



po-r- usz-e -nie

6.03-
30.08.
2020

REDAKCJA

dr. Barbara Ewa Banasik

KONSULTACJE

Dominika Kossowska-Janik
dr Magdalena Ginter-Frołow
dr Krzysztof Morawski
dr Zuzanna Sarnecka
dr Joanna Wasilewska

REDAKCJA TECHNICZNA

Aleksandra Fudalej

**PROJEKT GRAFICZNY,
SKŁAD I PRZYGOTOWANIE DO DRUKU**

Olga Kulish

FOTOGRAFIE

Łukasz Brodowicz
Eugeniusz Helbert

WOLONATRIUSZKI

Maja Borowik, Sara Pearce

**KATALOG TOWARZYSZY
WYSTAWIE PORUSZENIE****KURATORKA**

dr. Barbara Ewa Banasik

PROJEKT ARANŻACJI

ONTO studio

KONCEPCJA PROJEKTU PORUSZENIE

dr. Barbara Ewa Banasik
dr Maria Szymańska-Ilnata

**KONSULTACJE MERYTORYCZNE
Z UCZESTNIKAMI PROJEKTU**

dr. Barbara Ewa Banasik
Dominika Kossowska-Janik
dr Magdalena Ginter-Frołow
Maciej Magura Góralski
Beata Gutowska
Tomasz Madej
dr Krzysztof Morawski
Ewa Soszko-Dziwisińska
dr Maria Szymańska-Ilnata
Magdalena Szymczyk
dr Jacek Tomaszewski

ARTYSTKI I ARTYŚCI

Anita Adamkiewicz
Agata Adamska
Patrycja Błaszczuk
Mikołaj Chylak
Agnieszka Cieszanowska
Robert CURA
Kamila Czosnyk
Klaudia Długolecka
Franciszek Drażba
Barbara Dziubasik
Katarzyna Gruza
Ewa Irzykowska
Zuzanna Kofta
Marta Kozłowska
Dobrosława Król
Dominik Krzysztofik
Patrycja Kusińska
Antoni Lisowski
Natalia Michalewska
Ola Munzar
Maria Napiórkowska
Paulina Niedzielska
Paweł Olejnik
Matylda Polak
Damian Rokosz
Anita Sobotka
Nikola Strenger
Paulina Winek

W 2019 r. zaprosiliśmy młode artystki i młodych artystów – studentki i studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie – do udziału w projekcie PORUSZENIE. Wystawa, którą prezentujemy, podsumowuje rok naszej wspólnej pracy i jest efektem wielu spotkań i długich dyskusji.

Do napisania tekstów krytycznych zaprosiliśmy studentki i studentów Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Komentarze, które możemy przeczytać w tym katalogu, są więc opiniami tego samego pokolenia – dwudziestolatków wychowujących się w globalnej wiosce z nieograniczonym dostępem do wiedzy. Ich oczami możemy spojrzeć na sztukę młodych artystek i artystów.

Impulsem do rozpoczęcia projektu było pytanie „Jak dzisiejsi dwudziestolatkowie patrzą na obiekty z Azji i Pacyfiku?”.

To pokolenie jako pierwsze już od najmłodszych lat ma nieograniczony dostęp do zasobów świata – kultury, sztuki, tradycji, literatury, religii. Dorastało w Polsce, która z roku na rok stawała się coraz bardziej wielokulturowa. Wielu z nich spędzało wakacje w Azji.

W jaki sposób ci młodzi ludzie patrzą na obiekty sztuki pozaeuropejskiej? Czy postrzegają je inaczej? Co w nich widzą? Czym one dla nich są?

Studentki i studenci odwiedzali magazyny muzealne, uczestniczyli w warsztatach, rozmawiali z kuratorkami i kuratorami. Każda osoba wybrała jeden obiekt, który ją PORUSZYŁ – formą, historią, funkcją, znaczeniem; lub który chciała PORUSZYĆ – przywrócić kontekst i życie obiektom zamkniętym w gablotach i muzealnych magazynach. Następnie stworzyła swoją pracę będącą efektem tego doświadczenia.

Zestawiając obiekty muzealne z pracami młodych twórczyń i twórców zadajemy pytanie o definicje i granice sztuki. Gdzie przebiegają granice między sztuką, rzemiosłem, sztuką ludową i sztuką nieprofesjonalną? Czym są dla nas te terminy? Dlaczego ich używamy? Czy sztuką jest misternie wykonana maska używana w przedstawieniach tanecznych? Czy sztuką jest każdy przedmiot wytworzony przez osobę ze świata artystycznego? Czy sztuka powstaje dzięki intencji twórcy?

Dzięki połączeniu w pary obiektów muzealnych z pracami młodych artystów konfrontujemy się z zastanymi definicjami i wyobrażeniami na temat sztuki. Zestawienie to oraz opisy autorek i autorów umożliwiają wgląd w proces twórczy, motywacje i ścieżki artystyczne, ułatwia aktywny odbiór dzieła, jego interpretację. Artystki i artyści często odwołują się do informacji zawartych w kartach muzealnych – pokazując je pragniemy zwrócić Państwa uwagę na historię obiektu. Dłuższe zatrzymanie się przy obiekcie, odkrycie jego historii może otworzyć przed nami nowe konteksty i wymiary.

Wystawa PORUSZENIE z jednej strony pokazuje nam, jak młodzi ludzie postrzegają świat, a z drugiej jest zapowiedzią stałej ekspozycji Muzeum „Podróże na wschód”, gdyż jest to ostanía wystawa czasowa przed jej otwarciem.

Barbara Ewa Banasik
kuratorka PORUSZENIA

DOBROŚŁAWA KRÓL

TRANS-CENDENCJA



Praca nawiązuje do ikonografii pięciu buddów transcendentalnych. Obraz ten staje się dla mnie punktem wyjścia. Tworzę cyfrowe wizerunki poddające się „medytacji”, by w nieskończoność przechodzić „transcendencję”. Według buddyzmu zarówno mężczyzna, jak i kobieta są tak samo zdolni do osiągnięcia oświecenia. To duchowe równouprawnienie sprawia, że miksuję swój androgeniczny wygląd z wyglądem dwóch męskich performerów. Ponadto próbuję stworzyć pewnego rodzaju ilustrację przechodzenia przemiany. Interesuje mnie tutaj przyrostek „trans”, który odnosi się do łacińskiego *transire* – przechodzić. Nasuwa się również słowo „transseksualny”, które jest często przywoływane w związku z pojęciem androginii.

Podkład dźwiękowy jest zapętlonym odczytaniem definicji słowa „androginia” (Słownik Języka Polskiego PWN, 2005), co odnosi się do śpiewania mantry, ale także opisuje sytuację performance’u.

Dobrosława Król

W buddyzmie transcendencja oznacza moment przejścia poza świat realny, a osiągnąć można ją poprzez medytację. Do projektu **PORUSZENIE** wykorzystano obraz przedstawiający medytujących *Pięciu Buddów Transcendentalnych* z Nepalu siedzących w pozycjach lotosu. Do niego odwołuje się wideo Dobrosławy Król.

Na nagraniu pięć postaci ubranych na czarno przybiera pozycje przypominające sylwetki buddów z obrazu nepalskiego. Ciągły ruch postaci i ich jednolity ubiór ukrywają, że jest to zwielokrotnienie trzech osób. W tle słychać monotonię powtarzaną słownikową definicję hasła „androginia”. Pozwala to widzowi na wejście w trans i podkreśla wieloznaczność definicji.

W wizerunkach buddów delikatność rysów kontrastuje z masywną sylwetką. Widać to także na obrazie z Nepalu, na którym każda z pięciu postaci jest podobnie namalowana, różnią się od siebie m.in. kolorem skóry, atrybutami. Król w swojej pracy wykorzystując wygląd postaci i ich ruch wprowadza widza w nierealny świat poza czasem i przestrzenią.

Intrygujące jest to, w jaki sposób praca odnosi się do przedstawień medytacji w buddyzmie. Nieruchomy obraz i jasne kolory siedzących buddów Król przekształciła w czarno-białe wideo, w którym sama pojawia się jako jedna z postaci. Artystka próbuje wejść w rolę buddy, cały czas będąc sobą. Podkreśla to scena końcowa, w której pięć zwielokrotnionych wizerunków artystki nieruchomieje w siadzie skrzyżnym.

Artystka dostosowuje przedstawienie z obrazu do swojej wrażliwości artystycznej. Poprzez wykorzystanie swojego ciała i efekty wizualne artystka ułatwia widzowi wyjście poza teraźniejszość. Widz traci poczucie rzeczywistości.

Katarzyna Głaz

- 1-3 Trans-cendencja
Dobrosława Król
wideo [3:06]
- 4 Pięciu buddów transcendentalnych
autor nieznany
Nepal
2 poł. XX w.
drewno; tempera
MAP I9284





5

Patrycja Błaszczuk, autorka obrazu, w swojej pracy odnosi się do tradycyjnych masek towarzyszących przedstawieniom *wayang topeng* pochodzących z wyspy Jawy, najprawdopodobniej z regionu Yogyakarta. Na wystawie zaprezentowana została jedna przykładowa maska, jednak artystka nie wskazała konkretnego obiektu inspiracji do stworzenia własnego dzieła.

Tak mogłyby brzmieć pierwsze zdania towarzyszące zestawieniu prac, Patrycji Błaszczuk oraz anonimowego autora z Indonezji. Tekst powielający schemat myślenia o **obiekciech z pozaeuropejskich kultur i ich nieznanymi autorami jako „przedmiotach” spoza granic sztuki**. Sztuki jako pojęcia zdefiniowanego w Europie w oparciu o lokalne wytwory „wielkich artystów”. Stawiając w opozycji takie pojęcia jak sztuka, dzieło, artysta oczywiście po stronie

„Zachodu”; oraz etnografia, obiekt, anonimowy autor, po stronie „Innego”, przyczyniamy się do pogłębienia nierównej relacji między artystycznymi hegemonami oraz sztuką nie mieszczącą się w zachodnioeuropejskich klasyfikacjach. Autorka obrazu tworząc swoją pracę, próbuje przekonać odbiorcę, że zrozumienie (choć może trudne, to jednak możliwe) istoty złożoności danej kultury, wpływu czynników zewnętrznych na postrzeganie świata oraz sztuki i tego, co uznajemy za sztukę, może doprowadzić do znacznie ciekawszych redefinicji niektórych pojęć i zmiany perspektywy. Od czego jednak rozpocząć? Może pierwszym krokiem powinno być określenie sztuki na nowo lub właśnie brak wyznaczania jej granic.

Maja Cieślak

5 Patrycja Błaszczuk
akryl na płótnie
6 Maska / topeng
autor nieznany
Indonezja, Jawa, Yogyakarta
2 poł. XX w.
drewno, tempera, koraliki, sznurek
MAP 550



6



7



8

Moja praca dotyczy tybetańskiej maski *ban* używanej podczas tanecznego rytuału *czam*. Inspiracją był proces przejścia z obiektu, wykonanego ręcznie przez rzemieślnika do obiektu kultu. Przedmiotu, którego nie można na co dzień oglądać, dotykać, a styczność z nim mogą mieć tylko wybrane osoby. Interesowało mnie, w którym momencie ta zmiana zachodzi. Jak z kawałka drewna, wielu sklejonych ze sobą warstw papieru (z dodatkami tkaniny) lub mosiądzu i miedzi za pomocą narzędzi powstaje maska, która ma niezwykłą moc i znaczenie. Postanowiłem stworzyć pracę, która przedstawi tę zmianę.

W książce *Pokonać mur* artystka Marina Abramović przywołuje wspomnienia z podróży do Ladakhu, gdzie obserwowała przygotowania i samo święto tańczących lamów:

„A ten mały grubasek obciążony ciężkim strojem i maską wyskoczył w powietrze i – hop, hop, hop – bez najmniejszego wysiłku wykonał trzy salta mortale. Nie dostał nawet zadyszki. I powtarzał ten sam rytuał przez dziesięć dni.

Później spytałam go, jak mu się to udaje. Przyglądałam się przecież próbom i nic nie wskazywało na rozmach tego, co miałam zobaczyć.

— Przecież to nie my skaczemy — odpowiedział mnich. — W chwili, gdy zakładamy maski i stroje bóstw, przestajemy być sobą. Stajemy się nimi i czujemy przepływ nieskończonej energii.”

Moment przejścia nie zachodzi wyłącznie w obiekcie, lecz także gdy poświęcona przez mnicha maska, a więc ta, która nawiązała już relację z bóstwami, wchodzi w relację z człowiekiem. Chciałem symbolicznie przedstawić ten moment przejścia. W tym celu wykorzystałem wodę jako symbol sił nadprzyrodzonych towarzyszących masce. Maska zanurzona jest w niej do połowy – symbolizując moment przejścia. Kolory maski, biały i czarny, mają potęgować siłę przekazu. Część maski, która jest pod wodą jest biała, symbolizuje czystość, a część ponad poziomem wody – czarna. Mimo że czerń kojarzy się negatywnie, jest również kolorem, którego znaczenia są o wiele szersze: od szczęścia i życia w jednych kulturach, do śmierci i doświadczenia w innych. Oba kolory mocno ze sobą kontrastują, co podkreśla ich dwoistość. Powierzchnia wody pokryta jest białym woskiem, który wyznacza moment przemiany, stanowi również znaczącą granicę.

Gorący wosk wlewany do zimnej wody momentalnie zastyga i niekontrolowanie przyjmuje różne kształty. Ten proces kojarzy się z ceromancją, czyli wróżeniem z wosku.

Dominik Krzysztofik

- 7, 10 Dominik Krzysztofik
styrodur, gips, akryl, woda, wosk,
szkło
- 9 Mahakala
Elżbieta Dzikowska
Mongolia
2008
- 9 Maska – Strażnik Dharmy
Mahakala
Tybet
XVIII–XIX w.
drewno; rzeźbienie, polichromia
MAP 5145

Praca Dominika Krzysztofika powstała z inspiracji maską Mahakali – najpotężniejszego Strażnika Dharmy w buddyzmie tybetańskim. Nie sam strażnik jednak ani nie religia były głównym bodźcem do działania artysty. Autora zainteresował moment zakładania maski, a co za tym idzie zmiany oblicza i tożsamości noszącego. Instalacja jest więc próbą odtworzenia momentu nakładania maski. Kieruje naszą uwagę na zmianę, jaka dokonuje się w człowieku, gdy zmieniając oblicze, przenosi się on w duchową sferę *sacrum*. Artysta stara się przedstawić ten moment, „zdejmując” kolor maski, zanurzając ją w innej przestrzeni – innym wymiarze.

Myśląc o całości wystawy i problemach przed jakimi nas stawia, może nasunąć się również odmienna wykładnia. **Jak dochodzi do PORUSZENIA, co w nas może się zmienić i jak się to dokonuje?** Dzieła sztuki mogą być odbierane w co najmniej dwojaki sposób. „Stają się na naszych oczach”, kiedy to my nadajemy im sens, konfrontując je ze swoim doświadczeniem lub zapoznajemy się z autokomentarzem, poznajemy punkt widzenia artysty i próbujemy „odtworzyć w sobie” pracę oczami twórcy. Sama refleksja nad tymi zagadnieniami może wywołać w nas PORUSZENIE, a artyści wystawiający swoje prace nie tylko ZOSTALI PORUSZENI muzealnymi obiektami, a odważyli się przekazać nam swoje postrzeżenie, tworząc kolejne dzieła. W ten sposób jedne dzieła „wywołują” następne.

