

Katarzyna Szeszycka

Autoreferat

2019

Informacje osobowe:

1. Imię i Nazwisko: Katarzyna Szeszycka
2. Posiadane dyplomy, tytuły naukowe / artystyczne:
 - 2015 doktor sztuk plastycznych, zakres: sztuki piękne, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, tytuł nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa z dnia 19.06.2015 roku; Tytuł rozprawy doktorskiej: *Czy łąka bez światła jest zielona? O barwach w świetle szczytkowym / nikłym*. Promotor dr hab. Krzysztof Polkowski, recenzenci: dr hab. A. Tyczyńska, dr hab. R. Florczak
 - 2008 magister sztuki, aneks artystyczny z zakresu rysunku. Dyplom z wyróżnieniem pt.: *Dzieci Roki*, Wydział Edukacji Artystycznej, Akademia Sztuk Pięknych, obecnie Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Drugi dyplom artystyczny /drugi zakres/ w Pracowni Rysunku prof. A. Tyczyńskiej. Praca magisterska napisana pod opieką prof. Z. Melosika *Porównanie metody arteterapii w terapii uzależnień w dwóch ośrodkach Stowarzyszenia Monar Marianówek i Babigoszcz*, recenzent dr J. Ryczek
3. Przebieg pracy dydaktycznej:

Akademia Sztuki w Szczecinie, aktualne miejsce zatrudnienia:

- 2018–19 adiunkt w II Pracowni Rysunku
- 2015–17 adiunkt w VII Pracowni Obrazu
- 2014–15 asystent w Pracowni Rysunku dr hab. Bartka Otockiego
- 2012–2013 instruktor na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów na Akademii Sztuki w Szczecinie:
 - asystent w II Pracowni Rysunku prof. Tomasza Wendlanda;
 - asystent w III Pracowni Malarstwa prof. Wojciecha Łazarczyka
- 2011–2012 godziny zlecone na stanowisku asystenta w Pracowni Malarstwa i Rysunku prof. R. Tokarczyka, Wydział Sztuk Wizualnych,
- 2010–2011 asystent wolontariusz w Pracowni Malarstwa i Rysunku prof. Ryszarda Tokarczyka, Wydział Sztuk Wizualnych

Uniwersytet Szczeciński:

- 2011–2012 godziny zlecone na stanowisku wykładowcy, studia podyplomowe Menedżer w kulturze

4. Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję:

Realizację pod tytułem: **Impulse response** jako aspirująca do spełnienia warunków określonych w art. 16 ust. 2 Ustawy z dnia 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz stopniach i tytułach w zakresie sztuki.

5. Szczegółowy wykaz prac wchodzących w skład realizacji oraz miejsca upublicznienia:

1. *bez tytułu (volcano area)*, 2016, olej na płótnie, 100 x 150 cm
2. *bez tytułu (volcano area)*, 2016, olej na płótnie, 120 x 80 cm
3. *bez tytułu (volcano area)*, 2016, olej na płótnie, 120 x 102 cm
 - *The Empty Landscape*, wystawa indywidualna, Galeria Collectiva, Berlin, Niemcy, 2.09–7.10.2016
 - *volcano area*, wystawa indywidualna, Galeria Sztuki Współczesnej ms44, Świnoujście, 2.04–2.05.2016
 - *Malarstwo / Katarzyna Szeszycka*, wystawa indywidualna, wydarzenie towarzyszące 25. Festiwalowi Polskiego Malarstwa Współczesnego, Galeria Poziom 4, Filharmonia im. M. Karłowicza w Szczecinie, 12.10–12.11.2016
 - *Impulse response: The Empty Landscape, volcano area*, wystawa Indywidualna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 25.04 – 19.05.2019
4. *bez tytułu (volcano area)*, 2016, olej na płótnie, 38 x 27 cm
5. *bez tytułu (volcano area)*, 2016, olej na płótnie, 54 x 36 cm
 - *volcano area*, wystawa indywidualna, Galeria Sztuki Współczesnej ms44, Świnoujście, 2.04–2.05.2016
 - *Malarstwo / Katarzyna Szeszycka*, wystawa indywidualna, wydarzenie towarzyszące 25. Festiwalowi Polskiego Malarstwa Współczesnego, Galeria Poziom 4, Filharmonia im. M. Karłowicza w Szczecinie, 12.10–12.11.2016
 - *Impulse response: The Empty Landscape, volcano area*, wystawa Indywidualna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 25.04–19.05.2019

