

Magda Lipska, Szymon Maliborski

Przenicowany świat. Sztuka, duchowość i przyszłe współistnienie

Tytuł tej części ekspozycji został zainspirowany pracami polskiego artysty Romana Stańczaka, który należy do pokolenia twórców rozpoczynających karierę na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, w czasie transformacji ustrojowej. Stańczak odtwarzał napięcia tego okresu – szybkiej zmiany, która jego zdaniem zgubiła to, co najistotniejsze dla sztuki i samego istnienia: wrażliwość na człowieka i doświadczenie głębi, gdy produkcja rzeczy i nabywanie dóbr wyrasta ponad refleksję nad istotą życia. „Przenicowywane”, wywracane na drugą stronę masowo produkowane przedmioty, zdzieranie politurę wytwarzanych fabrycznie mebli były dla artysty sposobem zagłębienia „w głąb” rzeczywistości, ale też do wnętrza samego siebie.

Pierwszy przenicowany obiekt Stańczaka powstał na przełomie 1990 i 1991 roku, jeszcze w czasie studiów na Wydziale Rzeźby warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, jako odpowiedź na zadanie kompozycyjne w pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego, które brzmiało: „Zmiana przedmiotu codziennego w obiekt sztuki”¹. To wówczas Roman Stańczak po raz pierwszy dłutem rzeźbiarskim obciosał mebel – szafkę nocną – zdejmując z niej zewnętrzną warstwę politurę. Artur Żmijewski, jego kolega z pracowni, tak pisał o tym geście: „Stańczak rozdźwięcza rzeczywistość, [...] ingeruje w przedmioty, aby ukazać ich podpowierzchniowe tkanki czy wewnątrzkomórkowe struktury. Ten rzeźbiarz przydaje naszemu spojrzeniu arcywrażliwe *lorgnon*, to osobliwe szkło okularowe wzbudzające hiperestezję narządów wzrokowych. Stańczak rozdziela dwupoziomową rzeczywistość, zawołowane istnienie przedmiotu zastępuje jego nagim bytowaniem”².

Wielki słownik języka polskiego podaje trzy znaczenia słowa „przenicować”: 1. Naprawić ubranie, prując nici, przewracając materiał na drugą stronę i zszywając na nowo; 2. Bardzo dokładnie kogoś lub coś zbadać i przeanalizować w celu dogłębnego poznania ukrytych właściwości tego kogoś lub czegoś; 3. Całkowicie coś zmienić³. Wydaje się, że praktyka

¹ Karol Sienkiewicz (red.), *Obszar Wspólny, Obszar Własny/Common Space, Individual Space*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2011, s. 34.

² Artur Żmijewski, *Odślanianie umbraculum*, „Czereja” 1992, nr 1, s. 11.

³ Wielki słownik języka polskiego, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/53959/przenicowac> [dostęp 14.06.2024].

rzeźbiarska Stańczaka pracuje na wszystkich trzech poziomach. Wywracając na drugą stronę przemysłowe obiekty, takie jak czajnik (*Misquic*, 1992), wanna (*Misquic*, 1994) czy samolot (*Lot*, 2019), a także badając przedmioty poprzez pozbawianie ich powierzchni i studiowanie ich „podpowierzchniowych tkanek” i „wewnątrzkomórkowych struktur”, artysta odsłania przed nami, używając frazeologii Żmijewskiego, ich „nagie bytowanie”. Celem tych działań jest wywołanie zmiany, całkowite odwrócenie myślenia, postrzegania i odbierania rzeczywistości, w której żyjemy. To dlatego Grzegorz Kowalski, artysta i profesor Stańczaka, nazwał jego prace „wielką metaforą”: „[Czajnik] jako metafora syntetyzuje odchodzący w niepamięć świat real-socjalizmu z jego wspólnotowym społeczeństwem i powszechną niemożnością. W historii sztuki czajnik Stańczaka może zająć miejsce *au rebours* [...]. Bowiem wywrócony na lewą stronę, a więc bezużyteczny do granic semantycznej wytrzymałości, pełnić może rolę manifestu, afirmując nowe czasy, obywatelskie społeczeństwo prężnych jednostek nietracących czasu na herbatki. Gest przenicowania czajnika jest gestem obwieszczenia nowego. Artysta przywrócił nim sobie rolę profetyczną. Siedząc okrakiem na wielkim przełomie (historycznym końcu real-socjalizmu), stał się heroldem odejścia jednej i nadejścia drugiej utopii”⁴.

