

Anna Markowska, Zofia Reznik  
Karolina Tomczak, Joanna Wątroba

Uniwersytet Wrocławski

## Rzeczy kobiece. Mini-słownik sztuki wrocławskiej widzianej poprzez przedmioty

Pejcz, gazeta, balon i dynia – te tak różne przedmioty łączy fakt, że zostały użyte w sztuce wrocławskich artystek. Akumulacje przedmiotów użyte zostały w rewelacyjny, odkrywczy sposób już na Wystawie Ziem Odzyskanych (1948) we Wrocławiu, np. wieża z wiader, dach z balii, kiosk z puszek z konserwami. Patronami niniejszego słownika pozostają kompulsywni wrocławscy zbieracze przedmiotów – Zbigniew Makarewicz (autor „psychopredmiotów” oraz spolszczenia *ready made* jako „gotowizny”, a ta ostatnia pochodziła ze śmietnika i różnych „wykopalisk”, w słynnym dziele artysty *Archeologia Festung Breslau*, przedstawionym na Sympozjum Plastycznym Wrocław’70), Marcin Harlender (autor teorii o konieczności opieki nad wszystkimi stworzonymi przez człowieka przedmiotami, kultywujący obiekt jako „durnostojkę”) oraz grupa Luxus (w 1989 jej członkowie postulowali: „Podnieść do rangi tradycji wrocławskiej prastary piastowski obyczaj usuwania odpadków przez okno” oraz „Na wzór wzgórze Gomułki, wszystkie wrocławskie wysypiska nazwać imionami byłych 1-szych sekretarzy”<sup>1</sup>). Większość ze stworzonych przez nich z „gadżetów” dzieł sztuki bezpowrotnie przepadła, podobnie jak dziwne obiekty wytworzone, przerobione lub znalezione przez Zdzisława Jurkiewicza (polewaczki do roślin!) czy Alfonsa Mazurkiewicza (klęcznik!). Czy skupiając się na wybranych aprioryczne rzeczach, między którymi nie da się chyba przeprowadzić spójnej, tradycyjnej opowieści z założoną odgórnie tezą, dostajemy ciekawy materiał do przemyśleń jak inaczej opisać historię sztuki miasta? Jeśli przypomniemy o niewielkim kolażu Kurta Schwittersa *Merzzeichnung 225* (dziś przechowywanym w Muzeum Narodowym we Wrocławiu) – złożonym ze szmatek i papierków – to ewokujemy równocześnie ideowe założenie tego artysty, podkreślające konieczność

używania materiałów pozaartystycznych dla skuteczności duchowego rozwoju, a ponadto nieodzowny brak logiki i racjonalizmu w ich łączeniu. Środkami artystycznymi stał się wybór przedmiotów, ich dystrybucja oraz możliwość metamorfozy materiałów. Schwitters uznał – jak pisał John Elderfield – że w obliczu wyczerpania się XIX wiecznego materializmu i paradygmatu artystycznego zwrócenie się ku rzeczom budzi nadzieję na duchową odnowę. Funkcja duchowa sztuki zaś ma moc rzucenia wyzwania tragedii ludzkiego losu<sup>2</sup>. Mamy nadzieję, że te króciutkie teksty – a także rozżew między nimi – mogą stać się odświeżające, gdy chodzi o obieranie tematu badań, szukania kontekstów i badawczej argumentacji. Metodologicznie, chodzi o uniemożliwienie postawienie prekonceptualizujących tez zanim nie wnikiemy głęboko w badaną materię oraz nie pojmemy i odczujemy jej wielorakości. Z tego powodu przełamaliśmy nawet obowiązującą w niniejszej publikacji chronologiczną granicę 1980, pisząc także o artystkach działających współcześnie. Wrocławskie artystki także – jak hanowerczyk Schwitters i wymienieni artyści wrocławscy – zdawały się sięgać do przedmiotów w nadziei na odnowę i zmianę na lepsze, ale także by użyć je jako protez wskrzeszających świat po Apokalipsie. Były wówczas jak ułamki Atlantydy. Posthumanistyczny „zwrot ku rzeczom” czyni je „aktansami”, a jednocześnie stawia nas nieubłagane przed granicą śmierci (gdy pierwotna funkcja przedmiotu się wyczerpała i nastąpiła utrata poręczności) oraz kwestią Innego (gdy próbując upodmiotowić przedmioty uświadamiamy sobie, iż nie poznamy nigdy ich języka). Mini-słownik niestety nie uniknął sformułowanego przez Ewę Domańską niebezpieczeństwa, iż przedmioty nie mówią za siebie, a przeto że ustawicznie są wmontowywane w nasz, ludzki

<sup>1</sup> Grupa LuXus (1989: b.n.s.).

<sup>2</sup> Elderfield (1985: 32 i 42).

dyskurs<sup>3</sup>. W tym przypadku – dyskurs emancypacyjny oczywiście. Sama poznańska badaczka także z czasem złagodziła swój sceptycyzm, pisząc: „Nieuchronna antropomorfizacja bytów nie-ludzkich nie jest bowiem przeszkodą w budowaniu projektu humanistyki nie-antropocentrycznej<sup>4</sup>.”

## Alkohol

**Alkohol** we Wrocławiu przybiera czasami formę wina przemienionego z coca-coli (jak u Jerzego *vel* Haliny Koszałki) lub podejrzanego fluorescencyjnego błękitnego trunku. *Eau-de-vie* jest powodem wspaniałych szalonych zabaw oraz rodzinnych dramatów. Na stronie Izabeli Chamczyk czytamy: „performance *Nothing Personal* odbył się w ramach Silesia Biennale w Wałbrzychu w 2012 roku, następnie był pokazywany jako dokumentacja w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu<sup>5</sup>”. Kieliszki i butelki z alkoholem ustawione były wokół czystego białego płótna napiętego na blejtram. Bosa artystka, ubrana w czarną suknię, namawiała spotkanych przechodniów do wypicia podejrzanego niebieskiej mikstury. Każdy kieliszek, którego odmówiono, artystka wypijała sama. Następnie artystka oddawała niebieski moc na podobrazia. (J. W.)

## Amerykańska sukienka

Hanna Krzetuska, żona Eugeniusza Gepperta – założyciela i pierwszego rektora wyższej szkoły plastycznej we Wrocławiu – po przejściu męża na emeryturę starała się o stałe zatrudnienie na uczelni, gdzie prowadziła od pewnego czasu malarstwo dla ceramików w ramach umów zleconych. Nie udało się:

w tym okresie „huśtawka” naszego życia wybitnie zbliżyła się do poziomu najniższego. Żyliśmy sprzedając przeróżne rzeczy, począwszy od **amerykańskich sukienek**, które dostawałam od rodziny, aż po szkło, porcelanę czy jakieś bardziej cenne przedmioty<sup>6</sup>. (A. M.)

<sup>3</sup> Domańska (2006: 118).

<sup>4</sup> Domańska (2008: 18).

<sup>5</sup> Za: Chamczyk (b.d.).

<sup>6</sup> Krzetuska (1996: 43). Hasła A. Markowskiej wzięte zostały z nie opublikowanej jeszcze książki jej autorstwa *Sztuka podręczna Wrocławia*.

## Balon

Gdy lekki i kolorowy **balon** w formie człowieka wyrywa się na wietrze z uwięzi sznurka, trudno nie widzieć w tym metafory istoty napełnionej boskim oddechem (pneumą). Gdy „pneumatyczni” tworzą nad miastem obłok, mamy do czynienia z mitem założycielskim istnienia alternatywnego i jednocześnie realnego. Chodzi po prostu o życie w chmurach, czyli w niebie. Kompozycja przestrzenna Anny Szpakowskiej-Kujawskiej zaproponowana na Sympozjum Wrocław ,70 to „zaczepione cienkimi linami na Odrze kolorowe **balony** o kształcie ludzkim”, które „przytwierdzone do jednego punktu tworzyć będą dynamiczną formę na tle starego i statycznego Ostrowia Tumskiego<sup>7</sup>”. Wrocławianie, jak wędrowne ptaki, fruwać po niebie, a niewiarygodna lekkość ich bytu jest wprost proporcjonalna do radości z bujania się na wietrze. Czyżby w perspektywie zamajaczyła nieantropocentryczna tożsamość? (A. M.)