Rozważyć należy również problem znaczenia. Czy możemy szacować wartość interpretacji, uznawać jedną za trafniejszą od drugiej? Nie tylko sam oglądający i tworzący mają wpływ na obiekt. Ważnym aspektem jest również pochodzenie pracy oraz jej funkcja. Interpretowanie zatem stawia przed nami jednocześnie wiele ważnych problemów.

Wnioskujemy, doznajemy, **PORUSZAMY**, jesteśmy **PORUSZANI**. Maski wyjęta z kontekstu, z miejsca, w którym była stworzona, pozbawiona swojej pierwotnej funkcji działa na nas zapewne zupełnie odmiennie niż na pierwszych odbiorców, dla których została stworzona. Podzielenie maski na pół intensywnie rozdzielone kontrastowym kolorem, sugeruje możliwość dwojakiego odczytu, dwóch punktów widzenia. Tradycyjna maska, ze swoimi rytualnymi funkcjami, zanurzona w substancji traci kolor, zmienia się. I tu rodzi się pytanie: czy zmienia się ona sama? Czy jedynie nasze widzenie? Patrzymy na nią przez wodę, która działa jak soczewka i zmienia obraz. Razem z barwą niknie jej przeznaczenie religijne, staje się obiektem muzealnym wyjętym z pierwotnego kontekstu, oglądanym przez europejską soczewkę. Bagaż doświadczenia, wychowanie i edukacja nieuniknienie wpływają na ocenę estetyczną oglądanych przez nas dzieł. Niemożliwe jest wyzbycie się punktu widzenia, który przyniosło nasze doświadczenie (**europejskie(!) doświadczenie**). Wyblakła część maski wydaje się dobrze ilustrować to zjawisko. Nasz punkt widzenia może dalece odbiegać od spojrzenia mieszkańca kraju, z którego dzieło pochodzi oraz od widzenia samego twórcy.

Stajemy przed jednym niezmiennym w formie dziełem. Sama zmiana koloru nasuwa nam myśl o możliwości zmiany postrzegania go. Uzmysławia, że nasza opinia nie jest wyłączna i słuszna. Owszem, jest bardzo istotna, ale przede wszystkim wyjątkowa i jedyna w swoim rodzaju.

Dorota Pasek



9



10



11

- 11, 12 Zanik
Ola Munzar
nadruk na porcelanie
13 Taboret ogrodowy
autor nieznany
Wietnam
XIX/XX w.
porcelana, pigment kobaltowy;
malowanie podszklwne
MAP 16432



13

Ola Munzar wykorzystuje dekonstrukcję w celu wywołania uczucia fantomowego bólu po przeszłości, której nie jesteśmy w stanie przywrócić.

Praca przeciwstawia sobie obiekt rzeczywisty, taboret uratowany przed wojną wietnamską przez polskiego kolekcjonera, z alternatywnym biegiem historii. Gdyby nie fakt wcielenia obiektu do kolekcji, urzeczywistnić mogłaby się wizja zniszczenia przedstawiona przez artystkę.

Symbole przedstawione na ceramicznym taborecie za pomocą kobaltowego pigmentu stanowią materialny zapis wartości cenionych przez mieszkańców Wietnamu. Środkowy motyw monet jest zarówno oznaką materialnego dostatku, wysokiej pozycji społecznej, jak i amuletem przynoszącym pomyślność i odstraszącym choroby. Motyle w otoczeniu kwiatów to symbole długowieczności i niemijającego piękna. Pas ornamentu bambusowych gałęzi, jest oznaką stabilności. Owoce granatu o licznych nasionach wewnątrz symbolizują płodność. Cztery symbole: zwoje malarskie, cytra, szachownica oraz pudła na książki symbolizują sztukę. Wszystkie te wartości pochodzą z czasów pokoju, który już niedługo miał zostać utracony. Bażant, który w tradycji ludowej stanowi ostrzeżenie przed zbliżającym się niebezpieczeństwem, przypomina, że złe czasy mogą nadejść.

Uczestniczymy w dwóch współistniejących historiach. Ola Munzar poprzez dekonstrukcję taboretu stwarza narrację kultury utraconej. Świadomi zniszczeń dokonywanych przez wojnę, kreujemy obraz przeszłości z zachowanych fragmentów. Z czasem i to wyobrażenie ulega rozmyciu i zapomnieniu, jego obecność w teraźniejszości zanika.

Aleksandra Czapczyk

Bibliografia:

- Wolfram Eberhardt, *Symbole chińskie*, Kraków 1996



12

ANITA ADAMKIEWICZ

Thanaka to leczniczy proszek powstały przez starcie kory drzew rosnących na Półwyspie Indochińskim na specjalnym kamieniu *kyauk pyin*. Puder stanowi podstawę tradycyjnego birmańskiego kosmetyku: pył połączony z wodą tworzy pastę nakładaną w formie makijażu na twarz. Kosmetyk ma mieć właściwości zdrowotne, wybielające cerę, a jednocześnie dla turystycznego oka stanowi jeden z bardziej charakterystycznych elementów pejzażu kulturowego Mjanmy.

Wybrany przez Anitę Adamkiewicz obiekt nie wciąga w dialog*, jego magazynowa obecność nie zmusza uporczywie do dyskusji – nie wykrzykuje samą sobą pretensji do bycia czymś więcej, nie rości sobie prawa do ekskluzywności, do Boltanowskiej kategorii pojedynczości[§], która miałaby mu nadać wyjątkowy status. Zestaw złożony z kawałków gałęzi z korą do wykonania *thanaki*, kamienia *kyauk pyin* i metalowej łódki – pojemnika na bielidło, w ujęciu artystki jest tylko symptomem birmańskiej kultury, którą dla europejskiego spojrzenia można rozszerzyć do pojęcia kultury azjatyckiej w ogóle. Artystka proponuje przymierzenie makijażu w jednej z trzech wersji: widz odbija się w lustrze, przed którym zawieszona została przezroczysta folia z wyrysowanymi kolejno żółtą pastą makijażami. **Akt wykonywania tradycyjnego birmańskiego makijażu staje się podmiotem gry z odbiorcą-performerem**, przeniesiony zostaje na współczesne pole świata sztuki. A. Adamkiewicz przeciwstawia sobie hasła codzienność – święto, jeden z wielu – pojedynczy, niezauważony – eksponowany, tradycyjny – nowoczesny, a jednocześnie słowa-klucze Azja – Europa. Aby PORUSZYĆ birmański zestaw, wybiera sposób najprostszy: umożliwiał „wykonanie” makijażu, zrealizowanie celu, do jakiego przedmioty zostały stworzone, jednocześnie respektując ich umuzealnienie w nietykalnym magazynie, gdzie podlegają zakonserwowaniu, a nie zakładanemu pierwotnie zużyciu powodującemu powolną destrukcję. Ale pomimo tego aktu zwrócenia należącego do zestawu muzealnemu poprzez wykonanie obiektu artystycznego – pary, artystka równie skutecznie kwestionuje naszą rolę jako Europejczyków w tym procesie. Ponieważ to właśnie europejskie oko patrzy na azjatycki obiekt, to europejska twarz nakłada azjatycki makijaż, to europejska artystka dokonuje PORUSZENIA azjatyckiego zestawu, można mówić o formie zawłaszczenia tego, co obce, dalekie, przyjmowane z lekkością turystycznej ciekawości „egzotycznego”, a zatem nigdy formy badania obiektywnego. Adamkiewicz zmusza widza do aktu performatywnego, do przyjęcia nowej perspektywy, do namysłu nad relacją europejskie – azjatyckie, polskie – birmańskie, **zmusza do PORUSZENIA w nas mechanizmów analizy nad obcym i znanym** i zmierzania się ze swoją i nieznaną tożsamością poprzez przymierzenie.

Rita Twardziak

* Można odwołać się do tatarkiewiczowskiej definicji dzieła sztuki opartej o imperatyw budowania relacji (W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 52.), chociaż również instytucjonalna definicja miałaby tutaj zastosowanie (A. C. Danto, *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, Kraków 2006).

§ L. Boltanski, *Od rzeczy do dzieła. Procesy atrybucji i nadawania wartości przedmiotom*, (w:) „Wieczna radość. Ekonomia polityczna społecznej kreatywności”, zeszyt 3/2011, s. 17–44.



14



15



16



17

14, 15 Anita Adamkiewicz
lustro, pleksi, farba
16 Jerzy Chociłowski
Mjanma
1978

17 Kosmetyk naturalny – *thanaka*
wytwórca nieznanym
Mjanma (Birma)
2001 r.
kora, kamień, mosiądz
MAP 19854

Kiedy pasta jest gotowa, nakłada się ją na twarz, tworząc przy tym jasne wzory okręgów czy liści na policzkach, czołach i nosach.

Obecnie łatwo jest dostać gotową pastę lub proszek, jednak coraz częściej ten wyjątkowy makijaż jest wywierany przez współczesne kosmetyki. Chociaż to część kultury i tradycji, przez młodych kojarzona jest raczej z czymś przestarzałym i niemodnym.

Anita Adamkiewicz

Reakcją Agnieszki Cieszanowskiej na lampy olejne z terenów dzisiejszego Afganistanu (XVIII–XIX w.), Malezji (I poł. XX w.) oraz Indii (2 poł. XX w.) jest wisząca lampa elektryczna. To reakcja nietypowa na tle pozostałych zgromadzonych na wystawie zestawień. PORUSZENIE wywołane przez przedmioty ze zbiorów Muzeum nie skutkuje w tym przypadku autobiograficzną opowieścią, wysublimowanym skojarzeniem lub politycznym komentarzem. Artystka uzupełnia niejako zbiór o kolejną, tym razem, współczesną lampę. Dzięki temu zestawione przedmioty odnoszą się najpierw do siebie nawzajem. Tym samym Agnieszka Cieszanowska zdaje się zachęcać do skupienia uwagi na ich różnorodnej i uchwytności materialności.

Wystawione lampy łączy funkcja oraz sposób działania. Wspomagają niedoskonały, ograniczony cyklem dnia i nocy zmysł wzroku użytkowników. Odmieniają tym samym tryb życia człowieka oraz jego kulturę. Ich paliwo jest roślinne, pochodzenia zwierzęcego lub kopalne, ale wszystkie wymagają spalania jako źródła energii. Agnieszka Cieszanowska unika romantyzowania lub szeregowania społeczeństw odległych w czasie i przestrzeni właśnie dzięki temu, że ukazuje wytworzone przez nie przedmioty jako podobne i równe.

Nie oznacza to jednak, że tego rodzaju aranżacja przesłania różnicę form i wykonania. Wręcz przeciwnie: równorzędne zestawienie przedmiotów o odmiennym stopniu technicznego wyrafinowania skłania do tego, by spojrzeć na te różnice jako na historyczny wytwór jednego globalnego procesu. Wiemy bowiem, że na pozaeuropejskich terenach imperium brytyjskiego dochodziło zarówno do obumierania miejscowej wytwórczości rzemieślniczej, jak i wstrzymywania rozwoju przemysłu. Działo się tak, ponieważ celem brytyjskich władz kolonialnych było tworzenie rynków zbytu dla przedmiotów produkowanych przemysłowo w europejskiej części imperium oraz importowanie surowców z kolonii.

Jednocześnie w europejskiej części brytyjskiego imperium projektanci i krytycy, jak choćby William Morris czy John Ruskin, postulowali powrót do rzemiosła i rezygnację z masowej produkcji przedmiotów użytkowych. Wypracowane przez nich postulaty sprzyjały polityce gospodarczej imperium. Pozwalały uzasadnić powolny rozwój przemysłu w koloniach poprzez dowartościowanie ręcznej pracy rzemieślników. Tym bardziej doniosły staje się fakt, że lampa Agnieszki Cieszanowskiej ukazuje możliwość zniesienia podziału na to, co maszynowo powielane i na to, co oryginalne. Oto artystka wystawia w muzeum wykonaną ręcznie, unikatową i użyteczną lampę, która świeci dzięki elementom produkowanym przemysłowo.

Maciej Dulcikiewicz

Punktem odniesienia do stworzonego przeze mnie projektu oświetlenia były trzy lampy olejne. Każda z nich pochodzi z innego rejonu oraz została stworzona w innym czasie. Oprócz ich podstawowej funkcji – dawania światła, były też przeznaczone do stosowania w innych kontekstach, co ujawnia się także w kształcie obiektów. Prawdopodobnie najstarsza (datowana na przełom XVIII i XIX w.) jest glazurowana lampa z Afganistanu. Ma formę podobną do znanych w naszej kulturze glinianych ptaszeków – gwizdków na wodę. Jest pękata, na dole znajduje się niezamykany palnik, a jej szyjka rozszerza się ku górze. Kolejnym obiektem jest malezyjska lampa wotywna z I poł. XX w. Jest to metalowa, patynowana figurka mężczyzny trzymającego w rękach misę na paliwo. Trzeci obiekt to proste naczynie z czerwonej gliny wykonane w 2 poł. XX w. Półsferyczna miseczek ze zwężanym wylewem pozbawiona jest ozdób.

W mojej pracy chciałam zastanowić się nad uniwersalnymi, niezależnymi od kultury rolami światła. Stworzyłam podwieszaną lampę z dwoma źródłami światła. Trzy różnorodne obiekty, z którymi pracowałam, były dla mnie dużą inspiracją, dlatego chciałam odnieść się do każdego z nich. Korzystałam z kształtów, faktur i materiałów, z jakich zostały wykonane decydując się na lampę o cylindrycznym kształcie o podstawie ósemki. Głównym tworzywem jest poroso – jest to materiał podobny do filcu, wytwarzany z odpadów tekstylnych, posiadający charakterystyczny zielony kolor.

Głównym założeniem projektowym było stworzenie nie pojedynczej lampy, lecz systemu oświetleniowego. Stało się to możliwe dzięki kształtowi ósemki, który pozwala dopasowywać do siebie kolejne obiekty i tworzyć rozbudowane systemy świetlne. Zależało mi na tym, by móc pokazać połączenie zastanych i stworzonych obiektów, a także umożliwić jak najszersze użytkowanie stworzonych przez mnie lamp.



18

- 18 Agnieszka Cieszanowska poroso, tworzywa sztuczne
- 19 Lamy olejne
- twórcy nieznani
- Malezja, Borneo/Sarawak I poł. XX w. brąz; odlew pełny, patynowanie MAP 20125
- Afganistan XVIII–XIX w. glina; modelowanie, glazurowanie MAP 18261
- Indie 2 poł. XX w. glina; formowanie na kole MAP 4651



**TEOGONIE I KOSMOGONIE
OBRAZY I NARRACJE**



20



21

Na początku, gdy cały świat pokryty był wodami oceanu, istnieli tylko bogowie. Thakur – Najwyższa Istota, Marang Buru – Wielki Duch, bogini Malin Budhi całymi dniami spacerowali po wodzie. Pewnego razu bogini Malin Budhi ulepiła z gliny dwoje ludzi. Jednak bóg Thakur omyłkowo tchnął w nich życie ptaków i nazwano je Has i Hasil.

W tym czasie wodne stworzenia – ryba i krab – próbowały podnieść ziemię z morza, lecz ich wysiłki były daremne. W końcu udało się to dżdżownicy. Głowę skierowała w stronę dna, z którego zjadała piasek, a ogon trzymała ponad powierzchnią wody i w ten sposób wypchnęła ziemię ponad taflę wody. Umieściła ją na grzbiecie żółwia, by nie zatęniała, a Thakur sprawił, że wyrosły na niej różnorakie rośliny.

Ptaki Has i Hasil uwiły na ziemi gniazdo, gdzie złożyły dwa jaja. Z nich wykluły się dwie istoty – kobieta i mężczyzna – Pilću Budhi i Pilću Haram. Bóg Marang Buru został ich opiekunem i nauczył ich uprawiać rolę oraz produkować piwo ryżowe.