Kowalski zobaczył w pracy Stańczaka przejście pomiędzy dwiema epokami – i koniec epoki komunizmu, w której sam działał, pijąc słynne herbatki w znajdującej się na Krakowskim Przedmieściu galerii Repassage, tworzonej przez najbliższych mu artystów i przyjaciół: Wiktora Gutta, Emila i Elżbietę Cieślarów, Krzysztofa Junga, Pawła Freislera, Krzysztofa Zarębskiego. Był to świat, jak zauważa Kowalski, „powszechnej niemożności”: dysfunkcyjnej gospodarki, społecznej apatii i opresyjnej polityki. Ale jednocześnie świat „praktykowania sztuki bycia razem”⁵, wspólnotowych więzi, niespiesznego spędzania czasu z najbliższymi, realnego zakotwiczenia w najbliższym środowisku. Świat, który – jak twierdził – właśnie odchodzi w niepamięć⁶.

⁴ Józef Prus [Grzegorz Kowalski], *Czajnik Stańczaka*, „Czereja” 1992, nr 1, s. 10. Archiwum Kowalni: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1380/82008> [dostęp 19.06.2024].

⁵ Grzegorz Kowalski, *Moja historia sztuki*, [w:] *Drżące ciała*, red. Artur Żmijewski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Kraków–Bytom 2006, s. 152.

⁶ Miejsmem, które miało tę rzeczywistość podtrzymać, była właśnie pracownia Grzegorza Kowalskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Kowalnia. W wywiadzie udzielonym Magdzie Kardasz w 1992 roku Kowalski nazywa ją „bąblem w rzeczywistości” – wydzieloną z codzienności swoistą enklawą eksperymentowania, opartą na zasadach równości i partnerstwa. W sztandarowym zadaniu pracowni zwanym „Obszar wspólny – obszar własny”, podejmowanym zarówno przez pedagogów, jak i studentów, zadaniu, które zносиło hierarchię, nie zakładało żadnego konkretnego celu, a także

Wystawa *Przenicowany świat. Sztuka, duchowość i przyszłość współistnienia* idzie tropem gestu Romana Stańczaka. Traktując akt przenicowania jako sposób „obwieszczenia nowego”, poszukujemy prac i postaw artystycznych, które mogą być czytane jako zapowiedź nowych czasów. Czynimy to jednak *à rebours*. O ile Stańczak sondował rozpad i atomizację społeczną czasów późnego kapitalizmu, o tyle my badamy raczej możliwości jego ponownego scalenia, zastanawiając się nad możliwościami i istotą tego, co wspólne. Zestawiając z sobą artystów z często bardzo odległych kontekstów geograficznych i politycznych, staramy się pokazać możliwość zaistnienia przyszłej wspólnoty.

Proponowany tu porządek prac nie jest budowany w oparciu o chronologię, narrację tematyczną ani konkretną stylistykę. Nie zmierza też do podania gotowych odpowiedzi. Poprzez zestawienia prac chcemy wyznaczyć linie powiązań między nimi, skłonić do dialogu. Pokazujemy obiekty i postawy artystyczne, które starają się przejrzyć zastaną rzeczywistość, przenicować ją, dotrzeć do jej głębi, wydobywając ciemny, duchowy i egzystencjalny potencjał.

1.

„Kiedy rodzi się dziewczyna, matka wkłada w jej dłoń pająka, by nauczyć ją tkać”⁷ – pisze w wierszu towarzyszącym jednemu z jej pierwszych performansów – *Rękawiczka* (1966) – nastoletnia Cecilia Vicuña. Była to pierwsza akcja, w której artystka użyła czerwonej włóczki, charakterystycznego elementu jej późniejszych prac pod nazwą *Quipu menstrual* (2006). Seria ta została zainicjowana półprywatnym performansem, który chilijska artystka wykonała na szczycie góry El Plomo, gdzie rozwijała zwoje czerwonej włóczki, demonstrując sprzeciw wobec niszczenia zasobów wodnych w Andach. Performans odbył się 15 stycznia 2006 roku, w dniu, kiedy Michelle Bachelet, pierwsza kobieta w historii Chile, została wybrana na