6. 4 (*The Empty Landscape*), 2016, olej na płótnie, 150 x 200 cm
 - *volcano area*, wystawa indywidualna, Galeria Sztuki Współczesnej ms44, Świnoujście, 2.04–2.05.2016
 - *Impulse response: The Empty Landscape, volcano area*, wystawa Indywidualna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 25.04–19.05.2019
7. *bez tytułu / fjord (The Empty Landscape)*, 2016, olej na płótnie, 70 x 90 cm
 - *The Empty Landscape*, wystawa indywidualna, Galeria Collectiva, Berlin, Niemcy, 2.09–7.10.2016
 - *Malarstwo / Katarzyna Szeszycka*, wystawa indywidualna, wydarzenie towarzyszące 25. Festiwalowi Polskiego Malarstwa Współczesnego, Galeria Poziom 4, Filharmonia im. M. Karłowicza w Szczecinie, 12.10–12.11.2016
 - *Impulse response: The Empty Landscape, volcano area*, wystawa Indywidualna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 25.04–19.05.2019
8. *see sea (The Empty Landscape)*, 2016, olej na płótnie, 150 x 170 cm
 - *volcano area*, wystawa indywidualna, Galeria Sztuki Współczesnej ms44, Świnoujście, 2.04–2.05.2016
 - *Impulse response: The Empty Landscape, volcano area*, wystawa Indywidualna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 25.04–19.05.2019
9. *bez tytułu / lake (The Empty Landscape)*, 2019, olej na płótnie, 150 x 220 cm
 - *Impulse response: The Empty Landscape, volcano area*, wystawa Indywidualna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 25.04–19.05.2019
10. *The Model of Swarm*, 2019, praca intermedialna
 - *Impulse response: The Model of Swarm*, wystawa indywidualna, TRAF Ostacja Sztuki w Szczecinie, 25.04. 2019

Spis treści:

Wstęp.....	5
1. Działalność artystyczna stanowiąca tło dla omawianej realizacji.....	9
2. Omówienie realizacji <i>Impulse response</i> 2016–2019 wskazanej jako osiągnięcie habilitacyjne	14
3. Pozostała aktywność artystyczna po nadaniu stopnia doktora sztuk pięknych.....	22
4. Praktyka artystyczna z pola <i>guerilla artu</i>	28
Zakończenie.....	31
Bibliografia.....	36

Wstęp

Przewód doktorski rozpoczęłam w 2013 roku na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Został on zakończony obroną przedstawionej pracy w czerwcu 2015. W dysertacji doktorskiej analizowałam wyabstrahowane zagadnienia percepcji wzrokowej w odniesieniu do procesu powstawania emocji. Wskazywałam wówczas, za Janem Młodkowskim, na *prawo stałości barwy*, czyli spodziewanej jakości sygnału–bodźca¹, rozpoczynając swoje rozważania od warunków w nikłym, granicznym świetle. Szukałam wyników celowego zaburzenia. Tytuł przedstawionej dysertacji brzmiał: *Czy łąka bez światła jest zielona? O barwach w świetle nikłym*. Praca ta powstała w oparciu o cykl bio artowych doświadczeń *białe rośliny (2013)* i *białe łąki (2014–15)* oraz w oparciu o obserwacje opracowane w innych mediach, w seriach malarskich oraz w pracach wideo. Wystawa towarzysząca dysertacji zawierała wybór z całości tych poszukiwań.

Przedsięwzięcie hodowli roślin bez światła – białych łąk – pozostające jeszcze w procesie, budziło zainteresowanie przed jego premierową finalizacją w ramach przewodu doktorskiego. Fragmenty hodowli w postaci dokumentacji poszczególnych etapów zostały zaprezentowane na Mediations Biennale w Poznaniu w 2014 roku², a sama idea tych poszukiwań pozwoliła mi jeszcze w tym samym roku na wzięcie udziału w międzynarodowym programie *Artists in Residence. Program in Aso* w Japonii³. Dokumentacja zebrana w trakcie dwumiesięcznego pobytu w mieście położonym wewnątrz olbrzymiej kaldery czynnego wulkanu Aso San rozszerzyła zakres mojej pracy doktorskiej o doświadczenia ekstremów natury przynależnych do innej szerokości geograficznej. Zgromadzone wówczas doświadczenie i materiały stały się także przyczynkiem do powstania następnych realizacji, już po otrzymaniu awansu naukowego.

¹ Jan Młodkowski, str 44, *Aktywność wizualna człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998

² katalog towarzyszący IV Mediations Biennale, *Kiedy nigdzie staje się tutaj*, Poznań 2014

³ publikacja podsumowująca rezydencję AIA, Aso – Kumamoto 2014

Od momentu uzyskania stopnia doktora wzięłam udział w dwudziestu wystawach zbiorowych w kraju i za granicą. Ich szczegółowy wykaz zamieszczam w dalszej części dokumentacji. Zrealizowałam także kilkanaście działań w przestrzeni miejskiej oraz przygotowałam dziewięć wystaw indywidualnych. Do najistotniejszych z nich zaliczam:

- *Freedom to Sencow* – rooftop, Wyspa Ludowa, Budapeszt, w ramach programu the new dictionary of old ideas, 2018
- *The Animal Project* – Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2017
- *Katarzyna Szeszycka, Tim van den Oudenhoven* – Collectiva Gallerie / Artesantader XXVI Feria International De Arte Contemporaneo Palacio de Exposiciones y Congresos de Santander, Hiszpania, 2017
- *LAS – Spotkanie z twórcą w niewyjaśnionych okolicznościach* – Galeria Wzorcowca, Szczecin, 2016
- *The Empty Landscape* – Galeria Collectiva, Berlin
- *Volcano area* – Galeria Sztuki Współczesnej ms44, Świnoujście
- *The Dim Light* – BWA, Ostrowiec Świętokrzyski, 2015

Wśród ważniejszych wystaw zbiorowych wymienię:

- *Zooestetyka – ikonografia, symbolika i krytyczny wymiar wizerunkowy zwierząt w sztuce współczesnej*, Muzeum Sztuki Współczesnej, oddział Muzeum Narodowego w Szczecinie, 2019
- *Adolescent* – Galeria poziom 4, