcześnie, trzydzieści lat po diagnozie Becka, w totalnie zglobalizowanym świecie, ucieczka od konsekwencji staje się coraz trudniejsza. Technologiczne osiągnięcia, które zapewniają ludzkości dominację, jednocześnie pozostają źródłem destabilizacji porządku społeczno-politycznego. Stan ten w niepokojący sposób wzbogacając budzący się radykalizm, kryzys migracyjny, nierówności ekonomiczne, konflikty zbrojne, terroryzm czy zagrożenia ekologiczne.

Wystawa *Szczurołap* nie tyle diagnozuje społeczeństwo przez pryzmat ryzyka, ile raczej wskazuje na stany graniczne, napięcia i lęki, opowiadając o relacjach międzyludzkich i konsekwencji podejmowanych decyzji. Przyglądając się tym obszarom, nieuchronnie powraca do nas wizerunek Anioła Historii z akwareli Paula Klee, który z trwogą na twarzy wciąż oddala się od przeszłości.

Poziom 3



Poziom 4



1

Gustaw Metzger ***Eichmann i Anioł***

2005, instalacja wieloelementowa; paczkowane gazety, płyta wiórowa malowana na biało, aluminium, szkło, pas transmisyjny, kolorowy wydruk cyfrowy, wymiary zmienne
Kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Walter Benjamin, niemiecki filozof żydowskiego pochodzenia, w eseju *Tezy historyzoficzne (O pojęciu historii)* analizując obraz *Angelus Novus* Paula Klee, pisał: „Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się wpatruje. Oczy szeroko rozwarł, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od rajy wieje wicher, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć. Ten wicher pędzi go niepowstrzymanie w przyszłość, do której jest zwrócony plecami, podczas gdy przed nim rośnie stos ruin. Tym wichrem jest to, co nazywamy postępem”. Benjamin uciekając przed pożogą III Rzeszy, znalazł się we Francji, gdzie na początku 1940 roku napisał ostatni swój tekst, z którego pochodzą cytowane słowa. Następnie próbując dostać się do Stanów Zjednoczonych z grupą uchodźców, dotarł na granicę do francusko-hispańskiej miejscowości Portbou w Pirenejach, gdzie we wrześniu tego samego roku umarł, najprawdopodobniej popełniając samobójstwo. Te tragiczne wydarzenia, jak również katastroficzne tezy historyzoficzne Benjamina, stanowią początek narracji, w którą Gustav Metzger wplata jeszcze postaci Hannah Arendt i Adolfa Eichmanna.

Eichmann był głównym koordynatorem „ostatecznego rozwiązania kwestii żydowskiej”, który po zakończeniu wojny ukrywał się w Argentynie. W 1960 roku został porwany przez wywiad izraelski i osądzony w Jerozolimie. Został skazany na karę śmierci. Proces nazistowskiego zbrodniarza stał się dużym wydarzeniem medialnym. Eichmann składał wówczas zeznania w specjalnej, kuloodpornej kabinie. Hannah Arendt, niemiecka filozofka o żydowskich korzeniach oraz przyjaciółka Benjamina, jeszcze w czasie wojny zdołała dotrzeć do Nowego Jorku. Na początku lat 60. relacjonowała proces dla „New Yorkera” w efekcie czego powstała książka *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła* – jedno z najważniejszych dzieł eseistyki XX wieku. Arendt zwracała uwagę na powszechność i zwyczajność zła, które może być czynione bezmyślnie. Zło może być rezultatem działań całkowicie pozbawionych motywacji czynienia zła, a nawet być zgodne z obowiązującym prawem.

Metzger przywołał tę rozbudowaną historię w postaci elementów instalacji: repliki kabiny, ściany ułożonej z paczkowanych gazet, mechanicznego pasa transmisyjnego, książek m.in. Arendt oraz reprodukcji obrazu *Angelus Novus*. Praca pomimo swojej skali zachowuje ascetyczną formę, pozostając do dyspozycji odbiorcy. Metzger zostawia uchylone drzwi kabiny, zapraszając do środka, jednocześnie uświadamiając o nieustającym procesie przepływu informacji medialnej w jakim uczestniczymy. Ukazana w ten sposób wizja historyzofii według artysty uzmysławia złożoność rzeczywistości historycznej i wskazuje na nieuchronność ludzkich wyborów tych, które już się dokonały i tych, które nastąpią.

2

Jacek Malinowski ***Cela***

2012, fotografia na szkle, 11 × 21 cm każda, ed. 1/2
Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Znak Czasu w Toruniu

Praca Jacka Malinowskiego to zbiór fotografii przedstawiających rekonstrukcję celi Adolfa Eichmanna w więzieniu w Ramli (Izrael), gdzie nazistowski zbrodniarz spędził ostatnie 9 miesięcy swojego życia. Staranne odtworzenie więziennego pomieszczenia zostało dokonane przez artystę na podstawie zdjęć z tygodnika „Life”, wykonanych i opublikowanych w 1961 roku w trakcie procesu zbrodniarza.

3

Andrzej Wróblewski ***Jeździec***

1956, papier, gwasz, 29,6 × 42,1 cm
Własność Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy

Woźnica z koniem przedstawieni przez Andrzeja Wróblewskiego ukazują zmierzch ludzkiej egzystencji. Oszczędna i precyzyjna kompozycja o silnym emocjonalnym napięciu została podkreślona przez zdecydowaną kolorystykę. Wróblewski nie ilustruje śmierci, ale raczej pustkę złamanego człowieka, podobnie jak w przypadku innych swoich prac z cyklu *Rozstrzelania* czy *Ukrzesłowienia*. Jednak tutaj praca artysty odsyła do innej opowieści. 3 stycznia 1889 roku Fryderyk Nietzsche idąc ulicami Turynu, spostrzegł jak woźnica okłada batem konia. Próbuje pomóc zwierzęciu, przytulił się do jego szyi. Po powrocie do domu w bezruchu i milczeniu leżał na kanapie przez dwa dni. Załamanie doprowadziło go do silnej choroby psychicznej. Filozof ostatnie 10 lat swojego życia spędził pod opieką matki i siostry praktycznie bez kontaktu ze światem. Historia ta stała się także punktem wyjścia dla węgierskiego dramatu filmowego *Koń turyński* w reżyserii Béli Tarra. Sam film koncentruje się na losach i agonii woźnicy, jego córki oraz tytułowego konia.

Istnieje przekonanie, że gdy zbliża się czas śmierci danego człowieka, jest to wcześniej zapowiadane przez szczególne znaki. W ludowych wierzeniach to zwierzęta często stają się posłańcami śmierci. Również odmienne zachowanie konia zwiastuje pogrzeb lub ostrzega gospodarza przed tragedią.

Fototapeta: *Koń turyński*, 2011, reż. Béla Tarr, kadr z filmu

4

Łukasz Surowiec
Z cyklu *Herbarium*

2016, technika własna (suszone rośliny, żywica epoksydowa, szkło),
 99 × 73 cm, 39 × 21,5 cm, 38 × 35 cm, 103 × 77 cm
 Dzięki uprzejmości artysty i Galerii Art Agenda Nova

zielnik, herbarium (łac. *herba* – zioło) – zbiór, drukowana lub ręcznie wykonana kolekcja opisanych rycin lub zasuszonych roślin, utrzymana zwykle w formie zeszytowej

W 2016 roku Łukasz Surowiec odbył podróż do miejsc traumatycznych wydarzeń historycznych. Miejsca te nie posiadały jednorodnego charakteru, ale można je sklasyfikować jako tereny zbiorowych mordów oraz pochówku nie tylko żołnierzy i jeńców wojennych, a często całych rodzin, grup etnicznych czy wyznaniowych. Wyprawa miała na celu dotarcie do zacierających się w czasie wspomnień o tych wydarzeniach, często zapomnianych lub wypartych, ale to zastana tam przyroda pozostała głównym nośnikiem upamiętniającym ludzkie tragedie. Znalezione rośliny stały się symbolicznymi świadkami minionych wydarzeń, będąc żywym pomnikiem wystawionym zmarłym. Artysta zatapiając w żywicy zebrane w danym miejscu krzewy i zioła stworzył obrazy, będące formą intymnego pomnika. Warstwa antropologiczna przenika się tu z botaniką. Gromadzenie i utrwalanie za pomocą słowa pisanego wspomnień ludzi zamieszkujących owe okolice, łączy się ze zbieraniem i preparowaniem występujących tam roślin.

5

Piotr Kmita
118 000 000

2015, druk cyfrowy, 31,3 × 41,3 cm każdy
 Dzięki uprzejmości artysty. Praca powstała na zamówienie i ze środków 13. Przeglądu Sztuki Survival

Korzenie totalitaryzmu oparte są na likwidowaniu społeczeństwa obywatelskiego oraz wszelkich form autonomii jednostek wobec państwa. Często wiąże się to ze społecznym przyzwoleniem. Gdy jednostki uginają się pod presją tyranów, prowadzi to do masowego zaślepienia i relatywizacji, zdawałoby się, nienaruszalnych zasad moralnych. Mechanizm ten powtarza się od stuleci.

Aby dojrzeć to, co ukryte na trzech czarnych wydrukach Piotra Kmity, trzeba spojrzeć na nie pod odpowiednim kątem. Najlepiej klęknąć na wyznaczonej linii. Tytuł pracy to szacowana suma ofiar jakie wiążą się z uwiecznionymi na przedstawieniach osobami.

6

Kuba Bąkowski
Szczurołap

2007, rzeźba postaci ludzkiej i szczura, żywica epoksydowa, guma, stal, plastik
 Kolekcja Regionalnej Zachęty Sztuki Współczesnej w Szczecinie

Szczurołap Kuby Bąkowskiego to rzeźba inspirowana postacią stalkera zaczerpniętą z literatury fantastycznej braci Strugackich, a spopularyzowaną przez film Andrieja Tarkowskiego. Stalkerzy byli mieszkańcami eksterytorialnej przestrzeni, żyjącymi w symbiozie z postindustrialnym otoczeniem. Trudnili się przemysłem. *Szczurołap* przedstawiony jest jako samowystarczalny mieszkaniec opuszczonego, zdewastowanego świata, wykorzystujący znalezione przedmioty i narzędzia. Ubrany jest w gumowy kombinezon, posiada specyficzne, improwizowane narzędzia przetrwania, pułapki, broń, ale także paranaukową aparaturę nieznanego pochodzenia i zastosowania. *Szczurołap* jest postacią stworzoną z fragmentów różnych rzeczywistości i jako taki ulega ciągłej transformacji.

Należy do przeszłości i jest reliktem podróżującym w czasie. Jest robotnikiem-stalkerem, poszukiwaczem, nomadem funkcjonującym poza głównym nurtem rzeczywistości, żywi się jej odpadkami, nie podlega w sposób bezwzględny jej prawom.

7

Aleka Polis
Trickster: Europa z głową byka

2010, fototapeta, 100 × 150 cm, fotografia wydruk cyfrowy, 50 × 35 cm,
 35 × 21 cm. Fot. Andrzej Paruzel, Tomasz Kula
 Podziękowania dla Fundacji Profile za pomoc w realizacji zdjęć
 Dzięki uprzejmości artystki

Europa, fenicka księżniczka słynąca z niezwykłej urody, zauroczyła Zeusa do tego stopnia, że postanowił ją uprowadzić. Przybrawszy postać byka uwiódł dziewczynę łagodnością i delikatnością. Gdy wsiadła na jego grzbiet zerwał się nagle do ucieczki i nie spoczął, dopóki nie przepłynął morza i nie dobiegł do groty znajdującej się na Krecie, gdzie Europa musiała zamieszkać.

Grecki mit o uprowadzeniu Europy spleta się z aktem przemocowym, na który zwraca uwagę Aleka Polis. Artystka próbuje, wydawać by się mogło, rzeczy niemożliwej – odwrócenia biegu wydarzeń mitu założycielskiego starego kontynentu, a tym samym zerwania ciągłości i obalenia porządku historii. W tym celu wciela się w postać trickstera, który, podobnie jak Prometeusz, przeciwstawił się woli bogów i przyniósł ogień ludziom. Aleka Polis w roli tricksterki wydobywa świat na nowo i konstruuje opowieść odmienną od dotychczasowej. Europa pokonuje Zeusa odcinając mu głowę. Przez dekapitację odwraca relację władzy i siły, uprzedza gwałt i mści się za jego zamiar. W ten sposób narusza fundament europejskiej cywilizacji i oznajmia kres władzy bogów olimpijskich. Działanie to przywołuje jeszcze jeden ikonograficzny motyw odnoszący się do biblijnej postaci Judyty, która podstępem odcięła głowę Holofernesowi, ratując w ten sposób swoją ojczyznę przed babilońskimi wojskami. Jednocześnie artystka w swojej opowieści (pisanej z perspektywy herstory) ujawnia gwałty i przemoc dokonane na kobietach oraz zwraca uwagę na społeczną niesprawiedliwość.

Irena Kalicka

Z serii *Smoka pokonać trudno, ale starać się trzeba*2016, fotografia analogowa, lambda print, oprawa, 48,5 × 69,5 cm,
98,5 × 98,5 cm, 31,5 × 21,5 cm, 54,5 × 44 cm

Dzięki uprzejmości artystki i Fundacji Profile

Nowe Ateny autorstwa księdza Benedykta Chmielowskiego to pierwsza polska encyklopedia powszechna wydana w połowie XVIII wieku*. Należała do najbardziej poczytnych dzieł czasów saskich, spotykając się w późniejszych dekadach z dużą krytyką, stając się symbolem ciemnoty i zacofania Polski tamtego okresu. *Nowe Ateny* posiadały dwojaki charakter. Z jednej strony składały się z mniej lub bardziej rzetelnej informacji encyklopedycznej, z drugiej zaś z tak zwanego kuriozum. Encyklopedia zawierała opisy magii i czarów, dziwacznych baśniowych stworów zamieszkujących lądy i morza, w tym smoków, bazyliisków czy dwugłowych węży. Tekst zawierał szereg porad, między innymi, jak zaradzić bólowi zęba, chorobom włosów, złym snom, jak zagotować wodę bez ognia, co zrobić, by małżeństwo było zgodne, jak trafić do nieba, czy jak otów przemienić w srebro. Świat przedstawiony w encyklopedii to mieszanina tradycji biblijnej, antyku, legend i ludowych podań. Antropologiczno-geograficzny charakter przeplata się z elementami ciekawostkowo-sensacyjnymi pełnymi uproszczeń i stereotypów. Nagromadzenie fałszu i absurdu budzi nie tylko śmiech, ale i grozę, tym bardziej, że podobnie kształtowane sądy i wyobrażenia bezwiednie kształtują nasz obraz rzeczywistości, również współcześnie.

Fotografie Ireny Kalickiej, inspirowane poszczególnymi fragmentami i hasłami z *Nowych Aten*, są ironiczną grą z potocznymi skojarzeniami i schematycznymi obrazami świata. Podobnie jak w encyklopedii, świat na fotografiach powstaje w oparciu o zapośredniczone wizerunki i wyobrażenia. Artystka piętrzy stereotypy i gra z potocznymi skojarzeniami, ale przede wszystkim swoje przedstawienia wpisuje we współczesną narrację, próbując wskazać na zjawisko społecznego resentymentu. W sposób szczególnie widać to w pracach odnoszących się do dwóch średniowiecznych motywów ikonograficznych: *dance macabre* oraz *ars moriendi*.

* Niektórzy literaturoznawcy uważają, że pierwszymi dziełami o charakterze encyklopedycznym były zielniki (herbarze) pochodzące z XVI wieku.

Natalia Wiśniewska

Marchewa, buzdygan, szcurzy ogon2016–2018, rzeźba (zużyte ręczniki, krochmal, farba), 79 × 9,5 × 7 cm,
78 × 9 × 7,5 cm, 106 6 × 5,5 cm, instalacja: blacha, drewno, 188 × 88 × 5 cm,
zużyte ręczniki

Dzięki uprzejmości artystki

Władza i jej nieodrodne dziecko – przemoc, to modele, które są bardzo chętnie reprodukowane. Ich mechanizmy powielone w mikroskali możemy zaobserwować w miejscach takich jak wojsko, szkoła, internat czy wakacyjny obóz. Jednym z narzędzi przy pomocy których grupa przywołuje jednostkę do porządku jest „kocówka”. Śpiącej ofierze narzuca się na głowę koc, a następnie okłada się ją przy pomocy skręcanych ręczników. Ze względu na ich kształt określa się je jako „marchewa”, „buzdygan” i „szcurzy ogon”. Często wymierzenie tej kary ma charakter młodzieńczej zabawy lub zemsty. Dynamika tego procesu oparta jest na lojalności grupy i formułującej się w niej hierarchii.

Ręcznik, tworzywo z jakiego wykonane są rzeźby, pochodzi ze sfery bardzo intymnej, charakteryzującej się delikatnością i będącej blisko ciała. Artystka wykorzystując używane ręczniki, sięga po przedmioty, które dla wielu pozostają czymś osobistym. Instruuje jak wykonać narzędzie z tej delikatnej materii, zwraca uwagę na pozorność granicy pomiędzy oficjalnymi a „miękkimi” i „ludycznymi” modelami władzy. Pozostawia nam decyzję co zrobić z ręcznikami, umysławiając jednocześnie, że strach przed przemocą to bardzo silny bodziec i broń obosieczna.

Katarzyna Malejka

Łóżko2016, obiekt, metalowe łóżko, materac z pianki tapicerskiej, tkanina,
200 × 90 × 140 cm

Dzięki uprzejmości artystki

Wypaczone łóżko utraciło swoją funkcjonalność. Artystka poprzez swój gest obdarzyła je specyficzną podmiotowością, sprowadzoną do symbolicznej formy oczekiwania, zawieszenia i absurdu. To oczekiwanie możemy sprowadzić do stanu przymusowego siedzenia, a także w jakimś zakresie do ubezwłasnowolnienia i uprzedmiotowienia.

11

Katarzyna Malejka

1254,2

2018, fotografia, dibond, 40 × 60 cm

Dzięki uprzejmości artystki

Grupa osób rzuca się na siebie, przewracając i przygniatając się nawzajem. 19 uczestników (kobiety, mężczyźni i dzieci) daje łączny ciężar 1254,2 kg. Wspólnie tworzą coś w rodzaju ludzkiej piramidy. To rodzaj zabawy potocznie nazywany „kanapką”, „sianem” lub „stosem”. Podobnie jak w innych formach nastoletnich rozrywek, zabawa zawiera w sobie elementy rywalizacji i ryzyka. Opiera się także na fizycznym kontakcie. Im większy stos, tym bardziej staje się on niebezpieczny dla tych, którzy trafili najniżej. Skumulowane ciepło i przytłaczający ciężar, ku radości tych na górze, odbiera dech osobom na dole. Znalezienie się w stosie pozostaje w dużym stopniu doświadczeniem cielesnym. Euforia miesza się tu z kłopotaniem i bólem. Unieruchomieni w stosie stajemy się bezradni, jednocześnie doświadczamy bliskości i niemocy. Wizualnie „kanapka” budzi skojarzenia ze stosami bezwładnych ciał. Wizerunki tego typu powracają w obrazach z historii dotyczących głady i wojen. W tym kontekście można przywołać obóz pracy w Świętochłowicach-Zgodzie, gdzie tamtejszy komendant stosował rodzaj „zabawy” w kanapkę na więźniach.

12

Liliana Piskorska

Public Displays of Affection

2017, instalacja, video, 6'40", cykl fotograficzny, lightbox 165 × 110 cm każdy,

wydruk 150 × 464 cm

Wideo: Daniel Danilovic (kamera), Bartosz Pawlikowski (postprodukcja kolorystyczna),

Paweł Rychert (postprodukcja audio), Liliana Piskorska (scenariusz, montaż)

Dzięki uprzejmości artystki

„Public Displays of Affection” (publiczne okazywanie uczuć), w skrócie PDA, to termin oznaczający akt fizycznej intymności realizowany na oczach innych ludzi.

Jedną z form wyrażania demokracji jest zgromadzenie publiczne, które pozwala ludziom w szczególności sposobem komunikować się ze sobą i wspólnie wyrażać swoje poglądy. Wolność zgromadzeń jest zagwarantowana prawem konstytucyjnym i daje możliwość formułowania wypowiedzi w przestrzeni publicznej. Do napięcia pomiędzy tymi dwoma pojęciami: zgromadzenie publiczne a przestrzeń publiczna odnosi się Liliana Piskorska w swoim projekcie PDA. Artystka koncentruje się na fizyczności granic odnoszących się do tymczasowej legalności zgromadzenia, które wyznaczają linię demarkacyjną pomiędzy uczestnikami, a oddziałami policji, służącymi do ochrony zgromadzeń masowych. Te zsynchronizowane policyjne formacje są w ciągłym intymnym kontakcie ciała z ciałem, ich integralność zależy od trwałości konstruowanych pomiędzy nimi połączeń, które muszą wyrażać się w ciągłym ruchu, zwrocie, działaniu. Ta bliskość i intymność ma jednak strukturę wynikającą ściśle z funkcji formacji policyjnej. Ta funkcja przeważa nad ciałem, człowiekiem, jednostką. Przestrzeń publiczna powinna sprzyjać nawiązywaniu więzi społecznych. Moment kontaktu przeciwnych stron uświadamia, że często jednak temu założeniu towarzyszy zmienność indywidualnych i masowych potrzeb konstruujących się w jej wnętrzu. Grupowa performatywność odtwarzana w zrytualizowany sposób, internalizowana

jest przez wielu jako jedyny sposób publicznej wypowiedzi. Przestrzeń, w której bezsilność i gniew wymieszane razem, łagodnie przekształcają jednostkową tożsamość w tożsamość grupową.

Granica pomiędzy dwiema stronami, wytworzona tylko na sekundę, przesuwa się, by zaraz zniknąć i zostać odtworzona w innym miejscu. W tej jednej strukturze koncentruje się idea granicy rozumianej jako miejsce jednocześnie spotkania i oddzielenia. Porządek prawny, umowa społeczna, wydają się tylko mijającym stanem, ich nietrwałość pozostaje obnażona.

13

Marcin Dudek

Tunnel Recording

2006/2018, instalacja (folia, taśma, stretch, meble), ok. 400 × 420 × 250 cm,

dokumentacja video, 10'44"

Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław

Dofinansowano ze środków MKiDN

Instalacja *Tunnel Recording* jest odtworzeniem pierwotnej wersji pracy zrealizowanej przez Marcina Dudka w Londynie w 2006 roku. Artysta za pomocą taśmy i folii samoprzylepnej skonstruował w swoim pokoju rodzaj tunelu. Ta specyficzna rzeźba rozwijała się organicznie, początkowo jak pajęczyna, która w miarę wypełniania szkieletu konstrukcji stawała się coraz bardziej kokonowa, łącząc wszystkie istniejące meble z rozszerzającym się tunelem. Dudek realizując instalację, cały czas mieszkał w pokoju, który z dnia na dzień stawał się coraz bardziej klaustrofobiczny. Podobnie jak system nerwowy, instalacja reagowała na ruchy artysty w czasie snu lub pracy przy komputerze. Głównym punktem odniesienia dla działania był *Merzbau* zrealizowany przez niemieckiego dadaistę Kurta Schwittersa w Hanowerze. Budowana od 1923 roku konstrukcja stanowiła rodzaj przestrzennej instalacji, wykonanej z różnych materiałów dostępnych artyście. Swoim wyglądem przypominała rodzaj groty wypełnionej przypadkowymi przedmiotami i odpadkami. Z czasem konstrukcja zaczęła rozrastać się na całe mieszkanie. Jej budowę przerwała ucieczka artysty przed nazistami w 1937 roku.

14

Jerzy „Jurry” Zieliński

Gołąb niepokoju

1969, olej na płótnie, 150,5 × 200 cm

Dzięki uprzejmości Galerii Zderzak

Obraz *Gołąb niepokoju* został namalowany w 1969 roku w momencie przełomowym dla twórczości „Jurrego”, jednego z najciekawszych polskich malarzy drugiej połowy XX wieku. Wtedy artysta ostatecznie opracował własny język wyrazu, a jego malarstwo zyskało spójne, głębokie podłoże filozoficzne. Styl jego malarstwa opierał się na plakaturowym skrócie i symbolice, które można traktować jako pastisz propagandowej estetyki socjalistycznego państwa. Na twórczość z tego czasu wpłynęła także sytuacja polityczna. Interwencja wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w 1968 roku, samospalenia dokonane w Pradze i w Warszawie na znak protestu przeciwko inwazji, niepokoje społeczno-polityczne lat 1968–1969 w Polsce przyspieszyły rozwój artystyczny i intelektualny „Jurrego”, a w jego obrazach pojawiły się treści metapolityczne i antysowieckie. *Gołąb niepokoju* jest nawiązaniem do spopularyzowanego motywu gołąbka pokoju, który zaprojektował Pablo Picasso na potrzeby *Światowego Kongresu Intelektualistów w Obronie Pokoju* mającego miejsce we Wrocławiu w 1948 roku. Kongres, w często formułowanej ocenie, był propagandową imprezą mającą na celu mobilizowanie światowej opinii publicznej przeciwko „imperialistom amerykańskim”, co wiązało się z próbą hamowania badań jądrowych na Zachodzie, wobec nieposiadania przez ZSRR wówczas broni atomowej. Był to czas rozpoczęcia zimnej wojny cementującej podział na Wschód i Zachód. Konfliktowi, trwającemu do końca lat 80., nieustannie towarzyszył wyścig zbrojeń oraz realna groźba użycia broni jądrowej na skalę masową.

15

Jerzy Kosałka

Zabawka terapeutyczna dla dorosłych

2017, tech. własna, tektura, plexi, styropian, płótno, tworzywo sztuczne,

szkło, aluminium, 42 × 30 cm każdy

Dzięki uprzejmości artysty

Komplet zabawek składa się z planszy z przezroczystym pojemnikiem, w którym jest lalka Żyda, zapalniczka oraz buteleczka z podpałką do grillu. Tłem dla zestawu jest kolaż złożony z dwóch zdjęć. Pierwsze, pochodzące z lat 30. XX wieku, ukazuje wrocławską Nową Synagogę mieszczącą przy ul. Łąkowej. Budowla była drugą co do wielkości żydowską świątynią na terenie Niemiec i Austrii. Podczas nocy kryształowej z 9 na 10 listopada 1938 roku bojówki hitlerowskie spaliły synagogę. Po zakończeniu II wojny światowej nie została ona odbudowana. Drugie, współczesne zdjęcie, ukazuje moment z demonstracji zorganizowanej przeciwko przyjmowaniu uchodźców do Polski, jaka odbyła się na Rynku we Wrocławiu 18 listopada 2015 roku. W czasie demonstracji jeden z uczestników spalił kukłę Żyda.

16

Tytus Szabelski

Działania protestacyjne

2018, instalacja fotograficzna, kolaż, wydruk cyfrowy,

video found footage, wymiary różne

Sto lat. Propozycja Nowej Flagi Polski (1918–2018)

2018, flaga, materiał, 150 × 250 cm

Dzięki uprzejmości artysty

Tytus Szabelski od 2011 roku przygląda się narastającej fali protestów jakie mają miejsce w Polsce. Uczestniczył w różnorodnych demonstracjach: od ekologicznej pikietki i marszu równości, przez demonstracje związkowców, smoleńską miesięcznicę, po marsz niepodległości i rocznicę powstania nacjonalistycznego ONR-u. Początkowo dokumentował maszerujący tłum, a wykonane zdjęcia poddawał obróbce, wymazując hasła i symbole z transparentów, pozostawiając białą powierzchnię. Z czasem sam zaczął wtapiać się w manifestujących niosąc własny biały transparent. Jak komentował: „Kiedy wyszedłem z nim pierwszy raz był próbą zebrania pod jednym sztandarem trzech skrajnie różnych demonstracji z okazji święta niepodległości w Warszawie. Szedłem z pustym transparentem na nacjonalistycznym marszu niepodległości, demonstracji centrystycznego kodu i lewicowym marszu przeciwko faszyzmowi. Jedyne «nic» mogłoby zjednoczyć wszystkie te obozy. Może jednak nie ma wcale potrzeby jednoczenia się na siłę? Być może zmitologizowane marzenia o jedności są tak naprawdę szkodliwe?”. Judith Butler, na którą powołuje się artysta, pisała o zgromadzeniach, w których ludzie mogą poruszać się w różnych kierunkach i mówić różne rzeczy, nawet sprzeczne. Szabelski pojawiając się na różnorodnych manifestacjach przede wszystkim przygląda się specyfice demonstracji: jej mechanizmom, rytuałom, czy sile tłumu. Niemniej, jego biały transparent nie pozostaje pustym komunikatem. W zależności od kontekstu, w którym się pojawia i od ludzi, którzy go widzą, zawsze znaczy coś innego. W takim przypadku każde spojrzenie jest nadaniem znaczenia.