zawieszało posługiwanie się językiem werbalnym (można było używać języka gestów, znaków, form i kolorów), oceniano dwa aspekty – ogólny, czyli to, co służy „budowaniu więzów wspólnotowych” oraz konkretny, „tworzenie języka porozumienia”. Zob.: *Bąbel w rzeczywistości. Rozmowa z Grzegorzem Kowalskim i Romanem Woźniakiem*, „Magazyn Sztuki” 1993, nr 1; Grzegorz Kowalski, „Uczyć sztuki czy kształcić artystów?”, tekst wygłoszony na konferencji naukowej, opublikowany [w:] *Polskie szkolnictwo artystyczne. Dzieje – teoria – praktyka. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 14–16 października 2004, red. Maria Poprzęcka, Warszawa 2005, s. 21–25. Archiwum Kowalni: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-kowalni/1358/82995> [dostęp 19.06.2024].

⁷ Cecilia Vicuña, *The Glove*, [w:] *The Precarious. The Art and Poetry of Cecilia Vicuña*, ed. M. Catherine de Zegher, University Press of New England, Hanover–London 1997, tłum. aut.

prezydentkę. Viciña w odezwie do Bachelet wzywała ją do połączenia „krwi i wody” – zmobilizowania politycznej sprawczości kobiet, której symbolem jest powracająca cyklicznie menstruacja oraz cyrkulacja wodnych zasobów Ziemi. Te dwie siły sprawiają, że możliwe staje się przetrwanie życia na naszej planecie. Parę miesięcy później Viciña użyła nieprzędzonych pasm czerwonej wełny w pracy o tym samym tytule, które tym razem wertykalnie spływały z sufitu do podłogi, łącząc to, co wysokie, z tym, co niskie. Ich liczba – dwadzieścia osiem – odnosiła się do kobiecego cyklu. Wykorzystany w tej pracy materiał to nieprzetworzony surowiec, który artystka nazywa „nie-rzeczą”: czystym, surowym potencjałem⁸.

Prace Cathy Wilkes balansują na granicy pomiędzy światem materialnym i niematerialnym ewokując tematy katastrofy, straty i melancholii. Pokazywana na wystawie praca *Untitled*, (2014) subtelnie zaaranżowana kompozycja przestrzenna, jest współczesną wersją sceny wanitatywnej,. Składa się ona z czterech dorosłych figur stojących i czterech dziecięcych figur leżących. Postaci te nie mają ekspresji ani rysów twarzy, wydają się jedynie ciałami zamarkowanymi w przestrzeni. Pomiedzy nimi, jakby chroniąc je przed spojrzeniem widzów, rozciągnięta jest sieć separująca scenę od otoczenia. Na ziemi ułożone są przedmioty codziennego użytku – talerze, kubki, święte medaliki, guziki, napastrzek, zwoje włóczki, zatłuszczony papier śniadaniowy, a także przykryte całunem zwłoki zwierzęcia. Prace Wilkes odwołują się do pamięci ciała i wspólnych wizualnych doświadczeń. Podobnie jak Viciña, artystka używa materiałów znalezionych , głównie tkanin i staroci wyszperanych na pchlich targach . Ten gest odzyskiwania, poszukiwania potencjału w rzeczach, które są, zamiast produkowania nowych, jest istotną częścią powstających prac. . Odwracając się materialnej rzeczywistości, artystka poszukuje głębi w tym, co niewypowiedziane.

Z tkanin i materiałów gotowych tworzy również Małgorzata Mirga-Tas. Pokazywany na wystawie *Czerwiec* to jeden z dwunastu paneli serii stworzonej na wystawę w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji w 2022 roku. Praca ta nawiązuje do cykliczności odradzania się świata, przywołując słynne freski w renesansowym Palazzo Schifanoia w Ferrarze, jedno z najważniejszych odniesień wizualnych dla europejskiej historii sztuki. W dwunastu panelach odpowiadających dwunastu miesiącom artystka świadomie łączy symbolikę wnętrza pałacu, którą tworzą znaki zodiaku i alegorie miesięcy, z romskimi odniesieniami. Każda z jej kompozycji podzielona jest na trzy niezależne części. Na pas górny składają się obrazy, które ukazują przeszłość i opisują wędrówkę Romów z Azji do Europy. Inspiracją dla tej części stał

⁸ Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*, University of Chicago Press, 2017, s. 136.

się cykl siedemnastowiecznych grafik *Cyganie/Życie Egipcjan* autorstwa Jacquesa Callota, jedno z najwcześniejszych przedstawień Romów, które na długo ukształtowało sposób obrazowania tej społeczności jako wykluczonych ze społeczeństwa odmieńców. Pas środkowy, na którym pojawiają się odniesienia astrologiczne i znaki zodiaku, jest miejscem, w którym artystka sytuuje ważne dla siebie i romskiej herstorii kobiety: artystkę Delaine Le Bas, akademicką Ethel C. Brooks, ocalałą z Zagłady aktywistkę Krystynę Gil, a także swoją mamę i babcię Grażynę i Józefę Mirga. Pas dolny to obrazy romskiej współczesności usytuowane w rodzinnej miejscowości artystki Czarnej Górze, a także innych osiedlach romskich Podhala i Spiszu. Ta epicka opowieść zszywana jest z fragmentów tkanin, które należały do członków romskiej społeczności: spódnic, chust, koszul, firan, zasłon czy pościeli⁹

Pochodzenie materiału, „materialne DNA”, to kwestia kluczowa dla sztuki jamajsko-kanadyjskiej artystki Tau Lewis. Do tworzenia wielkoformatowych prac, jak wiele diasporycznych artystek przed nią¹⁰, Lewis używa materiałów znalezionych. Interesuje ją przede wszystkim ich „drugie życie” – historia osób i miejsc, które wzbogacają wymowę pracy. Szczególnie chętnie wykorzystuje naturalną skórę, gdyż ma ona swój zapach i zbiera ślady otoczenia. Taka strategia to odwołanie do powszechnie stosowanej metody twórczości czarnej diaspory – przetwarzanie, upcycling jest tu nie tylko wynikiem materialnej potrzeby i braku surowców, ale przede wszystkim filozofią nastawioną na remiksowanie, łączenie, samplowanie i zmianę. *Angelus Mortem* (2023) jest właśnie przykładem takiego recyklingu materiałów i idei – łączy w sobie odwołania do literatury Wole Soyinki, masek Joruba, grupy etnicznej zamieszkującej tereny Nigerii, i angelologii.

Nathalie Djurberg i Teresa Tyszkiewicz eksplorują w swoich pracach erotykę, wyparte emocje i ciemną stronę ludzkiej psychiki. Djurberg tworzy w medium animacji poklatkowej, pracując w duecie z muzykiem i producentem Hansem Bergiem. Jej animacje dotyczą kwestii tabu w relacji do ciała i seksualności, świata wypieranych emocji i ukrywanych i stłumionych fantazji. *Monster* to bajka dla dorosłych, bez moralizującego zakończenia. Plastelinowy stwór dostaje się do pokoju pełnego kryształów, w którym rozbitym szkłem odziera się ze skóry. Podobnie w pracach Teresy Tyszkiewicz kwestie seksualności i pożądania łączą się z cierpieniem. Jej rzeźba *Totemy* (1989) nawiązuje do serii „prac szpilkowych”, które artystka zaczęła wykonywać po wyemigrowaniu do Francji w 1982 roku, nakłuwając szpilkami krawieckimi

⁹ Małgorzata Mirga-Tas, *Przeczarowując świat*, red. Wojciech Szymański i Joanna Warsza, Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki, Archive Books, ERIAC, Warszawa–Berlin 2022.

¹⁰ Por. Julia Bryan-Wilson, *Fray: Art and Textile Politics*, dz. cyt.

papier i płótno oraz lutując szpilkowe kompozycje do blachy. Z czasem zwróciła się w stronę kompozycji przestrzennych, a jej podstawowym materiałem rzeźbiarskim stało się surowe drewno, szczapy i zużyte odpady. Budowała z nich nieforemne totemy, które przypominały maczugi, z widocznymi zgrubieniami i nacięciami. „Prace te nie opowiadają żadnej historii – pisała o nich Bożena Czubak – uwalniają siły, by historii opowiedziały się same”¹¹.

2.

Druga część wystawy eksploruje poszerzone uniwersum, w skład którego wchodzi zwierzęta, rośliny, owady i siły natury.

Vivian Suter jest argentyńsko-szwajcarską artystką; od 1982 roku mieszka w Panajachel w Gwatemali. We wczesnym okresie twórczości malowała geometryczne abstrakcje. W 2005 roku jednak huragan i ulewne deszcze zniszczyły jej położoną na zalesionym zboczu góry pracownię, co przyczyniło się do zmiany sposobu jej pracy. Początkowo artystka próbowała oczyścić zniszczone obrazy z brudu i błota, jednak szybko dostrzegła potencjał włączenia elementów swojego otoczenia w proces malowania. Zaczęła zostawiać swoje płótna na zewnątrz, akceptując działanie sił natury: słońca, wody, flory lasów tropikalnych, a także pozwalając wylegiwać się na nich po nich swoim psom.

„To było dawno temu, jednak nie tak dawno, by całkowicie wymazać to z ludzkiej pamięci. W tamtym czasie wszystkie gatunki na Ziemi – istoty ludzkie, zwierzęta, rośliny i ludzie [...] – mogły zamieniać się ciałami i językami. Czasami byli istotami ludzkimi, innym razem ludzie stawali się roślinami lub owadami i na odwrót. Wydawało się, że nie ma między nimi żadnej różnicy; wszyscy mówili tym samym językiem”¹² – tak wietnamski artysta Truong Công Tùng wprowadza do swojej pracy wideo z muzyką Do Tan Si *Dance of the Insects*. Jest ona onirycznym tańcem obrazów, istot ludzkich i nieludzkich, symboli i marzeń, świata realnego i nierealnego. Kamera podąża za owadami poruszającymi się na tle telewizora wyświetlającego wieczorny program informacyjny – widzimy spotkania notabli, wojskowe parady, wizyty dyplomatyczne i negocjacje na szczepku państwowym, kursy walut, logo banków i wielkich korporacji, a także zwykłe, codzienne życie miasta. Ten medialny świat rozgrywa się jednak na

¹¹ Bożena Czubak, *Widma czarownic*. Teresa Tyszkiewicz, Dokumentacja złożona do konkursu na kuratorski projekt wystawy w Pawilonie Polskim na 59. Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Wenecji w 2022 r. <https://labiennale.art.pl/wp-content/uploads/2021/10/20.-Widma-czarownic.pdf> [dostęp 16.06.2024].

¹² Por: <https://truongcongtung.com/new-page-3> [dostęp 19.06.2024].

drugim planie. Na pierwszym są ćmy i owady przyciągane światłem telewizora, które oblepiają ekran, nakładając na medialny „spektakl” organiczny woal.

Do ludzko-owadziej wspólnoty odwołuje się również praca Petrita Halilaja *Czy wiesz, że tęcza świeci nawet nocą?* Jest to rzeźba-kostium stworzona przez artystę wraz z matką z tradycyjnych kosowskich tkanin i kilimów. Halilaj od dziecka identyfikował się ze skrzydlatymi stworzeniami. Były one sposobem na wyrażenie jego odmienności w tradycyjnej kulturze Kosowa. Szczególnie podziwiał ćmy, za ich wzorzyste skrzydła i zdolność do metamorfozy – z niepozornych larw do wielkich efektownych owadów. Seria rzeźb, które powstawały w 2017 roku, to kostiumy używane przez artystę podczas performansów. Sam wówczas przechodził transformację w ludzko-owadzi byt. Ćmy montowane były w rogach pomieszczeń lub podsufitowych krokwiach, a ich długie zdobne ogony miękko osiadały na ziemi. Prace te pozwalały artyście na mówienie z ukrycia, eksplorowanie relacji, które w realnym świecie pozostawały niedostępne.