**Balon** może być okrągły, kolorowy, gumowy, w formie zwierzątka, zaangażowany i poważny, niczym morska piana lub kapusta. *Feministyczne kury* rozbiegły się po Wrocławiu w 2013 r. z okazji otwarcia wystawy *Hello, Modernity* w Galerii Miejskiej we Wrocławiu. Na nadmuchianych **balonach** oglądać można było galerię światowej sztuki kobiecej i feministycznej (*Kura Natalii LL, Kura Yoko Ono, Kura Louise Bourgeois, Kura Artemizji Gentileschi*. . .). Nie obyło się wówczas bez skandalu – balonowej afery. Skradziono osiem kur. Trzy zostały zniszczone. Jak donosiły popularne gazety, kradzieży dokonali studenci, którzy chcieli posłużyć się obiektami w manifestacji antyfeministycznej. Kury miały według zeznań znajdować się w kościele pw. św. Antoniego przy ul. Kasprowicza. Funkcjonariusze nie odnaleźli tam jednak kur. Nie zatrzymali także sprawców kradzieży, pomimo że przyłapali ich na gorącym uczynku.

W twórczości Irminy Rusickiej **balony** pojawiają się w dwóch pracach: *Heterotopiach* (2015) i *I have a dream* (2014). Zawsze są to kolorowe, wesołe baloniki, za którymi kryje się trudna historia. *I have a dream* odnosi się do sytuacji czarnoskórych, torturowanych i wieszanych na szubienicach podczas linczów, które odbywały się w Ameryce na przełomie XIX i XX w. Autorka przymocowała zdjęcia powieszonych do kolorowych **baloników**. Sznur szubienicy z fotografii przekształca się w sznureczek balonika napełnionego helem. Wybrane (małoformatowe) zdjęcia, pomimo potwornego tematu, są jednak bardzo

<sup>7</sup> Sympozjum (1970: 137).

estetyczne. Charakterystyczne XIX-wieczne fotografie delikatnie wirują i trzęsą się na cieniutkich linkach. Patrząc na sporych rozmiarów kolorowe **baloniki** zupełnie zapomina się o tych dawnych i odległych wydarzeniach. Ponad nimi cień kształtuje się w dziwne abstrakcyjne formy, rozchodzące się w różne strony. Czarno-białe zdjęcia stają się szarymi prostokątnymi cieniami. (J. W.)

## Domofon

**Domofon** pojawił się niezależnie w pracach dwóch twórczyni młodego i średniego pokolenia – Joanny Synowiec oraz Karoliny Włodek.

Praca Synowiec, zatytułowana tak samo jak to urządzenie do komunikacji, to zamontowana w 2016 r. przy wejściu do Muzeum Współczesnego Wrocław instalacja dźwiękowa, zrealizowana we współpracy z Beniaminem Głuskiem<sup>8</sup>. Znajdując się tuż przy pełniącym swoją oryginalną funkcję **domofonie** muzealnym umożliwia jednak nawiązanie łączności z zupełnie innymi osobami – naciśnięcie każdego z guzików pozwoli na dodzwonienie się do pozostających w domyśle mieszkań i posłuchanie opowieści jednej z mieszkających we Wrocławiu migrantek. Ich imiona zostały napisane odręcznie obok przycisków, w ich ojczystych językach. Tymi samymi językami, stanowiącymi część ich tożsamości, porozumiewają się z odbiorcą. Jednak nie znając tych słów usłyszymy zaledwie melodię, którą – niczym ścieżkę dźwiękową – możemy nałożyć na opowieść spod innego „numeru”, tworząc tym samym polifoniczną strukturę muzyczną na żeńskie głosy odzywające się do nas z intymnych przestrzeni własnych, wrocławskich domów.

Duet Michał Mejnartowicz i Karolina Włodek zrealizował swój projekt *DomoFonia* w dniach 3–8 czerwca 2014 r., w bloku przy ulicy Widok we Wrocławiu, czyli w miejscu swojego ówczesnego zamieszkania<sup>9</sup>. Artyści przechwycili sąsiedzki interkom, ale nie po to, by płatać wielkopłytywym kohabitantom figle, ale by nadawać przezeń bardzo poważne i pouczające audycje poświęcone sztuce. Przez pięć dni do łączenia się z mieszkańcami klatki zapraszani byli goście, którzy bądź to coś ciekawego opowiadali, bądź prezentowali własną twórczość. W ramach godzinnych sesji odbyły się

m.in.: performans Kamili Wolszczak, pianistyczne *Ćwiczenie na dziesięć palców* Oli Szulimowskiej, wykład *Sztuki walki w przestrzeni publicznej* dra Tomasza Opani, zaprezentowany został kolaż dźwiękowy Marcelo Zamenhoffa, pejzaż akustyczny zespołu Derme, słuchowisko Pawła Marcinka oraz *Koncert domofoniczny* Michała Gątaraka. Twórcy tego relacyjnego projektu zadziałali jak kuratorzy, zapraszając poprzez typowy dla wielkich instytucji sztuki, nomen omen, *open call* do krótkiego pobytu w urządzonym we własnym przedpokoju quasi-studiu i niezobowiązującego “zdzwonienia się” z sąsiadami. Rozmach przedsięwzięcia przecinał się z jego intymną skalą, profesjonalizm z domowością w przyczłapanych kapciach, a całość nabierała żartobliwego wymiaru. (Z. R.)

## Gazeta dla dziewcząt

W zaaranżowanym pokoju, umeblowanym według dizajnu z czasów PRL, na wystawie *Gdzie jest PERMAFO?* w Muzeum Współczesnym Wrocław (2012–2013) widz miał okazję rozsiąść się w stylowym, niskim fotelu i przejrzeć kolorowe wydania popularnej i lubianej „Filipinki” z lat 70. **Gazety dla dziewcząt** w okresie PRL odpowiadały na pytania czytelniczek i udzielały porad, a także publikowały felietony i prowadziły dział kulturalny na wysokim poziomie. Humorystyczne Czarne Strony redagował tajemniczy Filip z Brązowymi Oczami (a tak naprawdę dziennikarki, np. Laura Bakalarska). Dział mody pokazywał sposoby na uszycie modnych dzwonów, zaprasowanie plis na spódnice czy przystrojenie i zaaranżowanie własnego kącika w malutkim, zatłoczonym mieszkaniu. Pojawiały się także wskazówki higieniczne dla dziewcząt, a także porady seksuologiczne.

„Filipinka” zostawiona na – niezbyt dzisiaj atrakcyjnych ani funkcjonalnych – meblach sprawia wrażenie ekscytującej skarbnicy ciekawych artykułów. **Gazety** rejestrującej historię i czasy naszych babć, mam i starszych siostr, widzianych przez pryzmat dziewczęcego poradnika traktującego jednak poważnie swoje czytelniczki i ich potrzeby.

Dla kogo była Filipinka? Z lektury starszych roczników wynika, że była to gazeta dla dziewczyn myślących, piętnasto-szesnastoletnich i starszych. Taka dziewczyna chce poszerzać swoje horyzonty, czyta książki, chodzi do kina, nie jest jej zupełnie obca poezja, interesuje się światem wokół niej, odkrywa go wchodząc w dorosłość

<sup>8</sup> Domofon (2016).