W ostatnim swoim działaniu artysta biały transparent przekształcił w białą flagę, która na wystawie flankuje fasadę Muzeum Współczesnego. Praca *Sto lat. Propozycja Nowej Flagi Polski (1918–2018)* polega na prostym, symbolicznym geście pozbycia się z narodowej flagi Polski czerwonego koloru, symbolizującego w heraldyce ogień, krew, odwagę i waleczność. Pozostaje barwa biała – czystość i niepokalanie.

Źródła: Facebook: Grupa Stonewall; Facebook: Polityka; Facebook: Wirtualna Polska; Facebook: Marsz Niepodległości; Youtube: wolnosc24.pl; Wojtek Szabelski

17

Jacek Rydecki

Archiwum

1982, matryca poligraficzna, 46 × 27 cm, grypsy 6,5 × 4,5 cm każdy
Dzięki uprzejmości Biblioteki pod Atlantami w Wałbrzychu

W 2017 roku w wałbrzyskiej dzielnicy Sobięcin w trakcie remontu domu odkryte zostało archiwum Solidarności działającej w tym regionie w pierwszej połowie lat 80. Znaleździło zawierało druki ulotne i kalendarze, wydawnictwa z drugiego obiegu, śpiewniki internowanych, zakazane wówczas książki (m.in. Czesława Miłosza, Witolda Gombrowicza, Kazimierza Brandysa, Aleksandra Sołżenicyna), czy znaczki Poczty Solidarności, nawiązujące do miejsc internowania jej członków po wprowadzeniu stanu wojennego. Dom z ujawnioną skrytką w tamtym okresie należał do rodziny Jacka Rydeckiego. W latach 80. Rydecki był czynnym artystą zajmującym się przede wszystkim performansem, ale także aktywnym działaczem podziemia opozycyjnego. Zajmował się drukiem i kolportażem nielegalnych wydawnictw w Wałbrzychu. Z tego powodu był w kręgu zainteresowań bezpieki. Na początku 1982 roku został aresztowany i umieszczony w Zakładzie Karnym w Kamiennej Górze. Z ośrodka internowania wysyłał grypsy z instruktażem przygotowywania druku nielegalnych wydawnictw Solidarności. Wśród innych ukrytych przez artystę materiałów uwagę zwraca sitodrukowy powielacz wykorzystywany do druku cegiełek o nominale 500 zł Regionalnego Komitetu Strajkowego Solidarność.

18

Tomasz Domański

Oddział 6

1983, fotografia analogowa, wydruki cyfrowe, 10 × 15 cm każdy

Mokumenty

połowa lat 80. XX wieku, druki, papier, fotografia, linoryt, wymiary różne
Dzięki uprzejmości artysty

„W/w rozpowszechnia fałszywe wiadomości mogące wywołać niepokój publiczny i brak zaufania do organów władzy państwowej”. Tak brzmiał akt oskarżenia dwudziestoletniego Tomasza Domańskiego, który w czasie stanu wojennego został skazany na trzy lata więzienia za kolportaż ulotek. Po roku został zwolniony. Chcąc uniknąć obowiązkowej służby wojskowej, artysta zaczyna symulować chorobę psychiczną. Wkrótce trafił na zamknięty oddział szpitala psychiatrycznego z rozpoznaniem depresji reaktywnej. W czasie pobytu zaprzyjaźnił się z innymi pacjentami i zrealizował cykl portretów fotograficznych. Wśród uchwyconych na zdjęciach są osoby od głęboko chorych, przez uciekinierów przed wojskiem, po osoby, które znalazły się na odwyku. Każda z nich ma swoją indywidualną historię wypisaną na twarzy: lęki, dramat choroby, nieprzystosowania, odrzucenia.

Bezpośrednio do tych wydarzeń ze stanu wojennego i ucieczki przed przymusową służbą wojskową odnosi się także – zrealizowana w późniejszym czasie – seria mokumentów, fikcyjnych dokumentów udających autentyczne. Dokumenty są wystawione na nazwisko „Jezus Chrystus”. Wśród nich mamy: dowód osobisty, książeczkę wojskową, list gończy, czy akta sprawy.

19

Piotr Pawlenski

Groźba. Płonące drzwi Łubianki

2015, akcja, dokumentacja wideo i fotograficzna

Oddzielenie

2014, akcja, dokumentacja wideo

Dzięki uprzejmości artysty

W nocy z 8 na 9 listopada 2015 rosyjski artysta Piotr Pawlenski oblał benzyną i podpalił główne wejście do Łubianki, siedziby Federalnej Służby Bezpieczeństwa Federacji Rosyjskiej w Moskwie. Łubianka stanowi symbol opresji politycznej w Rosji, była miejscem gdzie m.in. torturowano ofiary czystek stalinowskich w latach 30. XX wieku. W budynku mieściły się biura NKWD, a potem KGB. Po podpaleniu artysta z kanistrem w ręku spokojnie stał przed płonącymi drzwiami, czekając na aresztowanie. Jeszcze tego samego dnia został oskarżony o wandalizm i wytoczono mu sprawę, choć on sam chciał, aby przekwalifikowano oskarżenie na terroryzm.

19 października 2014 Pawlenski siedzi nago na murze otaczającym Instytut Psychiatrii Sądowej im. Władimira Serbskiego w Moskwie. Po chwili odciął sobie kawałek ucha nożem kuchennym. Krwawiąc siedział do czasu, aż został ściągnięty przez funkcjonariuszy policji. Akcja stanowiła sprzeciw wobec kategoryzowania społeczeństwa i stosowaniu psychiatrii do represji politycznych. Psychiatria represyjna w ZSRR, masowo stosowana od lat 60. do 80., pełniła skuteczne narzędzie w walce politycznej, a także w zwalczaniu osób uważanych za naruszające normy społeczne.

20

Roman Stańczak

bez tytułu

1994, dokumentacja wideo performance, Galeria a.r.t. w Płocku, 3'21"

Dzięki uprzejmości artysty i galerii Stereo

Roman Stańczak jest rzeźbiarzem, który łączy postawę krytyczną z niemalże mistycznym stosunkiem do rzeczywistości. W pracach wykorzystuje pospolite przedmioty, które poddaje modyfikacji: przewraca „na lewą stronę” czajnik, nicuje wannę czy odziera ze skóry kanapę. Stają się one nagie i surowe do szpiku kości. Artysta sztukę traktuje jako radykalny życiowy eksperyment. Obdzierając „ze skóry” przedmioty, odziera również samego siebie. Swego rodzaju bycie na granicy i prowokowanie losu charakteryzują przede wszystkim jego wczesne performanse. Takim przykładem jest akcja z wykorzystaniem wanny wypełnionej wodą, zrealizowana w kultowej Galerii a.r.t. w Płocku. Rzeczywistość nie jest bezpieczna, sugeruje artysta i przypomina jak nagie jest życie.

Zbyszko Trzeciakowski *bez tytułu*

dokumentacja performans, tekst, *Katalog nagród im. Partuma*, projekt Jerzy Truszkowski, realizacja Zbigniew Libera, KwieKulik, Zbyszko Trzeciakowski, 1986, s. nlb
Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Zbyszko Trzeciakowski w połowie lat 80. XX wieku realizował radykalne, zagrażające zdrowiu i życiu performanse, odzwierciedlające alienację, depresję i poczucie zagrożenia w Polsce stanu wojennego. Na jego działania bezpośredni wpływ wywarła także katastrofa elektrowni w Czarnobylu.

W 1986 roku artysta zainicjował w poznańskiej dzielnicy Kiekrz akcją ukazującą łatwość manipulowania ludźmi, a zarazem poddał losowej próbie swoje ciało. Osoby uczestniczące w spotkaniu otrzymały instrukcje, które prowadziły ich na granicę terenu pewnej budowy. Polecenia instrukcji nakazywały każdemu uczestnikowi zdarzenia wrzucenie kamienia lub cegły do widocznego parę metrów za barierką dołu. Zdarzenie rejestrowały dwie kamery wideo. Jedna rejestrowała ludzi, druga wewnątrz dołu. Jak się okazało, w dole leżał twarzą do góry (z przewiązanymi czarną tkaniną oczami) nagi Trzeciakowski. To „doświadczenie siebie” Trzeciakowski kontynuuje w kolejnych dokumentalnych akcjach. Prywatne mieszkanie w Poznaniu. Rok 1986. Artysta stoi nago nad wystającymi z podłogi około 50 cm pędami bambusa. W pewnym momencie bezwładnie upada twarzą na pędy, które pod ciężarem ciała łamią się, ale i ranią je. Artysta traci przytomność, łamie sobie szczękę, dwa żebra i nadziewa się na kilka bambusów. Całe zdarzenie rejestrują dwie kamery wideo.

Akcje, w których Trzeciakowski poddawał losowej próbie swoje ciało, były świadomym ryzykiem. Każdego dnia można zginąć, przypadkowo lub nie. Zostać – jak to argumentował – zabitym przez policję w czasie demonstracji ulicznej. Ryzyko i testowanie ciała było koniecznością, ponieważ jedynie poprzez cielesność jesteśmy w stanie uzmysłowić sobie siebie. Jak sam artysta zaznacza, jego filmy rejestrujące działania były „śladami przemyśleń i prób utrzymania równowagi pomiędzy sparaliżowaną wegetacją, a siłą walki z własnym psychicznym i intelektualnym unicestwieniem”. Wkrótce po tych realizacjach ich dokumentacja została przez niego zniszczona.

