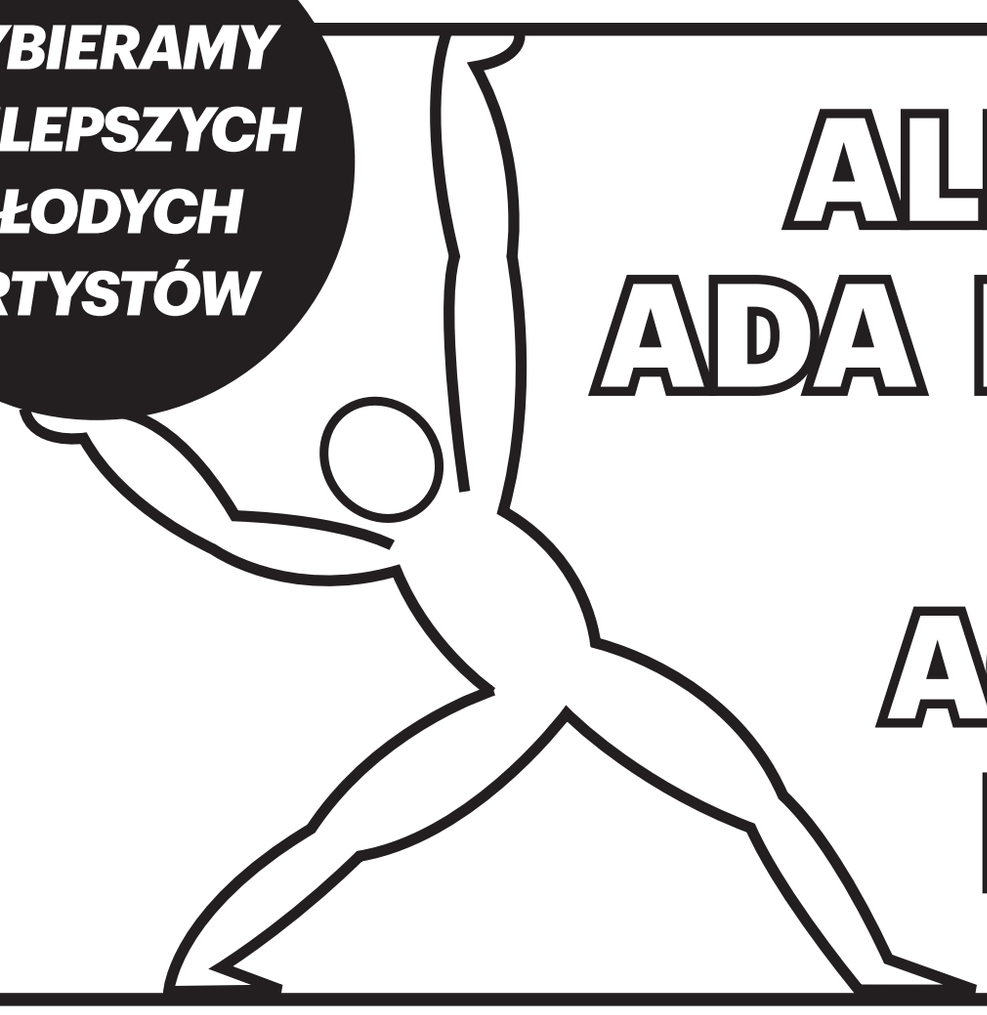
ZACHĘTA Deutsche Bank

8 września – 15 listopada 2015

# SPOJRZENIA 2015
# NAGRODA DEUTSCHE BANK

**WYBIERAMY NAJLEPSZYCH MŁODYCH ARTYSTÓW**



## ALICJA BIELAWSKA
## ADA KARCZMARCZYK
## PIOTR ŁAKOMY
## AGNIESZKA PIKSA
## IZA TARASEWICZ

**Paweł Althamer, Julita Wójcik, Elżbieta Jabłońska, Oskar Dawicki, Paulina Ołowska, Monika Sosnowska, Karol Radziszewski, Rafał Bujnowski, Olaf Brzeski, Konrad Smoleński, Anna Zaradny, Agnieszka Polska — to polscy artyści doskonale znani również za granicą. Co ich łączy? Wszyscy byli finalistami konkursu *Spojrzenia*.**

Od pierwszej edycji *Spojrzeń* chodzi nie tylko o to, żeby docenić wyróżniających się twórców, ale także by ukazać szeroki i różnorodny kontekst młodej polskiej sztuki. Osoby wchodzące każdorazowo w skład komitetu nominującego krytycznie przyglądają się artystom poniżej 36 roku życia i wskazują nazwiska, na które warto zwrócić uwagę. Ich typy składają się na obraz tego, co najciekawsze w młodej polskiej sztuce. Finaliści dotychczasowych sześciu edycji konkursu to obecnie często twórcy o silnej, ugruntowanej pozycji na rynku polskim, ale też europejskim, a nawet światowym. Paweł Althamer, Rafał Bujnowski, Monika Sosnowska, Konrad Smoleński czy Robert Kuśmirowski byli tymi młodymi, których dostrzegli organizatorzy *Spojrzeń*. Dziś — nie tylko wymienieni, lecz także wielu z nominowanych, mają na koncie inne nagrody np. Paszporty „Polityki". Ich prace można było oglądać w najbardziej prestiżowych zagranicznych instytucjach, jak chociażby nowojorskie Museum of Modern Art oraz londyńska Tate Gallery czy w ramach najważniejszych światowych wydarzeń związanych ze sztuką, takich jak Biennale Sztuki w Wenecji.

*Spojrzenia* są więc najlepszym opisem artystycznej rzeczywistości, prezentującym najistotniejsze zjawiska rodzimego rynku sztuki na przestrzeni mijających dwóch lat. Dają szansę publiczności na zapoznanie się z aktualnymi poszukiwaniami polskich młodych artystów. Konkursowi towarzyszy bowiem zawsze wystawa prezentująca prace wszystkich finalistów. I dopiero ona składa się na pełny obraz *Spojrzeń*. W tym roku zobaczymy prace **Alicji Bielawskiej**, **Ady Karczmarczyk**, **Piotra Łakomego**, **Agnieszki Piksy** oraz **Izy Tarasewicz**. Historia *Spojrzeń* dowodzi, że warto twórczość tych artystów poznać lepiej, a ich nazwiska zapamiętać.

**VII EDYCJA KONKURSU**

**Cykl spotkań z finalistami konkursu:**

**Piotr Łakomy:** 1.10 (czwartek), godz. 18
**Ada Karczmarczyk:** 8.10 (czwartek), godz. 18
**Agnieszka Piksa:** 15.10 (czwartek), godz. 18
**Iza Tarasewicz:** 17.10 (sobota), godz. 18
**Alicja Bielawska:** 29.10 (czwartek), godz. 18

**Laureatów konkursu poznamy podczas gali wręczenia nagród 22 października 2015. Główna nagroda wynosi 15 tysięcy euro.**

**Zachęcamy do głosowania w konkursie publiczności! Nagroda publiczności zostanie ogłoszona 16 listopada 2015.**

Wywiady z artystami oraz więcej informacji o pracach prezentowanych na wystawie do przeczytania w magazynie *Zachęta — wrzesień, październik, listopad 2015*. Magazyn jest dostępny w kasie i Księgarni Artystycznej.


**Spojrzenia 2015 — Nagroda Deutsche Bank, VII edycja**

**folder**
pod redakcją Katarzyny Kołodziej, Magdaleny Komornickiej
koordynacja wydawnicza: Dorota Karaszewska
projekt graficzny: Honza Zamojski
fotografie dzięki uprzejmości artystów
redakcja: Jolanta Pieńkos
druk: Argraf, Warszawa


© Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2015
Teksty Katarzyny Kołodziej i Magdaleny Komornickiej oraz projekt graficzny dostępne na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 3.0 Polska


**wystawa**
8 września–15 listopada 2015
Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki
pl. Małachowskiego 3, 00-916 Warszawa
zacheta.art.pl
dyrektorka: Hanna Wróblewska
kuratorki: Katarzyna Kołodziej, Magdalena Komornicka
program edukacyjny i wydarzenia towarzyszące: Stanisław Welbel
realizacja: Jacek Świdziński i zespół

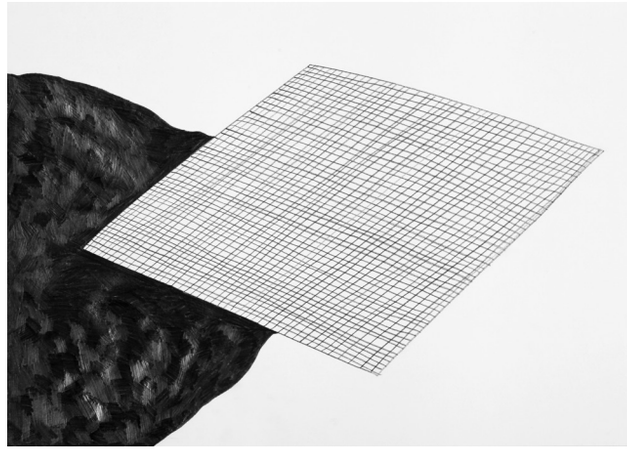
#spojrzenia


sponsor wernisażu: Freixenet

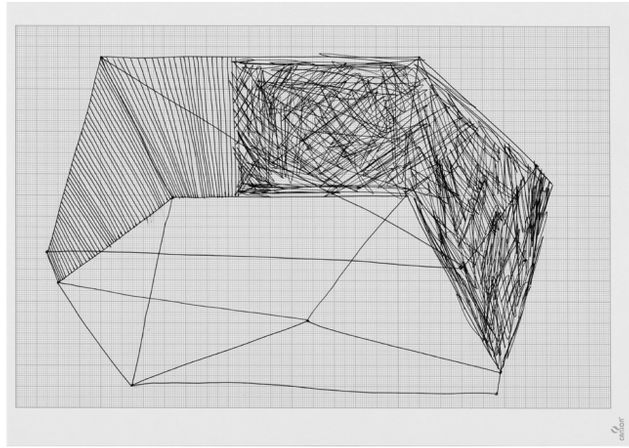
patroni medialni: TVP 2, TVP Kultura, TOK FM Pierwsze Radio Informacyjne, The Warsaw Voice, Stolica, artinfo.pl

# Alicja Bielawska

*Pomiędzy liniami (odsłona)*, 2013
fot. Bartosz Górka



rysunek z serii *Miejsca*, 2012



rysunek z serii *Miejsca*, 2012

*Cztery kolory na szarym tle*, 2013, kolekcja Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie
fot. Bartosz Górka

*Mufka na trapezie*, 2014
fot. Bartosz Górka

**Alicja Bielawska** jest rzeźbiarką i rysowniczką. Tworzone przez nią obiekty przypominają znane przedmioty, artystka zaburza jednak ich proporcje i skalę, byśmy musieli dookreślić je sami, niejako „sprawdzili je sobą". Jak pisał Wojciech Kozłowski, „sztuka Bielawskiej to dialog przedmiotu z człowiekiem", najbardziej interesuje ją bowiem to, co dzieje się z pamięcią i percepcją odbiorcy w zetknięciu z jej pracami, które można nazwać „abstrakcją rzeczywistości", ale i „rzeczywistością abstrakcji" — cytując wiersz Mirona Białoszewskiego *Sprawdzone sobą*. Podobnie jak wczesną twórczość Białoszewskiego, tak i praktykę artystyczną Bielawskiej można określić mianem poezji przedmiotów. Wiersze z debiutanckiego tomu Białoszewskiego *Obroty rzeczy* (1956) poświęcone są przedmiotom — tym ocalałym z trudnych czasów wojny, zniszczonym, wytrąconym ze swoich funkcji, które stanowią dla poety prawdę o rzeczywistości. Białoszewski starał się wyrwać rzeczy z kontekstów i myślowych schematów, dziwił się otaczającemu go światu, poznawał go na nowo. Alicja Bielawska prezentuje podobne spojrzenie na rzeczywistość — bada materialny świat, dziwi mu się, kwestionuje, tworzy własną „geometrię codziennej rzeczywistości".