Pierwsi ludzie mieli oni siedem córek i siedmiu synów. Gdy dzieci były już dorosłe Pilću Haram i Pilću Budhi pokłócili się. Ojciec zabrał synów i udał się z nimi do dżungli, matka z córkami zaś odeszła w drugą stronę. Wiele lat później synowie podczas polowania usłyszeli słodki śpiew i zobaczyli siedem pięknych kobiet, siedzących w cieniu drzewa banianowego. Były to ich siostry, lecz rodzeństwo po wielu latach rozłąki nie poznało się. Połączyli się w pary i tak dali początek siedmiu klanom Santalów. Później dołączyło jeszcze pięć grup i tak powstało dwanaście klanów. Pierwsi ludzie zaś pogodzili się i dalej żyli razem.

Po śmierci Pilću Budhi i Pilću Haram, pierwszy *džadopatia* – bard-kapłan malujący zwoje – pierwszy raz namalował i opowiedział historię powstania świata i narodu Santalów.

tekst na podstawie:

- Francis Bradley Bradley-Birt, *Chota Nagpur, a Little-known Province of the Empire*, 1998
- Hans Hadders, *Moving Identities: The Jadopatia, the Santals and the Myth of Creation*, 2015

W I. scenie ukazany jest Krysna Wenugopala (grający na flecie) z partnerką Radhą stojący na lotosie, adorowani przez kobietę i ascetę. Krysna stoi w charakterystycznej dla siebie pozie, z prawą nogą skrzyżowaną przed lewą i opartą na plecach.

W scenie 2. ukazane jest pierwsze spotkanie Radhy i Krysny.

W scenie 3. widoczny jest Krysna oraz dwie pasterki wypasające bydło.

4. i 5. scena ukazują taniec Krysny z pasterkami tzw. *rasallia*.

W scenie 6. ukazana jest Radha, czyniąca wymówki Krysnie za to, że nie tańczył tylko z nią. Radha odchodzi zostawiając rozpaczającego Krysnę.

W scenie 7. ukazane jest pojednanie kochanków.

W scenie 8. Krysna przemienia się w postać, pojawiając się przed oczami pasterzy i pasterek jako czteroręka bogini Kali.

Scena 9. przedstawia słynny epizod, w którym Krysna kradnie stroje kąpiącym się pasterkom.

W scenie 10. ukazana jest ponownie adoracja Krysny i Radhy przez parę wyznawców.

[z karty inwentarzowej MAIP]

Barbara Ewa Banasik



22

Prezentowane na wystawie oryginalne zwoje narracyjne z terenu Indii Wschodnich (Bengal Zachodni) stały się przyczynkiem do przeprowadzenia eksperymentu narracyjnego i wizualnego w obszarze mitów założycielskich dla kultury judeochrześcijańskiej i podejścia europocentrycznego w stosunku do sztuki i kultury spoza kręgu Europy.

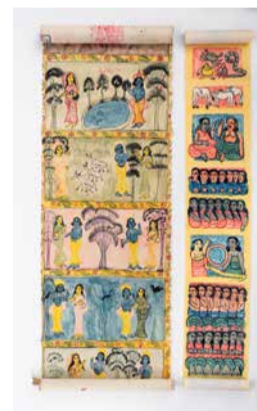
Główną ideą projektów jest zestawienie kosmogonicznych i teogonicznych treści z obu obszarów kulturowych poprzez serię prac malarskich, ilustracyjnych. Funkcja stworzonych przeze mnie obrazów jest taka sama jak funkcja zwojów narracyjnych.

Dla mnie jako Europejki pierwszą myślą było przedstawienie przypowieści bengalskich "po naszymu", zeuropeizowanie obrazu czy ilustracji poprzez wykorzystanie elementów wizualnych znanych i przez mnie zinternalizowanych. Jednak takie podejście jest cechą naszego kolonialnego stosunku do reszty świata. W mojej ocenie jest pozbawiane szacunku do danej kultury: "Hej, wykorzystam cię śmieszna obca kulturo do tego, żeby zrobić coś ciekawego dla tutejszej widowni. Jednak zrobię to na moich zasadach."

Dlatego postanowiłam odwrócić perspektywę i przygotowałam ilustracje do dwóch europejskich mitów kreacyjnych: olimpijskiego mitu o stworzeniu świata i żywotu Chrystusa w kontrapunkcie do (odpowiednio) stworzenia świata według Santalów i *Krysznalili* (opowieści o życiu Krysny) w kanonie właściwym sztuce Indii Wschodnich. Chodzi tu o sposób malowania, przedstawienia postaci i sztafażu, kolorystykę, budowanie kompozycji i stylistykę. Poszczególne ilustracje są malowane schematycznie, rysunek jest uproszczony i nawiązuje do tendencji lokalnego malarstwa Bengalczyków.

Czy to się udało? Nie jestem pewna. Potraktowałam pracę nad projektem jako swego rodzaju eksperyment i próbę odpowiedzi na pytanie: **na ile możliwe jest sprawne poruszanie się w danym kanonie, a na ile jako twórca nie potrafisz, nie możesz i nie chcesz tego zrobić.**

Klaudia Długołęcka



23

- 20, 21 Teogonie i kosmogonie. Obrazy i narracje Klaudia Długołęcka
- 22 Zwój – Stworzenie świata według Santalów (*Dżonmopata / Karam Binti pata*) Dukhuszam Indie, Bengal Zachodni, Midnapur, wieś Noja MAP 4735
- 23 Zwój – Życie Krysny (*Krysznalila*) autor nieznan autor nieznan Indie, Bengal Zachodni MAP 4834 lata 70. XX w. farby wodne

TYPE/FEEL/REPEAT

Pismo jest jednym z największych osiągnięć ludzkości. Wraz z jego wynalezieniem ludzie wypełnili lukę między ulotnym światem materii a wiecznym światem duchowym. Pisanie uwieczniło lęki, pragnienia i historie wielu cywilizacji, pomagając im przetrwać nieustanny postęp czasu. Niezależnie od wielu form graficznych, jakie przybierało, w czasach starożytnych pismo uważano za silny symbol nadprzyrodzonej mocy i świętości, zmaterializowanej do postrzegania przez ludzkie oczy. Rozdzielenie wyglądu wizualnego od znaczenia tekstów było nie do pomyślenia, podobnie jak oddzielenie ciała od duszy.

Typografia zaprezentowana i osadzona w pewnym kontekście odzwierciedla temat według różnych warstw graficznych. Poprzez wzmocnienie elementów wizualnych, przekształca się w kompozycję badającą relacje przekazu, znaków i narracji. Litery stają się rodzajem abstrakcyjnej ilustracji, która tworzy osobiste tłumaczenie graficzne, kreśląc dualizm między kontrolą a chaosem. Dzięki współgraniu warstwy ilustracyjnej z typografią, słowa wykraczają poza dosłowną narrację językową.

Szukając podobieństwa między funkcją litery a obiektem, wiem że obiekt powinien spełniać swój cel, w przeciwnym razie staje się rzeźbą (która może być również celem samym w sobie). Język graficzny w moich kolażach jest przykładem tego, jak można zmanipulować formę i treść, tworząc nowe znaczenia. Poprzez eksploracje różnorodnych warstw wizualnych, tworzę kompozycje mające na celu wywołanie u odbiorcy uczuć i wrażeń. Litery i obiekty stają się przedmiotami, wykonawcami, znaczeniami miejscami i postaciami w mojej pracy.

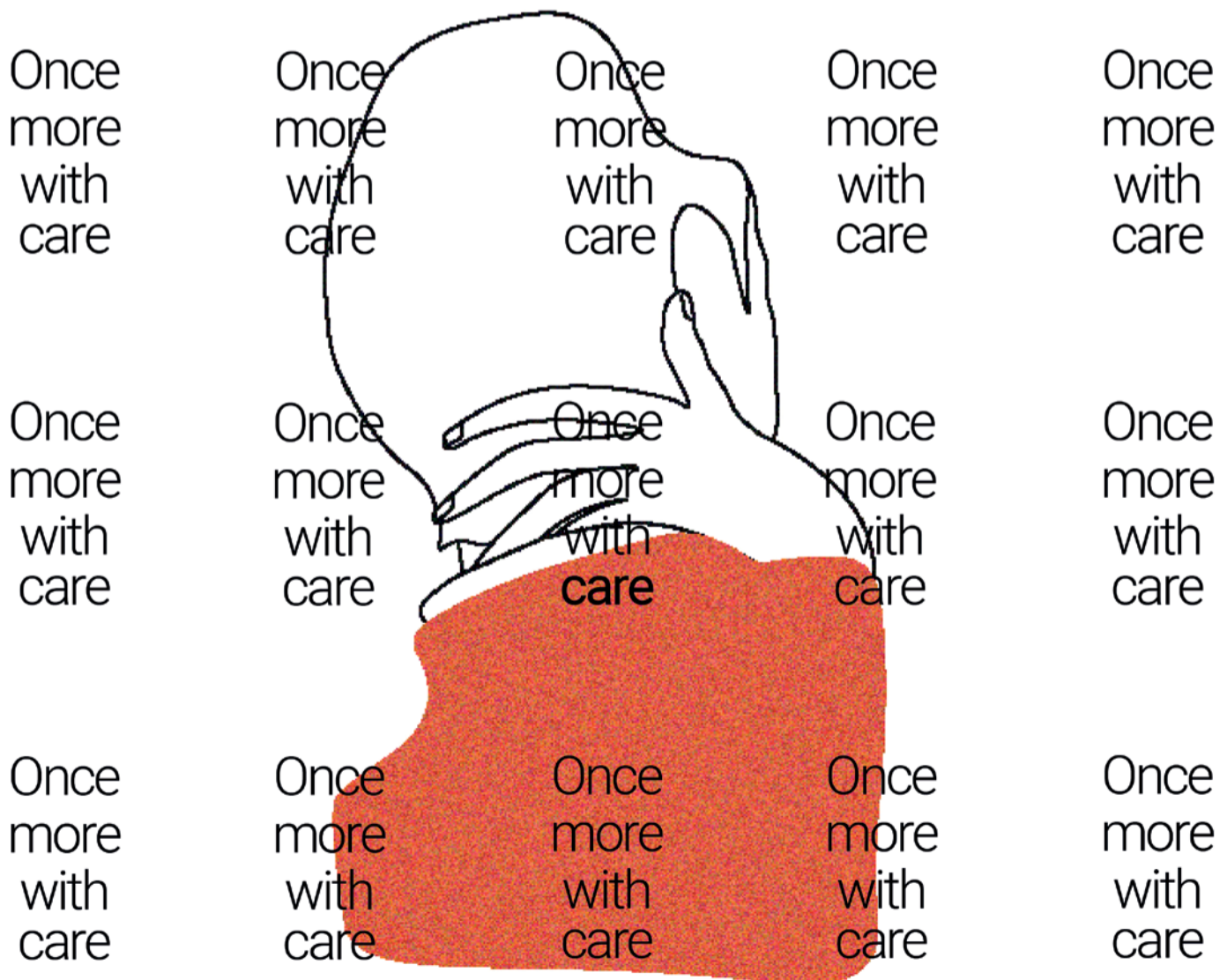


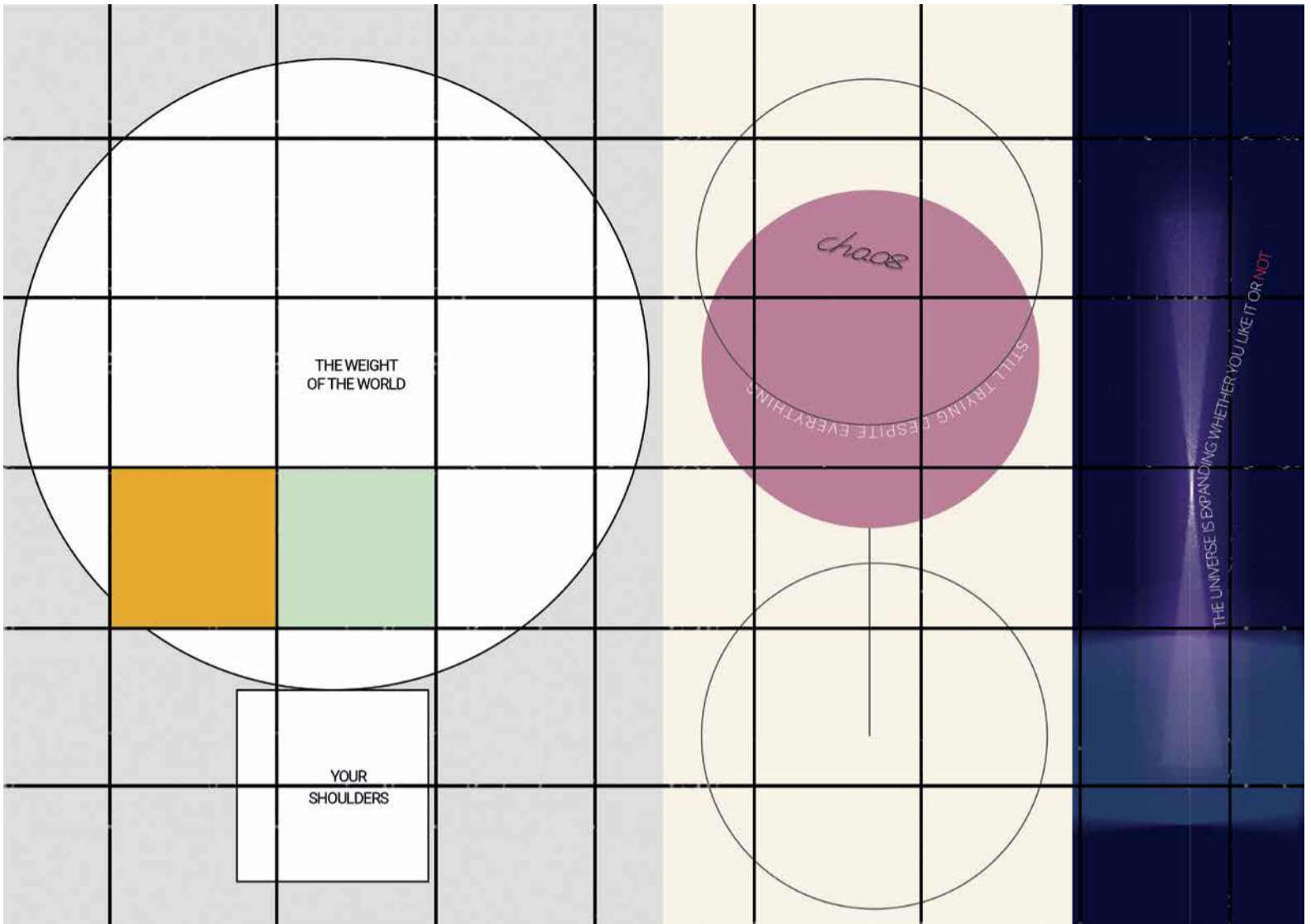
24



25

Agata Adamska

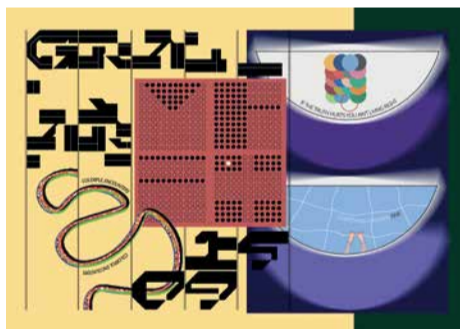




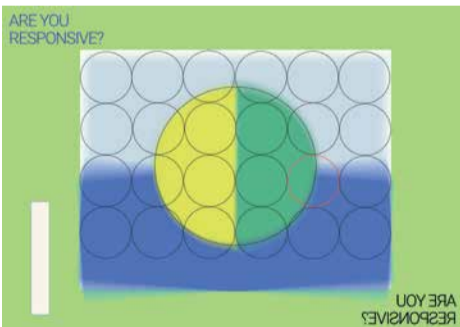
27



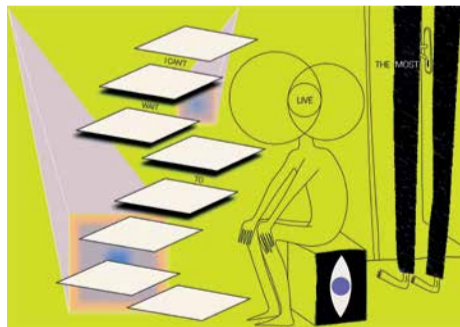
28



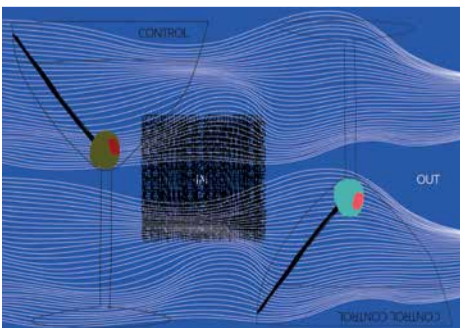
29



30



31



32



33

26–33 Type/Feel/Repeat
 Agata Adamska
 wydruk cyfrowy na papierze
 24, 25 Zwój z kaligrafią zen
 Tozen
 Japonia
 XVIII–XIX w.
 tusz na papierze
 MAP 9556



34

Jak poznać odległą kulturę nie będąc jej częścią? Gdzie jest granica między poznaniem jej z perspektywy turysty, a próbą zanurzenia się w rytuały i tradycję? Idea podróży jako próba zrozumienia siebie w kontekście innej kultury bądź tradycji poszczególnych miejsc nabiera zupełnie nowego znaczenia.