<sup>9</sup> Mejnartowicz, Włodek (2014).

i wiele w nim rzeczy ją uwiera. Myślącej dziewczynie przeszkadza też niesprawiedliwość tradycyjnych podziałów według płci w domu i przyszłej pracy. Trudno mówić o budowaniu świadomości feministycznej w Polsce 20–50 lat temu, ale to, że czegoś się w ten sposób nie nazywało, na szczęście nie znaczy, że zupełnie nie istniało<sup>10</sup>.

Na tle wyciętych z gazet „modnych główek”, pod prowokacyjnym manifestem *To ja decyduję o swojej fryzurze a nie dyktatorzy mody żurnalowej!*, fotografuje się Anna Kutera w męskiej koszuli, z zaczepnym uśmiechem i tabliczką przesłaniającą piersi. Fotografie modelek w tle prezentują piękne wystylizowane fryzury – raczej arcydzieła fryzjerskie i graficzne niż codzienne uczesanie. Anna Kutera nie walczy jednak z dziełami mody czy fryzjerstwa (także pięknymi i interesującymi). Jej kampania toczy się przeciwko narzucaniu norm wyglądu, których nie da się doścignąć. (J. W.)

## Globus

Globus jest materiałem, z którego Anna Szpakowska-Kujawska wykonała w latach 70. trójwymiarowe, kuliste formy, zawieszane w powietrzu po pięć lub siedem sztuk.

Dzieła okazały się dla artystki odkryciem nowych możliwości w pracy z przestrzenią. Jako zamknięte, okrągłe kształty były samodzielne, wykreowanymi światami, uwydatniającymi osobność namalowanych na ich powierzchni indywiduów. Kontynuowały tematykę wcześniejszego cyklu *Atomów* (1967–1969). Jednak na dwuwymiarowej przestrzeni malarskiej artystka miała mniejszą szansę na zmanifestowanie monadyczności jednostki ludzkiej, którą udało się jej doskonale uchwycić na rzeźbiarskiej formie z **globusa**, czyli na kuli z papieru. Pomysł na takie techniczne rozwiązanie nurtującego ją problemu odkrycia ekwiwalentu ludzkiej odrębności w tworzywie artystycznym przyszedł niespodziewanie z wytwórni globusów, do których Szpakowska napisała po wcześniejszych porażkach eksperymentatorskich<sup>11</sup>. Najpierw bowiem, gdy artystka poczuła dojmującą potrzebę zmiany płaszczyzny tworzenia, malowała ludzi na połączonych sześciennych bryłach, wbudowanych w płaskie tło<sup>12</sup>. Były one jednak za ciężkie, by zawiesić je w pionie.

Potem sięgnęła po gips, z którego lepiała okrągłe formy – nietrwałe i narażone na zniszczenie<sup>13</sup>. Kule z papierowych globusów okazały się rewolucyjnym odkryciem w jej twórczości, niedocenionym w dobie mody na konceptualizm i „nierealizację” stwarzania w sztuce nowych rzeczywistości.

Wiszące w powietrzu i kręcące się wokół swojej osi miały w sobie coś z ruchomej rzeźby. Naturalnie dynamizowane dzięki podmuchom powietrza, działały jak żyjący układ trójwymiarowej kompozycji przestrzennej, w którym każdy element konstrukcji swoim ruchem współgrał z harmonijnym poruszeniem całej rzeźby. Miały w sobie również coś ze scenografii teatralnej – przypominały rekwizyty stające się głównymi bohaterami artystycznego przedstawienia, które wchodziły ze sobą we wzajemne relacje, obracając się do siebie w siatce przestrzennych zależności. Przed oczami odbiorcy tworzyły pokaz wielkiego świata wynikłego z kontaktu mniejszych światków, wirujących na powietrznej scenie. Sama artystka stwierdziła:

kula z iluzoryczną przestrzenią jest całością, jest małym, zamkniętym światkiem. Kilka kul stwarza kontakt między światkami. „Ja wplątana w działanie między kulami – jestem jak Guliwer między olbrzymami lub liliputami”<sup>14</sup>. (K. T.)

**Globus** – kula z fizyczną lub polityczną mapą ziemi – dekoruje zazwyczaj gabinety geograficzno-przyrodnicze w placówkach edukacyjnych. Jako atrybut używana jest przez Ewę Zarzycką w trakcie tzw. performansów mówionych. Urodzona w Szczecinie, mieszkająca w Lublinie i nauczająca we Wrocławiu (gdzie studiowała w latach 1973–1978), ustawicznie podróżująca artystka – notabene o wielkim wkładzie w łódzki underground – opowiada zazwyczaj o świecie z pozycji usadowionej w konkretnych konfiguracjach domowo-artystycznych. **Globus** sygnalizuje, że jej wiedza rodzi się w rozjazdach. Wiele opowiedziano o wpływie wojaży, szczególnie od czasów wiktoriańskich, na emancypację kobiet. W przypadku Zarzyckiej nie chodzi bynajmniej o to, że zdarza się jej soczyście zakląć i nie stronić od alkoholu, ale że aspiruje do wiedzy globalnego podróżnika, potrafiącego tłumaczyć kulturowe różnice. Nie bez przyczyny jej doradcą artystycznym bywa listonosz oraz mąż – „profesor nauk o Ziemi.” **Globus** jest symbolem podróży

<sup>10</sup> Drwal (2006).

<sup>11</sup> Szpakowska-Kujawska (2011: 211).

<sup>12</sup> Łubowicz (2016: 34).

<sup>13</sup> Rozmowa artystki z autorką, kwiecień 2016. Zapis w posiadaniu autorki.

<sup>14</sup> Szpakowska-Kujawska (2011).

palcem po mapie, a sugerowanie nie do końca poważnego podróżowania staje się symbolem – jeśli nie porażki, to przynajmniej braku sukcesu, bowiem eksponowanie blamażu czyli tzw. klopa to jeden z ulubionych tematów performansów Zarzyckiej (pseudonim: Zarzyga). Niewielki **globus** szkolny stawia zazwyczaj na stoliku, aranżując sytuację przystanku i osobistego wyznania w ustawicznym podróży przecięgu, gdyż konieczność tułaczki wpisana jest w niemożność spełnienia. (A. M.)

## Kalabas

**Kalabas** to trójwymiarowe dzieło autorstwa Anny Szpakowskiej-Kujawskiej, powstałe z tropikalnej dyni. Narodził się podczas siedmioletniego pobytu artystki w Nigerii (1977–1984), jako wynik egzystencjalnej i artystycznej adaptacji do życia w obcej jej, afrykańskiej rzeczywistości. W Afryce ta egzotyczna drewniana tykwa wykorzystywana jest głównie do celów użytkowych i kulinarnych (pojemniki do przechowywania produktów, naczynia), rzadziej dekoracyjnych (pamiątki dla obcokrajowców). Szpakowska uczyniła z niej osobiste dzieło sztuki – opracowała własną technikę obróbki materiału, wprowadziła nowe rozwiązania malarskie i rzeźbiarskie. Stworzyła na niej odrębny świat, uwydatniony w nieograniczonej okrągłej formie, będącej kontynuacją jej wcześniejszych poszukiwań artystycznych z bryłą kuli (*Dzień dobry, przyjacielu*, 1971). Świat ten wyraża indywidualny punkt widzenia Europejki *ojbo* (z jorubskiego: ‘naga, bez skóry’), zderzającej się z obcością Afryki. Przedstawia tropikalną przyrodę znajdującą się najbliżej niej, tzw. „mini-światek”<sup>15</sup>, nawiązuje do stanu wojennego w ojczyźnie i dotyczy samej twórczości, czyli działań eksperymentatorskich z nowym tworzywem.

Spośród jej tykw wyodrębniają się cztery grupy, wykonane odmiennymi technikami: **kalabasze** pokryte malarstwem – z motywami biologicznymi obecnymi we wcześniejszych obrazach i nigeryjskich rysunkach artystki (np. cykl *Pora mokra*, 1981; *Harmattan*, 1981; *Ocean*, 1981), kolaż (np. cykl *Kalabasze stanu wojennego*, 1982–1984), reliefy plastyczne (np. cykl *Zjednoczeni II*, 1982; *Zjednoczeni III*, 1983; *Sahara*, 1984), kompozycje z dodanymi elementami (gałązki, drut) oraz rzeźby stanowiące osobliwe figury (np. cykl *Zjednoczeni*,

1981–1984; *Ayorinde / Radość przybywa*, 1984; *Uwięziony obłok*, 1984). Na owalnej dyni artystka często maluje dynamiczną wieloczonową formę, złożoną z nawarstwiających się układów ludzkich głów, wyciętych z zagranicznych czasopism (**kalabasze** poświęcone stanowi wojennemu) lub ze splecionych ze sobą elementów, tj. łodygi z oczami (**kalabasze** pokazujące naturę Afryki) – ożywia ją i ucławia. Sprowadza tykwę do sugestywnej, artystycznej metafory osobistych przeżyć (Afryki, stanu wojennego w Polsce, sztuki), którą charakteryzuje biologiczność i sensualność (stałe motywy oka, ucha, ust) oraz fragmentaryczność (wybrane elementy natury i człowieka). Dodatkowo, oprócz dramatyzmu egzystencji i sadystycznej witalności przyrody, widać tu również pragnienie kontaktu z kimś/czymś, będące sposobem na samotność, oraz radość życia i zachłanną otwartość na nie, które zostały uwydatnione w formalno-kolorystycznej wyrazistości ekspresywnej bryły **kalabasa**.

To „dziecko mezaliansu: spieczonej afrykańskiej przyrody i europejskiej malarki”<sup>16</sup> stanowiło przełomowy etap w twórczości Szpakowskiej – całkowicie wyzwoliło ją od dotychczasowych schematów myślenia i kreacji<sup>17</sup>. Stało się wyjątkowym świadectwem osławiania się z egzotyką Afryki – dziełem unikalnym, które na polskim gruncie artystycznym zapoczątkowało sztukę **kalabasy** i pozostało jedyną jej realizacją. Po powrocie do Polski powstało ok. dwadzieścia artystycznych dyń z materiału przywiezionego z Nigerii, które dotyczą jednak innych problemów, niezwiązanych z bezpośrednim doznawaniem przez Szpakowską specyfiki afrykańskiej rzeczywistości<sup>18</sup>. Przedstawiają one słowa „tak” i „nie”, wtopione w abstrakcyjne wzory (*Tak–Nie*, 2002) lub schematyczne sylwetki ludzkich postaci, nawarstwiających się na płaszczyźnie tykwy (**kalabasze** z lat 2014–2016). Stanowią świadectwo rozwiązań twórczych rozwijanych w późniejszej sztuce artystki, zależnej od aktualnych realiów (jej) polskiej egzystencji. (K. T.)

## Kamień

Krystyna Cybińska nazywa **kamieniami** niewielkie obłe ceramiczne formy – zwarte, lekkie i kruche – których wzięcie w ręce sprawia przyjemność. **Kamienie** Cybińskiej charakteryzują się powściągliwością zgaszonych, naturalnych kolorów

<sup>15</sup> Szpakowska-Kujawska (1986).

<sup>16</sup> Szpakowska-Kujawska (b.d.: 291).

<sup>17</sup> Szpakowska-Kujawska (b.d.: 355).

<sup>18</sup> Z rozmowy artystki z autorką, kwiecień 2016.

ziemi. Jak pisała Barbara Banaś: „Dopiero obwiedzenie ich dłońmi, uchwycenie ich gabarytów, wczucie się w drzemiącą w nich moc, przyjemność rozpoznania chropawego naskórka wybarwionej tlenkami soli gliny pozwala w pełni nacieszyć się tymi ceramicznymi tworami”<sup>19</sup>. Pierwsze takie **kamienie** powstały w 1962 r. i już sam fakt dokładnego wskazania genezy czegoś, co wydaje się wieczne, wprowadza ożywczy niepokój poznawczy u historyka sztuki. Podrażnienie to związane jest nie tylko z naruszeniem granicy między ceramiką a rzeźbą (rzemiosłem i sztuką), o czym pisze Banaś. Popłoch zawodowca co do braku granic gatunków artystycznych ustępuje wobec większego zmartwienia, gdy pojawia się egzystencjalne pytanie o brak granic gatunku ludzkiego, uzurpującego sobie boskie prerogatywy stwarzania świata poprzez jego naśladowanie. Jak się bowiem po raz kolejny okazuje, adoracja i bluźnierstwo bywają nierozróżnialne, a „obiekty pomyślane jako nowe realne zjawiska w przyrodzie”<sup>20</sup>, podszywające się pod naturę, działają w sposób prawdziwie paradoksalny, prowokujący do myślenia o sprawach fundamentalnych. „Podszywanie się” rozpatrywane jest zresztą najczęściej raczej – za Andrzejem Pawłowskim – organizatorem Wydziału Form Przemysłowych na krakowskiej ASP, jako badanie „form naturalnie kształtowanych”. Roboczo można przyjąć jednak, iż **kamienie** Cybińskiej równie zręcznie badać można w perspektywie apofatycznej, gdyż jej **kamienie** to w istocie nie-kamienie. Performansy – jakimi stawały się spotkania znajomych artystki, uczestniczących w wypiekach **kamieni** w ceramicznym piecu – kończyły się przyjacielską ekonomią daru, obdarowaniem uczestników stworzonymi formami. Performansy te były w istocie rytuałami służącymi duchowej odnowie grupy, choć nie towarzyszył im ani patos, ani pretensjonalne, pseudoreligijne słownictwo związane z teologią apofatyczną. Nie zmienia to faktu, że Cybińska wprowadziła w linearne myślenie modernizmu symbolikę cyklicznej odnowy poprzez ogień – ceremonię, w której sztuka pełni ciągle (lub raczej może: ponownie) rolę związaną z obrzędem, a nie koncentruje się jedynie na funkcji estetycznej. Powstałe w latach 90. nieco mniejsze Otoczaki wydają się „jak żywe”, co jest prawdziwym paradoksem artystki, która formowała z gliny **kamienie**, wielkie głazy (a z nich – cyklopowe mury) oraz głazy „jakby przeniesione z Bażynowych Skał” w Karkonoszach<sup>21</sup>. Szukanie powiązań między dzbanami i **kamieniami**

umożliwiło artystce badanie relacji między dwoma różnymi poziomami egzystencji. A tym, którzy posiadają jej **kamienie** w domowych pieleszach – niepostrzeżone, codzienne wchodzenie w *arcana caelestia* jako coś najbardziej oczywistego na świecie. (A. M.)

## Pejcz

**Pejcz** pojawia się w *Aksamitnym terrorze* (1970) Natalii LL. Masywny gruby trzon **pejcza** przedłużony jest misternym warkoczem splecionym z lateksu i zawiązanym na końcu w supeł. Prowokacyjna zabawka ma wiele zastosowań. Najczęściej zwiisa w dłoni artystki. Sadystyczne narzędzie służy do zabawy, przebieranek i pieszczona. Czasem artystka opiera bat na nagiej dziewczynie, z którą głaszcze się i dotyka. Na innych fotografiach podnosi **pejcz** we władczym geście, ale z delikatnym, filuternym uśmiechem. Czasem opiera się na nim jak zdobywca nowych ziem, a gdzie indziej obraca go w dłoniach i szuka nowych pomysłów na użycie narzędzia. Przy użyciu **pejcza** z łatwością zmienia rolę: królowa, kapłanka, domina, zdobywczyni, czuła kochanka. . . Niepokojące i intrygujące narzędzie w serii fotografii Natalii LL staje się przedmiotem nieskrępowanej zabawy. Bat wzbudza ekscytację i jest źródłem nowych pomysłów dla gry pomiędzy kochankami. Pozornie groźne elementy łączą się ze zmysłową zabawą.

Podobna gra tego, co niebezpieczne i podniecające, pojawia się w pracach Beaty Sosnowskiej. W komiksie *Martwe ptaszki* (scenariusz: Agnieszka Weseli, rysunki: Beata Sosnowska) pojawia się rozdział „o dziewczynie, która mnie zgwałciła”. Nocą, w windzie spotykają się (przypadkowo?) dwie dziewczyny. Ich zbliżenie zostało ujęte w nadzwyczaj sensualnych i poetyckich opisach, wpisanych w ostre, trójkolorowe rysunki. Jest to migawkowa relacja ze spotkania, a raczej prowokacji czy realizacji popularnej fantazji erotycznej. (J. W.)

## Pieniądze – banknoty

W ramach 13. Przeglądu Sztuki SURVIVAL „Czyny zabronione” (2015) Irmina Rusicka i Kasper Lecnim wykonali instalację *1000 PLN*. Pośrodku pustego pokoju z obdrapanymi ścianami, na jednonożnym stoliku ułożona została kupka **pieniędzy** w różnych nominałach (przeważnie dziesięciozłotowych).

<sup>19</sup> Banaś (2008: 57).

<sup>20</sup> Baworowska (2015).

<sup>21</sup> Baworowska (2015).

Tytuł sugerował, że jest to wspomniane tysiąc złotych. Leżące **banknoty** być może budzą niepokój („To jakaś dziwna gra psychopaty: przecież przypadkiem nikt nie zgubił kupki pieniędzy!?”) lub radość z powodu znaleźnego („O! Prawdziwe!”). Pomysł jest nie tylko ciekawym eksperymentem z psychologii społecznej: jak zostałyby potraktowane **pieniądze** pozostawione przez kogoś innego? Być może leżałyby nietknięte do dziś, gdyby zostawił je skorumpowany policjant „Happy” Jack Mulroney, bohater filmu *Gangi Nowego Jorku*. A w innym miejscu i kontekście? Być może stałyby się symbolem rewolucji, jak słynne ciasteczka Marii Antoniny. Najciekawsze pytanie brzmi jednak: co można zrobić z **pieniędzmi**? Otóż nie tylko gromadzić i wydawać.

Zwiedzające osoby, oprócz oczywistej kradzieży, sprawdzały też autentyczność banknotów, robiły im zdjęcia (również w wersji *selfie*, trzymając je przy twarzy), a także zawzięcie liczyły ich sumę. Niektórzy dorzucali zawartość własnych portfeli, inni z kolei bez skrępowania pytali „czy to tutaj rozdają pieniądze”. Większość reagowała uśmiechem na sam ich widok. Najodważniejsza kobieta rozsyłała je wszystkie po całym pomieszczeniu.

1000 zł spowodowało *show* zbudowany z całej gamy ludzkich zachowań, najwyraźniej siła pieniędzy jest wciąż niepojęta.<sup>22</sup>

Wniosek jest dyskusyjny. Być może **pieniądz** nie ma żadnej wartości. Można z nim zrobić wszystko, jak z papierkiem po cukierku. Niepojęta staje się fantazja, której przedmiotem są **pieniądze**. Rozpoczyna się od zabawy tysiącem złotych, a (nie) kończy się na najnowocześniejszym mieście pośrodku pustyni. (J. W.)

## Pieniądze – monety

Mosiężne (1 grosz, 2 grosze, 5 groszy) lub miedzioniklowe (10 groszy, 20 groszy, 50 groszy) **monety** to niewielkie, płaskie krążki, którymi Anna Szpakowska-Kujawska od 2015 r. okleja kulistą formę przestrzenną z plastiku<sup>23</sup>. Poprzez działania z **monetami** artystka kontynuuje i udoskonala swoją, rozpoczętą w latach 70., sztukę na okrągłej bryle – będącą stwarzaniem odrębnych małych światów, wyznaczonych

owalnym kształtem, doskonałym i niemającym końca. Artystka kreuje wielką, geometryczną rzeźbę, pokrytą metalową skorupą z bilonu, która chropowato spiętrza się pod kolejną warstwą złotawo-srebrnych **monet**. Szpakowska cierpliwie pokrywa ją „drobnymi” przynoszonymi przez znajomych, używając do tego wielkich ilości kleju<sup>24</sup>. Czasochłonna i eksploatująca lepące metal dłonie praca wydaje się nie mieć końca. Staje się z każdym dniem coraz cięższa i „droższa”, z niepoznanym finałem, zależna od decyzji i woli Szpakowskiej. Określona przez konkret owalnego podłoża i metalowego tworzywa rozmywa się w nieokreśloności koncepcji, zależnej od trwania artystki. Sztuka z polską **monetą** daleka jest jednak od konceptualizmu, którego artystka nigdy nie była wyznawczynią – każda chwila „lepienia” jest kolejnym krokiem w realizacji tego dzieła, namacalną pracą skupioną na byciu w relacji z rzeźbiarskim tworzywem i pokonywaniu go w zbliżaniu się do jej końca.

Jednocześnie Szpakowska pozbawia **monetę** jedynie użytecznego charakteru pieniądza niezbędnego do zakupu towaru, wprowadzając ten wyznacznik materializmu w kontekst sztuki – nadaje mu funkcję materiału artystycznego. Idealizuje go – czyni z niego narzędzie estetycznego działania twórczego. Nie pozwala sobie na popartowskie użycie tego tworzywa i wykonanie z niego dzieła przypominającego styl konsumpcyjnej współczesności. Uszlachetnia pieniądz, tworząc rzeźbę w duchu modernizmu – piękną formalnie, wpisującą się w twórczość kultuwującą kreację i mistrzostwo wykonania, wyrażającą świadomą uniwersalnej wartości sztuki artystkę, ponadto zamkniętą w abstrakcyjnym geometrycznym kształcie, ograniczonym tylko do siebie, wolnym od przedstawieniowości. Trudno jednak zapomnieć, że powołała ona swoją srebrno-złotą kulę z najbardziej charakterystycznego wyznacznika postmodernistycznej sztuki i rzeczywistości. **Moneta** podkreśla tu więc stałą cechę eksperymentatorskich działań Szpakowskiej – z codziennego przedmiotu powstaje tzw. „sztuka wysoka”, czyli niekomercyjne świadectwo artystycznego profesjonalizmu, skupione na doskonaleniu formy – wyrazu jednorazowego konceptu artystki. (K. T.)

Szczęśliwe grosiki, miedziak, ciężące w portfelu „złote” – **monety** o najmniejszym nominale stały się przedmiotem pożądania Katarzyny Chierowskiej-Andresaki. Uprawiana przez nią „sztuka zebrania” do pokłosie konieczności zebrania

<sup>22</sup> Rusicka (b.d.).

<sup>23</sup> Z rozmowy artystki z autorką, kwiecień 2016.

<sup>24</sup> Z rozmowy artystki z autorką, kwiecień 2016.

na honorowy dług wobec innego wrocławskiego artysty, Wacława Ropieckiego. Użyczony Ropieckiemu przez Chierowską – nazywaną przez przyjaciół Andzię – samochód uległ awarii, a problem pokrycia kosztów naprawy poróżnił dwójkę przyjaciół. Andzia znalazła więc dość łobuzerskie rozwiązanie i postanowiła w tajemnicy na spłatę długu użebrać osiemnaście tysięcy groszy. Korzystając z różnorodnych sytuacji towarzyskich – w tym przede wszystkim wernisażowych – prosiła znane i nieznanie sobie osoby o ofiarowanie jej „szczęśliwych grosików”, każdorazowo fotografując się z donatorką bądź donatorem. A ponieważ obrotna artystka „dorobiła się” przy tym działających na swoją rzecz „podzbierających”, to jej strategia przywołuje skojarzenia z różnorodnymi piramidami finansowymi, popularnymi w Polsce w latach 90. W cyklu fotografii, zaprezentowanym w Muzeum Współczesnym Wrocław dniu ceremonialnej spłaty (15 września 2016), dopatrzeć się można natomiast filuternego *pendant* do wieloletniej pracy Ropieckiego – *Podróżującej Galerii Więcej światła!*, – prezentowanej zresztą dwa lata wcześniej w tej samej instytucji<sup>25</sup>.

Chierowska, po powrocie do Polski z wieloletniego pobytu na Bałkanach, znalazła się w sytuacji wcale nie lepszej, niż twórcy w pogrążonej w kryzysie Grecji. Jedną z nesterek wrocławskiej neoawangardy lat 70., a po powrocie do Polski – i po śmierci swojego artystycznego partnera Stanisława Antosza – kontynuująca program artystyczny *Photelartu*<sup>26</sup>, znalazła się trudnej sytuacji ekonomicznej, gdyż dostępność świadczeń emerytalnych dla artystów jest w Polsce znikoma. **Moneta** o najniższym możliwym nominalnie może być więc odczytywana jako symboliczna reprezentacja tzw. wdowiego grosza, czyli wyrzeczenia osoby niezamożnej, jednak ofiarowanego ważny cel. W tym świetle działanie Chierowskiej wpisuje się również w aktualną debatę dotyczącą socjalnej sytuacji artystów i innych pracowników sztuki<sup>27</sup>. (Z. R.)

Studiująca we wrocławskiej ASP na kierunku mediacja sztuki Dominika Katarzyna Borkowska postanowiła zamiast akumulować **monety** – rozproszyć je w symbolicznym geście wymiany zła za dobro. Jej działanie *Skup Złoto*, zrealizowany został 10.4.2017 r. we wrocławskim przejściu podziemnym w ramach projektu *Złoto* (31.3–30.4.2017, Brama Oławska we Wrocławiu, kuratorzy: Krzysztof Bryła, Katarzyna

Jeleń, Iwona Kałuża), czyli oddolnej inicjatywy prezentacji sztuki w kontekście uczęszczanej przez Wrocławian przestrzeni publicznej. Performans Borkowskiej nawiązywał z jednej strony do ekonomii daru, a z drugiej do rytuałów przeistoczenia – artystka zagradzała drogę przechodniom i przyjmowała na siebie ich, wyrażaną w różnych formach, złość, w zamian za którą ofiarowywała im **monety**. Artystka w swoim działaniu odwoływała się do mitu o Persefonie, a sto rozdanych groszy miało świadczyć o ocaleniu stu dusz<sup>28</sup>. (Z. R.)

## Pierścionek

**Pierścionek** przykuwa uwagę w *Najkrótszym filmie świata* (1975) Anny Kutery. Zdjęcie jest podwójnym autoportretem. Autorka przygląda się pojedynczej klatce filmowej, na której widoczna jest jej własna postać. Czystość konceptualnej sytuacji zaburza jednak obecność **pierścionka**, idealny manicure i piękna, wycieniowana fryzura. Małeńki kadr z autoportretem (postać artystki sfotografowana od tyłu) zestawiony został więc z portretem dłoni i nieostрым obrazem twarzy na dalszym planie. **Pierścionek** jest misterny, wykonany w stylu retro, przypomina finezyjne pierścionki naszych babć. Na ozdobnym plecionym koszyczku osadzony jest przezroczysty kamień. Konceptualne zapętlenie sytuacji (portret portretu), czyli obraz rozmowy ze sobą, ukazuje dwie postacie – Annę widzianą od tyłu, schematyczną, pomniejszoną, odpersonalizowaną oraz Annę ufryzowaną, z pomalowanymi paznokciami i w biżuterii. Zdecydowanie druga Anna dominuje tę konceptualną. Patrzy na zarys siebie i marszczy czoło, może w wyniku skupienia, a może w poczuciu pewnej wyższości. Na tle napięcia pomiędzy autorką i jej odbiciem, trzy przedmioty stale walczą o uwagę: **pierścionek**, pęseta, przy pomocy której trzymana jest klatka filmu, i sam kadr. Przedmioty mają najmocniejsze odcienie szarości, które kontrastują z białymi połyskami. Są dużo wyraźniejsze nawet w stosunku do pierwszoplanowych dłoni. Miękkie cienie ciała ani nawet elegancki połysk lakieru nie mają szans z metalową pęsetą. Smukła *pincette* nie ma jednak tyle do powiedzenia, co frywolny **pierścionek**. Finalnie to biżuteria przejmuje narrację w tej opowieści i staje się głównym przedmiotem

<sup>25</sup> Ropiecki (2014).

<sup>26</sup> Markowska (2014: 111–127).

<sup>27</sup> Zob. Górna (2015).

<sup>28</sup> [Borkowska] (2017).



domysłów. **Pierścionek** uroczo migocze refleksami światła, odbijającymi się od kamienia i abażurku. Połyskliwie zdobienie wiruje wokół oczka. Szlachetna meduza rozsadażda koncept. (J. W.)

## Pończochy

**Pończochy** lub rajstopy były używane przez Annę Szpakowską-Kujawską w jej sztuce z okresu nigeryjskiego (1977–1984). Tę kobiecą część garderoby traktowała jako cenne – bo rozciągliwe i trwałe – tworzywo artystyczne, o wielkiej pojemności znaczeniowej i emocjonalnej. Sięgała po element kobiecego ubrania typowy dla euro-amerykańskiej cywilizacji, obcy kulturze Afrykanek z którymi obcowwała, i tworzyła z niego kalabasze (→ *kalabasz*). Jednak pomijała jego znaczenia, popularne w zachodnim świecie, gdzie nylony stanowią zwłaszcza erotyczny fetysz, który kształtuje konwencjonalny obraz kobiety funkcjonującej w patriarchalnym porządku i widzianej okiem pożądanego jej mężczyzny. Pozbawiała niewieście **pończochy** ciężaru męskiej, percypującej seksualności, oczyszczała z kulturowej przynależności i rozpoznawalnego wyglądu oraz angażowała do technologicznego eksperymentu z afrykańskim tworzywem rzeźbiarskim. Ten fetysz nowoczesnego, stechnologizowanego świata artystka łączyła z egzotycznym naturalnym materiałem tykwy – rośliny o tradycyjnym zastosowaniu w ubogiej Nigerii. Wykorzystywała tylko praktyczne i estetyczne wartości elastycznego materiału, który okazał się niezbędny w „osobnym”, tropikalnym etapie jej twórczości, czyli doskonale nadawał się do zrealizowania nowego konceptu artystycznego – kalabaszy.

Szpakowska sięgnęła po **pończochy** podczas tworzenia cyklu *Zjednoczeni* (1981–1983), który odzwierciedla dzikość i witalność nigeryjskiej przyrody, wciąż się odradzającej, walczącej o przetrwanie i unicestwienie. Lycrowy materiał opasa i wiąże okrągłe tykwy – dramatycznie eksponuje bezwzględność afrykańskiego buszu w formie imitującej miłosny, desperacki uścisk wyrażający połączenie. W *Zjednoczonych II* (1982) **pończochy** to doskonale napięte linie, które bezlitośnie ograniczają postawione na sobie dynie i tworzą zniewalającą siatkę ze spandexu – ekspresywną metaforę zależności. W *Zjednoczonych III* (1983) lycra spowija dwie leżące obok siebie kalabaszowe bryły błyszczącym złotawym włóknem, jakby dekoracyjnymi

taśmami – obejmującymi się ramionami. **Pończochy** zostały w tym przypadku potraktowane przez Szpakowską z subtelną noszącą je kobiety i ożywione w artystycznej formie, wyrażającej destrukcyjną relację. W rzeźbiących dłoniach Europejki stały się one niezastąpionym środkiem twórczego wyrazu, idealnie zespalającym afrykańskie tworzywo w trójwymiarowe bryły, które jako ukończone dzieła są według artystki „dziwne, przypominają zabawki, coś karnawałowego”<sup>29</sup>. (K. T.)

## Poręcz

Drewniany, wygięty równolegle do zakrętu klatki schodowej **fragment poręczy** ze zburzonego domu przy ul. Jedności Narodowej 93, przeniesiony przez Dominikę Łabędź w marcu 2016 r. do galerii Entropia, zawisł na cienkich żyłkach w stanie nieważkości. Pozbawiony sensu przedmiot, pnący się ku niebu, jak emerytowany poeta poruszał już samą obecnością. Wyrwał, mimo całej żenującej niezręczności przypomnienia o innym, zapomnianym już niemal świecie. Kiedyś był dumnym zwieńczeniem balustrady, oparciem mieszkańców, miejscem spotkań ich dłoni, uczestniczył w potajemnych miłosnych schadzkiach, podtrzymując bezdomnych kochanków, niecierpliwie tulących się do siebie pod osłoną nocy, zachęcał do dziecięcych zjazdów wprost na podwórko, chronił przed gwałtownym upadkiem będących pod wpływem i podawał ramię staruszce kuśtykającej z trudem na kolejne piętro. Teraz gwałtownie uciętą krzywizną wskazywał niejasny punkt na górze, może jakąś dawno nie istniejącą już gwiazdę, której opóźnione światło dopiero docierało na ziemię. Majtające się bez punktu oparcia balaski chwiały się jak zęby boksera po przegranej walce. Dominika wraz z koleżankami (Marysią Orzyszyną-Kuśkowską i Małgorzatą Sawicką) przez 5 lat prowadziła w zburzonej już kamienicy Galerię U – niezależne miejsce sztuki – a przez rok także po prostu mieszkała. Słowa „gentryfikacja” – jeszcze za PRL-u – uczyliśmy się czytając o tym, co dzieje się na Zachodzie, np. przy okazji Roberta Matta-Clarka, wprowadzającego już w latach 70. do galerii fragmenty podłóg i ścian z przeznaczonych do wyburzenia domów. Dziś „gentryfikacja” to słowo-klucz dla aktywnej społecznie sztuki. Gentryfikacja niszczy lokalne mikro-społeczności, ich inicjatywy i poczucie zakorzenienia w konkretnej

<sup>29</sup> Szpakowska-Kujawska (b.d.: 437).

małej ojczyźnie, wprowadzając zasadę nieodwracalności przemian, w których kapitał determinuje wszystko, decydując o codzienności, może trywialnej i skromnej, ale na pewno kruchej i wyjątkowej. **Poręcz** zmieniona w dziwaczny, wręcz ekscentryczny obiekt oznacza zniszczenie punktu podparcia, zmianę statusu mieszkańców w uchodźców. A przecież w mieście nie toczy się żadna wojna. Tak przynajmniej czytamy w gazetach. (A. M.)

## Torebka foliowa

**Torebka foliowa** czy inaczej *Workowiec* z instalacji Karoliny Włodek i Michała Mejnartowicza, stanowi odrębny gatunek organizmów żywych. Artyści sami wytłumaczyli swą ideę:

Ich nazwa pochodzi od kształtu ciała czyli worka (*ascus*), który wraz z uszami tworzy cały organizm. [ . . . ] W trakcie koegzystencji z Homo Sapiens zmieniają kształt ciała (naciągnięcia, przedziurawienia, nawet rozerwanie (duplikacja reaktywna). [ . . . ] W wyniku sfatygowania [W.] zostają porzucone w środowisku H. Sapiens [ . . . ] pozostawione same sobie wirują po ulicach, taplają się w błocie, prowadząc drugie życie. [ . . . ] Wszystkie znane odmiany workowców są niejadalne.

Tak opisane workowce znalazły się w wrocławskim zoo jako odrębna grupa zwierząt. Odnalezienie workowców w zoo ułatwiały drewniane kierunkowskazy, podobne do tych, które prowadzą do nosorożców czy żyraf. Na miejscu, w klatce sąsiadującej z boksem dla małpek, swobodnie poruszały się **torebki**. Nowy gatunek został opatrzony tabliczkami informacyjnymi imitującymi te, które znajdowały się przy innych zwierzętach:

Do workowców zaliczane są m.in. siatki, worki pospolite i specjalne (worki reklamowe nazywane potocznie reklamówkami, śniadaniowe, na śmieci, lód, pasożytujące worki na zwłoki, etc), siateczki, workowce. [ . . . ] Plastikowce występują na całym świecie. Standardowe osobniki sięgają długość ciała do 2–3 metrów, zdarzają się jednak wyjątki o rozmiarach kolosalnych (worki Christa Vladimirova Javacheffa). Dietę ich stanowią głównie produkty wytworzone przez Homo Sapiens Sapiens, lecz w gruncie rzeczy są wszystkożerne. Gatunek nie jest

zagrożony wyginięciem, czuje się doskonale, zajmując wciąż nowe siedliska<sup>30</sup>. (J. W.)

## Wojskowa koszula

Męską **wojskową koszulę** z demobilu Anna Kutera porwała swojemu mężowi, by maksymalnie się „pobrzydzić” w performansie dokamerowym *Fryzury* (1978). Wizerunek swój – zadowolonego i szeroko uśmiechniętego łobuziaka – zestawiała z fotografiami konwencjonalnych piękności, zebranych z prasy kobiecej. Badaczki LGBT podkreślają genderową niejednoznaczność wizerunku artystki, która nie dość że się nie upiększa, to jeszcze występuje w męskim stroju. A sama artystka wspomina, że „pobrzydzanie się” nie było całkowicie konsekwentne, gdyż miała wówczas bardzo staranny manicure z pomalowanymi paznokciami, jako dowód że jest artystką konceptualną – czyli pracującą głową – a nie anachronicznym artystą, wiecznie ubrudzonym farbą niczym kocmołuch. Wypielęgnowane paznokcie, niewidoczne w kadrze *Fryzur*, starannie usunęła z pola widzenia i tak powstała genderowo niejednoznaczna postać kontestatorki, buntującej się przeciw konwencjonalnie rozdany rolom płciowym. Równie buntowniczy był cykl zdjęć *Sesja rozbierana* (1978) – artystka pojawia się starannie ubrana na pierwszym zdjęciu, a na następnych widzimy jedynie fotel, na którym pojawiają się kolejno części rozbieranej garderoby. Nagości artystki nie dojrzymy, a spodnie, męska kamizelka w kratkę i zgrzebna bielizna nie zadowolą żadnego fetyszysty. Na przewrotnym striptizie Kutera także ubrała się po męsku. (A. M.)

## Złodziejka

*Złodziejka* to misterna konstrukcja złożona z rozdzielaczy (tzw. **złodziejek**) i adapterów prądu, powpinanych niczym klocki lego i zabezpieczonych gumką recepturką. Na końcu prowizorycznej układanki znajduje się żarówka, oświetlająca ciemną, odrapaną piwnicę. Instalację wykonała Karolina Włodek w 2015 r. w ramach wystawy *Wykwit*. Artystka poszukując czegoś cennego i osobistego przeszukiwała bazy, pchle targi, skarby chodnikowych sprzedawców oraz warsztaty. W jednym z typowych, ciemnych garaży natknęła się

<sup>30</sup> Por. Mejnartowicz, Włodek (2013).

na pana, który proponował wspomniane **złodziejki** w mocno zawyżonej cenie. Dlaczego stare brudne rozdzielacze kosztowały aż tyle? Widocznie dla właściciela warsztatu z rozmaitymi narzędziami i maszynami musiały być nadzwyczaj cenne. . . Artystka umieściła więc konstrukcję złożoną ze **złodziejek** w piwnicy-galerii Wykwit:

motyw przewodni wystawy „Wykwit” stanowi casus piwnicy-schowka będącego specyficznym przedłużeniem przestrzeni zamieszkania. [ . . . ] Piwnica reprezentuje świat chaotycznej kolekcji dającej schronienie zarówno bezużytecznym gratom, jak i wartościowym, z jakiegoś jednak powodu, wypartym obiektem. Zawartość piwnic zwykle w niewielkim stopniu składa się z funkcjonalnych i regularnie wykorzystywanych w codziennym życiu przedmiotów. Znakomita część tych zbiorów to odelegowane artefakty, których z różnych przyczyn nie potrafimy się pozbyć. Czasem decydują o tym względy sentymentalne, innym razem pragmatyczne przekonanie o ich nadzwyczajnej wartości ekonomicznej, a w skrajnych przypadkach kompulsywna skłonność do gromadzenia i posiadania, znana pod nazwą zbieractwa. Zwyczajowe oddalenie piwnicy od części mieszkalnej powoduje, że nabiera ona cech przechowalni. Z czasem pamięć o nagromadzonych tam przedmiotach zaciera się, tracimy zdolność do ich rozpoznawania ostatecznie stając się zarządcami bliżej nieokreślonej substancji<sup>31</sup>. (J. W.)

## Bibliografia

- Banaś 2008 = Barbara Banaś, *Krystyna Cybińska*, Wrocław 2008.
- Baworowska 2015 = Barbara Baworowska, *Od uśmiechniętego imbryka do rzeźby funeralnej*, mps, marzec 2015, archiwum autorki.
- [Borkowska] 2017 = Dominika Katarzyna Borkowska, „Skup Złoto”, *Vimeo.com*, maj 2017, <https://vimeo.com/213156743> (data dostępu: 3 maja 2017).
- Chamczyk b.d. = Izabela Chamczyk, „Nothing Personal”, w: *Izabela-chamczyk.com*, [b.d.], <http://izabelachamczyk.com/nothing-personal> (data dostępu: 24 czerwca 2016).
- Domańska 2006 = Ewa Domańska, *Historie niekonwencjonalne. Refleksje o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
- Domańska 2008 = Ewa Domańska, „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”, *Kultura Współczesna*, 3 (2008): 9–21.
- Domofon 2016 = „Domofon. Instalacja dźwiękowa”, *Muzeumwspolczesne.pl*, 18 marca 2016, <http://muzeumwspolczesne.pl/mwww/kalendarium/wystawa/domofon-instalacja-dzwiekowa> (data dostępu: 3 maja 2017).
- Drwal 2006 = Agnieszka Drwal, „Była sobie filipinka”, *Pinezka.pl*, maj 2006, [www.pinezka.pl/content/view/2153/209](http://www.pinezka.pl/content/view/2153/209) (data dostępu: 20 kwietnia 2016).
- Elderfield 1985 = John Elderfield, *Schwitters*, London 1985.
- Górna 2015 = „Powrót do artystycznej biedy. Rozmowa z Katarzyną Górną”, *Dwutygodnik.com*, 165, (8/2015), <http://www.dwutygodnik.com/artykul/6050-powrot-do-artystycznej-biedy.html> (data dostępu: 3 maja 2017).
- Grupa LuXus 1989 = Grupa LuXus, *Kompleksowy projekt rewitalizacji m. Wrocławia jako zespołu funkcji administracyjnych, przemysłowych i usługowych stopnia regionalnego, ze szczególnym uwzględnieniem aspektów brzegowych ekosystemu urbanistycznego i problemów patologii społecznych powstających na obszarze wielkich aglomeracji miejskich*, Galeria na Ostrowie, Wrocław 1989.
- Krzetuska 1996 = Hanna Krzetuska, „Jak to było na początku (fragmenty wspomnień na podst. tekstu „Refleksje – wczoraj i dziś””, w: *Szkice z pamięci. Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych we Wrocławiu we wspomnieniach jej założycieli, studentów i pedagogów. Lata 1946–1996*, Wrocław 1996.
- Markowska 2014 = Anna Markowska (red.), *Awangarda nie biła braw. Cz. 1, Galeria Sztuki Najnowszej*, kat. wyst. Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2014.
- Mejnartowicz, Włodek 2013 = Michał Mejnartowicz, Karolina Włodek, *Nowy gatunek we Wrocławskim ZOO!*, <http://www.asp.wroc.pl/?module=News&controller=Read&action=news&id=7926>, (data dostępu: 24 czerwca 2016).
- Mejnartowicz, Włodek 2014 = [Michał Mejnartowicz, Karolina Włodek], *Domofonia*. *Wordpress.com*, ([2014]), <https://domofonia.wordpress.com> (data dostępu: 3 maja 2017).
- Łubowicz 2016 = Elżbieta Łubowicz, *Jest się. Opowieść o życiu i twórczości Anny Szpakowskiej-Kujawskiej*, Wrocław 2005.
- Ropiecki 2014 = Waław Ropiecki, *ARCHIPELAG Podróżująca Galerii – WIĘCEJ ŚWIATŁA!*, red. Aleksandra Zoń, kat. wyst., Muzeum Współczesne Wrocław, Wrocław 2014.
- Rusicka b.d. = Irmina Rusicka, „1000 PLN”, w: *Irminarusicka.com*, [b.d.], <http://www.rusicka.com/projects/1000-pln> (data dostępu: 24 czerwca 2016).
- Symposium 1970 = *Symposium plastyczne Wrocław '70*, Ośrodek Teatru Otwartego „Kalambur”, Wrocław 1983.
- Szpakowska-Kujawska b.d = Anna Szpakowska-Kujawska, *Ekundayo albo droga*, mps, niepublikowany, archiwum artystki.

<sup>31</sup> Wystawy (b.d.)

Szpakowska-Kujawska 1986 = Anna Szpakowska-Kujawska, *Podróże*, kat. wyst., Galeria „W Pasażu”, PP Desa Oddział Śląski, 1986.

Szpakowska-Kujawska 2011 = Anna Szpakowska-Kujawska, „Być twórcą we Wrocławiu”, *Studium Generale. Seminaria Interdyscyplinarne*, t. 12, (2011): 193–231.

Wystawy b.d. = „Wystawy / exhibitions”, *Wykwit.tumblr.com*, [b.d.], <http://wykwit.tumblr.com/exhibitions> (data dostępu: 24 czerwca 2016).

## Summary

### Female things. A mini-dictionary of art in Wrocław seen through objects

Since the material turn, objects have become a very prolific area of study within the humanities. This text is a study of various objects used by female artists from Wrocław, aimed at telling the history of

local art from a different perspective, with an emphasis on the things that were inspiring, useful and symbolic for the artists chosen. A research group initiated during Prof. Anna Markowska’s Ph.D. seminar has recognised a variety of objects used: alcohol, “American dress”, balloon, intercom, newspaper, money (both notes and coins), globe, rock, whip, ring, stockings, handrail, plastic bag, military shirt, adapter and exotic calabash.

Objects were very important in cultural and artistic life in Wrocław since the war. On the one hand, they were exhibited – not as the objects of desire, but as products! – during the propaganda event of the Regained Lands Exhibition in 1948, and on the other they were also the remains of a pre-war era, excavated from the ruins as treasures or archaeological findings. In this text, we want to make a collective lexicon of those items, that were interesting and meaningful for female artists and therefore try to answer the question regarding their specificity in the universe of things.