Strachy Daniela Rycharskiego to archiwum doświadczeń przemocy – artysta porusza problem homofobii i pyta o rolę, jaką w tym zjawisku odgrywa religia. Praca ma zarazem charakter manifestu: Rycharski opowiada się za koniecznością praktykowania wiary na własnych zasadach i łączenia światów, z których sam się wywodzi: polskiej wsi i queerowej wspólnoty. Instalacja, nawiązująca do motywu wiejskich strachów na wróble, złożona jest z dwudziestu dwóch drewnianych konstrukcji wzorowanych na różnorodnych formach krzyża znanych w religii chrześcijańskiej. Na każdym z nich znalazło się pocięte i ponownie zszyte ubranie, drapowane na podobieństwo figury ludzkiej. Do stworzenia *Strachów* Rycharski użył także drutu kolczastego i metalowych ostrzy, które kojarzą się z przemocą. Przenikają się w tej pracy tematy religii, kultury chłopskiej i aktywizmu na rzecz osób LGBTQ+. Doświadczenie przemocy eksplorują również prace Kateryny Łysowenko. Po pełnoskalowej inwazji wojsk rosyjskich na Ukrainę 24 lutego 2022 roku jej malarstwo stało się jednym z najbardziej rozpoznawalnych świadectw ukraińskiego doświadczenia. Często pojawiają się w nich figury centaurów, faunów, syren, fantastycznych stworzeń z mitologii greckiej i wschodnio-europejskich baśni i legend. Odniesienia te pozwalają artystce mówić w sposób uniwersalny o jednostkowym doświadczeniu wojny i przemocy. W przygotowanym na wystawę muralu *Jedno życie* odnosi się ona do tradycji malarstwa monumentalnego i przedstawień żywotów świętych. Malowidło przedstawia cykl życia człowieka od momentu narodzin, przez dorastanie, miłość, śmierć i transformację. Podobnie jak w podaniach ludowych nagła śmierć często prowadzi do transformacji bohatera np. oplakująca śmierć synów matka zostaje przemieniona w wierzbę

placzącą, a młode dziewczyny, które zmarły przed zamążpójściem w wodne nimfy lub rusałki. U Łysowenko niezawiniona śmierć w czasie wojny daje początek przemianie w byt ze świata przyrody i utopijnej wizji dalszego życia. Przemiana staje się tu aktem niezgody na przemoc i niesprawiedliwość, a natura i ludowe podania miejscem pamięci dla ofiar.

3.

Ostatnia część wystawy poświęcona jest ciału i relacjom międzyludzkim.

Mama to seria fotografii Anety Grzeszykowskiej opowiadająca o relacji matki i córki. W tym cyklu artystka sama staje się performowanym obiektem – pod postacią silikonowej lalki, która jest poddawana różnym zabiegom ze strony jej córki Franciszki. Grzeszykowska „traktuje ciało (a tym samym swoje własne *ja*) jak materiał rzeźbiarski i performatywny: wytwór o wielkiej elastyczności i niepewnej trwałości”¹³ – pisał o pracy Hunter Braithwaite. Performatywność tej pracy polega jednak nie tylko na tym, że Franciszka bawi się podobizną matki jak lalką – myje ją, wozi na taczce, przebiera. Jest ona zawarta również w tym, że córka odgrywa dorosłość, używając do tego „ciała” matki – maluje ją, tak jak w przyszłości będzie malować siebie, uczy ją palić papierosy, naśladując gesty matki, przytula i głaszcze. Grzeszykowska pokazuje, jak ciało matki staje się poligonem doświadczalnym córki w procesie stawania się kobietą. Wydobywa relacje intymne, kolejne etapy separowania się dziecka od obiektu-matki. Cykl rozpoczyna zdjęcie pokazuje lalkę matkę owiniętą czarnym workiem, kończy gest zakopywania lalki w ziemi. „»Zabijanie« matki jest konieczne i niezbędne – jest konsekwencją procesu stawania się”¹⁴ – zdaje się mówić artystka.

Od doświadczenia macierzyństwa i relacji z własnym ciałem zaczęła się również słynna seria *R.S.V.P.* afroamerykańskiej artystki Sengi Nengudi. „Po urodzeniu syna myślałam o czarnych mamkach karmiących dziecko po dziecku – zarówno własne, jak i cudze, aż ich piersi, pozbawione energii, spoczęły na kolanach. [...] Ciało może wytrzymać tylko tyle pchania i ciągnięcia, aż się ugnie i nigdy nie powróci do swojego pierwotnego kształtu”¹⁵ – pisała. W jej najbardziej znanych pracach nylonowe, wypełnione piaskiem, opadające ku ziemi kształty są dodatkowo performowane przez zawodowych tancerzy. Prezentowana na wystawie *Water Compositions* (1970) to wcześniejsza praca, do jej wykonania artystka użyła worków

¹³ Por: <http://rastergallery.com/prace/mama/> [dostęp 19.06.2024].