Urszula Kozak *Elektrownia Jądrowa w Żarnowcu – reinterpretacje*

2015, wideo, 7'34"
Dzięki uprzejmości artystki

Wideo performans Urszuli Kozak rozgrywa się na terenie opuszczonej Elektrowni Jądrowej w Żarnowcu. Budowa kompleksu ruszyła w 1982 roku i miała stanowić pierwszy krok w realizacji polskiego programu energetyki jądrowej. Zmiana warunków ekonomicznych w Polsce po 1989 roku, a także długotrwałe protesty aktywistów i mieszkańców oraz negatywny odbiór części społeczeństwa, który wzmógł się po katastrofie w Czarnobylu, spowodowały, że budowa została wstrzymana w 1990 roku. Od tamtej pory budynki i wybudowana infrastruktura powoli zamieniały się w pustostany poddane działaniom natury. Pozostawione betonowe przestrzenie zamieniły się w wodne kanały, rozpadające się żelbetonowe konstrukcje, malownicze i tajemnicze krajobrazy. Betonowa architektura elektrowni przypomina martwe, okaleczone ciało, które każdego dnia ulega biologicznemu rozkładowi. Artystka eksploruje tę umarłą architekturę stając wobec oblicza nieudanego eksperymentu, który miał być ukoronowaniem współczesnych osiągnięć technologicznych.

Liliana Lewicka *Miejsce do rozmyślań*

wystawa poplenerowa I Sympozjum Artystów i Naukowców „Sztuka w zmieniającym się świecie”, Puławy 1966. Zdjęcia: Eustachy Kossakowski
Dzięki uprzejmości Anki Ptaszkowskiej i Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

W 1966 roku z inicjatywy krytyka i teoretyka sztuki Jerzego Ludwińskiego odbyło się Sympozjum Artystów i Naukowców pod hasłem „Sztuka w zmieniającym się świecie”. Spotkanie miało miejsce w Zakładach Azotowych w Puławach. Główną ideą Sympozjum było podkreślenie współzależności sztuki, technologii, nauki i przemysłu. Sympozjum zostało pomyślane jako miejsce debaty zarówno artystów, krytyków i teoretyków sztuki, jak również naukowców z innych dziedzin nauk.

Głos Liliany Lewickiej, jednej z uczestniczek wydarzenia, stanowił krytyczną polemikę z hasłami Sympozjum. Artystka w ramach swojego działania stworzyła rodzaj instalacji ulokowanej w lesie. Było to miejsce, do którego trzeba było dojść wyznaczoną ścieżką. Już z oddali unosił się fetor rozkładającej się padliny. Na miejscu znajdowała się drewniana konstrukcja z nabitymi świńskimi i krowimi głowami pozyskanymi z rzeźni. Praca Lewickiej wnikała w problemy egzystencjalne, ale przede wszystkim przywoływała poczucie zagrożenia – obecność śmierci, której znakiem był również przemysł chemiczny. Połowa lat 60. to moment, kiedy rodzą się ruchy ekologiczne i zaczynają być głoszone hasła na rzecz ochrony środowiska i racjonalnego korzystania z zasobów naturalnych. W tym kontekście zaproponowany przez artystkę dość radykalny gest można również rozpatrywać jako przeświadczenie o potrzebie ochrony środowiska biologicznego i ekologicznego.

Gustav Metzger
Pomnik auto-destruktywny

1960/2018, makieta, zszywki metalowe, stal, 24 × 47 × 25 cm
 Dzięki uprzejmości The Estate of Gustav Metzger
 Propozycja zakupu na 2018 rok w ramach programu MKiDN
 „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”

W 1959 roku Gustav Metzger pisze pierwszy *Manifest Sztuki Autodestrukcyjnej*. Idea ta stała się jedną z głównych osi jego twórczości skupionej przede wszystkim na pobudzeniu ludzi do działań w kwestiach dotyczących ich społecznego i politycznego otoczenia. Metzger świadomy zagrożeń, jakie tkwią w zdobyczach współczesnej cywilizacji, zaproponował formę sztuki, która zwracać miała uwagę na „obsesję zniszczenia” panującą we współczesnym społeczeństwie. Sztuka autodestrukcyjna miała być ze swej natury nietrwała i ulegać samozniszczeniu. W drugim manifestie z 1960 roku pisał: „Sztuka autodestrukcyjna jest przekształceniem technologii w sztukę publiczną. Ogromna zdolność produkcyjna, chaos kapitalizmu i radziecki komunizm, współistnienie nadwyżki i głodu; wzmożone gromadzenie arsenału broni nuklearnej – to aż nadto, by zniszczyć społeczeństwa technologiczne; to dezintegracyjne efekty maszynierii i życia w rozległych zabudowanych obszarach wywierane na człowieku...”. Jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów realizacji tej koncepcji są działania polegające na „malowaniu” kwasem na nylonie, przeprowadzane przez Metzgera na początku lat 60. Ważną inicjatywą, która wiązała się z koncepcją sztuki autodestrukcyjnej, było DIAS (Destruction in Art Symposium) – sympozjum „O destrukcji w sztuce”, które odbyło się w Londynie w 1966 roku i stanowiło jedno z najważniejszych spotkań artystycznych tamtych czasów. *Pomnik auto-destruktywny* stanowi makieta niezrealizowanego monumentu. Artysta często wykonywał makiety swoich prac czy działań w przestrzeni publicznej przed ich realizacją. Niekiedy pozostawały one jedynie w sferze projektów.

Metzger jako jeden z pierwszych twórców zaczął wskazywać na zagrożenia, jakie niesie ze sobą cywilizacja. Jego prace często były komentarzem do aktualnych wydarzeń, nawiązywały do tragedii wojny i widma terroryzmu. Zwracały również uwagę na problemy, które wymagały natychmiastowych interwencji. Mimo że twórczość Metzgera jest wyraźnie różnicowana, zawsze wiązała się ona z aktualną sytuacją polityczną i odpowiadała na panujące w społeczeństwie nastroje. Artysta nigdy nie pozostawał obojętny na losy otaczającego go świata i nieraz był ważnym obserwatorem lub aktywnym uczestnikiem wielu ważnych w historii XX i XXI wieku wydarzeń.

Angelika Markul
Welcome to Fukushima

2013, fotografie, 126,5 × 164 cm każda, ed. 2 + 1 AP
bez tytułu
 2014, wosk, drewno, skóra, filc, ok. 100 × 50 cm
 Dzięki uprzejmości artystki i Galerii Leto

Angelika Markul śledzi moc natury, doszukując się w niej niszczycielskiej i niemożliwej do okiełznania siły. Czasem jest ona niewiadomego pochodzenia, często – bywa wyzwolona przez błędy ludzkie czy uboczne skutki naszych działań. Zazwyczaj jednak oddziałuje na świat niszczycielsko. Był to jeden z powodów odwiedzenia przez artystkę Fukushima, gdzie w 2011 roku w wyniku tsunami spowodowanego przez trzęsienie ziemi, doszło do katastrofy w elektrowni atomowej, porównywalnej do tragedii w Czarnobylu. Seria zdjęć *Welcome to Fukushima* to studium zrujnowanego miasta. Krajobraz zdeformowany przez przyrodę kierującą się zasadami, które nie są dla nas do końca rozpoznawalne. W pracach artystki ta niszczycielska moc wiąże się z podziwem, dowodząc kruchości oraz niestabilności naszej wizji świata.

Związek człowieka z naturą to relacja bardzo ograniczona i brutalna zarazem. Podkreśla to druga pozbawiona tytułu praca Angeliki Markul. Rzeźba wykonana z filcu, skóry i wosku przypomina uprzęż złożoną ze sznurów, skórzanych pasów i zdeformowanych, bliżej nieokreślonych organicznych przedmiotów. Inspiracją do realizacji tego cyklu byli gauchos, rdzenni argentyńscy pasterze zajmujący się handlem skórą i mięsem, stanowiący istotny element narodo-kulturowy Argentyny. Przyzwyczajeni do anarchii i wolności gauchos wiedli bardzo prosty żywot, często nie posiadając nic poza koniem. Markul w swoich rzeźbach koncentruje się na kwestii ujarznienia i okiełznania. Tak jakby sugerowała, że natura, która została uśmiercona, może odrodzić się w nieposkromionej dzikości.

Jerzy Truszkowski
Moralność ciała

1984 akryl na papierze, 490 × 100 cm
 Dzięki uprzejmości artysty i Galerii Piktogram

Jerzy Truszkowski w 1985 roku pisał: „Kiedy byłem małą dziewczynką, wychowano i karmiono mnie w taki sposób, by uczynić mnie pięknym i mądrym chłopcem. Rodzicom udało się jednakże wykształcić we mnie jedynie trzeciorzędne cechy płciowe. Lecz umysł mam w połowie kobiecy. Łączę mającą swe źródła w macicy intuicję z przenikliwością ówczesnego gnoseologii rozumu”. Artysta w latach 80. uprawiał twórczość pełną sprzeczności i wątpliwości oscylującą wokół pytań dotyczących moralności, egzystencji, cierpienia, filozofii czy Boga. W swoich pracach i tekstach, mocno zainspirowanych Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, wyrażał nihilistyczną postawę budowaną poprzez mocne kontrasty, napięcia i prowokacje. Za każdym razem ta wizualna forma była podporządkowana poetyckiej grze znaczeń. W pracy *Moralności ciała* mieszają się wątki biblijne i erotyczne. Zakreślone przez artystkę napięcie pomiędzy dobrem a złem jest niejednoznaczne, uwypuklając, że moralność ma u swych korzeni emocje.