Różnorodność, którą oferuje nam świat oraz możliwość poznawania tej różnorodności stanowi niekiedy silny punkt odniesienia w konsumpcyjnym świecie. Tradycje i kultury krańców świata jawią się jako źródło autentyczności i szczerzej życzliwości. Odkrywanie tych nieznanych i odległych korzeni może być początkiem autorefleksji, połączenia się z siłami natury, a co za tym idzie samopoznania. Nagle każdy przebyty kilometr, oddalając nas od domu i wszystkiego co znamy, przybliży nas do siebie samych, pokazując uniwersalizm ludzkiej egzystencji.

Jednym z przejawów tego uniwersalizmu jest eksploracja archetypu ścierających się sił dobra i zła znajdujących swe odzwierciedlenie w każdej kulturze. Człowiek od zawsze był wystawiony na zmaganie się z własną moralnością, która weryfikowana odgórnie narzuconymi normami społecznymi, często podyktowanymi religią. Zaczynając od mitologii, przez tradycję tragedii antycznych, po dzień dzisiejszy, ścieranie się dobra ze złem, światła z ciemnością, białego z czarnym, stanowi jeden z najczęściej eksploatowanych motywów.

Podobnie kultura Bali w rytuałach czerpie z religii, która stanowi podstawę do teatralnych przedstawień z aktorami w bogato zdobionych kostiumach i maskach. Rytualizacja życia w wielu kulturach, również dla Balińczyków, jest naturalna, ułatwia funkcjonowanie i porządkuje życie codzienne. Szczególną rolę odgrywają wcześniej wspomniane

maski. Były one starannie przygotowywane przez Balińczyków. Tworzone z odpowiedniego typu drewna, specjalnego włosa, których proces tworzenia staje się rytuałem samym w sobie. Jawiły się one jako religijne, dzięki czemu aktor wchodził w pewną rolę, by oddać prawdy wierzeń mieszkańców. Aktualnie Barong stał się również ofiarą komercjalizacji, produktem na sprzedaż dla turystów odwiedzających wyspę. Pod wpływem turystyki, sens i duchowość zeszyły na dalszy plan. Sam element tradycji został zbanalizowany.

„Szaleńczy” taniec Baronga i Rangdy w sposób szczególny wpisuje się w kulturę wyspy Indonezji. Symbolizuje odwieczną walkę dobra ze złem. Przedstawienie jest pełne różnych bodźców – kolorów, dźwięków, szumów. Odbiorcy mierzą się z ogromną liczbą wrażeń dających uczucie mistyki. Pozorny chaos pozwala osiągnąć harmonię



- 34 Katarzyna Gruza
akryl na płycie
wideo [3:02]
- 35 Maska – Barong Ket
autor nieznany
Indonezja, Bali
I poł. XX w.
karton, papier, drewno, włosie
MAP 612
- 36 Barong
Jerzy Chociłowski
Indonezja, Bali

Pieścidełka to obiekty przypominające talizmany, które mają poprzez noszenie przynosić właścicielowi szczęście, chronić go bądź komunikować otoczeniu jego stanie wewnętrznym. Odwołują się one do obiektów we współczesnej kulturze, w większości, zapomnianych. Chciałabym zwrócić uwagę na przypisywanie przedmiotom magicznych właściwości i jak nasze postrzeganie zmieniło się w tej kwestii. Interesuje mnie to jak zmieniły się przedmioty którymi się otaczamy, biorąc od uwagę że człowiek często chce posiadać przedmioty niezwykle.

Nikola Strenger

Pracę można obejrzeć i przymierzyć w toalecie damskiej Muzeum.



35



36

duchową. To przedstawienie w podobny sposób jawi się w obrazie Katarzyny Gruzy, która ukazała postacie Baronga i Rangdy. Operowanie kontrastem kolorystycznym i dynamiczny dukt pędzla w trafny sposób oddają uczucia towarzyszące odbiorcom w trakcie wystąpienia. Artystka poprzez zamaszyste ruchy pędzla uzyskuje wrażenie ciągłego ruchu, jakby postaci nie mogły nawet zatrzymać się w miejscu.

Oglądanie takiego wystąpienia może z początku wydawać się proste, dzikie i nieokielznane. Jednak im dłużej człowiek jest świadkiem takiego rytuału, tym więcej emocji się w nim budzi. Bowiern forma przedstawienia motywu może wydawać się obca, lecz sam temat bliższy niż byśmy podejrzewali. To daje uczucie jedności, które jest odczuwalne pomimo różnic kulturowych. Pozwala to spojrzeć szczerze i głębiej: na nas samych, na świat, który

nas otacza. Maska Baronga jest nośnikiem pewnej tradycji oraz duchowości. **Pochodzi z zupełnie innego obszaru geograficznego, a jednak ma silne oddziaływanie. Pozostaje on w świadomości i poszerza perspektywę.** Z pozoru zwykła maska staje się punktem wyjścia do docierania do odbiorców poprzez sztukę, muzykę i wrażenia oraz inspirowania innych artystów. Dlatego też wydzwięk **PORUSZENIA** jest niezwykle silny i jego echo może się odbijać przez kolejne doświadczenia.

Julia Lakhiani

Bibliografia:

- <https://www.baliaround.com/barong-and-rangda-balinese-two-opposites/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Barong_\(mythology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Barong_(mythology))
- <https://pdfs.semanticscholar.org/ae0d/2e854ae9bb340113ce1f32da84e0b4fa61d8.pdf>

**KOLCZYKI-KOŁA INSPIROWANE MASKĄ
TEATRU DWORSKIEGO KHON
Z TAJLANDII**

Biżuteria towarzyszy nam od zawsze. Używana jako ozdoba, symbol statusu społecznego, insygnia władzy, a także jako atrybut boskości w rytuale. Biżuteria to przede wszystkim przedmiot, który można określić mianem dzieła sztuki. Istnieje jednak różnica pomiędzy biżuterią w tradycyjnym rozumieniu („drobne wyroby złotnicze i jubilerskie używane jako ozdoby ciała i stroju, wykonywane przede wszystkim z materiałów cennych i ozdobnych”) a dziełem sztuki, któremu bliżej do artystycznej manifestacji za pośrednictwem obiektu z pogranicza różnych sztuk plastycznych.

Kolczyki autorstwa Natalii Michalewskiej o średnicy wewnętrznej 68–69 mm, szerokości 20 mm oraz grubości 5 mm wykonane są z drewna jaworowego, malowanego farbą akrylową w kolorach i kształtach odzwierciedlających układ zdobień maski teatru *khon* z Tajlandii. Teatr *khon* przypomina „zamaskowaną pantomimę”, w której aktorzy przekazują treść poprzez ekspresyjny taniec. Jest to odmiana tradycyjnego tajskiego dramatu dworskiego opartego na motywach eposu *Ramakien*, indyjskiej *Ramajany*, przedstawiającego dzieje Ramy (siódmego wcielenia boga Wisznu). Cechą Teatru *Khon* są charakterystyczne maski oraz stroje bohaterów⁶. Datowana na ok. 2014 r., pochodząca z Tajlandii, bogato zdobiona masą perłową i cyrkoniami turkusowo-złota maska, o trzech pionowo zorientowanych obliczach, wykonana z papier mâché, przedstawia Totsakana – tajską wersję indyjskiego demona Rawany o dziesięciu głowach i dwudziestu rękach. Historia demona opisana w sanskrycie ujawnia etymologię jego imienia – Rawana, czyli Krzykacz. Naraził się on Śiwie, za co został ukarany przygnieceniem rąk wywołującym cierpienie oraz płacz (*rava*) demona.

Inspiracja formą maski jest powierzchowna: niedokładnie obrobione formy drewniane pokryte warstwami farby nałożonej jakby dziecięcą kreską, imitującą misternie wykonany ornament tajskiej maski. Forma ornamentu została zredukowana i uproszczona: złożone finezyjne detale hełmu oddane poprzez pomalowanie złotą farbą wewnętrzną powierzchnię obręczy kolczyków. Kolorystyka artefaktu została pobieżnie, lecz harmonijnie oddana: cyrkonie Swarovskiego, złoto, granat, czerń, róż, barwa turkusowa z kolei zastąpiona „kolorem miętowym”^{**}.

Główną funkcją biżuterii artystycznej nie jest ani zdobienie, ani epatowanie, czy też funkcjonalność. Tak jak pozostałe dzieła sztuki, ma ona przekazywać nowe, odautorskie treści⁸. Jaki komunikat autorka kolczyków chce przekazać odbiorcy? „Główną inspiracją do mojej pracy były duże kolczyki koła, które noszę dość często (tj. na zdjęciu w antyramie). Wykorzystałam tutaj ten motyw, żeby praca była kojarzona z autorem, czyli ze mną.”^{**}

Czy zatem inspiracją autorki była głównie forma, a nie treść jaką maska teatru *khon* ze sobą niesie?

Biżuteria artystyczna odbierana jest jako równoprawne dzieło sztuki, zaś „haptyczność” dzieła sztuki jest równie ważna w jego odbiorze⁹⁹. Dzięki niemal intymnej relacji ciało–obiekt, cecha ta znacznie wzmacnia przeżycie estetyczne.

Pomimo ciekawej i barwnej formy kompozycji bryły i ornamentu, nieergonomiczna forma kolczyków może wpłynąć negatywnie na ich ostateczny odbiór.

Czy zatem „Kolczyki-koła” są po prostu automatyzacją twórczyni, wyrażoną w oryginalnej formie biżuterii artystycznej: szorstkiej, prostej, kolorystycznie inspirowanej egzotykiem kultury tajskiej?

Maja Borowik

* Kubalska-Sulkiewicz, K., M. Bielska-Lach, A. Manteuffel-Szarota (red.), 2003. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

§ *Asian Traditional Theatre and Dance*. 2018. Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki. <https://disco.teak.fi/asia/khon-the-masked-pantomime/>

¶ Rochacki Jacek, *Relacje pomiędzy sferą twórczą a wykonawczą we współczesnym polskim złotnictwie artystycznym*, [w:] *Biżuteria w Polsce: amulet, znak, klejnot: materiały z IV Sesji Naukowej zorganizowanej przez Toruński Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki oraz Międzynarodowe Targi Gdańskie S.A. w Gdańsku, w dniach 6–7 marca 2003 roku*, red. Katarzyna Kluczajd, Toruń 2003.

** Cytat pochodzi z opisu kolczyków przesłanego przez autorkę, Natalię Michalewską.

§§ Smolińska Marta, *(Nie) Dotykaj! Haptyczne aspekty sztuki polskiej po 1945 roku*, [w:] *W kulturze dotyku? Dotyk i Jego reprezentacje w tekstach klutury*, red. Anna Lebkowska, Łukasz Wróblewski, Patrycja Badysiak, Kraków 2016.

- 37 Kolczyki-koła
Natalia Michalewska
drewno, cyrkonie, farba akrylowa
- 38 Maska teatru khon - Totsakan
Tajlandia
ok. 2014 r.
papier mâché, kość, masa perłowa,
plastik, laka, kamienie sztuczne,
barwniki syntetyczne
MAP 20726



38



Niezaprzeczalnie wytwór kultury jakim jest pismo odgrywa ogromną rolę w rozwoju każdej cywilizacji. Wychodząc od definicji systemu pisma przyjmujemy stwierdzenie, że jest to przedstawienie języka w formie graficznej. Język natomiast według słowników to określenie na system znaków dźwiękowych służących do porozumiewania się przez członków danej grupy, społeczeństwa.

Terminy te wskazują przede wszystkim na istotną funkcję komunikacyjną umożliwiającą kontakt ludzi, przekazywanie informacji. Jednak to tylko jedna z możliwych perspektyw, którą przyjmujemy rozumiejąc słowo „pismo” oraz powiązany z nią „język” zgodnie z przyjętymi definicjami. Warto zwrócić uwagę na twórcze możliwości, jakie stwarza pismo. Poza aspektami, wynikającymi z funkcjonalnego zastosowania pisma jako narzędzi do przekazu idei, ekspresji literackiej pod postacią np. powieści, poematu; równie ważne jest skupienie się na samej formie, akcie zapisu.

Kaligrafia jako sztuka nie skupia się jedynie na samej mechanicznej czynności jej celem nie jest tylko uzyskanie pięknych znaków/liter na podłożu. Mimo jej nikłego dziś znaczenia w wielu kulturach, w tym w Europie, w krajach takich jak Korea, Chiny lub Japonia, ma status jednej z trzech najważniejszych sztuk wraz z malarstwem oraz poezją. Wszystkie często występują razem w jednym dziele, dopełniając się wzajemnie.

Właśnie na wielowymiarowość znaczenia sztuki kaligrafii zwraca uwagę artystka, próbując w swojej pracy odwołać się do samego aktu pisania, stawiania kolejnych linii, śladów pędzla. Aktu niedefiniowanego jedynie przez efekt, jaki uzyskuje się na podłożu.

Poprzez odwołanie do pracy koreańskiego kaligrafa artystka, starając się uniknąć zawłaszczenia, bezrefleksyjnego odwołania do form czysto estetycznych, decyduje się przeanalizować znaczące połączenie między wytworem ręki kaligrafa a samym aktem tworzenia, w którym obecny i istotny jest cały ruch ciała ludzkiego.

Praca zestawia ze sobą kilka minimalistycznych kadrów z nagrań dynamicznie poruszającej się sylwetki oraz zbliżeń na sam efekt pracy, czyli

pozostawione już na podłożu ślady tuszu. Postać tworzy poniekąd efemeryczne ślady, gesty, za pomocą energicznych ruchów kończyn oraz całego ciała.

Artystka w swojej pracy skupia się na znaczeniu fizycznej dyscypliny towarzyszącej wielkim mistrzom kaligrafii podczas ich pracy. Można zauważyć również analogię między efemerycznością ekspresji postaci na nagraniach oraz twórczości kaligrafa. Ta druga pozostawia, co prawda, swój ślad pod postacią linii tuszu na papierze, jednak sam proces twórczy, który jest częścią dzieła, pozostaje dla odbiorcy nieuchwytny.