Najpierw powstają rysunki. Nie można ich uznać za szkice czy modele rzeźb, są to autonomiczne prace. Służą do testowania form i proporcji. Stanowią zapowiedź rzeźb, ale i same stają się obiektami. Linie, plamy, kształty, kolory, pomysły i obserwacje artystka najpierw wizualizuje na papierze, następnie czasem materializują się one w przestrzeni w postaci rzeźb. Śledząc tylko rysunki, począwszy od serii *Rozłożenia* (2010), przez *Kształty podręczne* (2012–2013), obszernej serii *Miejsca* (od 2009 do dziś), *Wzory* (2013) i *Lines on a Walk* (2014), można dużo dowiedzieć się o autorce, jej zainteresowaniach, kierunku artystycznych poszukiwań i drodze rozwoju formy. Widać w nich również prywatne, abstrakcyjne zapisy myśli i spostrzeżeń artystki dotyczących otaczającego świata. W pracy z obiektami Bielawską charakteryzuje bardzo uważne i staranne dobieranie materiałów, z których powstają rzeźby. Inspiracje czerpie z codzienności, więc i wykorzystywane materiały są codziennego użytku, często te najprostsze, najbardziej błahe, niezauważane przez nas. Artystka nazywa je „półproduktami": linoleum, okleiny drewnopodobne, panele podłogowe, tkaniny, metalowe stelaże, drewno, modelina, tektura, ceramika. Część z nich kojarzy się z domem, ale są wśród nich materiały z interesującej artystkę sfery „pomiędzy" — nie do końca zdefiniowane. „Nie mają one nic osobistego, właściwie żadnego charakteru, są same w sobie neutralne. Ale dają możliwości budowania form, które do pewnego stopnia są związane z naszą codziennością, a do pewnego stopnia od niej oderwane i burzą porządek, do którego jesteśmy przyzwyczajeni". Linoleum [*Fałda*, 2009; *Przybrane kształty (niebieski)*, 2012; *Przybrane kształty (mebel)*, 2012] powoli zaczęło ustępować miejsca tkaninom i modelinie. Obok prac takich jak *Wektor* (2012), *Przybrane kształty (czerwony, żółty, zielony)* (2012) i *Rebus* (2014), wykonanych ze stalowych prętów oklejonych mozolnie różnokolorową modeliną warto przywołać *Zbiór II* (2014) — konstrukcję wykorzystującą koc i utwardzone bloki modeliny — czy *Zbiór III* (2013) z użyciem ceramiki. Najbardziej charakterystyczne dla Bielawskiej są jednak ażurowe rzeźby składające się z form powstałych z prostych stalowych szkieletów oplecionych kolorową tkaniną [m.in. *Ćwiczenia na dwie linie*, 2014, *Kiedy rzeczy znajdą swoje miejsce (lina)*, 2013]. Tkanina, która od kilku lat zdaje się najbardziej pochłaniać artystkę [m.in. *Mont Sainte-Victoire*, 2015; *Triangulum*, 2014; *Cztery kolory na szarym tle*, 2013; *Pomiędzy liniami (odsłona)*, 2013] jest bogata znaczeniowo, najbliższa ludzkiemu dotykowi i ciału i dlatego od razu wywołuje wspomnienia, skojarzenia, działa na pamięć, pobudza zmysły.

Drogę Bielawskiej ku formie można zilustrować utworem, który artystka przeczytała na otwarciu wystawy *Alicja Bielawska, Morten Ernlund, Ulla Eriksen, Situation no. 2 (8+2 days)* w Galerii Starter w Warszawie w maju tego roku. Była to bajka Petera Seeberga *Yndlingsglasset* [Ukochany kieliszek] z tomu *Argumenter for benådning* [Argumenty za ułaskawieniem] z 1976: „Był sobie raz król, który uwielbiał pić i słuchać przy tym pieśni. [...] Pewnego razu króla odwiedził jego kuzyn, władca niewielkiego księstwa w Mezopotamii. W prezencie przywiózł kieliszek, który nie wyróżniał się wyglądem i nie różnił się niczym od innych porządnych kieliszków. Król chciał w pierwszej chwili po prostu postawić go obok tuzina innych, które zawsze miał w zasięgu prawej ręki.

– Spróbuj się z niego napić — zaproponował kuzyn. — Jest ręcznej roboty, to znaczy, jest dmuchany.

Król dał się namówić, ale nie wypił, jak to miał w zwyczaju, do dna. Po pierwszym łyku, i po drugim długo milczał. Nigdy jeszcze nie pił tak małymi łykami, a gdy skończył, powiedział:

– Wyrzućcie inne kieliszki, będę pił tylko z tego. Czy chodzi o gładkość jego krawędzi, czy o trzonek, czy o podstawę, albo może o kształt samego kielicha — nie wiem, ale znajdę wyjaśnienie. Nalejcie mi jeszcze raz. Będę się zastanawiał, smakując wino.

I odtąd przez wiele lat królowi mijał czas na zastanawianiu się nad tym, co tak bardzo przywiązało go do kieliszka". [z duńskiego przeł. Bogusława Sochańska]

Proces twórczy Bielawskiej jest przeciwieństwem dążenia do odnalezienia formy doskonałej, idealnej, ostatecznej definicji rzeczywistości, jest fascynacją niedoskonałościami, ułomnościami rzeczy. Opowieść o kieliszku króla i praktykę artystyczną Bielawskiej łączy szukanie wyjątkowości w zwykłych przedmiotach i zastanowienie nad ludzkim przywiązywaniem się do nich. Każda praca jest skończonym bytem, nie wiadomo jednak, co stanowi o jego wyjątkowości: „czy chodzi o gładkość krawędzi, czy o trzonek, czy o podstawę, albo może o kształt". Jej prace to konstelacje kształtów, form geometrycznych i linii. Konstrukcje są tak prezentowane w przestrzeni, by pokazać ich wzajemne relacje. Oddziaływanie prac ma wynikać z wzajemnego dialogu rzeźb, a nie przypisywania obiektom znaczeń. „Każdy obiekt jest niezależny, choć pokazuję je razem. Są oddzielnymi pracami, które w pewien sposób są ze sobą spokrewnione, bliskie sobie w danym momencie". Formy tworzone przez Bielawską to pozbawione określonej funkcji wielobarwne konstrukcje, często modułowe, mogące być drabinką, trzepakiem, szkieletem namiotu, parawanem, płotkiem, tymczasową architekturą. Nie interesuje jej jednak nadawanie obiektom praktycznych funkcji, lecz wyrwanie tych pozornie funkcjonalnych materiałów i form z kontekstu, poddanie ich przekształceniu. „Niektóre prace są dla mnie zatrzymanymi w danym kształcie zapamiętanymi gestami czy pozycją lub ruchem ciała, jak np. bujanie się na drążku, trzymanie poręczy, wspinanie się na palce, zgięcie się, żeby gdzieś zajrzeć".

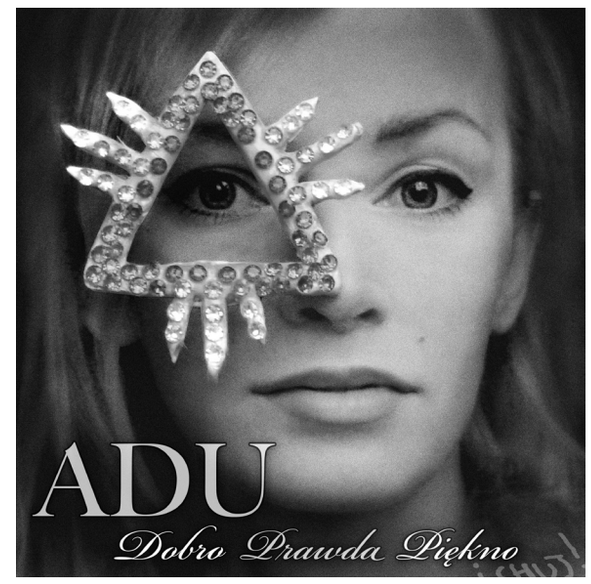
Wszystkie formy zapraszają widza do wejścia z nimi w osobistą relację, to jego obecność ma wpływ na kształt i charakter prac. Rzeźby mają ludzki wymiar, konstruowane są przez Bielawską w odniesieniu do proporcji ludzkiego ciała. Niekiedy ta skala zostaje gwałtowanie zaburzona (*Mufka na trapezie*, 2014), lecz chyba tylko po to, by uświadomić nam skalę naszych własnych możliwości. „Ludzka obecność jest naturalnym elementem otaczających nas przedmiotów". Rzeźby tworzą i wyznaczają przestrzeń wokół siebie, a widz skonfrontowany z ich wielkością wchodzi z nimi w relacje. „Ciało staje się kolejnym materiałem, z którego zbudowana jest rzeźba". Przekształcenie, zaburzenie, zniekształcenie kształtów (zarówno w rzeźbach, jak i rysunkach) najlepiej ilustruje motyw kratki powracający w twórczości artystki. Oczekiwany porządek linii zostaje w nim zakłócony, czy to przez zszycie fragmentów koca w kratkę w nieoczywisty sposób, czy poprzez zniekształcenie ręcznie rysowanej linii w projekcie tkaniny. Artystka w ten sposób bardzo ostrożnie i subtelnie wprowadza do swoich obiektów element drażniący percepcję, przyciąga uwagę i punktuje nasze przyzwyczajenia, próbując pozbawić nas na chwilę pewności siebie. Fascynującym Bielawską źródłem błędu jest powtarzalność. To zagadnienie ćwiczenia, a co za tym idzie powtarzalności, obecne zarówno w pracach, jak i tytułach, widoczne jest również w motywach, np. w charakterystycznych szlaczkach — „powtarzanie tego samego wzoru, które ma przygotować do pisania liter, powielam go, nawarstwiam, przeskalowuję". Ostatecznie ćwiczeniem jest również patrzenie — artystka sugeruje zwrócenie uwagi, na co patrzymy, przyjrzenie się szczegółom. W swój proces twórczy włącza także specjalistów: „Korzystam z pomocy stolarzy, ślusarzy, krawca [...]. Techniczne rozwiązania, które wpływają na ostateczny kształt pracy, wynikają z logiki materiału i technicznych możliwości czy też ograniczeń. Jest to dla mnie bardzo ważna część pracy nad rzeźbami". Ograniczenia techniczne czy kontakt z osobami specjalizującymi w konkretnym materiale lub technologii i ich sugestie na temat sposobów powstania pracy — to wszystko składa się na proces powstawania rzeźb, wzbogacając je czasem w sposób zaskakujący i niezaplanowany.

Prace Bielawskiej mogę budzić skojarzenia, przypominać znajome formy i kształty, budzić wspomnienia itp. „W moich rzeźbach z założenia nie ma narracji, odniesień do konkretnych historii czy anegdot. Te prace są związane z doświadczeniem materialności, wrażliwością na fizyczne, osobiste doświadczanie materiałów". Wywołują więc ciąg skojarzeń, lecz te skojarzenia dla każdego są inne — nie powstanie z nich jedna spójna historia. Artystka uważa, że jej rzeźby wymagają poświęcenia im czasu, tego, by się im poprzyglądać, bo mogą pomóc w docenieniu codzienności, zwykłości wokół nas.

Jedną ze składowych prac Alicji Bielawskiej jest również słowo. Słowo, litera, znak i poezja. Przykuwają uwagę zarówno tytuły prac, jak i wystaw, sugerujące narrację i ukryte w nich historie. Mają one różne źródła — są to cytaty z lektur, fragmenty wierszy, urywki prywatnych rozmów. „Na moje prace patrzę jak na fragmenty wyjęte z rzeczywistości i poprzestawiane, wycinki, przekroje warstw materialnej codzienności". Podobnie działają rysunki i szlaczki — są niczym pismo, hieroglify o dynamice i formie liter, jak zdania z książki, której treści nie poznamy. Podobnie jak na wpół abstrakcyjne rzeźby, przedmioty i obiekty, które możemy napełnić własną treścią. Sumą zainteresowania Bielawskiej słowem i obiektem oraz formalnych poszukiwań na papierze jako rysowniczki są książki artystyczne. Autorskie publikacje artystka wydaje od czasów studiów (*Eighty Drawings Between Each Other*; *Places*; *Memory of Spaces*, wyd. Gerrit Rietveld Academie w Amsterdamie, 2009). W 2010 roku powstały *The Mountains — Grow Unnoticed* (we współpracy z Sarai de Haan) i *Can't Wait To See You Here* (z Rikke Vagner Petersen, Ullą Eriksen i Barbarą Skovmand Thomsen). Najnowszą książką jest minimalistyczny zbiór rysunków z tekstem artystki *Disordered Structures*, wydany przez włoskie wydawnictwo NERO w zeszłym roku. (MK)

Ada Karczmarczyk jako ADU w stroju misyjnym, 2015
fot. Ada Karczmarczyk

*Embrion*, 2012
fot. Ada Karczmarczyk




*ADU Dobro Prawda Piękno*, 2014, okładka płyty
fot. Ada Karczmarczyk

*BLOG*, 2009
fot. Ada Karczmarczyk

*Jaraj się Marią*, 2013
fot. Ada Karczmarczyk

**Ada Karczmarczyk** — artystka multimedialna, performerka i piosenkarka — traktuje swoją sztukę jak utrzymaną w awangardowej konwencji misję ewangelizacyjną. Wyznając wartości chrześcijańskie, podejmuje próby rozpowszechniania ich za pomocą internetu. Na swoim wideoblogu (http://adakarczmarczyk.blogspot.com) kreuje się na ADU, katolicką supergwiazdę muzyki pop. Komponuje, nagrywa i publikuje piosenki oraz teledyski, które są jej propozycją nowej sztuki sakralnej — lekkiej, kolorowej i tanecznej. Wzorując się na współczesnych ikonach muzyki, takich jak Madonna, Beyoncé, Kate Perry czy Lady Gaga, pragnie być popową przywódczynią duchową. Jej koncerty to disco-msze/katechezy, jednak artystka nie indoktrynuje — swoją afirmatywną postawą stara się prowokować do refleksji o charakterze duchowym.

Podstawą aktywności artystycznej Karczmarczyk jest jej wideoblog, na którym zamieszcza krótkie wideoperformanse. Z dzisiejszej perspektywy jest on również dokumentacją jej drogi do nawrócenia, którą można tu prześledzić chronologicznie. Pierwszy post opublikowany w środę 2 stycznia 2008 roku jest trailerem *Kryzysu*, czyli serii krótkich filmików pokazujących codzienne życie artystki zmagającej się wówczas z kryzysem artystycznym. Niemoc twórcza, nurtujące ją pytanie o sens tworzenia sztuki, powątpiewanie we własne możliwości, nieudane próby samookreślenia się czy podjęcia decyzji spowodowały, że zaczęła filmować samą siebie w prozaicznych sytuacjach. Seria zabawnych filmików odsłania przed widzem prywatność artystki oraz podejmowane przez nią działania w przestrzeni domowej: flamastrem łączy pieprzyki na swoim ciele, tworząc abstrakcyjną siatkę (*Pieprzyki)*, wykonuje ćwiczenia z wykorzystaniem m.in. mebli — wersalki, szafek kuchennych itp. (*Ćwiczenia*); trwa nieruchomo, przywiązana do trzepaka w stroju baletnicy (*Balet);* pluje na swoją uczelnię (*Plucie).* Wideopamiętnik, dokumentujący sposoby wychodzenia z kryzysu, stał się dla Karczmarczyk formą terapii. Sztuka pozwoliła jej na zdefiniowanie kierunku działań artystycznych.

Kontynuując filmowanie siebie, Karczmarczyk stworzyła drugi cykl krótkich filmików *BLOG* (2009), gdzie z pełną świadomością tworzy swój wizerunek w codziennych, aranżowanych przez nią i komplikowanych sytuacjach, odwołując się do kreskówek, Youtube'a i Jackassów. Z właściwym sobie ironicznym poczuciem humoru nagrywa slapstickowe momenty, kiedy próbuje wcisnąć się w sukienkę (*Zielona sukienka*); nieudolnie pościelić łóżko (*Łóżko*) czy wczołgać się związana na tory (*Tory*). Eksploruje również neurozy i lęki — m.in. kąpiele: „myć się nie lubię / w wannie się gubię / gubię się w szamponach, odżywkach, w balsamu tubie / lubię żyć w brudzie" (*Wanna*); nerwowe drapanie ciała i przedmiotów (*Drapanie*) czy niechętne spożywanie posiłków. „W tym zabawowym pędzie wręcz taśmowego rejestrowania swoich wybryków sama łapie się w pułapkę rzeczywistości, od której tak bardzo chce uciec. Kiedy wkłada głowę do dziupli, udając, że nie może jej wyjąć, niespodziewanie symulacja zaczyna stawać się prawdą... Prowokacji odpowiada reakcja. Kreacja pociąga materializację. Fan Jackass staje się jego bohaterem". Artystka reżyseruje epizody z własnego życia. I tak autokreacja i sterowanie rzeczywistością niwelują granicę między światem realnym a światem filmu; pomiędzy „ja realnym" a „ja wirtualnym". Jak sama twierdzi — aranżując sytuacje, „podkręca" rzeczywistość. I tak eksplorując dalej możliwości krótkich wideoperformansów, nagrywa kolejną serię filmików *My Sweet Sixteen* (2010), inspirowaną popularnym programem MTV o tym samym tytule, w których dotyka problemu dojrzewania. Wcielając się w nastolatkę, która nie chce dorosnąć i pragnie pozostać w swoim wymyślonym bezpiecznym świecie, bohaterka podejmuje działania, które mają zahamować zachodzące przemiany — m.in. wchodzi do rozkładanego domku dla lalek, wbija szpilki w biustonosz push-up czy imituje pocałunki z odkurzaczem. Sceny te tworzą obraz ucieczki przed opresją przemian. Kontynuując konwencję wideoperformansów, Karczmarczyk podczas pobytu stypendialnego w Nowym Jorku w 2010 zrealizowała serię filmików *American Girl*. Odwołując się do kultowych teledysków i filmów amerykańskich, wciela się w nich w wyluzowaną tytułową amerykańską dziewczynę: chodzi ulicami niczym grana przez jej idolkę Madonnę Susan z filmu *Rozpaczliwie poszukując Susan* (1985). Karczmarczyk powiela klisze kojarzone z Nowym Jorkiem — gra na gitarze, zbierając pieniądze do kapelusza, ostentacyjnie żuje gumę w metrze, robi z ukrycia zdjęcia, imituje triki z kapeluszem przypominające choreografię Michaela Jacksona. Poszukiwanie „amerykańskości" i kreowanie bohaterki odgrywającej stereotypowe role sprawia, że staje się ona karykaturalna i groteskowa, co jeszcze bardziej podkreśla jej obcość w tym mieście.

Strategia artystyczna Ady Karczmarczyk powoduje, że rzeczywistość fizyczna przenika się z wirtualną; jej życie znajduje odzwierciedlenie w kolejnych pracach. Etap poszukiwań duchowych i zainteresowanie nowymi ruchami religijnymi został przedstawiony na wystawie *EZO-POP-ART* w Klubie Bomba w Krakowie w 2012 roku, utrzymanej w transowej, halucynogennej estetyce. Praca wideo *Otwarcie bramy* (2012) utkana z wielkich scen, na których występują gwiazdy popu, to hipnotyzująca medytacja prowadząca do światła, jeszcze nie zdefiniowanego przez artystkę.

Katalizatorem zmian w życiu Karczmarczyk była niespełniona miłość do performera Oskara Dawickiego, bohatera książki *W połowie puste* Łukasza Gorczycy i Łukasza Rondudy (Warszawa 2010). Odczytawszy w niej prośbę o pomoc wysłaną w kosmos przez bohatera, postanowiła odpowiedzieć działaniem, mającym na celu uratowanie go przed autodestrukcją. Przepisywała książkę na nowo, usuwając z niej negatywne elementy i wprowadzając pozytywne; każdy rozdział wysyłała do Dawickiego, anonimowo podpisując się *Kosmos* (pierwszy wysłała w marcu 2012 roku). To wtedy wymyśliła hasło „Idź do światła i nie pierdol" i uświadomiła sobie, że bohater ten jest pierwszą osobą, którą chce ewangelizować. Poczuła misję. Temat performansu miłosnego, adresowanego do książkowego Oskara Dawickiego, powrócił na wystawie *Tylko mnie kochaj* w Galerii Arsenał w Białymstoku (2014). Koncentrując się na swoim doświadczeniu, Ada podjęła refleksję dotyczącą istoty miłości oraz platonicznych fantazji. Jej sztuka ponownie spełniła rolę autoterapeutyczną.

Moment przełomowy, którym było poprzedzone kilkuletnimi poszukiwaniami duchowymi nawrócenie, spowodował, że Karczmarczyk przedefiniowała swoją twórczość. Inspirując się muzyką popularną, w myśl założenia, że sztuka religijna powinna być masowa, zaczęła komponować i nagrywać piosenki pod pseudonimem ADU (2013), m.in. *Idź do światła i nie pierdol; Jaraj się Marią; Bit z serca Jezusa*. Karczmarczyk proponuje odbiorcy nową, popową reprezentację i ikonografię katolicką, świadomie odwołującą się do ludowej religijności i balansującą na granicy kiczu. Koherentną propozycją nowej sztuki sakralnej była jej wystawa o przemianie duchowej *Świadectwo* w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski (2013). Artystka podjęła próbę przełożenia wartości chrześcijańskich na język sztuki. „Nie rezygnując z lekkości, dystansu, abstrakcyjności postanowiłam przybliżyć to, co wydaje się odległe, ożywić to, co wydaje się skostniałe, rozplątać to, co wydaje się zawiłe, uatrakcyjnić to, co wydaje się nudne, dodać energii temu, co wydaje się mdłe, sens temu, co wydaje się bezużyteczne, zaszczepić myślenie sztuką nowoczesną, a nie izolować od niej, czyli w skrócie zrobić fajne z tego, co wydaje się niefajne w religii katolickiej, a świetnie przydaje się do zmieniania świata na lepsze". Karczmarczyk ewangelizuje, stosując lekką, popowo-teledyskową formułę. Używając prostych środków, tworzy atrakcyjne wizualne ekwiwalenty tradycyjnej sztuki sakralnej: plansze traktujące o wartościach wiary chrześcijańskiej, katechetyczną analizę teledysków swoich idolek; ilustracje w konwencji net artu zestawione na zasadzie antytetycznej (dobre i złe czyny). Figurka embriona wysadzana cyrkoniami powstała jako odpowiedź na diamentową czaszkę Damiena Hirsta *For the Love of God* (2007). Afirmacji śmierci artystka przeciwstawia afirmację życia. Operuje wizualnymi zestawieniami: światło–mrok; życie–śmierć; dobro–zło; prawda–kłamstwo itp., które mają prowokować do refleksji. Wideoklip *Msza* w tęczowych kolorach przypomina ponarkotyczną kalejdoskopową halucynację, której centrum stanowi ołtarz. Hipnotyzuje i wprowadza w transową estetykę, mającą na celu podkreślić pozytywne przesłanie chrześcijaństwa. Artystka traktuje swoje nawrócenie w sposób misyjny i ma poczucie obowiązku szerzenia wiary. Dla Karczmarczyk chrześcijaństwo i kościół katolicki są bardzo popowe, stąd taka estetyka. W 2014 roku jako ADU wydała płytę *Dobro Prawda Piękno*, mającą ambicję łączyć sztukę, religię i popkulturę. Warto dodać, że Karczmarczyk jest odpowiedzialna za cały proces powstawania piosenek i płyty — sama programowała bity na komputerze, nagrywała wokale w szafie, montowała i produkowała teledyski, które na blogu i kanale Youtube mają po kilkadziesiąt tysięcy odsłon.

Karczmarczyk jako artystka postinternetowa wykorzystuje w pełni możliwości autokreacji i autoekspresji poprzez blog o „dziewczyńskiej" estetyce. Konsekwentnie projektuje własne „ja" , sterując swoim wizerunkiem. Równolegle funkcjonuje w świecie wirtualnym i rzeczywistym. Pytanie, czy jej koncerty — perfekcyjnie przygotowane widowiska z choreografią, wizualizacjami, chórkami i zespołem w postaci tekturowych figur-aniołków z podobizną artystki — są symulacją bohaterki bloga na scenie czy performansem?

Najnowszy projekt *Oblubienice*, prezentowany na wystawie *Spojrzenia 2015*, podejmuje temat kobiecej natury kościoła. Odwołując się do cytatów z Biblii porównujących Chrystusa do Oblubieńca, a Kościół do Oblubienicy, artystka kreuje wizerunki trzech Kościołów: katolickiego, protestanckiego i prawosławnego, akcentując różnice między nimi. Sama staje się personifikacją Kościoła i podkreśla jego kobiecy aspekt związany z macierzyństwem, uwodzeniem, przyciąganiem i atrakcyjnością wizualną. *Oblubienice* są dla niej projektem przełomowym, w którym rezygnuje z dotychczasowej „dziewczyńskiej" stylistyki, wprowadzając nowe, kobiece elementy: zamiast różu — czerwień, szpilki, czerwone usta. Karczmarczyk — artystka totalna — konsekwentnie buduje swą nową tożsamość, poszerzając misję ewangelizacyjną o kontekst ekumeniczny. Jak pisze na swoim vlogu: „Jestem Ada i chcę zmienić świat choć trochę na lepsze". (KK)

# Piotr Łakomy

*Blind Meeting*, 2012
fot. Christian Siekmeier

*Room with a View*, parking samochodowy Pecham, Londyn, 2013
fot. Piotr Łakomy

*Bez tytułu (Aktualna waga)*, 2011

*Jutro będzie mniejsze*, Galeria Stereo, Warszawa, 2014
fot. Michał Lasota

Liste 19, Bazylea, 2014
fot. Piotr Łakomy

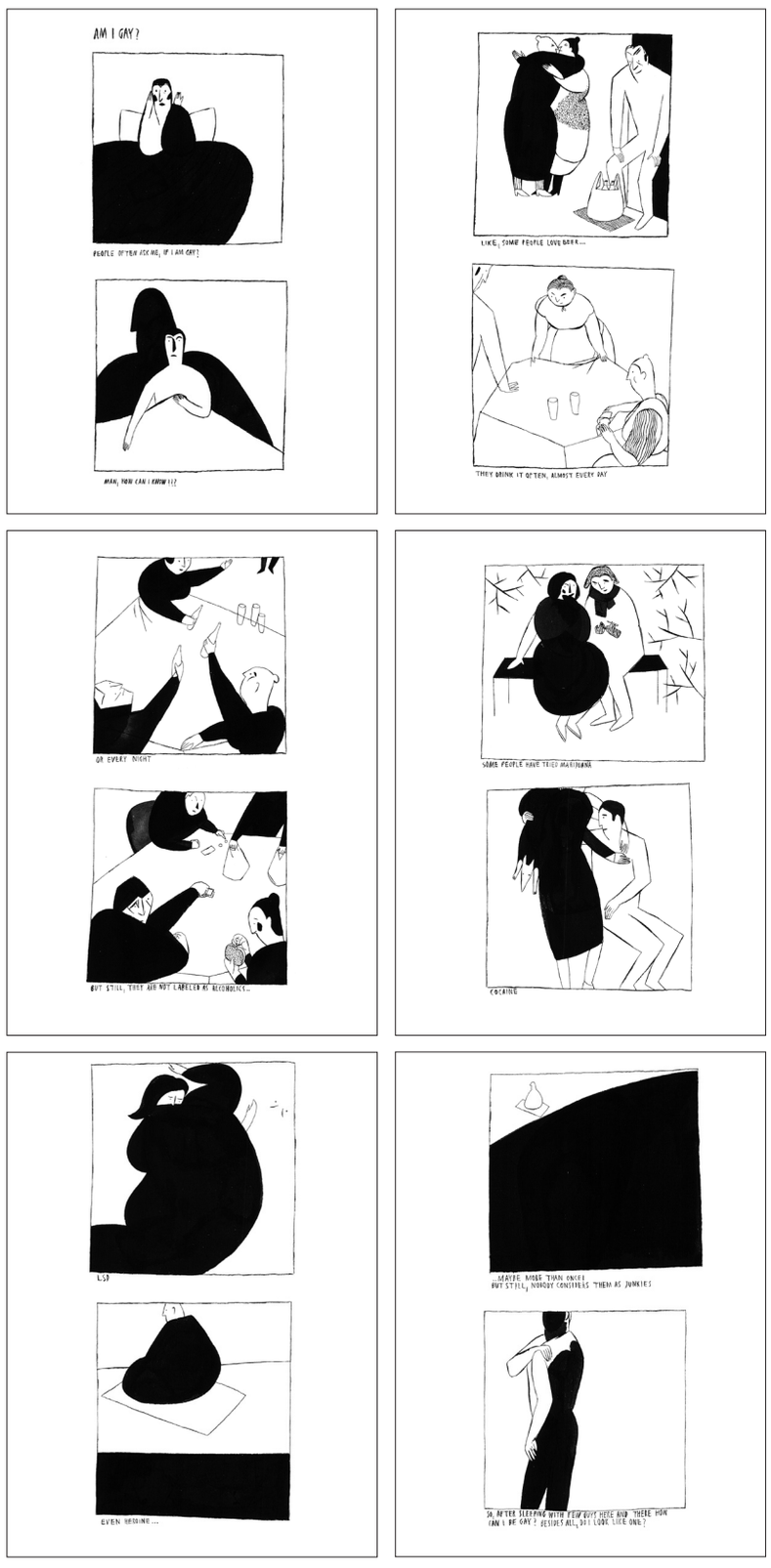
Twórczość **Piotra Łakomego** to nieustanne badanie granic pomiędzy rzeźbą a malarstwem. Malarstwem rozumianym przez artystę jako nośnik informacji, służącym ich przetwarzaniu w czasie, interpretacji przestrzeni, badaniu struktur, form, faktur, materiałów. Jego prace to zmieniająca się, ale nieustająca interpretacja pejzażu otaczającej człowieka rzeczywistości. Rzeźby, obiekty i instalacje dla Łakomego stanowią formę „malarstwa pejzażowego", przefiltrowaną przez utopijne projekty wizjonerów architektury, filozofię amerykańskich minimalistów, studia nad ciągłością przestrzeni, niekiedy przez poezję szkoły nowojorskiej oraz ideę korrealizmu Fredericka Kieslera.

W 2009 roku w BWA w Zielonej Górze odbyła się pierwsza indywidualna wystawa Łakomego *Shapes*, prezentacja jego pracy dyplomowej. Pozornie abstrakcyjne malarstwo rejestrowało faktury i formy tkanki miejskiej, miejskiego pejzażu, jego detale, kształty i kolory. Obrazy zestawione w przestrzenne układy przywodziły na myśl artystów takich jak Chris Johanson czy Tal R. Następstwem rozwijania przez artystę tego sposobu myślenia o przestrzeni i pejzażu (także tym codziennym, bliskim, domowym) stało się jego zainteresowanie ready-mades, początkowo w klasycznym, Duchampowskim rozumieniu jako gotowy przedmiot codziennego użytku, podniesiony przez gest artysty do rangi dzieła sztuki. Dziś Łakomy odchodzi od gotowego przedmiotu, przetwarzając go tak długo, aż zdefiniuje go na nowo. W 2011 roku artysta wydał książkę *T–HOOD*, na którą złożyły się fotografie niezamierzonych sytuacji rzeźbiarskich związanych z „rezerwowaniem" miejsc parkingowych za pomocą konstrukcji z mebli, desek, skrzynek itp. — spontanicznych ready-mades w przestrzeni miejskiej Poznania. Rok wcześniej na solowej wystawie w Kopenhadze (TTC Gallery) zaprezentował obok gotowych przedmiotów pierwsze prace ze styropianu — artysta testował tworzywo, rozpuszczając je przy użycu farby w spreju. Ten lekki, odporny, izolujący i ocieplający materiał o ciekawej fakturze, który odmienił pejzaże polskich miast, stał się jednym z ze znaków rozpoznawczych twórczości artysty. Kolejnym projektem był *DUST SNOW* (2010) — zimowy park rzeźby w parku Wilsona w Poznaniu, zorganizowany z udziałem zaproszonych do współpracy artystów. Druga edycja — *DUST SHOW* (2011) — odbyła się na plaży w parku Amager w Kopenhadze. Dokumentacja obu efemerycznych projektów została utrwalona w formie książek artystycznych wydanych wspólnie z Morava Books. Zaliczane do działalności kuratorskiej artysty, projekty te w istocie były rodzajem eksperymentu tworzącego miejsce stawiania pytań i poszukiwania odpowiedzi, badania określonych postaw artystycznych odwołujących się do zainteresowania obiektem. Ciekawym dopełnieniem kolektywnych działań Łakomego lub wręcz podsumowaniem jego sposobu myślenia o „gościnnych zawłaszczeniach" jest praca *Jednoosobowa terapia grupowa* zaprezentowana na wystawie 10 edycji Konkursu Gepperta dla młodych malarzy w 2011 roku. Łakomy zaprosił do stworzenia pracy Nicolasa Poillota, Alex Vivian i Aarona Grahama. Tytuł nawiązuje do idei leczenia w grupach samopomocowych osób o podobnych problemach.