27

Szymon Kobylarz

Duszno

2010–2014, instalacja

Bez tytułu (maska)

2010, wosk, gips, gabłota, drewno, wosk, szyba, 75 × 63 × 70 cm

Bez tytułu (Tablo 01)

2010, rysunek, fotografia, kolaż, drewniana rama, szyba, 70 × 50 cm

Bez tytułu (Tablo 02)

2010, rysunek, kolaż, drewniana rama, szyba, 70 × 50 cm

Bez tytułu (Tablo 03)

2014, fotografia, kolaż, drewniana rama, szyba, 70 × 50 cm

Bez tytułu (Tablo 04)

2014, szyba, drewniana rama, szyba, 70 × 50 cm

Bez tytułu (Tablo 05)

2014, kolaż, drewniana rama, szyba, 70 × 50 cm

Bez tytułu (lampa)

2014, obiekt, dwie lampy, 40 × 22 × 48 cm

Dzięki uprzejmości artysty

Projekt Szymona Kobylarza odnosi się do śledztwa w sprawie seryjnego mordercy, Wampira z Zagłębia, któremu przypisuje się 21 napadów na kobiety w tym 14 śmiertelnych. Od listopada 1964 do marca 1970 roku na Śląsku zapanowała psychoza. Kobiety ginęły jedna po drugiej, a milicja nie mogła zidentyfikować sprawcy. Dopiero, gdy zamordowano siostrzenicę Edwarda Gierka, stało się jasne, że winny musi zostać schwytany za wszelką cenę. Milicja prowadziła intensywne śledztwo, podczas którego wykorzystano wiedzę z zakresu psychologii oraz najnowsze technologie, próbując nakreślić portret hipotetyczny sprawcy. Ostatecznie aresztowano mieszkańca Dąbrowy Górniczej Zdzisława Marchwickiego. Oficjalna wersja mówiła, że wytypował go komputer na podstawie wskazanych cech mordercy, w rzeczywistości doniosła na niego żona skuszona nagrodą pieniężną. Proces był pokazowy i cieszył się bardzo dużym zainteresowaniem wśród społeczeństwa. Oskarżonego powieszono. Po egzekucji kazano wykonać odlew jego twarzy, który stały się elementem milicyjnej propagandowej wystawy, prezentującej przebieg dochodzenia. Instalacja artysty nawiązuje do tej ekspozycji, starając się ukazać nieostrość i niejasność zgromadzonych dowodów, sugerując nieetyczność śledztwa. Niewykrycie sprawcy nie wchodziło w grę. Do dziś sprawa budzi wiele kontrowersji.

28

Elżbieta Jabłońska

Czy twój umysł jest pełen dobroci?

2005, neon, 42 × 232 cm

Kolekcja Lubuskiej Zachęty Sztuki Współczesnej

Pytanie postawione przez Elżbietę Jabłońską zaczerpnięte zostało z nauki Atiśy, mistrza buddyzmu tybetańskiego. Błękitny neon odzwierciedla odręczny zapis ośmiolletniego syna artystki. Pytanie odnosi się do postawy człowieka i etyki dyktującej jego codzienne wybory, w szczególności do ludzkiej wrażliwości i odpowiedzialności za drugą osobę.

29

Marta Kotwica

Przymus powtarzania traumy

2017, wideo, 6'02", performans

Dzięki uprzejmości artystki

Przymus powtarzania traumy Marty Kotwicy to performans, któremu towarzyszy krótkie wideo dokumentujące proces wszczepiania artystce biochipa RFID (radio-frequency identification). Urządzenie to stanowi rodzaj nadajnika o wielkości 2–3 ziaren ryżu, na którym można zapisać dowolne informacje. Wykorzystuje się go m.in. przy znakowaniu towarów czy zwierząt. Jego głównym celem jest identyfikacja oraz śledzenie drogą radiową organizmu/przedmiotu, w którym się znajduje. Artystka wychodząc od osobistej historii związanej ze śmiercią ukochanego kota poddaje swoje ciało znakowaniu. W swoim performansie opowiada o zależności, kontroli i doświadczeniu odosobnienia, zadając jednocześnie pytanie, czy troska oznacza kontrolę. Artystka odwołuje się również do freudowskiej koncepcji przymusu powtarzania traumy twierdzącej, że ludzie mają tendencje do powtarzania nieprzyjemnych sytuacji z przeszłości w swoim bieżącym życiu. Performans został odtworzony w czasie otwarcia wystawy 11 maja 2018 roku.

30

Przemysław Branas

Hiena

2015, obiekt, 100 × 40 × 8 cm, wosk, stearyna, slajdy analogowe

Dzięki uprzejmości artysty

Przemysław Branas przez kilka miesięcy regularnie odwiedzał cmentarz w celu pozyskania ze śmietników niedopalonych zniczy i wkładów stearynowych. Następnie w domu przetapiał je mozolnie tworząc woskowy obiekt przypominający swoim kształtem niewielką trumnę. Praca artysty to w istocie ślad rozciągniętego w czasie działania, któremu towarzyszy oszczędna dokumentacja fotograficzna. Proces ten możemy rozpatrywać jako swoisty rodzaj dziennika żałobnego odnoszącego się do kultywowania pamięci o zmarłych. Niezakończona żałoba niekiedy może przerodzić się w proces niezwykle kompulsywny.

31

Artur Żmijewski

Spojrzenie

2017, wideo, 14'05", transfer cyfrowy z 16 mm, ed. 3 + 1AP
 Dzięki uprzejmości artysty i Fundacji Galerii Foksal
 Propozycja zakupu na 2018 rok w ramach programu MKiDN
 „Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”

Spojrzenie to niemy, czarno-biały zapis na kamerze 16 mm wizyty artysty w obozach dla uchodźców w Calais, Paryżu i Berlinie. Artysta filmuje imigrantów vegetujących w prymitywnych schronieniach. Wkracza do ich legowisk brutalnie naruszając intymność. W zamian daje im nowe buty i kurtki. Na plecach jednego z nich maluje białą farbą znak „X”, innemu daje miotłę i pokazuje jak jej używać. Ustawia ich przed kamerą jak obiekt badań antropologicznych. Oszczędny formalnie film, dla którego inspiracją były nazistowskie i sowieckie filmy propagandowe, próbuje – jak podkreśla sam autor – ukazać nienawistny język dominujący w debacie publicznej dotyczącej problemu postrzegania uchodźców.

32

Tymon Nogalski

Green White Orange – Composition

2016, wideo, 2'54"
 Dzięki uprzejmości artysty

Na filmie kręconym z perspektywy lotu ptaka obserwujemy ziemię, na której leżą gruzy i śmieci. Z wolna zaczynamy uświadamiać sobie, że przede wszystkim widzimy wielką górę usypaną z kamizelek ratunkowych. Znajdujemy się na Lesbos, greckiej wyspie leżącej w północno-wschodniej części Morza Egejskiego u wybrzeża Turcji. Od 2015 roku trafiały tam kolejne nielegalne łodzie z imigrantami głównie z Syrii, Afganistanu i Iraku, a o ich liczbie świadczy wysypisko z dziesiątkami tysięcy kamizelek ratunkowych. Dla wielu tysięcy uchodźców był to pierwszy etap europejskiej wędrówki.

33

Irmina Rusicka

Artykuł 14

2017, instalacja audio i wideo
 Dzięki uprzejmości artystki

Artykuł 14

Każdy człowiek ma prawo ubiegać się o azyl i korzystać z niego w innym kraju w razie prześladowania.

Powszechna Deklaracja Praw Człowieka

Zgodnie z prawem międzynarodowym zawartym w konwencji genewskiej status uchodźcy otrzymuje osoba, która przebywa poza krajem swego pochodzenia i posiada uzasadnioną obawę przed prześladowaniem w tym kraju ze względu na rasę, religię, narodowość, poglądy polityczne lub przynależność do określonej grupy społecznej.

Według danych Urzędu ds. Cudzoziemców w 2017 roku Polska udzieliła ochrony międzynarodowej 742 cudzoziemcom. W sumie rozpatrzono pięć tysięcy podań. Największa liczba osób ubiegających się o status uchodźcy, które trafiają do Polski, przekracza polsko-białoruską granicę Brześć-Terespol. Od lipca 2016 roku systematycznie zaczęto uniemożliwiać tamtejszym uchodźcom składanie wniosków o status uchodźcy, co jest niezgodne zarówno z prawem polskim, jak i międzynarodowym. Po zgłoszeniu na granicy chęci ubiegania się o status uchodźcy powinni zostać wpuszczeni do Polski, a ich sprawa przekazana do Urzędu ds. Cudzoziemców. Decyzja jednak zapada tu znacznie wcześniej niż przewiduje prawo, poprzez blokowanie ich wjazdu przez straż graniczną.

W maju 2017 roku Irmina Rusicka odbyła podróż na granicę Brześć-Terespol by przyjrzeć się temu problemowi. W efekcie artystka zrealizowała pracę poświęconą osobom, które tam spotkała. Instalacja składa się z nagrań próśb o status uchodźcy wypowiedzianych przez uchodźców, którym wielokrotnie odmówiono wjazdu do Polski. Każdy pojedynczy megafon reprezentuje pojedynczą osobę. Jest nośnikiem jej głosu, wypowiadającego w języku rosyjskim oraz polskim zdanie „Proszę o status uchodźcy”. Nagrania zostały zebrane wśród uchodźców głównie z Czeczenii, którzy koczują na granicy w Brześciu. Ich prośby były od dłuższego czasu ignorowane przez polską straż graniczną. Uzupełnieniem nagrań są zarejestrowane kamerą 4 rozmowy z osobami przybliżającymi swoje prywatne historie dotyczącą motywów ucieczki. W swoim działaniu Rusicka próbuje oddać głos osobom wykluczonym i całkowicie dla nas anonimowym. Wyposażeni w mechanizm megafonu, w sposób symboliczny, zyskują tożsamość i głos, który ma szansę na szersze usłyszenie.