W związku z tym pojawia się pytanie, **co należałoby określić mianem dzieła sztuki?** Czy jest to termin zarezerwowany jedynie do określenia **obektu materialnego?** Czy może jednak całego procesu **towarzyszącego powstawaniu** danego przedmiotu? Oczywiście sztuka współczesna już dawno postawiła te pytania i nie pozostawia ich bez próby odpowiedzi. Dlatego może właśnie zachowując w pamięci nobilitację działań artystycznych do rangi dzieła sztuki, należałoby rozważyć w podobny sposób proces tworzenia kaligrafii.

Oczywiście w tym momencie pojawiają się wątpliwość, co do słuszności stosowania analogii wprowadzonej z perspektywy europocentrycznej do sztuki uprawianej przez setki lat w krajach Azji Wschodniej. Może jednak takie zestawienie jest dobrym pierwszym krokiem w drodze do pełnego zrozumienia międzykulturowego.



39

Maja Cieślak



40



41

- 39, 40 Maria Napiórkowska
video [00:39]
41 Zwój – Droga do celu
Kang So Ne
Koreańczycy, Japonia, Tokio
przed 2008 r.
tuszu na papierze
MAP 1954I

SIEĆ INDRY



42



43

Księga buddyjska, pochodząca z Mongolii z XIX w., jest zbiorem tekstów sakralnych. Zawiera między innymi *Sutrę Serca* opowiadającą o jednym z podstawowych filarów buddyzmu – współzależnym powstawaniu bytów oraz o pustce (*sūnyatā*).

Ich podstawą jest założenie, że zjawiska otaczającej nas rzeczywistości są ze sobą ściśle związane i współzależne, będąc w ciągłym ruchu i zmianie. Natura rzeczywistości oraz zjawiska jej towarzyszące nie istnieją bez siebie nawzajem, mają charakter niestały. Znaczący to, że nie są one samodzielne i nie mają swojej własnej esencji, a co za tym idzie, są „puste”. **Prawdziwa natura rzeczy jest więc pustką.**

Aby wytłumaczyć tę ideę buddyjscy mistrzowie chińskiej szkoły Huayan stworzyli wiele metafor. Jedną z nich zainspirowała mnie do stworzenia tej instalacji: w pałacu boga Indry jest sieć, w której złącza wplecione są perły i każda z nich odbija wszystkie pozostałe.

Idea współzależnego powstawania jest ze swej natury ekologiczna, pokazuje nam jak wszystko jest zależne i przenika się nawzajem tworząc sieć. Jest także wprowadzeniem do współczucia (nie litości), które jest podstawą buddyzmu. Instalacja wykonana jest z siatki, którą dostałam od znajomej – przedmioty powinny krążyć. Przecież wszystko jest połączone bardziej niż nam się wydaje.

Zuzanna Kofta

Razu pewnego Zwycięski przebywał w królewskich włościach (*Radzagryha*) na szczycie Góry Sępów w otoczeniu wielkiej sanghi mnichów i wielkiej sanghi bodhisattwów. Zwycięski wszedł wówczas w *samadhi*, które analizuje wszystkie *dharmy*, zwane „dogłębny blask”.

W tym czasie Bodhisattwa-Mahasattwa, szlachetny, pełen mocy Awalokiteśwara, praktykując dogłębną Najwyższą Wiedzę, postrzegając pięć *skandh* jako puste w swej naturze. Wtedy, dzięki inspiracji Buddy, czcigodny Śariputra przemówił do Bodhisattwy-Mahasattwy, szlachetnego, pełnego mocy Awalokiteśwary.

„W jaki sposób mają się uczyć te szlachetne kobiety i ci szlachetni mężczyźni, którzy chcą postępować zgodnie z dogłębną praktyką Najwyższej Wiedzy?” – odezwał się w te słowa. Bodhisattwa-Mahasattwa, szlachetny, pełen mocy Czenrezik odparł:

„Śariputro, te szlachetne kobiety i ci szlachetni mężczyźni, którzy chcą postępować zgodnie z dogłębną praktyką Najwyższej Wiedzy, powinni postrzegać w taki oto sposób:

Pięć *skandh*, widziane w czysty sposób, **jest puste w swej naturze.**

Forma jest pustką; pustka jest formą; forma nie jest różna od pustki.

Pustka nie jest różna od formy. W ten sam sposób odczuwanie, postrzeganie, mentalne reakcje i świadomość są także puste.

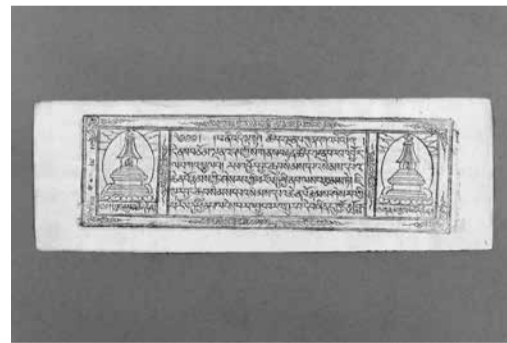
Dlatego, Śariputro, wszystkie zjawiska są pustką, nie mają cech, nie powstają i nie znikają, nie są splamione i nie są wolne od splamień, nie pomniejszają się i nie powiększają.

Dlatego Śariputro w pustocie nie ma formy, nie ma odczuwania, nie ma postrzegania, nie ma mentalnych reakcji, nie ma świadomości; nie ma oka, ucha, nosa, języka, ciała ani umysłu.

Nie ma formy, dźwięku, zapachu, smaku, dotyku ani zjawisk mentalnych. Nie ma elementów, od oka począwszy aż po świadomość zjawisk mentalnych. Nie ma [ogni] od niewiedzy i ustania niewiedzy, cierpienia, aż po starość i śmierć i ustanie starości i śmierci. ani zakończenia cierpienia, ani ścieżki. Nie ma pierwotnej mądrości.

W ten sam sposób nie ma cierpienia ani przyczyny nie ma osiągnięcia ani nie-osiągnięcia.

tekst na podstawie tłumaczenia *Sutry Serca* Lamy Rincozena i Agnieszki Zych



44



45

- 42, 43 Sieć Indry
Zuzanna Kofta
metalowa siatka, koralliki, nić
- 44, 45 Księga – Sutra Serca
twórca nieznan
Mongolia
2 poł. XIX w.
ksylografia
MAP I3103



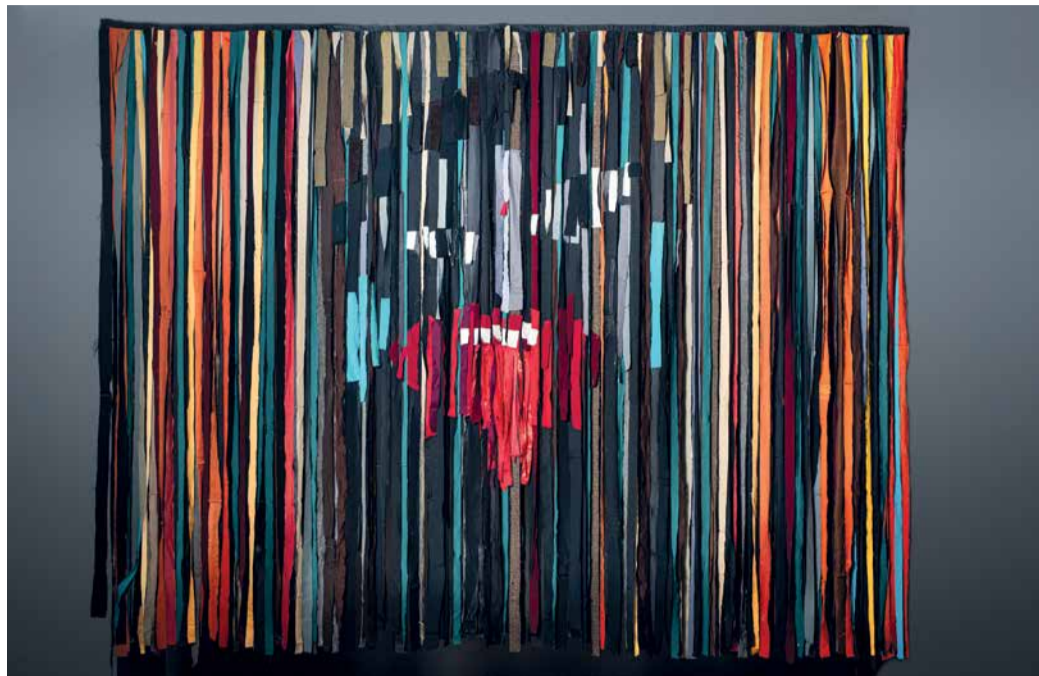
47

Motywy łączącym obie prace – gliniany dysk oraz makatę – są archetypy bogiń z panteonu bogów hinduizmu pod postacią Durgi i Kali. Boginie te reprezentują mroczny aspekt Dewi* i są też postaciami Śakti – żeńskim pierwiastkiem boga. Kult bogiń oraz różne archetypy kobiecej siły nasuwają pytanie o sposób, w jaki obecność bogiń w kulturze może wpływać na pozycję i rolę kobiet w danym społeczeństwie.

Waleczna Durga, której imię oznacza „nieдоступna”, jest archetypem bogini chroniącej przed różnymi formami zła. Wszechpotężna i opiekuńcza odgrywa ważną rolę w kulcie kobiecej energii jako figura silnej i niezależnej kobiety. Groźna Kali, podobnie jak Durga, została stworzona w celu pokonania demonów, wobec których męskie bóstwa pozostawały bezradne. Bogini ta jest uosobieniem dzikiej natury dającej wolność, bo uwalnia od przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Panując nad cyklicznością życia objawiającą się narodzinami i śmiercią, Kali uwalnia gniew, który ma potencjał transformacyjny i wyzwalający wobec krótkiego trwania życia.

Pochodzący z Bengalu gliniany dysk, odciskany z formy i malowany wodnymi farbami, jest wytworem sztuki lokalnej, w której odnaleźć można motywy znane z tradycji i wierzeń wywodzących się z hinduizmu. Wykonany przez nieznanego artystę dysk przedstawia boginię Durgę, której postać związana jest z demonem Mahiszą. Chcąc przechrzyć bogów i zapewnić sobie nieśmiertelność, Mahisza poprosił, aby żaden mężczyzna nie mógł go zwyciężyć[§]. To właśnie Durga, uosobienie mocy pierwiastka żeńskiego, zrodziła się jako jedyna siła zdolna pokonać demona. Mahisza dostrzegłszy potęgę bogini, próbował przekonać ją, aby stanęła u jego boku jako jego żona. Durga odrzuciła jednak propozycję małżeństwa, zadając demonowi ostateczny cios.

Dyski z wizerunkami Durgi są w Bengalu powszechnie trzymane w domach jako część ołtarza bogini. Durga ukazywana jest na nich na



46

swoim wierzchowcu – lwie, w momencie zabijania demona Mahiszy. Na dysku pokazywanym na wystawie, Durga została przedstawiona ponadto wśród swoich wyznawców. Mógł powstać na święto Durgapudża, przypadające na przełom września i października.

Dzieło bengalskiego artysty i jego styl malarski stały się inspiracją do powstania pracy *Dobra matka* – wielkoformatowej makaty z wizerunkiem bogini Kali wykonanej przez Ewę Irzykowską. W euforii po zwycięstwie nad demonami, Kali ruszyła do szaleńczego tańca. Odurzona krwią przeciwników, nie zauważyła pod stopami swojego męża, boga Śiwy. Gdy omal go nie zabiła, Kali poczuła ogromny wstyd, o czym świadczy gest wyciągniętego języka.

Groźna Kali choć utożsamiana głównie ze śmiercią i zniszczeniem, które niesie jej szaleńczy taniec, jest boginią opiekuńczą i dobrą. Praca artystki zwraca uwagę właśnie na ten aspekt bogini-matki, której wszechpotężna siła, budząc strach jednocześnie uwalnia od niego. Korzystając ze skrawków materiałów używanej odzieży, artystka stworzyła trwały ołtarz bogini Kali, który przypomina o jej opiekuńczej mocy. Przedstawienia obu bogiń, jako uosobienia kultu kobiecej siły i sprawczości, zwracają uwagę na realną pozycję kobiet w społeczeństwach, w których wciąż są one poddawane różnym formom opresji.

Monika Zaleszczuk

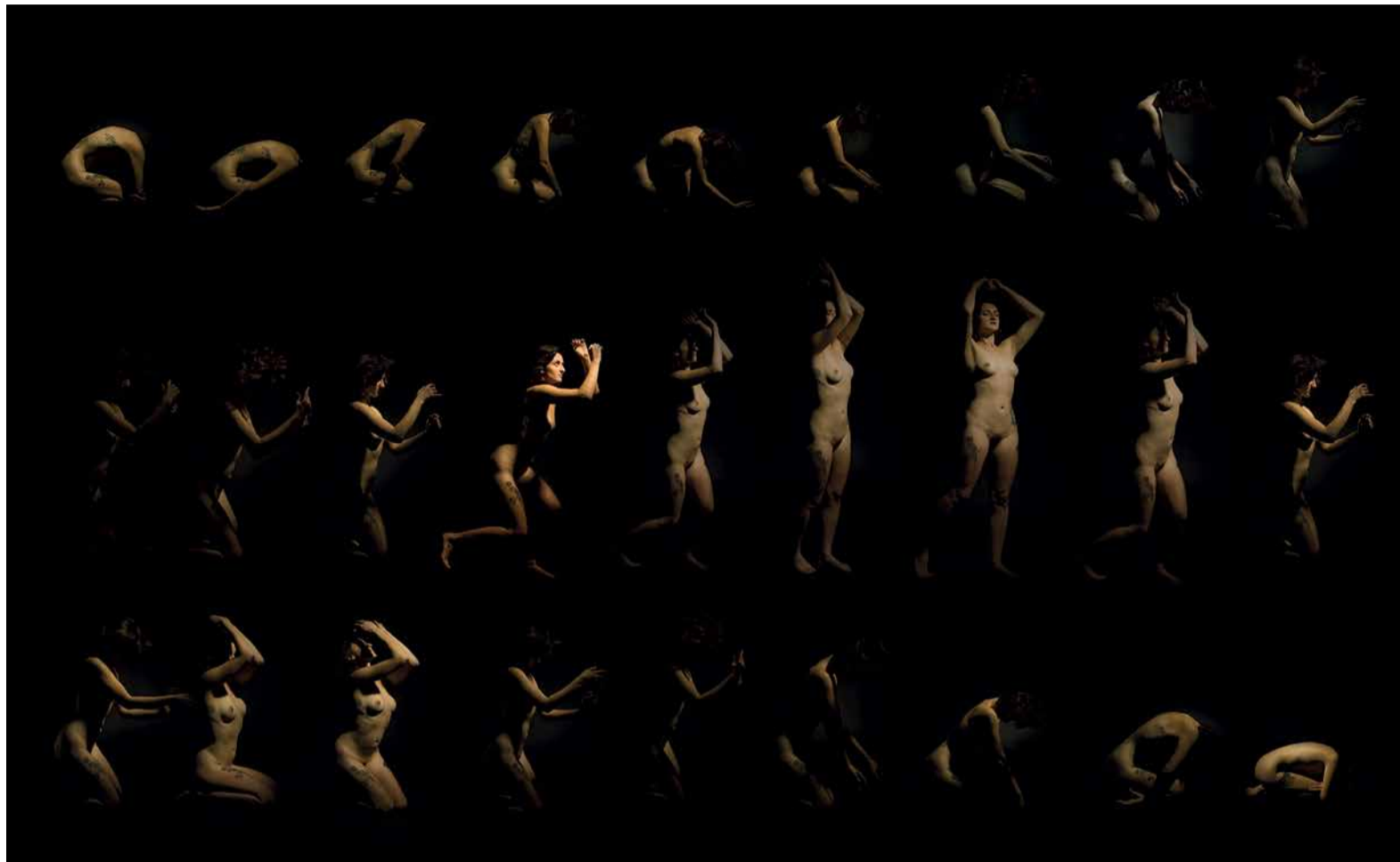
* Dewi to określenie na wszystkie żeńskie bóstwa w hinduizmie.
§ R.K. Narayan, *Bogowie, demony i inni...*, Wydawnictwo literackie, 1982, s. 52–58

Bibliografia:
• Jean Shinoda Bolen, *Bogini i archetypy dojrzałej kobiecości*, Wydawnictwo Yemaya, 2016
• Patricia Monaghan, *Ścieżka bogini*, Wydawnictwo Yemaya, 2018
• Elżbieta Walter, *Durga, Lakszmi, Kali* (w:) "Kontynenty", 7/1981
• Rita Banerji, *Why Kali Won't Rage: A Critique of Indian Feminism* (w:) "Gender Forum Journal", 38/2012

46, 47 Dobra Matka
Ewa Irzykowska
tkanina odzieżowa
48 Dysk / sara – Durga
Mahiszasuramardini
Indie, Bengal Zachodni
2 poł. XX w.
głina, farba wodna
MAP 4760



48



49

Praca Pauliny Niedzielskiej pt. *Cienie* jest nawiązaniem do lalki z teatru cieni *piying*, która przedstawia chińskiego cesarza. Teatr cieni powstał w III w. p.n.e. w Chinach i zyskał wielką popularność w krajach Dalekiego Wschodu. Istotą teatru jest gra cieni figurek rzucających na ekran, który staje się rodzajem sceny teatralnej od tyłu oświetlonej lucyiwem, żarówką bądź lampą olejną. Praktyka ta pojawiła się w Polsce w połowie XVIII w. pod nazwą „teatr chińskich cieni”.

Głównym celem artystki była próba rekonstrukcji podstawowych znaczeń oraz treści, uosobianych przez cesarza. Podjęła ona dialog z lalką teatralną,

próbując odpowiedzieć na pytanie o jej pierwotne przeznaczenie. W kontekście badań nad statusem sztuki we współczesnym świecie, jej celowości oraz sens, refleksje podejmowane przez artystkę mają niemałe znaczenie. Szybko zmieniająca się rzeczywistość staje się głównym punktem odniesienia w rozważaniach nad obecnym funkcjonowaniem sztuki oraz jej relacji z przeszłością. Niezwykle ważne więc wydaje się **ponowne omawianie podejmowanych już niegdyś tematów** tak, aby móc odpowiedzieć na pytania: **czy sztuka jeszcze nas PORUSZA, czy sztuka nas szokuje i jakie emocje w nas budzi.**

Artystka szuka pomostu między przeszłością a teraźniejszością, dzięki któremu będzie mogła swobodnie przekazać odbiorcy swoje myśli. Do tego posłużył jej jednonominutowy film, który łączy ze sobą **dwa na pozór zupełnie niepowiązane motywy.**

Pierwszy z nich odsyła nas do filozofii stoickiej – listu moralnego Seneki do Lucyliusza, w którym pojawia się idea świata jako teatru. Motyw *theatrum mundi* sprowadza życie ludzkie do nic nieznaczącego epizodu w sztuce świata. Ukazuje bezsilność człowieka w obliczu praw rządzących wszechświatem, bezsensowność i przypadkowość ludzkiego istnienia. Na myśl przychodzi Gauguinowskie *Skąd przyszliśmy? Kim jesteśmy? Dokąd zmierzamy?*. Widz oglądając rozgrywające się w filmie przedstawienie, mimowolnie staje się jego częścią. Obserwując wyłaniającą się z mroku kobiecą nagą postać popada w trans, przechodząc do innego, niekoniecznie zrozumiałego i oczywistego, wymiaru. Staje się bierny, a jego ciało przestaje być posłuszne. Jedyne co czuje, to niewidzialne sznurki pociągające za części ciała w sposób, którego nie jest w stanie przewidzieć. Zatracony w mroku przedstawienia, którego zakończenia nie zna, staje się cesarzem z teatru cieni.

Lęk, który widz odczuwa podczas oglądania przedstawienia, jest dodatkowo pobudzony przez

niezrozumiały erotyzm. Niecodziennosc przedstawionego erotyzmu, szczególnie w odniesieniu do sztuki polskiej, bazuje na darze otwartej seksualności, niezwykle liberalnym i złożonym. Ukształtowany przez Paulinę erotyzm opiera się głównie na wolności, a także pluralistycznej wizji seksualności. Z tym wszystkim łączy się zarówno niezwykle konwencjonalny warsztat, jak i integralność materii oraz idei. W ten sposób z teatru cieni przechodzimy w **drugim, w tym wypadku nieoczywistym, motywie**. Jest on bardzo cielesny, płciowy, a także autobiograficzny. Artystka wprowadza niezwykle unikatowy cielesny język, przeprowadzając introspekcje materii psychicznej oraz kobiecej cielesności. Opiera się na estetyce fragmentu oraz zdeintegrowanej figuracji. Pokazuje nam zniekształcone, rozbite przez ból, a zarazem przyjemność, ciało. Praca ta staje się erotycznym fetyszem, stojącym na pograniczu zarówno dzieła sztuki jak i perwersji. Granica ta jest jednak nieuchwytna, momentami wręcz ledwie wyczuwalna. Artystka przełamuje w ten sposób powszechnie obowiązujące konwencje moralności. Dokonuje tego właśnie poprzez sztukę, ustalając przy tym nowe zasady samego jej rozumienia.

Praca *Cienie* staje się unikatowym symbolem przejścia z bezcielesnego świata metafor do miejsca silnie ukrwionego, zbudowanego z żywych, cielesnych form. Porusza elementarne motywy będące częścią życia każdego człowieka. Począwszy od jego miejsca i roli w otaczającej go rzeczywistości, przez celowość istnienia, po próbę analizy własnej cielesności i seksualności. Według Hanny Wróblewskiej, dyrektorki Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, jednym z założeń sztuki na przełomie XX i XXI w. jest **formułowanie pytań oraz szukanie na nie odpowiedzi**. Idąc tym tropem, praca Pauliny Niedzielskiej spełniła swoje zadanie, otwierając nas na mnogość opinii, sądów oraz rozwiązań.

Izabela Sikorska

- 49 Cienie
Paulina Niedzielska
wideo [00:59]
- 50 Lalka teatru cieni – Cesarz
autor nieznany
Chiny, Pekin
2001
skóra, włosy; wycinanie,
polichromia
MAP I933I



50

PATRYCJA KUSIŃSKA

LICZNE ZRZĄDZENIA LOSU

EOHA HU JIGAO

Relacja między artefaktem-obrazem Hu Jigao a instalacją Patrycji Kusińskiej nie jest przypadkiem polemiki czy dekonstrukcji. Kontakt z dziełem chińskiego malarza **wywołał tu ciąg skojarzeń**, które posłużyły jako inspiracja do powstania autonomicznej pracy wykonanej w innym medium i niekorzystającej z podobieństw formalnych do swojego pierwowzoru.

Obraz Hu Jigao to jedna z odsłon cyklu studiów bambusów. Wszystkie z nich namalował on wyłącznie tuszem zgodnie z tradycją malarstwa *literati* i przy wykorzystaniu tzw. techniki bezkostnej, która polega na swobodnym operowaniu uwolnioną od konturów plamą malarską*. Malarstwo tworzone w tej technice znane jest jako „opisywanie idei”, a artysta podejmujący się podobnego zadania powinien poświęcić długi czas na studiowanie natury obiektu, który chce przedstawić, aby potem móc w syntetyczny sposób, za pomocą kilku tylko pociągnięć pędzla, uchwycić jego istotę. Kaligraficzny charakter plamy oraz pusta przestrzeń w kompozycji obrazu to kluczowe elementy dla tego typu malarstwa.

Studium bambusów Hu Jigao dostarczyło impulsu twórczego do powstania instalacji Patrycji Kusińskiej zdającej się być **studium uporządkowanego chaosu**. Główna horyzontalna oś wyznaczona jest przez drewnianą listwę, która wypuszcza, zgodnie z zasadą złotego podziału, w równych odstępach 13 rozwidlających się dalej pędów czerwonej nici. Nici te utrzymują w powietrzu 5 uformowanych z papieru dłoni również umieszczonych w podobnych odległościach. Za tło posłużyła barwiona pościel, której brudne, przygaszone kolory wydobywają i wzmacniają pracę.

W stworzonej płataninie nie ma luźnych nici. Ich przebieg w gęstwinie bywa łatwiejszy lub trudniejszy do odkrycia i zbadania, niemniej koniec każdej z nich zaprowadzi nas do innej części pracy. Przedstawienie obiektów na barwionym tle wzbudza zaś skojarzenie z teatrem marionetek i motywem *theatrum mundi*. Dłonie zyskują walor aktorów sterowanych na scenie przez nici przeznaczenia.

W pewnym jednak sensie praca zatacza pełne koło i zdaje się być, co prawda odległą, ale jednak **intermedialną translacją** – ukłonem w stronę oryginalnego motywu Hu Jigao. Układ dłoni wskazuje na kierunek od prawej do lewej, co w połączeniu z zawieszeniem obiektów na różnych wysokościach wywołuje wrażenie sekwencyjności. Sekwencyjność ta z kolei przywołuje obraz pracy chińskiego kaligrafa kreślącego znaki w kolumnach z góry na dół, od prawej do lewej. Wprowadzenie tła do instalacji, trójwymiarowego, wielkoformatowego medium, spowodowało zaś, że to płaszczyzna zaczęła pełnić rolę w organizowaniu pracy i ściągać ją ku sobie, na wspomnienie dwuwymiarowości medium, którym posługiwał się Hu Jigao.

Magdalena Piorunek

* Zob. J. Wasilewska, *Hu Jigao – współczesne malarstwo chińskie*, Warszawa 1997.

PRZYPIECZĘTOWAĆ LOS – PATRYCJI KUSIŃSKIEJ PORUSZENIE CYKLEM HU JIGAO

Wśród eksponatów Muzeum uwagę Patrycji Kusińskiej przykuł cykl bambusów autorstwa chińskiego malarza Hu Jigao. Punktem wyjścia dla *Licznych zrzędzeń losu* stały się nie tyle same prace, co ich detal – czerwone pieczęcie – sygnatury twórcy. Dlaczego spośród dziesiątek eksponatów młoda artystka wybrała niewielki wykadrowany obszar? Bazując na swobodnych asocjacjach związanych z formalnym aspektem sygnatur, Kusińska stworzyła kompozycję oscylującą wokół symboli i wyznaczników indywidualności: pieczęci, dłoni, czy



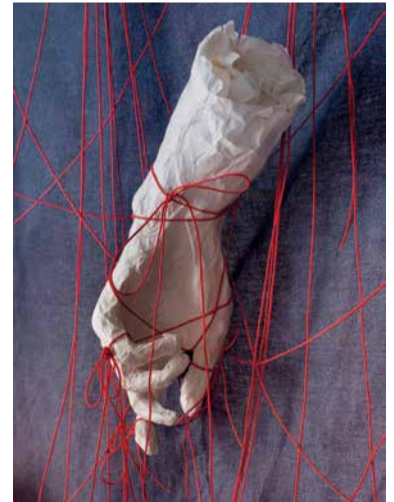
51

przeznaczenia, losu. Podpis malarza połączyła z płataniną nici, a następnie z chińską legendą o wiążącej ludzkie losy „Czerwonej Nici Przeznaczenia”, co stało się przewodnim motywem jej pracy. To już nie pojedynczy *fait*, ślad – odcisk ludzkiej obecności czy działalności, lecz ich wielość: zachodzących na siebie, splątanych.

U podstaw działań Kusińskiej leży intuicja możliwości krytycznego odczytania własnej pozycji wobec Innego rozumianego na płaszczyźnie narodowej, kulturowej, genderowej i estetycznej. Spotkanie artystki, europejskiej obserwatorki, z cyklem bambusów Hu Jigao to zapośredniczone zderzenie z naturą – domeną czegoś swojskiego, podskórnie znajomego, które wydobywa jednak uczucie nieswojskości, niepokoju wobec kultury (perspektywy) Innego. Towarzyszącą temu odkryciu ulotną, lecz możliwą do doświadczenia zmysłami atmosferę, Zygmunt Freud określił mianem „niesamowitego”*. Funkcjonowanie tej kategorii w sztuce zasadza się na znaczeniowej obecności widza-odbiorcy; to jego uwarunkowane kulturowo spojrzenie nadaje sensy artystycznej realizacji. Autorka przekłada doświadczenia „niesamowitego” na własny język artystyczny, stosuje motywy leżące na biegunach (nie) swojskości: dłonie oddziela od ciała, a płataninę linii pieczęci-podpisu przekłada na znak wszechmocy losu odejmującego człowiekowi możliwość wyboru, przywiązującego-pięczętującego jego indywidualność – Inność. Zastosowana poetyka przywodzi na myśl wątki obecne w sztuce surrealistów, np. *Mile of String* Marcela Duchampa, czyli ingerencję w przestrzeń wystawy *First Papers of Surrealism*, którą artysta oplątał sznurkiem, niemal uniemożliwiając widzom poruszenie się (1942), czy motywy autonomicznych dłoni pojawiających się choćby w filmie Man Raya i Mayi Deren *Witch's Cradle* (1943).

Maria Muszkowska

* Z. Freud, *Niesamowite, [w:] tegoż, Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 235–262.



52



53

- 51, 52 Liczne zrzędzenia losu
Patrycja Kusińska
papier japoński, sznurek, tkanina
bawełniana
- 53 Obraz – Bambus
Hu Jigao
Chiny
2 poł. XX w.
tusze na papierze
MAP I5553

WISZNU

Damian Rokosz i Marta Kozłowska postanowili w ramach wystawy zmierzyć się z XX-wieczną lalką teatru *wayang kulit* z Bali przedstawiającą braci Nakula i Sadewę. Lalka uderza delikatnością i szczegółowością wykonania – zrobiona z bawolej skóry przedstawia postać frontalnie za wyjątkiem ujętych z profilu głowy i stóp. Ręce postaci, w tym przypadku jedyna ruchoma część, są zginane w obu przegubach. Lalka jest dwustronnie polichromowana z charakterystycznymi dla teatru cieni ornamentálnymi perforacjami, które zdobią włosy upięte w kok zwany *sanggul kadal-menek*, ozdoby szyi, czyli naszyjnik *ulur-ulur*, i wreszcie strój – *kain bokogan putren**

Praca studentów warszawskiego ASP sprawia bardziej „monumentalne” wrażenie przez wprowadzenie postumentu, w którym umieszczony jest operowany przez widza mechanizm poruszający dziełem. Nawiązuje do formy lalki przez sposób ujęcia postaci oraz perforacje w partii prawej dolnej ręki, nakrycia głowy, stroju oraz atrybutów – konchy (*śakha*) oraz dysku (*śakra*). Całość wykonana jest z przemalowanego na czarno drewna z metalowymi częściami mechanizmu.

Jak twierdzą autorzy, XX-wieczne dzieło stało się okazją do ćwiczenia bardziej technicznego niż ikonograficznej reinterpretacji[§]. Może to tłumaczyć dowolność z jaką oryginalne postaci z *Mahabharaty*, Nakula i Sadewa[¶], bliźniacy przedstawiani w teatrze cieni przy pomocy jednej lalki, zostali zamienieni na boga Wisznu, tutaj w postaci niepojawiającej się w eposie. Wydaje się, że dzieło mogłoby zyskać na porzuceniu wątku religijnego – techniczne ćwiczenie mogłoby w pełni poświęcić się oddaniu mechaniki postaci. W obecnym kształcie lalka zostaje zamieniona w rodzaj ruchomej rzeźby o bardzo ograniczonym zakresie ruchu, a finezja i lekkość gubią się przy próbie zaangażowania widza w samodzielne korzystanie z figury. **PORUSZENIE** wydaje się w tym przypadku zbyt dosłownie potraktowane. Ponadto brak możliwości swobodnego operowania rzeźbą, a więc oddalania, obracania w osi pionowej etc. celem zmiany kształtu rzucanego przez nią cienia, ogranicza widza w kontakcie z nią**[¶]. Również spłylenie skomplikowanej gestykulacji do prostego poruszania jedynie dwiema z czterech dostępnych rąk i zginania ich tylko w łokciu stanowi problem – lalka została we współczesnej interpretacji bardziej unieruchomiona niż **PORUSZONA**. Ikonograficznie odtwórcza wobec religijnych przedstawień i ograniczona do prostego machania rękami rzeźba nie daje okazji do dialogu z tradycją, do której nawiązuje.

Lukasz Żuchowski

* Karta katalogu naukowego Muzeum Azji i Pacyfiku, nr księgi wpływów 418/90, nr inwentarza I2865.
 § Korespondencja mailowa z Damianem Rokoszem i Martą Kozłowską, 9.01.2020 r.
 ¶ Karta katalogu naukowego Muzeum Azji i Pacyfiku, nr księgi wpływów 418/90, nr inwentarza I2865.
 ** Taką otwartością na obecność widza często przewidyują rzeźby kinetyczne, m.in. Alexandra Caldera czy greckiego artysty Takisa.

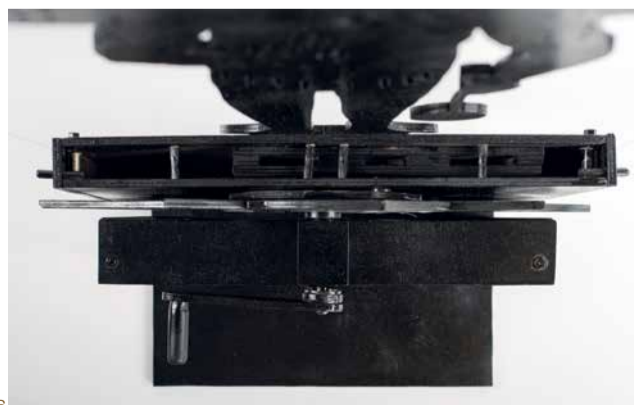


54

54, 56 Wisznu
 Marta Kozłowska,
 Damian Rokosz
 sklejka, akryl, drut
 55 Lalka teatru cieni *wayang kulit*
 – Nakula i Sadewa
 twórca nieznany
 Indonezja, Bali
 2 poł. XX w.
 skóra, drewno, farby
 MAP I2865



55



56

57–59 Paulina Winek
gips
60
Gong
twórca nieznany
Indonezja,
Jawa Zachodnia
2 poł. XX w.
drewno, mosiądz,
sznurek
MAP I7495



57

dźwięk

1. «wszelkie wrażenie słuchowe»
2. *fiz.* «zaburzenia falowe w ośrodku sprężystym, np. w powietrzu, wodzie, zdolne do wywołania wrażenia słuchowego»
3. *Jęz.* «najmniejsza głośnie artykulacja będąca składnikiem fonetycznej budowy wyrazu»
4. «brzmienie o określonej wysokości, natężeniu i barwie»
5. «słowa, muzyka i wszelkie efekty akustyczne w filmie, audycji itp.»

zmysł

1. «zdolność odbierania bodźców zewnętrznych»
2. «zdolności w jakiejś dziedzinie»

synestezja

«odbieranie wrażeń zmysłowych różnego typu przy bodźcu działającym na jeden tylko zmysł»

rzeźba

1. «dzieło sztuki wykonane w kamieniu, drewnie, gipsie itp.»
2. «kształt czegoś»
3. «układ wgłębień i rowków charakterystyczny dla jakichś powierzchni»

Słownik Języka Polskiego PWN, 2005



58



59



60

MATYLDA POLAK

TABORET ARKADA

Wydaje się, że brytyjski mężczyzna po prostu nie może siedzieć jak chińska kobieta. Siedzenie w kucki, praktykowane w Azji przez dzieci na podwórkach, robotników podczas przerwy, a także, na osobności, w ubikacjach kuczanych, wymaga rozciągniętych mięśni łydek oraz dużej elastyczności stawów. Badania sugerują, że ci, którzy nie praktykują siedzenia w kucki za młodu, później nie są w stanie wysiedzieć nawet kilku godzin w tej pozycji, rezygnują przy tym z niezliczonych korzyści zdrowotnych: lepszej postury, sprawniejszej perystaltyki jelit oraz wzmocnionego kręgosłupa.

Natomiast, japońska pozycja *seiza* jest jednakowo uciążliwa dla wszystkich. Zawinięcie stóp pod pośladki i skierowanie pięt na zewnątrz gwarantuje uczucie mrowienia w ciągu dziesięciu minut. Piękno siadu *seiza* tkwi w wymogu absolutnego skupienia na trwającej chwili i własnym ciele, owa praktyka uważności pielęgnowana jest poprzez pozycje, takie jak *seiza*, w trakcie całego życia Japończyka.

W Japonii, codzienną alternatywą dla oficjalnego siadu *seiza* jest *agura*, którą znamy lepiej jako indyjską pozycję lotosu. To właśnie ta pozycja zdaje się najbardziej inspirować artystkę.

Czy chciałbyś/abyś jeden z tych taboretów w swoim salonie? Są subtelne, skromne, eleganckie. Jednak niewątpliwie jest w nich coś z włochatej filiżanki Meret Oppenheim, szczególnie gdy ocenia je osoba przyzwyczajona do krzeseł typu „zachodniego”, charakterystycznego dla Europy. Uważam to za trochę niepokojące – krzesło, miejsce wytchnienia i relaksu, celowo zaprojektowane tak, by było niewygodne. Oczywiście intencje artystki są altruistyczne. Tak się zdarza, że droga ku błogości kręgosłupa może być wpiern usłana dyskomfortem.

Relacja między takim designem, a dzisiejszym klimatem kulturowym jest harmonijna – wschodnie wzornictwo wiąże się ze szczególnym zainteresowaniem praktykami *wellness*. Być może, częścią tej „doliny niesamowitości” wywołanej przez projekty takie jak owe taborety, zaprojektowane tak dramatycznie, aby ograniczyć wylegiwanie się, są produkowane na rynek masowy skandynawskie projekty. Materiały: lite drewno i gustowna jasna tkanina, przywołują na myśl projekty Ikea. Jednak, czy Ikea mogłaby wyprodukować taki obiekt „z wyższej półki”? Tak jak firma Goop Gwyneth Paltrow i rozwijający się rynek produktów *self-care* wciąż udowadniające swoją silną pozycję i będące duchem naszych czasów, kto wie?

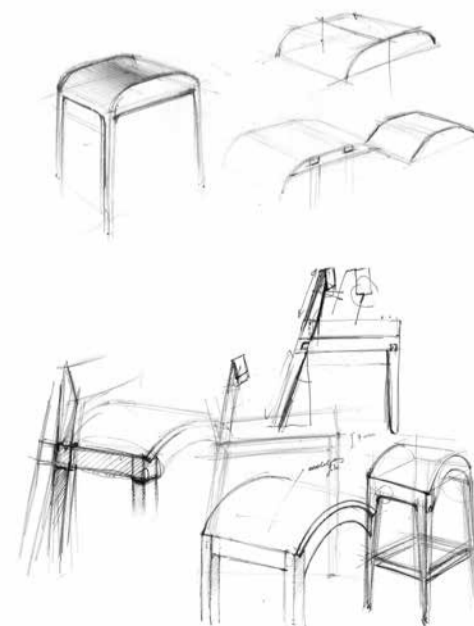
Sara Pearce

tłumaczenie: Maja Borowik, Barbara Banasik



61

- 61, 62 Taboret Arkada
Matylida Polak
drewno, tkanina, gąbka
63 Krzesło
twórca nieznanym
Indie, Radżasthan
2 poł. XX w.
drewno, polichromia
MAP I5512



62



63

ANITA SOBOTKA

- 64 Anita Sobotka
akryl na płótnie
Maska pochryznu
65 Bony z Malamba
Papua Nowa Gwinea,
Maprik, Malamba,
Abelam
2 poł. XX w.
trzcina
MAP 9165



64



65



66

Kim są Asmaci? Co tworzą? Czym się zajmują? Na jednym z popularnych serwisów internetowych wyszukuję filmy traktujące o życiu nowogwinejskich mieszkańców. Wyników jest wiele. W dobie wysoko rozwiniętego turystyki doświadczenie odległych kultur spowszedniało, stało się nową formą rozrywki. Kusi sensacyjność egzotycznej przygody: spotkanie z nieznanym, niezrozumiałym, nęcącym niesamowitą ekspresją. Nagłówki proponowanych dokumentów krzyczą: „ostatni ludożercy”, „łowcy głów”, „oprawcy Michaela Rockefellera”, a niektóre honorują artystyczne osiągnięcia – „najwybitniejsi rzeźbiarze Pacyfiku”.

Spośród kilkudziesięciu nagrań w pamięci zapadł mi szczególnie obrazek. Do papuaskiej wioski przybywa grupa holenderskich turystów w podeszłym wieku. Każdy wyposażony w profesjonalny sprzęt fotograficzny celuje olbrzymie obiektywo swoje aparatów w Asmackie twarze. Wśród nich jest pewna dama, która ubrana w jasne spodnie niezdarne przemierza bagnisty teren. Jeden z mężczyzn w tradycyjnym stroju podbiega do starszej kobiety i gentlemieńskim gestem przeprowadza przez zasępy błota. Role turysta-tubylec zostają złamane. Konwencja gry na chwilę zostaje przerwana.

Czy istnieje taki sam moment spotkania dwojga ludzi w oparciu o zasadę równości w działalności artystycznej? Taki moment, który odbiera „obcemu” wytwórcy etykietę „etniczności”? Czy przestrzeń złamania dystansu między twórczością ugruntowaną przez historię sztuki a sztuką niepoddającą się europocentrycznemu ujęciu może być muzeum zbudowane na europejskiej idei kolekcjonowania i prezentowania zbiorów? Czy sama historia sztuki jako homogeniczna dyscyplina ukształtowana przez jeden krąg kulturowy jest w stanie przynieść

odpowiedzi, jak postrzegać dzieła oraz dokonywać ich rozróżnienia w obrębie różnych kultur świata? Odczuwamy tutaj bezradność. Jak zauważa Kitty Zijlman, historyczka sztuki skupiająca się na badaniu procesów globalizacji, sztuka w rozumieniu Zachodu* przychodzi do nas zawsze poprzez dyskurs lub instytucję, które wprzęgają ją w swój mechanizm nadania kontekstu czasu, miejsca i twórcy[§]. Sztuka „nierozpoznana” przez historię sztuki jest dla nas zazwyczaj beczasowa, anonimowa, pozbawiona romantycznej sylwetki twórcy-geniusza. Brak zleceniodawcy, brak kolekcjonera, brak krytyka, czyli wszystkiego z czym zdążyliśmy się oswoić, ale także tego, co podnosi obiekt do rangi sztuki.

Zatem jakich narzędzi badawczych i aparatu pojęć używać, by ponownie jej nie zawłaszczyć? Niech to pytanie pozostanie wyzwaniem rzuconym zarówno badaczom, jak i obserwatorom dzieł zgromadzonych na wystawie. Odstawmy na chwilę perspektywę turysty przechadzającego się wśród zbioru osobliwości. W tym wyjątkowym spotkaniu skupmy się na tym, co wspólne: ludzkiej kreatywności i potrzebie estetycznego wyrazu.

Anna Kolaczek-Szymańska

* Posługuję się w tym kontekście pojęciem „Zachód” obarczonym swoją kolonialną tożsamością, rozumianym jako synonim terminu „cywilizacja zachodnia”, która jest miejscem rozwoju nauk historyczno-artystycznych począwszy od XVIII wieku posiadających swoją typowo europocentryczną perspektywę wynikającą z ugruntowania jej na podstawie kultur klasycznych – Starożytnej Grecji i Rzymu oraz z etyki judeochrześcijańskiej (Samuel Huntington, *Clash of Civilizations*, Waszyngton, s. 41–43).

§ Kitty Zijlman, *An Intercultural Perspective in Art History: Beyond Othering and Appropriation* (w:) *Is Art History Global*, ed. J. Elkins, Nowy Jork 2007, s. 291.

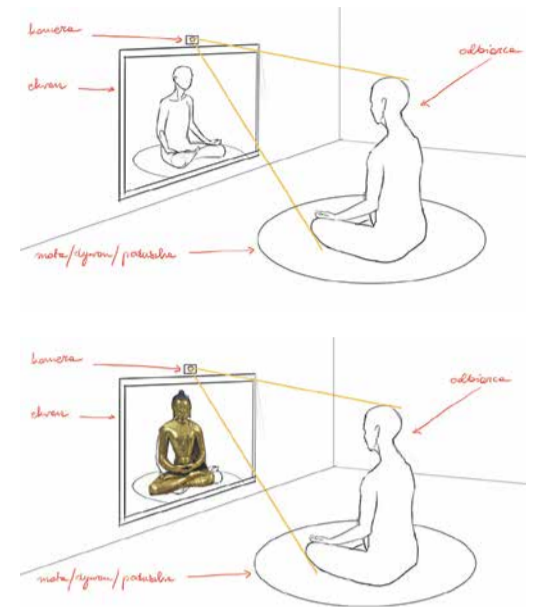
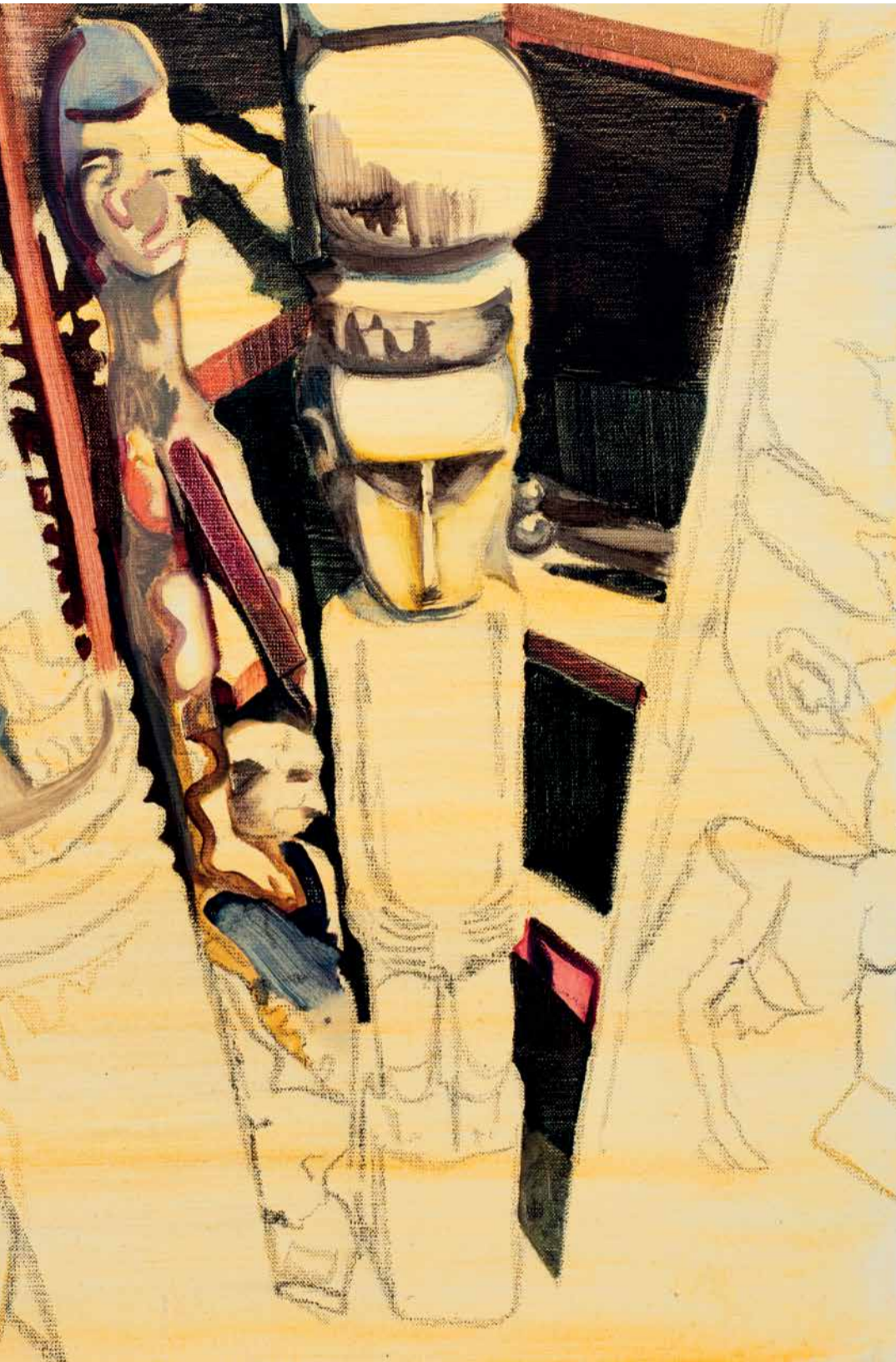