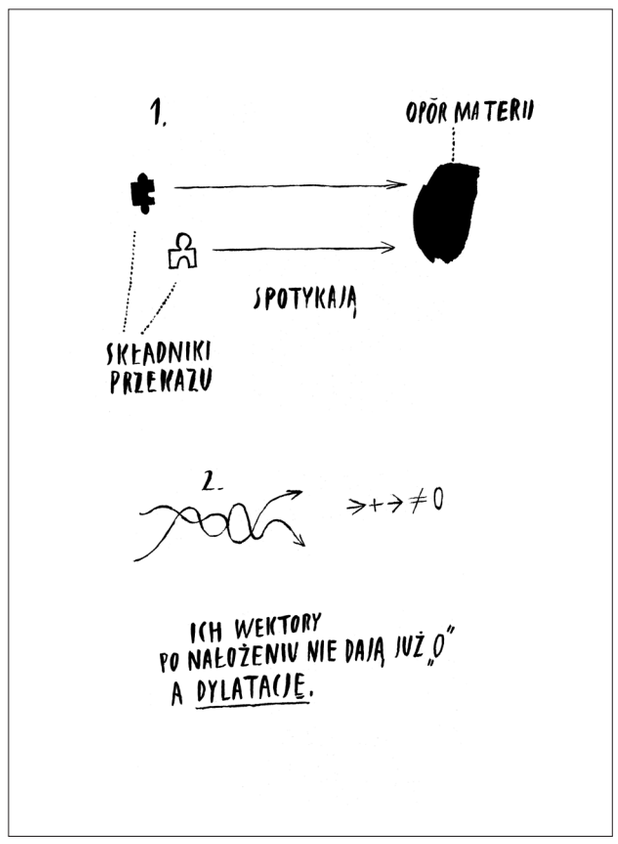
W 2012 w Galerii Arsenał w Białymstoku odbyła się ważna wystawa *nic nie widzę, nic nie słyszę, nic nie mówię* którą Kuba Bąk opisywał: „Obiekty ubogie, zbudowane z odpadów, których nie wypada mieć na widoku. Beton, suszarki na bieliznę, styropian, lakier samochodowy. Z jednej strony nie przynależą do ustalonego porządku widzialnego, a jednak wywodzą się z niego wprost i całkowicie. Zredukowane walory odstają od otaczającej rzeczywistości, tworzą własne zdegenerowane uniwersum". Widać tu wpływ filozofii kształtujących artystę do dziś, np. amerykańskich minimalistów — zwłaszcza Roberta Morrisa — czy estetykę Josepha Beuysa. W minimal arcie Łakomego fascynuje nie tyle sama forma (choć i jej wpływy są widoczne w jego twórczości), lecz to, co w tej sztuce cielesne i duchowe. Szczególne znaczenie mają dlań teorie Morrisa, który odrzucił koncepcje wyjątkowości obiektu, analizował udział widza w dziele sztuki, a także eksplorował pojęcie szansy, tymczasowości i efemeryczności. Wydaje się, że Łakomy podobnie jak minimaliści postrzega swoją praktykę artystyczną jako drogę do oczyszczenia ze „zbędnych informacji". W pracach zaprezentowanych na wystawie w Białymstoku wybrzmiało bardzo istotne w dalszej jego twórczości odwołanie się do skali ciała ludzkiego. Pierwszym impulsem ku późniejszej strategii była rzeźba *Bez tytułu (Aktualna waga)* (2011) odnosząca się do wagi człowieka (w tym przypadku wagi artysty), która w efekcie jego działań stała się „nieludzka". Niewielkich rozmiarów metalowej rzeźby o wadze 69 kg, pomalowanej farbą samochodową, pojedyncza osoba nie była w stanie przesunąć nawet o centymetr. Kolejne prace artysty powoli przybierały „ludzką skalę" — nie tylko w kwestii wielkości, ale również w odniesieniu do ludzkich możliwości. Prace z 2012 roku o wysokości 183 cm nie odnosiły się już do wzrostu artysty, lecz były wynikiem dążenia do opracowania uniwersalnego rozmiaru i proporcji. „One-Size-Fits-All" — artysta cytuje żartobliwe określenie Johna Ashbery'ego, użyte w odniesieniu do jednego z wierszy, a nawiązujące do napisu na opakowaniu skarpetek. Taki wzrost miała przyjęta przez Le Corbusiera sylwetka człowieka w opracowanym przez architekta kanonie. Kiedy w 1942 roku rozpoczął pracę nad Modulorem, za podstawę przyjął ówczesny średni wzrost amerykańskiego policjanta: podniesiona do góry ręka wyznaczała wysokość kondygnacji budynku — 226 cm. Ważna dla dalszej pracy Łakomego była również słynna wypowiedź amerykańskiego rzeźbiarza Tony'ego Smitha dotycząca jego rzeźby *Die*: „Q: Dlaczego nie zrobiłeś jej większej, tak by dominowała nad widzem? A: Nie robiłem pomnika. Q: Więc dlaczego nie zrobiłeś jej mniejszej, tak żeby widz mógł ją zobaczyć od góry? A: Nie robiłem obiektu".

Jako uniwersalną formę Łakomy traktuje również narożnik (kąt). To nasycone znaczeniowo miejsce w przestrzeni pojawia się w twórczości Roberta Morrisa, ale i w tytule debiutanckiego albumu rapera Dizzee Rascala z 2003 roku — u Łakomego narożnik staje się tematem wielu prac jak np. *Untitled (Xyz)* (2013) czy *Untitled (Men's Room)* (2015). Kolejnym charakterystycznym elementem w twórczości Łakomego staje się światło i jego źródła, np. żarówka. Artysta wykorzystuje i intepretuje ten motyw na wiele sposobów — jako nośnik energii, świadectwo czasu, informację o przestrzeni i architekturze. W *Blind Meeting* (2012) dwie żarówki ustawione naprzeciw siebie dzieli styropianowy sześcian. Wypalają one w styropianie otwór, by „się spotkać". W pracy *Need Room* (2013) trzy różne źródła światła: żarówka, świetlówka i lampa LED odmierzają czas. Bardzo istotna dla sposobu myślenia artysty wydaje się być praca *Room with a View* (2013) zainstalowana na parkingu samochodowym w Londynie. Instalację tworzy zastana architektura — betonowy narożnik, do którego Łakomy dodał metalową, ażurową konstrukcję. Gdy zapada zmrok, w jej narożniku zapala się światło — pojedyncza żarówka. Światło tworzy przestrzeń pomiędzy betonową ścianą a metalową strukturą, określa ją i rzeźbi — prosty zabieg sprawia, że pusta przestrzeń nabiera kształtu, a percepcja widza się zmienia. Następstwem tych poszukiwań są trzy wystawy z 2014 roku: na Liste 19 w Bazylei, *Jutro będzie mniejsze* w warszawskiej Galerii Stereo i *Tomorrow Will Be Smaller* na NADA w Miami. Projekt z Bazylei łączy światło, ruch, współuczestnictwo widza w określaniu konkretnej przestrzeni w konkretnym czasie. W tej instalacji artysta posłużył się pojawiającymi się już wcześniej materiałami światłoczułymi i lustrzanymi powierzchniami uzyskiwanymi poprzez polerowanie aluminiowych płyt drukarskich, wykorzystując ich cechy do pozyskiwania informacji z otoczenia czy tworzenia pejzaży. Widz pozostawia we wnętrzu takiej instalacji „ślady ciała", organizuje i buduje przestrzeń, tworzy obraz wrażeniowy trwający ułamki sekund, za każdym razem inny i niepowtarzalny. Artysta przyrównuje organizowaną przez siebie przestrzeń/architekturę do ludzkiego ciała z jego systemami i organami. Podobnie jak ludzkie ciało nie ma ona, cytując Fredericka Kieslera, ani poczatku, ani końca. Na wspomnianych już wystawach w Galerii Stereo w Warszawie i na targach NADA w Miami Łakomy wprowadził kolor, wykorzystując żółtą aluminiową taśmę drogową pokrytą warstwą odblaskową, która tym bardziej podkreślała tymczasowość i efemeryczność instalacji. W innych jego realizacjach pojawia się obiekt-kapok, obiekt-kamizelka. Przedmioty te, które dopiero poprzez interakcję z ludzkim ciałem stają się rzeźbą, mają jeszcze jedną wspólną cechę — służą ochronie, kojarzą się z bezpieczeństwem. Można to więc uznać za zapowiedź idei leżących u podstaw najnowszej pracy, prezentowanej na wystawie konkursu *Spojrzenia 2015*. Na początku tego roku w BWA Zielona Góra odbyła się kolejna solowa prezentacja Piotra Łakomego zatytułowana *Nieskończony pokój/Endless Room*, której tytuł nawiązuje do utopijnego, nigdy niezrealizowanego projektu życia Kieslera *Endless House*. Na wystawę składa się pusta przestrzeń, gdzie na wysokości wzroku pojawia się świetlny horyzont o zmiennym natężeniu światła. Całości dopełnia zmieniający się razem z siłą światła dźwięk. „Weźmy linię horyzontu — postrzegamy jako linię coś, co stanowi jedynie ramę naszego widzenia pejzażu, co przesuwa się wraz z nami, rozwija w czasie i przestrzeni. Zwykły ołówek — odwrotnie — ten trójwymiarowy przedmiot łatwo sprowadzić do punktu, jeśli spojrzymy na niego dokładnie prostopadle. Wyobraźmy sobie zdolność umysłu, która pozwalałaby nam przewidzieć pierwsze konsekwencje podejmowanej właśnie prozaicznej decyzji. To mogłaby być na przykład stała, szczegółowa świadomość widoku ulicy za rogiem podczas improwizowanego spaceru. [...] Łakomy kształtuje w ten sposób na nowo trasę naszej percepcji — wychodzimy od trójwymiarowego obiektu, by ostatecznie skonstatować, że mamy do czynienia z pejzażem — z rzeźbą pejzażu" — pisał Michał Lasota. Zarówno ta, jak i różna formalnie najnowsza praca artysty prezentowana na wystawie w Zachęcie są sumą jego dotychczasowych poszukiwań teoretycznych i formalnych. Namiot o wysokości 170 cm dostosowany do „ludzkiej skali", z pulsującym w rytmie ludzkiego oddechu światłem generowanym przez trzy różne źródła został wykonany ze światłoczułego materiału. Jest jak organizm ludzki, jak Kieslerowski nieskończony dom i okrycie — najprostsza forma architektury według Adolfa Loosa. Jest odbiciem i obrazem otaczającej rzeczywistości, której świadkiem i uczestnikiem jest widz. Wreszcie jest współczesną wizją korrealizmu — ilustracją dynamiki ciągłej interakcji między człowiekiem a jego środowiskiem naturalnym i technologią. (MK)