34

Richard Mosse

Moria

2016, dibond, papier metaliczny, pleksi, druk cyfrowy, 126 × 431,5 cm

Kolekcja Muzeum Współczesnego Wrocław

Dofinansowano ze środków MKiDN

Na wyspę Lesbos powraca także Richard Mosse, fotografując jeden z największych znajdujących się w Europie obozów przejściowych dla uchodźców w miejscowości Moria. Artysta, specjalizujący się w analizie sposobów reprezentacji współczesnego konfliktu, eksperymentuje z użyciem kamery termograficznej, która rejestruje ciepło ludzkiego ciała. Ten specjalistyczny sprzęt produkowany z myślą o kontroli granic, przeważnie dostępny jedynie służbom wojskowym, artysta kieruje w kierunku obozów uchodźców. Panoramiczna fotografia obozu, uwypukla miejsca promieniowania ciepłego emitowanego przez ciała. Mapa ciepła, jak sam określił to twórca, pokazuje ogrodzenia obwodowe, kolejki żywnościowe, namioty i tymczasowe schronienia architektury obozowej, a także wyizolowane ślady ruchu ludzkiego i zwierzęcego. Ciepło jest tutaj traktowane jako metafora zmagania się z codzienną walką o przetrwanie w warunkach i położeniu w jakim się znaleźli mieszkańcy obozu. Aparat Mossa nie rejestruje jednostek, a masę. Artysta świadomie wykorzystuje ten fakt, nawiązując do obraźliwego języka jakim operują współczesne media odnoszące się do kwestii imigracji, języka, który dehumanizuje uchodźców i sprowadza ich do abstrakcyjnego i jednocześnie brzmiącego zjawiska „plagi”.

35

Dorota Chilińska

Wieża Babel

2006, wideoinstalacja, 10'

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu

Dorota Chilińska tworząc swoją *Wieżę Babel* zestawia dwa wizualne obrazy. Pierwszy ukazuje powiększający się z wolna kadr przedstawiający Nowy Jork po ataku terrorystycznym 11 września 2001 roku. Drugi obraz to czerń monitora, na którym co jakiś czas przesuwają się w dół białe kreski skanera. Za każdym przesunięciem pojawia się nowe zdanie w języku angielskim będące fragmentem z biblijnej opowieści o wieży Babel. Są one odczytywane przez komputerowy syntezytor mowy, ale za każdym razem angielski tekst czytany jest w innym języku. Próba wypowiedzenia tekstu przez maszynę okazuje się nieudana. W efekcie komputer nie odczytuje tekstu poprawnie, a w całym tym szumie i natłoku informacji gubi się właściwy sens. W ten sposób powracamy do punktu wyjścia biblijnej opowieści, w której po zburzeniu wieży nastąpił chaos semantyczny. Ludzie próbują budować Babel na nowo, sięgając po coraz bardziej wymyślne urządzenia i sztuczną inteligencję, ale nadal jest ona – jak pokazuje Chilińska – ideą niemożliwą do zrealizowania.

36

Justyna Scheuring

Everyone, Merry-Go-Round

2017, wideo, dokumentacja performansu, 26'12"

Dzięki uprzejmości artystki

Justyna Scheuring poprzez aranżowane przez siebie działania o charakterze performatywnym próbuje dotrzeć do elementarnych aspektów zdarzenia – spotkania i obecności. Wypowiedzi artystki to zazwyczaj akcje oparte na performansie, które sama definiuje jako rzeźby współtworzone z przestrzenią, przedmiotami i ludźmi, a przy tym komponowane jak utwór muzyczny lub wiersz – z poszanowaniem dla czasu i rytmu. Działanie *Everyone, Merry-Go-Round* zostało zrealizowane w Canal Gallery w Londynie, gdzie artystka zaaranżowała przestrzenną instalację, w której rozegrał się performans. W wydarzeniu ważną rolę pełniły dwie grupy profesjonalnych tłumaczy przekładających słowa artystki na język angielski oraz język migowy (zarówno polski jak i angielski). Scenografia wykorzystująca dominujące atrybuty władzy, słowa, gesty, odgłosy, kostium, tłumaczenie – wszystko podporządkowane zostało wzmocnieniu „pojedynczego głosu” mówiącego o odrętwieniu, cierpieniu, tożsamości w kontekście osobistych traum, globalnej migracji i doświadczaniu odmienności. Niemniej, w tym nagromadzeniu gestów, słów i języków odczuwalny pozostał problem komunikacji związanej z niezrozumieniem i ograniczeniami zasięgu danego języka. Kluczową rolę zatem odgrywali tłumacze, których obecność symbolizowała z jednej strony „obcego/obcość”, a z drugiej była elementem łączącym – umożliwiającym innym zrozumienie wypowiedzi artystki.

37

Andrzej Wróblewski

Fruwające domy

niedatowane, piórko, tusz, papier, 22,7 × 22,7 cm

Kolekcja prywatna. Dzięki uprzejmości Fundacji Andrzeja Wróblewskiego /

www.andrzejwroblewski.pl

Andrzej Wróblewski źródłem swojej twórczości uczynił wnikliwą i bezpośrednią obserwację rzeczywistości. Doznania wynikające z tego doświadczenia poddawał artystycznej interpretacji, zmierzając przede wszystkim do ekspresji, deformacji i operowania płaską, syntetyczną plamą intensywnego koloru. Początkowe sugestywne wizje wojny i degradacji człowieka stopniowo ustępowały miejsca pracom zaangażowanym w socrealizm ukazującym wysiłek zmierzający ku odbudowie nowego społeczeństwa. Ten optymizm szybko zderzył się z rozczarowaniem, jakie przyniósł system, a na płótnach pojawiła się atmosfera apatii, bezwładu i intymności, obecna we wszystkich pracach artysty tworzonych aż do czasu jego przedwczesnej śmierci. *Fruwające domy* to niedatowany rysunek, szkic utrzymany w surrealistycznym klimacie. Swoiste groteskowe studium, w którym porządek społeczno-egzystencjalny został odwrócony. Jak zauważył sam Wróblewski: „Ziemia utraciła swój umiarkowany poziom”.

38

Mariusz Tarkawian

Postępowizm

2018, rysunek na ścianie, czarny marker olejny

Dzięki uprzejmości artysty

Dyptyk Mariusza Tarkawiana odnosi się do zjawiska militarystyki i stale obecnej w świecie tendencji do rozbudowy sił wojskowych i wyścigu zbrojeń. Rozwój nowoczesnych technologii wraz z prowadzonymi na różnych polach badaniami naukowymi umożliwiają powstanie coraz bardziej precyzyjnych form zabijania. Przemysł zbrojeniowy to także intratna gałąź gospodarki wielu krajów na świecie. Tarkawian w pracy zderza dwa obrazy. Pierwszy przedstawia najnowsze osiągnięcia w dziedzinie zbrojeń, ilustrując autentyczne projekty broni, w tym drony, roboty czy prototypy dział laserowych. Drugi, na zasadzie kontrastu, przedstawia potencjalne skutki ich użycia. Artysta zadaje pytania o sens ciągłego doskonalenia maszyn do zabijania oraz nauki wykorzystywanej w tym celu, a także zwraca uwagę na obecne konflikty zbrojne, w których nowe bronie są testowane przez różne państwa w działaniach wojennych. Najbardziej aktualnym przykładem pozostaje obecny, trwający od ponad siedmiu lat, konflikt w Syrii.

39

Tobiasz Jędrak

bez tytułu

2018, wydruk cyfrowy, tekst, 30 × 21 cm

Dzięki uprzejmości artysty

Lakoniczna w swojej formie praca Tobiasza Jędraka stanowi konceptualną propozycję odnoszącą się do przyszłych losów Ziemi i ludzkości. Praca w swoim założeniu nawiązuje wprost do tradycji sztuki konceptualnej. Jest zaproszeniem do namysłu nad potencjalnymi konsekwencjami i możliwościami alternatywnego odczytania zdarzenia, które w kulturze masowej często przedstawiane jest jako post-apokaliptyczny exodus bądź kosmiczna ekspansja ludzkości.

40

Jerzy Truszkowski

Pożegnanie Europy

1987, wideo, 12'39"

Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu w Toruniu

Wideo *Pożegnanie Europy* Jerzy Truszkowski zrealizował przy współpracy ze Zbigniewem Liberą tuż przed swoim powołaniem do wojska, jako gest sprzeciwu wobec uprzedmiotowienia przez militarną maszynę komunistycznego państwa. Artysta należał do generacji dojrzewającej i kształtującej się w latach 80. oznaczonych piętnem stanu wojennego. Kontrowersyjne, nieco narcystyczne i zwykle uznawane za anarchistyczne wystąpienia artysty z tamtego czasu są wynikiem jego rozważań w obszarze filozofii, religii i kultury. Bezpośrednio miało to także swoje odniesienie do politycznej sytuacji w Polsce. Artysta wychodząc od krytyki totalitarnych systemów, jednocześnie odchodzi od jednoznacznie politycznego przesłania, kierując się ku rozważaniom egzystencjalnym.