67



68

MINDFILTER



69

PROJEKT PORUSZENIE

Projekt zakłada stworzenie przestrzeni do medytacji. Widz zgodnie z załączoną instrukcją siada w pozycji lotosu (lub w innej wygodnej dla niego pozycji) na wcześniej wspomnianym dywaniku i stara się wejść w stan medytacyjny. Twarz kieruje na wprost ekranu, na którym wyświetla się nagranie jego samego. Kamera znajdująca się nad monitorem przekazuje obraz uczestnika w czasie rzeczywistym (tak jak kamery z przodu telefonów, laptopów itd.). Po określonym czasie widz może zaobserwować jak na jego sylwetkę nakłada się wizerunek Buddy. Warto podkreślić że wizerunek „przyczepia się” do ciała uczestnika, a więc jeśli poruszy on głowę, wizerunek Buddy również poruszy się na ekranie w przestrzeni wirtualnej.

Co się dzieje, gdy artysta z pewnego konkretnego kręgu kulturowego weźmie na warsztat artefakt zrealizowany w innym kręgu kulturowym, przez innego twórcę? Co się dzieje ze związanym z nim aspektem duchowości? Czy istnieją różne rodzaje duchowości? Jak rozróżnić co jest duchowością, a co nie? Na ile współczesny świat pomaga rozwinąć się duchowo, a na ile go wypacza? Jaką rolę pełnią media w duchowości? Co z wirtualną rzeczywistością, która dla pokolenia wychowanego w erze Internetu ogólnodostępnego uznawana jest za „równie realną”? Czy jest na tyle realna żeby mogła być narzędziem do poznawania siebie? Uduchowiania? Co z monetyzacją duchowości? Jeśli odbiorca współtworzy dzieło, to czy za każdym razem interpretacja się zmienia? Czy ten tekst jest naprawdę potrzebny?

Barbara Dziubasik

66, 67 Mikołaj Chylak
akryl na płótnie
68 Słup ceremonialny – bisj
autor nieznany
Indonezja, Papua (d.Irian Jaya),
Asmaci (Unir Siran)
przed 2007 r.
drewno, pigment wapienny,
pigment ochrowy, pigment
węglowy
MAP 18940

69 Mindfilter
Barbara Dziubasik
poszerzona wirtualna
rzeczywistość, obraz cyfrowy
70 Budda Amitabha
Zanabazaar (?)
Mongolia
XVII–XVIII w.
mosiądz, odlew na wosk tracony,
polichromia
MAP 12301



70



71

Zestawienie składa się ze stroju na święto *jipae* wykonanego przez Josefa Kamora na początku XX w. oraz obrazu (akryl na płótnie 100 cm x 81 cm), szkicu (akryl na kartce 31 cm x 22 cm) i nagrania audio (6:35) studenta ASP Antoniego Lisowskiego.

Jipae jest Asmackim świętem poświęconym zmarłym. W tym czasie wybrani członkowie społeczności tworzą kostiumy symbolizujące zmarłych bliskich. Odpowiedzialna za stworzenie stroju jest osoba, która przejęła społeczne i rodzinne obowiązki osoby zmarłej. Najbliższym pozwala to na ostateczne pożegnanie. Jeden z tego typu strojów został wybrany przez Lisowskiego do projektu **PORUSZENIE**. Doświadczenie opuszczenia i niedopasowania, które pojawiają się w ceremonii Asmatów stały się dla artysty punktem wyjścia.

Na obrazie Lisowskiego widzimy metalową kratę magazynową podtrzymującą kostium *jipae* i czarny kłęb dymu. Krata wysuwa się na pierwszy plan rzucając cień na obłok. Jej regularność przypomina tendencję europejskiego systemu myślenia dążącą do katalogowania całego świata. Dym można

interpretować jako Asmacką ceremonię niemożliwą do odtworzenia w Europie. Obrazowi towarzyszy jeden ze wstępnych szkiców, który powstał podczas poszukiwań w bibliotece i jest przypadkowym odbiciem tuszu na kartce. Obraz i szkic pokazują utracony duchowy aspekt stroju *jipae* sprowadzonego do poziomu muzealnego eksponatu.

W nagrany komentarz artysty podkreślony jest osobisty aspekt pracy. Lisowski łączy historię ceremonii *jipae* z własnymi wspomnieniami i podkreśla, że udział w projekcie doprowadził go do pogodzenia się z nieprzeżyty żałobą po dziadku. Kompozycja artysty jest przede wszystkim zapisem prywatnej żałoby. Praca Lisowskiego i wiszący na kracie strój oddają uniwersalne poczucie samotności i bezradności wobec przemijania. Zestawienie tych dwóch obiektów ukazuje ponadczasową wspólnotę doświadczeń związanych z opuszczeniem po śmierci, które łączy twórcę *jipae*, studenta ASP i odbiorcę w Muzeum.

Katarzyna Głaz



72



73

**SMILE AND WAVE – POMNIK CESARZA
KAMILI CZOSNYK**

Pretekstem dla powstania *Pomnika Cesarza* Kamili Czosnyk stała się produkowana masowo niewielka figurka komunistycznego przywódcy Mao Zedonga podnoszącego rękę w geście pozdrowienia. Artystka zestawiała ją z dziesiątkami, powszechnie łączonych z Chinami, machających podniesioną łapą kotków *maneki-neko*. Zestawienie wzajemnie pozdrawiających się „kotów szczęścia” i jednego z najkrwawszych dyktatorów w historii nie zaskakuje w kontekście powszechnego wykorzystywania wizerunku władcy w kulturze popularnej. Współczesny status kultowy wizerunku Mao wynika z jednej strony z jego masowej obecności w kulturze Państwa Środka od okresu Rewolucji Kulturowej, z drugiej zaś z eksploatacji tego wizerunku w twórczości artystów awangardowych takich jak Andy Warhol czy Jarosław Kozłowski. Jak wielu z nich Czosnyk odrywa przedstawienie Mao od jego historycznego kontekstu. Wchodzi w krytyczny dialog z sytuacją charakteryzującą kondycję współczesną, w której przedstawienia ikoniczne stają się niejednokrotnie bezrefleksyjnym obrazem generycznym i kiedy pierwotne znaczone (*signifié*) zanika, a w jego miejsce pojawia się coś w rodzaju przezroczystego obrazu zastępczego.

Również *maneki-neko* zostają w instalacji potraktowane instrumentalnie – mimo japońskiego rodowodu stają się symbolem Chin. Istnieje jednak możliwość ich szerszego odczytania przez pryzmat krytyki konsumpcjonizmu jako masy ludzkiej bezkrytycznie witającej kolejny symbol. Czosnyk ujawnia pułapki tkwiące w mechanicznym odczytywaniu historii poprzez współczesność, odsłania kulturowe i ekonomiczne (nad)użycia ikonicznych wizerunków. Poruszając się w obrębie problematyki z pogranicza (est)etyki, poddaje krytyce funkcjonowanie generycznie reprodukowanych obrazów.

Maria Muszkowska

Przedstawiony przedmiot nie został wybrany ani stworzony przeze mnie, jest to przypadkowy obiekt z kolekcji Muzeum. Nie jest on obciążony moją percepcją – osoby reprezentującej kulturę europejską. Gdy podejmowałem próby świadomego wyboru i interpretacji obiektu, dochodziłem do wniosku, że nie jestem w stanie dokonać go, zachowując pełny szacunek do obcej mi kultury. Bardzo chciałem uniknąć sytuacji, w której wypowiadałbym się z uprzywilejowanej pozycji Europejczyka. Sposobem, żeby to osiągnąć, wydało mi się pozostawienie przypadkowego przedmiotu samemu sobie, odizolowując się w ten sposób od swojego postrzegania i pozwalając mu zaistnieć samodzielnie.

Franciszek Drażba



74

74 Sztylet – kris
twórca nieznany
Bali, Indonezja
XIX w.
stal, drewno

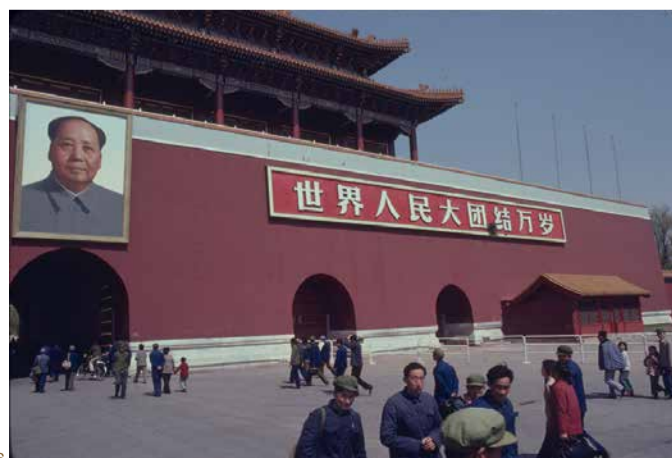


71, 72 Antoni Lisowski
akryl na płótnie
tusze na papierze
73 Strój ceremonialny – jipae / yipai
Josef Kamor
Indonezja, Papua (d.Irian Jaya),
Asmaci (Safan II) 2001–1901
barwniki, nasiona, pióra kakadu,
trawa morska, drewno
MAP I8950



75

75 Rzeźba – Mao Zedong
autor nieznany
Chiny
2 poł. XX w.
odlew z brązu
MAP I9274
76 Chris Rzonca
Chiny
1980–1981



76

Wystawa–projekt zatytułowany **PORUSZENIE** jest przedsięwzięciem realizowanym przez Muzeum Azji i Pacyfiku im. Andrzeja Wawrzyniaka w Warszawie oraz wybranymi studentami Warszawskiej ASP, między innymi prowadzonej przez mnie pracowni „Alternatywnego Obrazowania” na Wydziale Sztuki Mediów.

Studenci, młodzi artyści, podejmują w swych działaniach próbę określenia współczesnego miejsca dla medium sztuki jako indywidualnej mediacji w odniesieniu do kolekcji zgromadzonej w muzeum.

Poprzez indywidualne wybory obiektów (artefaktów) autorzy starają się odnieść **PORUSZYĆ** mentalnie, zbliżyć się do istoty zawartej treści, formy i samej materii wybranego dzieła.

Bardzo cennym doświadczeniem jest, wykraczające poza ramy tradycyjnej uczelni, zetknięcie się studentów z nowym doświadczeniem kulturowo–historycznym.

Jednostkowe strategie autorów poddane są osobistej percepcji ukazującej współczesną świadomość w odniesieniu do pamięci.

PORUSZENIE staje się doświadczeniem tworzenia subiektywnego śladu pamięciowego, zastany obiekt jest ciałem sztuki, miejscem idei i treści.

Warto zaznaczyć, że współcześnie ten wybrany obiekt **PORUSZENIE** jest własnością pamięci zbiorowej na styku z nowymi mediami i nowym dla niego miejscem w wirtualnym muzeum wyobraźni i nowego kontekstu sztuki.

Mamy w projekcie wyraźny dualizm: z jednej strony trwałe muzealne zasoby, z drugiej współczesną reprezentację autorów kultury przepływów, massmediów i formowaniem się nowych technologii komunikacji.

Prezentowane na wystawie prace stają się dowodem fragmentarycznego charakteru doświadczenia nowoczesności i funkcjonowania pamięci. Na uwagę zasługuje, że prezentowane prace integrują się z teorią post-modernistycznej dekonstrukcji pamięci w jej kolejnych wielowarstwowych cytatach i zapożyczeniach.

Dla młodego artysty **PORUSZENIE** powinno być silnym, emocjonalnym przeżyciem prowadzącym do powstania nowych kulturowych znaczeń, symboli w obszarze sztuki i jej różnych gatunków i form.

Na potrzeby wystawy powstają utwory (obiekty), które często stają się symulakrami stworzonymi dla siebie, pomimo obecności materialnego pretekstu kulturowej rzeczy np. rytualna maska, rzeźba z wizerunkiem buddy.

Obecne prace na wystawie sytuują się na osi między przeszłością a przyszłością, a to umowne **PORUSZENIE** staje się być teraźniejszością mentalnie uwikłaną w przeszłość z zachodzącym przeżyciem i doświadczeniem czasu.

Realizacja projektu jest ważną próbą przełamania starej konwencji historyczno–muzealnej, prezentacji na rzecz pararekonstrukcji historycznej co staje się współczesnym doświadczeniem, za co chciałbym podziękować.

Szczególne podziękowania kieruję w stronę Dyrektorki dr Joanny Wasilewskiej, podziękowania należą się również Kuratorce projektu dr. Barbarze Ewie Banasik.

Z poważaniem,

Prof. dok. hab. Włodzimierz Szymański

Wydział Sztuki Mediów ASP w Warszawie.

**NOC MUZEÓW:
PORUSZENIE NOCĄ**

16 maja
18.00–1.00

ROBERT CURA: DZIAŁANIA PERFORMATYWNE

11–15 maja
codziennie od 9.00 do 17.00
w holu głównym Muzeum lub ogrodzie

Pełen plan wydarzeń towarzyszących znajdzie Państwo w programie wystawy.

PROGRAM EDUKACYJNY

LEKCJA MUZEALNA – CO TO JEST SZTUKA?

Czym jest sztuka? Co jest sztuką?
Kim jest artysta? Porozmawiajmy o różnych definicjach sztuki. Zastanówmy się, co sprawia że przedmiot staje się dziełem sztuki, w jaki sposób o sztuce rozmawiać i czym dziś dla nas jest.

Lekcja przeznaczona dla szkół podstawowych i ponadpodstawowych.