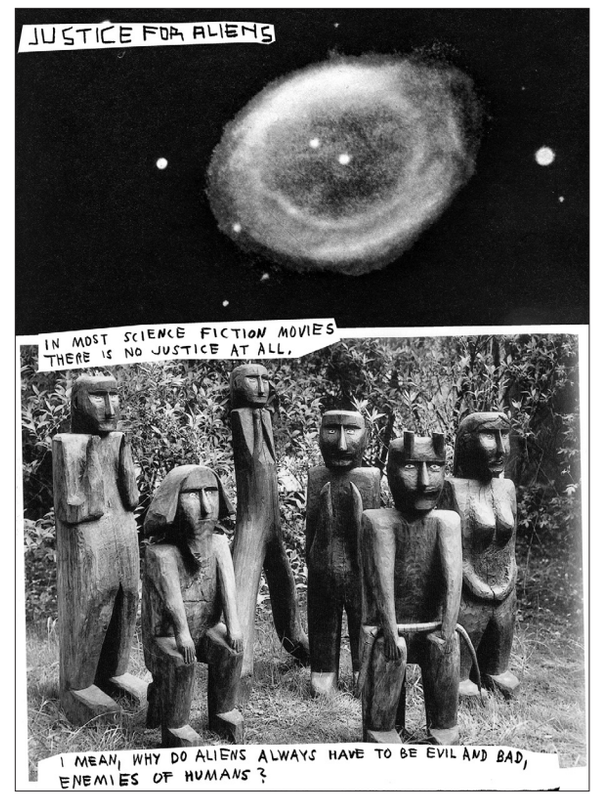
# Agnieszka Piksa



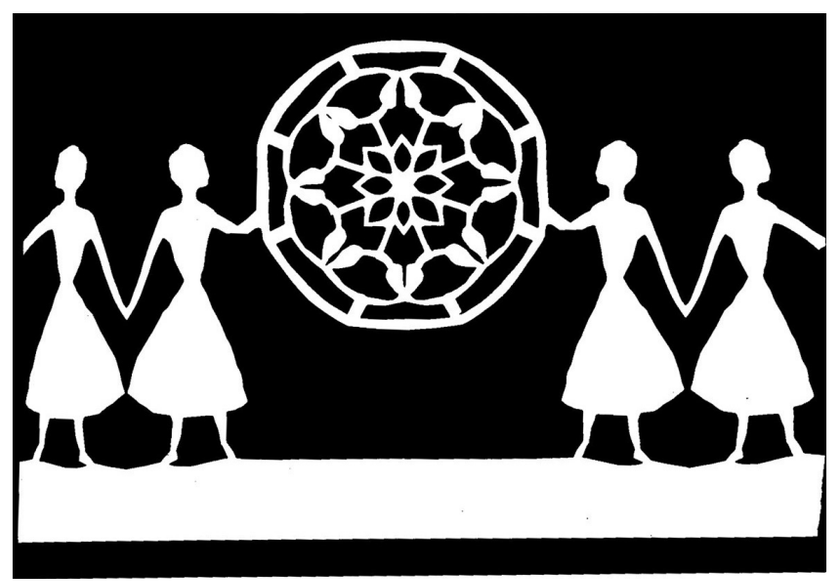

*AM I GAY?*, 2013




*Dylatacje*, 2009




*Justice for Aliens*, 2014



*IT'S JUST A SPIN OF INNER LIFE*, 2014, fragment okładki zina

**Agnieszka Piksa** porusza się na granicy słowa i wizualności, tworząc rysunki narracyjne, autorskie komiksy, eseje wizualne. Używając prostej kreski, podejmuje próbę nadania kształtu słowu i bada jego plastyczność. Myśli słowami; to one prowokują ją do działania. Rysuje komiksy w oparciu o teksty literackie (Vladimira Palibrka, Ernsta Jungera, Aleksandry Tyszczyk, Jerzego Ficowskiego, Gerolama Cardana i innych), teksty naukowe, legendy, wiersze, piosenki, sny, instrukcje, rozmówki, treści z e-maili i komunikatorów internetowych. Ilustruje tekst niejako wbrew jego treści, rezygnując z linearnej narracji, z jedności miejsca, czasu i akcji oraz z narratora wszechwiedzącego — „Mój narrator albo nic nie wie, albo go nie ma". Czyni to, używając syntetycznej linii podkreślającej pęknięcia i szczeliny rzeczywistości. Historie Piksy nie mają ani początku ani zakończenia, stanowią zbiór wypunktowanych zdarzeń w jednej przestrzeni.

Proces twórczy zawsze przebiega tu od słów do obrazów. Artystka tworzy wizualne sytuacje wokół słów, stara się, żeby forma wynikała z treści. Stworzenie komiksu nie jest celem samym w sobie — jest środkiem do wyrażenia idei, koncepcji czy myśli. Najważniejszy okazuje się moment ich zmaterializowania: Piksa rysuje w czasie rzeczywistym, natychmiast ilustruje pomysły i skojarzenia, pojawiające się w danym momencie. W 2009 roku opublikowany został jej debiutancki komiks *Albert Bienenstock*, opowiadający o bohaterze książki Stephena Fry'a *Hipopotam*. Dla Piksy to uniwersalna przypowieść, która „wydarza się wszędzie i nigdzie, nigdy i zawsze". W 2013 roku ukazał się kolejny komiks *Nieznany geniusz* według scenariusza Mikołaja Tkacza, opowiadający o niespodziewanym sukcesie malarza-portrecisty zafascynowanego ludzką brzydotą — Ernesta Ludwigiera. Piksa stosuje uproszczoną kreskę, a figuratywność przenika się tu z abstrakcyjnymi rozwiązaniami. Wnikliwa obserwacja rzeczywistości ma swoje odbicie w rysunkowym dzienniku prowadzonym przez nią od trzech lat. Jego opublikowane w 2015 roku fragmenty zostały opatrzone tytułem *Drift, free drift of winged thought (Swobodny wzlot uskrzydlonej myśli)* (Mönchengladbach 2015). Używając długopisu, artystka ilustruje autobiograficzne historie z życia codziennego, świata sztuki, podróży, ale również cudze sny czy zasłyszane opowieści. Poprzez minimalistyczny rysunek, któremu towarzyszy dowcipny komentarz, przywołuje sytuacje m.in. z Krakowa, w którym mieszka i pracuje, z podróży w Tatry czy do Berlina. Czujnie wyłapuje momenty, kiedy napotkana osoba mówi coś, co nie pasuje do okoliczności, zapamiętując jej wypowiedź słowo w słowo. Te słowa dręczą ją, dopóki ich nie zapisze i nie zilustruje. I tak z właściwym sobie ironicznym poczuciem humoru Piksa ujawnia zakulisowe dyskusje i wrażenia kuratorów oraz artystów biorących udział w 31 Międzynarodowym Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo („Ci bezdomni w São Paulo / Ulgę mi sprawia świadomość / Że są nietrzeźwi") czy ilustruje historię opowiedzianą przez Kornela Janczego o jego działaniach artystycznych w przestrzeni publicznej („Wypchałem balonami samochód. Setką. Nie można mniej kupić. Miałem pół godziny na ich nadmuchanie / No i ludzie przeszli i chyba tej instalacji nie zauważyli").

Piksa w swoich rysunkach narracyjnych odwołuje się często do tradycji awangardy. W 2011 roku stworzyła oprawę wizualną wystawy *Oczy szukają miejsca do zamieszkania* w ms² w Łodzi oraz rysunki nawiązujące do tekstów Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, takich jak m.in. *Listy do Juliana Przybosia (1929–1931)*, *Kompozycja przestrzeni* (1931), *Teoria widzenia* (1948–1949). Pracując w oparciu o fragmenty tekstów, podjęła próbę przełożenia języka awangardy na współczesny oraz zinterpretowania tych teoretycznych rozważań: wydobycia z nich ukrytych treści i poddania ich wizualnej manipulacji. Jej rysunki są nie tylko ilustracją idei, ale przede wszystkim próbą odczytania na nowo awangardy m.in. poprzez pryzmat wypartej emocjonalności. Do tekstu Strzemińskiego poświęconego surrealizmowi *Aspekty rzeczywistości* (1936) stworzyła cykl rysunków koncentrujących się na aspekcie cielesnym, pokazując emocje (a nawet pożądanie), które w tym tekście dostrzegła.

Charakterystyczne dla prac Piksy jest nieustanne poszukiwanie kontrastowych wizualnych zestawień, czego wyrazem są jej fotomontaże. Proces ten przyrównuje do montowania dokumentu o rzeczywistości — tak powstają *nibyfilmy*. Pierwsze komiksy z fotomontaży, które stworzyła w oparciu o teksty serbskiego pisarza Vladimira Palibrka (*The Proces of Life; Letter from a God; Justice for Aliens*) i Władysława Strzemińskiego (*Today We Know*) znalazły się w jej zinie opatrzonym tytułem *IT'S JUST A SPIN OF INNER LIFE*, prezentowanym w ramach 31 Międzynarodowego Biennale Sztuki Współczesnej w São Paulo w 2014 roku. Układ chronologiczny kolejnych części sugeruje próby komunikacji na linii Ziemia–Niebo. Dochodzi do dialogu, gdy Niebo odpowiada. Zainteresowanie artystki oscyluje wokół metafizyki, wizji, snów oraz wątków kosmicznych, takich jak odkrywanie planet i innych cywilizacji we wszechświecie. Poprzez eksplorowanie motywów alternatywnych rzeczywistości — zwizualizowanych przy użyciu istniejących już wizerunków plemiennych posągów, figurek itp. — artystka podejmuje temat inności i przenosi go również w wymiar ziemski. Inny to nie tylko bohater obcej galaktyki (*alien*), ale i również Inny istniejący obok nas. Wybrzmiewa pytanie o figurę Innego — egzotycznego, nieznanego, niezrozumiałego, pozostającego na marginesie społeczeństwa: „I MEAN, WHY THE ALIENS ALWAYS HAVE TO BE EVIL AND BAD?". Piksa zestawia ze sobą materiały wizualne pochodzące z dwóch książek: *Sztuka ludowa* Aleksandra Jackowskiego i *Pochodzenie kosmosu*, zwracając uwagę na to, że zawarte w nich informacje naukowe i mity ludowe są na podobnym poziomie poznania prawdy i używają podobnych narzędzi. Stąd porównanie rozpikslowanych zdjęć kosmosu do haftów i wycinanek. Niemożność poznania jest również tematem innych komiksów, m.in. *Ludożercy na wolności* (2009), w których motyw czarnej dziury zaczerpnięty z książki Johna Taylora *Czarne dziury — koniec wszechświata* (1973) staje się metaforą tego, czego nie jesteśmy w stanie doświadczyć i zbadać z powodu braku odpowiednich narzędzi. Artystka próbuje ustanowić wizualne reguły porządkujące chaotyczną rzeczywistość. W tym celu kreśli diagramy i wykresy pojęciowe, podejmując próbę opisania nieopisywalnego. Stanowi to drugi biegun jej praktyki artystycznej, przeciwieństwo komiksów fotomontażowych. I tak prace tekstowe dominują w projekcie *Tropy*, pokazywanym w ramach wystawy *Spojrzenia 2015*. Tytuł odnosi się zarówno do procesu śledzenia, jak i terminu muzycznego oznaczającego rodzaj utworu — polega on na rozwijaniu już istniejącego wątku. Oddaje to diagramową metodę Piksy, która eksploruje konkretne myśli, rozbijając je na poszczególne elementy. W ten sposób powstają wizualne eseje nawiązujące do prac konceptualnych.