W *Pożegnaniu Europy* kumulują się charakterystyczne dla twórczości Truszkowskiego cechy: wadzenia się z figurą wodza, z rządzeniem, z symbolami władzy i totalitarnej ideologii, z koniecznością odgrywania społecznych i politycznych ról. Praca ta ukazuje również charakterystyczne dla Truszkowskiego eksplorowanie autokreacyjnego potencjału jednostki. Ważnym środkiem wyrazu stosowanym przez artystę było samookaleczenie, co stanowi stałą praktykę w jego wystąpieniach. Artysta zazwyczaj wycina na swoim ciele (dłoniach, piersiach, czole) dwa znaki: gwiazdy pięcio – i sześcioramiennie i różne warianty krzyża (łaciński, grecki, maltański). Truszkowski pisał: „Performans w moim rozumieniu nie jest kolorowym kwiatkiem, jest rozdrapywaniem ran. Jest walką z Innymi o przywłaszczenie Ich i siebie sobie”.

41

Douglas Gordon

Self-Portrait of You + Me (David Bowie)

2007, podpalona fotografia, lustro, 63,2 × 53 cm

Dzięki uprzejmości Gagosian Gallery

Propozycja zakupu na 2018 rok w ramach programu MKiDN

„Narodowe kolekcje sztuki współczesnej”

Praca *Self-Portrait of You + Me (David Bowie)* Douglasa Gordona stanowi część rozbudowanej serii, w której artysta wykorzystuje popularne zdjęcia znanych osób związanych ze sferą popkultury. Wypalone oczy i usta w fotografii ukazującej Davida Bowie'go zastąpione zostały fragmentami lustra. Wykorzystanie ognia odgrywa tutaj ważny element procesu twórczego – użycie świecy dawało artyście ograniczoną formę kontroli nad końcowym efektem. W konsekwencji otrzymujemy portret z wypalonymi fragmentami z lustrzanym podkładem dzięki czemu przedstawienie muzyka zlewa się z naszym odbiciem. Działanie Gordona stanowi rodzaj gry z percepcją tożsamości. Wizerunek – maska supergwiazdy – skonfrontowany z własnym odbiciem uświadamia, że każdy z nas odgrywa rolę w procesie projektowania ikony. Jest to również specyficzny gest ikonoklastyczny. Zwalczanie kultu wizerunków sakralnych pozostaje istotnym teologicznym problemem dla największych religii monoteistycznych, będąc przyczyną konfliktów zbrojnych i aktów agresji. Gordon skupia się na zlaicyzowanym wizerunku ikony naszych czasów. Tworzenie tego wizerunku jest dla artysty aktem destruktywnym.

42

Tymon Nogalski

Głupio byłoby przegapić swój własny pożar

2017, wosk, 5 × 10 cm

Dzięki uprzejmości artysty

Koloseum, jedno ze szczytowych osiągnięć rzymskiej architektury i zarazem symbol imperium, zostało sprowadzone przez Tymona Nogalskiego do miniaturowego obiektu-świeczki. „Głupio byłoby przegapić swój własny pożar” ironizuje artysta, jednocześnie nawiązując do defetystycznych wizji postapokaliptycznych. Przemawia przez nią nie tyle strach, co pogodzenie się z ponurą perspektywą. Praca zawiera w sobie obsesję myślenia o przyszłości w kategoriach zmiernych i odnajdywania symboliki upadku w prozaicznych sytuacjach. Celem jest stworzenie wypowiedzi balansującej pomiędzy racjonalizmem i groteską. Zmieszanie lekkiego formalnie czarnowidztwa z gorzkim posmakiem współczesności.

43

Kasper Lecnim, Irmina Rusicka

Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie

2018, instalacja, wymiary różne

Dzięki uprzejmości artystów

Współcześnie niepewność tego, co może się wydarzyć, zmusza do bycia w ciągłej gotowości. Powodów do katastrofy czy, idąc o krok dalej, apokalipsy może być wiele: konflikt zbrojny, cyberatak, katastrofa naturalna, atak terrorystyczny, kryzys gospodarczy bądź polityczny. Nieustanne widmo zbliżającego się upadku cywilizacji charakteryzuje ruch preppersów. Są to osoby świadome zagrożeń, jakie niesie współczesny świat i aby przetrwać, są przygotowane na wszelkie okoliczności. Warto pamiętać, że nie tylko globalne zagrożenia są problemem, ale również lokalne „małe apokalipsy”, których prawdopodobieństwo wystąpienia jest o wiele większe. Ten stan niepewności i związana z nim potrzeba gotowości są akcentowane przez Irminę Rusicką i Kaspra Lecnima. Przygotowany przez nich plecak zawiera niezbędne do przeżycia przedmioty, pozwalające przetrwać 137 dni, czyli dokładnie tyle ile trwała wystawa. Fakt, że znajdujemy się w muzeum umiejscowionym w dawnym schronie przeciwlotniczym nie pozostaje bez znaczenia. Żelbetonowe ściany o grubości ponad 1 metra i 1,5 metrowy strop zapewniają nam dodatkowe bezpieczeństwo. Artyści, kierując się hasłem „Jakoś to było / jakoś to jest / jakoś to będzie”, pozostają w gotowości na najgorsze. Niemniej, w tej gorzkiej ironii tkwi oczekiwanie na zmianę – na wydarzenia, które być może odmienią życie.

44

Rafał Wilk

Dom pod zwariowaną gwiazdą

2015, wideo, 31'51"

Dzięki uprzejmości artysty

Hero

2017 wydruk cyfrowy 3d fdm, wysokość 20 cm, edycja 3+1

Kolekcja prywatna. Dzięki uprzejmości Ireneusza Piecucha

W pracach Rafała Wilka spletają się ze sobą historie ludzi i zwierząt, postawionych wobec sytuacji ekstremalnej, jaką jest wojna. Film *Dom pod zwariowaną gwiazdą* opowiada o wydarzeniach, które rozegrały się w czasie okupacji w warszawskim ZOO. Jego dyrektor Jan Żabiński wraz z żoną Antoniną ukrywali Żydów w swojej willi, znajdującej się na terenie ogrodu, za co po wojnie zostali uhonorowani tytułem Sprawiedliwych Wśród Narodów Świata. Schronienie przed wojenną pożogą pod dachem Żabińskich znalazło również wiele zwierząt. W kontekście filmowej opowieści rzeźba przedstawiająca ślimaka na ostrzu żyłki staje się metaforą przejścia granicy między śmiercią a życiem. Ślimak wydzielając odpowiednią ilość śluzu, potrafi prześlizgnąć się po ostrzu bez zrobienia sobie krzywdy.

*

Łukasz Dziezic

Ratcatcher [Original Exhibition Soundtrack]

2018, 10 kanałowa audio instalacja

Dzięki uprzejmości artysty

Ratcatcher to pełnoprawny soundtrack, skomponowany specjalnie na potrzeby wystawy *Szczurołap*, który bezpośrednio odwołuje się do muzyki filmowej, biorąc na siebie funkcję użyteczną – budowania dramaturgii oraz narracji w przestrzeni wystawy poprzez dźwięk. Podobnie jak w miarę upływu seansu filmowego towarzyszy on odbiorcy w kolejnych częściach ekspozycji, budując dodatkowe relacje pomiędzy poszczególnymi pracami oraz przestrzenią muzeum. Same kompozycje odnoszą się zarówno do warstwy audio filmu dokumentalnego *Szczurołap*, tradycji eksperymentalnej muzyki elektronicznej jak i soundtracków z futurystycznych filmów grozy klasy C.

Szczurołap

11.5–24.9.18

Muzeum Współczesne Wrocław

Artyści:

Kuba Bakowski, Przemek Branas, Dorota Chilińska, Tomasz Domanski, Marcin Dudek, Łukasz Dziedzic, Douglas Gordon, Elżbieta Jabłońska, Tobiasz Jędrak, Irenka Kalicka, Piotr Kmita, Szymon Kobylarz, Jerzy Koszałka, Marta Kotwica, Urszula Kozak, Kasper Lecnim, Liliana Lewicka, Kasia Malejka, Jacek Malinowski, Angelika Markul, Gustav Metzger, Richard Mosse, Tymon Nogalski, Piotr Pawlenski, Liliana Piśkorska, Aleka Polis, Irmina Rusicka, Jacek Rydecki, Justyna Scheuring, Roman Stańczak, Łukasz Surowiec, Tytus Szabelski, Mariusz Tarkawian, Jerzy Truszkowski, Zbyszko Trzeciakowski, Rafał Wilk, Natalia Wiśniewska, Andrzej Wróblewski, Jerzy „Jurry” Zieliński, Artur Żmijewski

Kurator wystawy:

Piotr Lisowski

Produkcja i montaż:

Łukasz Bałaciński, Paweł Bąkowski,
Aleksandra Kozioł, Marcin Pecyna,
Dominika Sośnicka

Program edukacyjny towarzyszący wystawie:

Ewa Frejus-Staniek, Anna Krukowska, Jan Kozub

Promocja, PR:

Magdalena Skrabek

Współpraca:

Agnieszka Gromek, Karolina Jaworska,
Małgorzata Miśniakiewicz, Marcin Pinkos,
Sylvia Świętek-Ozdoba, Justyna Tamioła,
Agnieszka Tetelewska

Identyfikacja wizualna wystawy.

Projekt graficzny i skład:

Grupa Projektor

Tłumaczenia:

Karol Waniek

Wydawca:

Muzeum Współczesne Wrocław
pl. Strzegomski 2A, 53-681 Wrocław
mww@muzeumwspolczesne.pl
tel. +48 71 356 42 50
www.muzeumwspolczesne.pl

Dyrektor:

dr Andrzej Jarosz

MWW

Muzeum Współczesne
Wrocław

Muzeum Współczesne Wrocław
jest samorządową instytucją kultury
miasta Wrocławia

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Zakupy dzieł do kolekcji MWW
dofinansowano ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Wrocław miasto spotkań

Gazeta
WROCLAW

odra

TVP3
WROCLAW

RADIO
WROCLAW

raim

Opł

SZUM