¹⁴ Monika Powalisz, *Matka umiera wiele razy. Aneta Grzeszykowska w Rastrze*, <https://magazynszum.pl/matka-umiera-wiele-razy-aneta-grzeszykowska-w-rastrze/> [dostęp 19.06.2024].

¹⁵ Tamże.

foliowych, sznurów konopnych i wody barwionej na zielono, niebiesko, czerwono i żółto. Publiczność zapraszana była do interakcji – dotykania i delikatnego poruszania rzeźbami. Czując falowanie wody i jej ciężar w dłoniach, widzowie nabywali świadomości własnego ciała, jego bezwładu, „przelewania się” pod wpływem siły grawitacji.

Wystawę zamyka grupa prac Alicji Żebrowskiej złożona z trzech rzeźb i serii rysunków z cyklu rzeźb mistycznych (*Światowid*, 1992; *Portyk*, 1992; *Konstrukcja popędu*, 1992). Są to człekokształtne odlewy wykonane z żywicy epoksydowej. Cykl powstał pomiędzy 1989 a 1992 rokiem jako dyplom na Wydziale Rzeźby Wyższej Szkoły Sztuk Stosowanych w Wiedniu. Początek lat dziewięćdziesiątych to dla artystki czas poszukiwania „jedni” – harmonii i konsensusu, który był próbą „zrozumienia i porozumienia się z rzeczywistością”¹⁶. Założeniem koncepcyjnym cyklu było symboliczne odwzorowanie i połączenie z sobą sprzecznych elementów: porządku rozumu – który w rzeźbach symbolizują elementy maszynowe i architektoniczne, wyrażające „matematyczność”, intelekt i logos – z motywami cielesnymi i seksualnymi, oddającymi porządek natury. Te ludzko-technologiczne hybrydy były próbą znalezienia harmonii, zainspirowaną poszukiwaniami artystki w obszarze mistyki, kosmologii, ekologii, szamanizmu i symboliki religijnej różnych kultur.

„Nasza ludzka, rolnicza i neoliberalna rzeczywistość brutalnie hamuje mniej przemocowe relacje z istotami nie-ludzkimi. Mniej przemocowe relacje z nie-ludźmi dałyby początek mniej przemocowym relacjom między ludźmi”¹⁷ – mówił w wystąpieniu zatytułowanym „Nature Isn’t Real” Timothy Morton. Przywołane na wystawie praktyki artystyczne, testują możliwość wyobrażenia sobie innego typu relacji – międzyludzkich i pozaludzkich. Relacji opartych na dialogu z rzeczywistością zamiast chęci dominowania jej i kontroli, szukania sensów w tym, co jest zamiast produkowania rzeczy nowych, otwarcia się na rzeczywistość zastaną i podmiotowego włączania do niej zwierząt, roślin, a także samej planety . Uznanie

¹⁶ *Poszukiwanie jedności. Rozmowa z Alicją Żebrowską o środkach, przekazie i społecznych rytuałach*, <http://medium.perfokarta.net/poszukiwanie.jednosci.html> [dostęp 14.07.2024].

¹⁷ Timothy Morton, „Nature Isn’t Real”, wykład w ramach programu zorganizowanego przez Aleppo w ramach Parckdesign, Bruksela, wrzesień 2016, <https://soundcloud.com/user-211113946/timothy-morton-nature-isnt-real> [dostęp 16.06.2024].

istnienia istot, które „nie są tobą”¹⁸, to warunek przetrwania życia na ziemi w kształcie, który znamy, przekonywał Morton. „Kiedy już to uznasz (...) Nie ma od tego odwrotu”¹⁹.

¹⁸ Timothy Morton, *All Art Is Ecological*, Penguin Books, London 2018, s. 66.

¹⁹ Tamże.