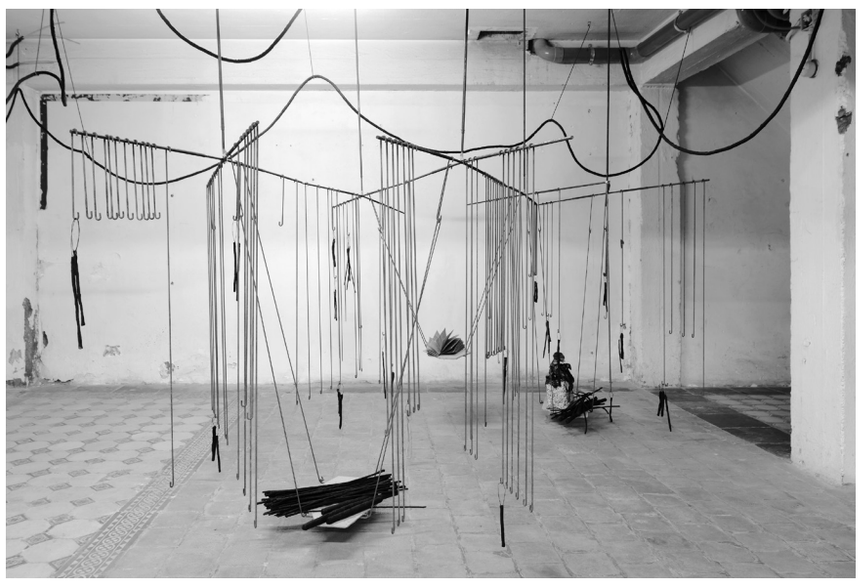
W ramach *Tropów* artystka sampluje swoje dwie starsze wystawy: *Dylatacje* (2009) i *Chmury pojęć* (2011). Pierwsza z nich odwołuje się do pojęcia z nauk ścisłych określającego „szczeliny między elementami konstrukcji znoszącej napięcia i odkształcenia między nimi". Artystka odnosi dylatacje do sfery wizualnej i treści przekazu ulegającej zachwianiom z powodu oporu materii. Diagram Piksy traktuje o zakłóceniach w przekazie obrazu i poszukiwaniu w nich czarnych dziur. Poprzez *Dylatacje* artystka wyraża „solidarność z koncepcjami: dysfunkcji systemów, czasu nieliniowego, jakości przekazu mimowolnego". *Chmura pojęć* zaś ilustruje sposób pojawiania się powiązań między słowami. Na przecięciu tych powiązań występują punkty styku, z których sumy wyciąga się pierwiastek, a wynikiem jest *INTENCJA*. Matematyczny wzór Piksy pozwala dojść do pierwotnego źródła wypowiedzi. Kolejny wykres *Klar/Bezwład* powstał w oparciu o teorię Formy Otwartej Oskara Hansena, a *Zagadka sfinksa* (jakie zwierzę rano chodzi na czterech nogach, w południe na dwóch, a wieczorem na trzech?) została przedstawiona w sposób abstrakcyjny poprzez rozbicie postaci człowieka na linie tworzące znaki. Pierwszy obraz to kwadrat, drugi składa się z okręgów, trzeci z linii prostych, a zgodnie z teorią strefizmu Leona Chwistka kolory dopasowane zostały do kształtów. Przeprowadzając eksperymenty lingwistyczne i wizualne, artystka próbuje ustanowić reguły poznawcze, angażując jednocześnie widza do interakcji.

Komiksy, diagramy, rysunki narracyjne, plakaty, ilustracje publikowane są przez Piksę na jej blogu (http://agapixa.blogspot.com), który traktuje jako zakomponowany wizualnie dziennik, ujawniający jej strategię konfrontowania w ramach jednej opowieści spraw zazwyczaj od siebie odległych. Specyficzny kolaż treściowy ma źródła w jej nawyku zbieractwa literatury amatorskiej. Inspiruje ją toporność języka i grafomania jako przejawy nieznanych postaw twórczych. Ideowe hasło jej bloga: *KOBRA DZIAŁKOWIEC WRÓŻKA* odnosi się do tytułów czasopism, które obejmują całokształt egzystencji. „Kobra to walka dobra ze złem, światłość umysłu wobec ciemnych sił. Działkowiec to harmonia osiągana drobnymi prostymi czynnościami. Wróżka już mi się trochę opatrzyła". (KK)

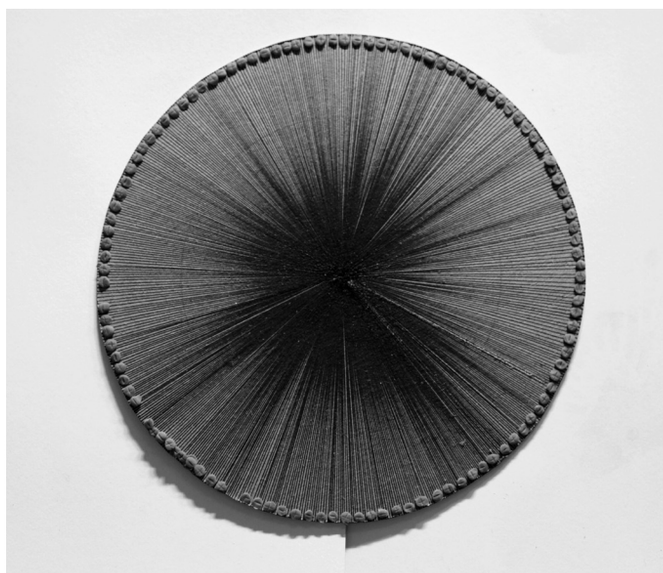
Wszystkie cytaty: https://lukaszbialkowski.wordpress.com/2011/11/13/kobra-–-dzialkowiec-wrozka-rozmowa-z-agnieszka-piksa/, dostęp 17.08.2015.

# Iza Tarasewicz

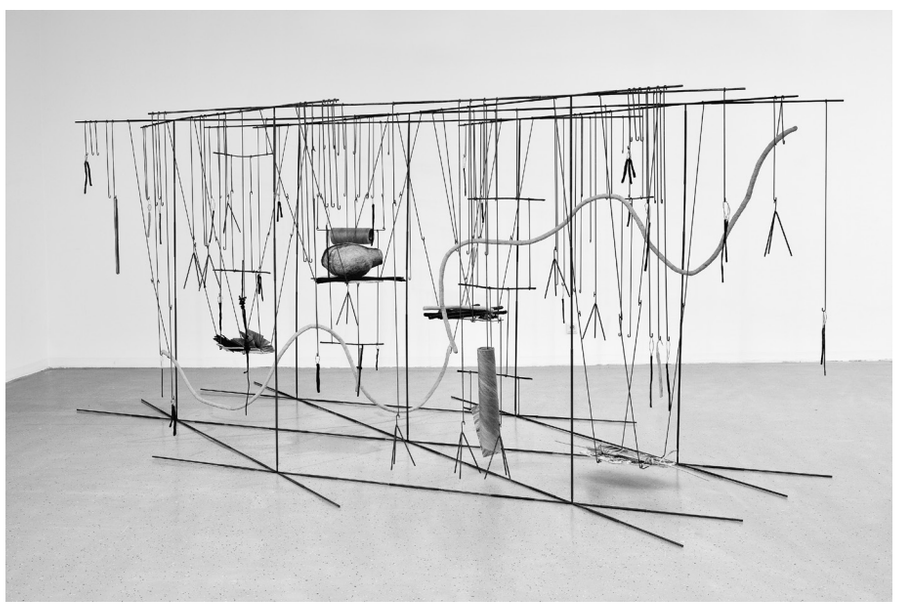
*Znak nieskończoności*, 2008, widok wystawy *Clinamen*, Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarnii, Warszawa, 2013
fot. Piotr Żyliński



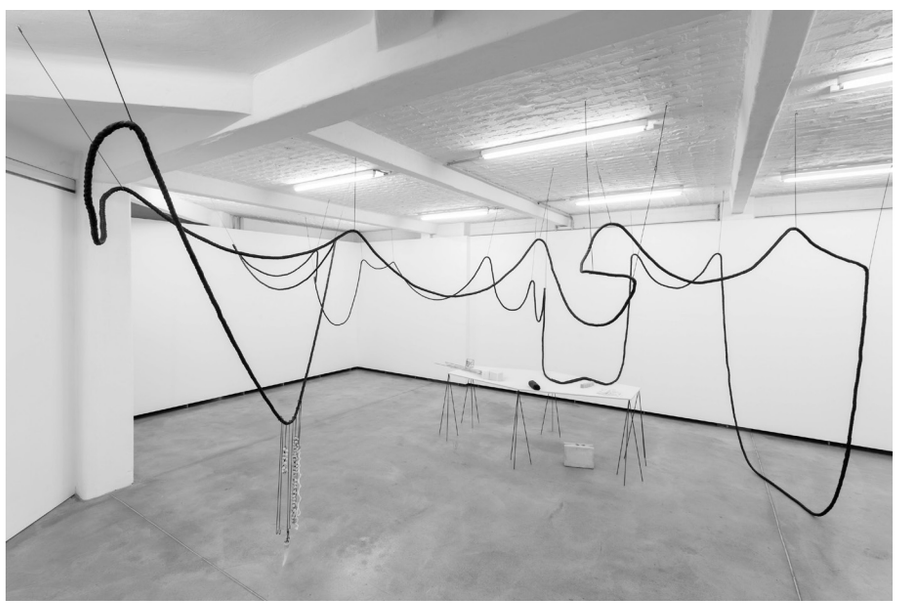
*The Means, the Milieu*, widok wystawy *Działania na głowę. Polska sztuka dzisiaj*, Kunsthalle Bratislava, 2015



*Jedność*, widok wystawy *Creature*, National Museum, Tbilisi, 2011
fot. Justyna Mielnikiewicz



*The Means, the Milieu*, widok wystawy *Działania na głowę. Polska sztuka dzisiaj*, Kunsthalle Bratislava, 2015



*Collaborating Objects Radiating Environments*, widok wystawy, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, 2014
fot. Ivo Gretener

**Iza Tarasewicz** traktuje proces twórczy jako narzędzie zdobywania wiedzy, jej transformowania i ponownego włączania w obieg. Tworzy obiekty i instalacje w przestrzeni, ulegające nieustannym przekształceniom dostarczającym nowych informacji. Pracuje z materią, którą testuje i podaje eksperymentom: „Balansując nieraz na granicy hylozoizmu (poglądu uznającego, że wszelka materia jest ożywiona), moje prace służą jako tymczasowe punkty zbiegu energii, miejsc, czasu i idei — przyjmując charakter wydarzeń rozgrywających się w toku kolejnych interakcji".

Używa „nieszlachetnych", zwykłych, codziennych materiałów, łącząc je z przemysłowymi, jak stal, cement, włókno konopne, guma, kauczuk izolacyjny. Wychodzi od idei, do realizacji której szuka właściwych tworzyw. Wykonuje wiele notatek, rysunków, modeli. Nie stosuje gotowych rozwiązań; dbając o zachowanie właściwości materiałów, uczy się ich obróbki, technologii produkcji, a jej pracownia to miejsce nieustannych eksperymentów. Fizyczne zmaganie się z materią jest bezkompromisowe. Proces produkcji jest dla niej stanem absolutnej wolności twórczej, jest nieprzewidywalny, a każda decyzja pociąga za sobą kolejne aktywności. Celem nie jest stworzenie formy perfekcyjnej, ale takiej, która zachowując „prawdę materiału", będzie jednocześnie nośnikiem informacji.

Twórczość Tarasewicz opiera się na nieustannym eksplorowaniu nauk ścisłych, co jest widoczne już we wczesnych jej pracach poświęconych materii organicznej zmieniającej swoje właściwości i ulegającej rozkładowi. W 2008 roku w poznańskiej Galerii Pies odbyła się pierwsza solowa wystawa artystki, zatytułowana *Hand Made*. Zaprezentowane obiekty wykonane były ze zwierzęcych skór i włosia końskiego (*Maskotki)* oraz z fermentującego wieprzowego mięsa uformowanego w kształt martwego wilka (*Wilk)*. Tytuł wystawy odnosi się zarówno do ręcznej obróbki mięsa (rękodzieła), jak i do rękoczynu rozumianego jako rytuał zabijania zwierząt. Artystkę interesuje proces przemian i uzewnętrzniania tego, co wewnętrzne. Używa materii organicznej: skór i tłuszczy zwierzęcych, jelit, wosku, gliny, parafiny czy ciasta drożdżowego. Prace ulegające rozkładowi, wydzielające fetor i zmieniające swoją formę: *Dirty Bomb* (2008) — monstrualnie otyła postać wykonana z tłuszczu zwierzęcego i parafiny; *Znak nieskończoności* (2008) upleciony z wypreparowanych jelit wieprzowych oraz *Rany* (2008) — obiekty wykonane z wieprzowych pęcherzy prezentowane były w ramach indywidualnej wystawy artystki zatytułowanej *Głowizna* w Galerii Arsenał w Białymstoku (2008). Głowizna to „mięso otrzymywane ze świńskiej głowy po oddzieleniu mózgu, uszu, języka, oczu, traktowane jako potrawa drugiej kategorii. Potrawka z głowy może być metaforą autoagresji psychiki człowieka". Prace Tarasewicz traktują o kondycji ludzkiej, skrajnych stanach psychicznych; odnoszą się do fizjologii, balansując pomiędzy pojęciami takimi jak głód i nasycenie, nadmiar i niedostatek. Odwołując się do osobistych przeżyć, są jednocześnie archetypiczne; traktują w sposób uniwersalny o naturze człowieka, o uprzedmiotowionej zwierzęcości, a w konsekwencji, przy użyciu minimum środków, poruszają kwestię relacji człowiek–zwierzę. Tarasewicz konsekwentnie kontynuuje tę tematykę i zgłębia „zdegradowaną" materię, czego wyrazem są kolejne indywidualne wystawy: dyplomowa *Żywicielka* (2008), *Samorodek* (2009), *Oneness* (2011) w Instytucie Polskim w Budapeszcie, w ramach której pokazane zostały figuratywne rzeźby: *Dzieci i zwierzęta — cykl* wykonany z masy solnej; *Matka i dziecko; Zrost; Hand made* (rysunki). Prace te „dotyczą niemożliwości wyznaczenia granicy między zabawą a sytuacją zagrożenia, miłością a zniewoleniem, oprawcą a ofiarą".

Artystka czerpie też z nauk przyrodniczych. Jednym z ważnych dla niej punktów odniesienia są grzyby, które wymykają się możliwości poznania; Tarasewicz fascynuje właśnie ta niewiedza i tajemniczość. Ich skomplikowana sieć połączeń interesuje ją jako forma, wzór do eksplorowania w twórczości. Grzyby odczytuje poprzez pryzmat holizmu — poglądu, według którego wszelkie zjawiska tworzą układy całościowe — oraz poprzez teorię chaosu. Wszystko jest dozwolone, zarówno błąd, jak i przypadek; nic się nie wyklucza. Grzyby stały się punktem wyjścia wystawy *Zrost* (2010) w BWA w Zielonej Górze. Tytuł odnosi się do immanentnego połączenia treści z formą, co jest znamienne dla sztuki Izy Tarasewicz. Przetwarzanie podstawowych materiałów w efekcie prowadzi do abstrakcyjnych rozwiązań.

Z upływem lat w twórczości artystki dochodzi do stopniowej redukcji używanych materiałów, a tendencja ta radykalizuje się podczas jej pobytu w Gruzji: „Kiedy byłam na rezydencji w Gruzji w 2011, nastąpił jakiś przełom. Postanowiłam jeszcze bardziej zminimalizować środki. Zainteresowałam się wtedy pojęciem »architektury pustki«, co wyniknęło z mojej olbrzymiej tam samotności. Pięć miesięcy w innym kraju stały się mocnym momentem, który wytrącił mnie z potocznej roli artystki. Teraz nie do końca czuję się rzeźbiarką". W Gruzji Tarasewicz zaakceptowała ograniczenia i limity, jakie determinują jej proces twórczy i paradoksalnie to dało jej wolność w tworzeniu. Realizuje tam abstrakcyjne prace z wykorzystaniem organicznych materiałów, takich jak pył z roślin, glina, skóra. Redukcja środków doprowadza do porzucenia figuratywności. Ten przełom formalny stał się widoczny na wystawie *Creature* (2011) w Muzeum Historycznym w Tbilisi. „Jeśli miałabym wymienić moją najważniejszą pracę, byłaby to *Jedność* — szybki szkic na tekturze. To praca, którą przywiozłam z Gruzji. Bardzo dokładnie oddaje moją pasję dotyczącą jedności i cyrkulacji energii, która przynosi pozytywne i negatywne emocje oraz doświadczenia nas kształtujące" [cyt. za: culture.pl].

Artystka odeszła od figuratywności i antropomorficznego dyskursu. Ważna dla Tarasewicz była wystawa w warszawskiej Królikarni (oddział Muzeum Narodowego) zatytułowana *Clinamen* (2013), na którą składały się jej dotychczasowe realizacje zestawione z obiektami wydobytymi z magazynów muzeum, jak np. narzędzia używane przez Xawerego Dunikowskiego czy zdjęcia powojenne pałacu. Tytuł zaczerpnięty z *De rerum natura (O naturze wszechrzeczy)* Lukrecjusza określa „spontaniczne odchylenia w ruchu atomów, wprowadzające element przypadkowości i nieprzewidywalności" [cyt. za: *Iza Tarasewicz. Clinamen*, Królikarnia, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 2013]. Tarasewicz bada tę kolizyjność, wprowadzającą chaos oraz materię pozostającą w nieustannym ruchu. „Szczególnie podczas produkcji staram się pamiętać, że rzeczy nie powstają w toku racjonalnego porządkowania elementów, lecz raczej poprzez nagłe zawirowania i rozszczepienia".

Działa interdycyplinarnie — jest autorką performansów m.in. *Fungal Follies* (2014), w którym powraca temat grzybów, czy serii fotografii analogowych *Matrix* (2013). W tym samym roku wydała płytę winylową *ύβρις ορατορίου/oratory of hubris/oratorium arogancji* (ArtBazaar Records) ze swoimi eksperymentalnymi utworami wykonanymi przez sopranistkę Małgorzatę Trojanowską, Roberta Piernikowskiego i grupę śpiewu tradycyjnego z Białegostoku.

Zdefiniowanie obecnej postawy twórczej artystki dokonało się podczas rocznego pobytu stypendialnego w Künstlerhaus Bethanien w Berlinie (2013/2014) i było widoczne na wystawach: *Strange Attractors* (Instytut Polski w Berlinie), *Collaborating Objects Radiating Environments* (Künstlerhaus Bethanien). Tarasewicz coraz bardziej minimalizuje środki; odwołuje się do abstrakcyjnych diagramów, grafów i wykresów, stosowanych w naukach ścisłych do systematyzacji wiedzy, nawiązując wciąż do teorii chaosu.

Obecnie doszło do przesunięcia akcentów — artystka zaczęła koncentrować się na odczytaniu konkretnej przestrzeni i tworzyć w relacji do niej; w ten sposób otwiera widzowi pole dla potencjalnych interakcji z pracami. Sztuka Tarasewicz ma na celu wprowadzenie odbiorcy w dyskomfortową sytuację, która z kolei zainicjuje refleksję; jest skierowana na komunikację z widzem.

Zainteresowanie artystki naukami ścisłymi i filozofią materializuje się w abstrakcyjnej formie. W przeciwieństwie do figuratywności abstrakcja jest nieograniczona. Inspirując się naukami ścisłymi, Tarasewicz tworzy prace będące nośnikiem czerpanej z nich wiedzy. Artystkę fascynuje nie tylko sama informacja, ale i spekulacja, na której de facto bazuje nauka. Odwołując się do szkiców filozofów i logiczno-filozoficznych schematów, pisze/rysuje „dzienniki z licznymi grafami zależności, inspirowanymi panteistami i przedanimistami, a w końcu hylozoistami" [cyt. za: dwutygodnik.com]. Kontynuuje dotychczasowy sposób pracy z materią, ale nowością jest logika jej użycia. Tworzy zestawy prac o charakterze modułowym, zakładając ich wielokrotne wykorzystanie, stąd tak istotna jest idea warsztatowej seryjnej produkcji. Projekt ma charakter otwarty i jest nastawiony na dalsze odsłony, dlatego określa go mianem „propozycji".

Kolejne odsłony wystaw z cyklu zapoczątkowanego w 2014 roku, prezentujących zestaw prac — narzędzi odnoszących się do teorii chaosu, to *Przez oczywistą niemożliwość aranżacji znaków* (Galeria Arsenał, Białystok, 2014), *The Means, the Milieu* (Objectif Exhibitions, Antwerpia, 2014), *Sorry for All the Ups and Downs* (Syntax Projects, Lizbona, 2015). Kontynuację stanowi najnowszy projekt *TURBA, TURBO* (tytuł zaczerpnięty został z książki Michela Serresa *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, 1977) prezentowany na wystawie *Spojrzenia 2015*. Punktem wyjścia był tu modernistyczny okrągły kwietnik, którego formę artystka skojarzyła z Wielkim Zderzaczem Hadronów w ośrodku CERN pod Genewą. Ten pracujący w pętli liczącej 27 km długości akcelator rozpędza w przeciwnych kierunkach cząstki elementarne do prędkości bliskiej prędkości światła i zderza je ze sobą. Porównywalną powierzchnię mogą zajmować słynne grzyby w Oregonie czy też mityczne miasto Z, pojawiające się w *Exploration Fawcett*, spekulowanej opowieści z wyprawy do Amazonii w 1925 roku pułkownika Percy'ego Harrisona Fawcetta (nie powrócił on nigdy z tej wyprawy, stąd nie wiadomo, kto rzeczywiście jest autorem tej historii). Ważny jest również motyw ogromnej anakondy, do której kształtu nawiązuje forma instalacji Tarasewicz. Wszystko to łączy wątek fascynacji absurdem, niedowierzaniem, spekulacją i tajemnicą tkwiącą w każdym z wymienionych elementów. Praca Tarasewicz jest abstrakcyjnym ekwiwalentem kolizji cząstek prowadzącej do chaosu. *TURBA, TURBO* ma formę otwartą i podobnie jak ostatnie prace artystki nigdy nie będzie ukończonym projektem, co umożliwi jej transformację w nowe konfiguracje w przyszłości, zależne od kontekstu miejsca. Przy następnych projektach artystka podda istniejące formy recyklingowi, łącząc je z nowopowstającym zestawem kolejnych rzeźb-narzędzi i urzeczywistniając tym samym ekonomię odzysku. Swoją aktywność twórczą, pozwalającą jej na zdobywanie wiedzy, traktuje jako wielki otwarty projekt polegający na konstruowaniu i dekonstruowaniu form o nieskończonym potencjale. (KK)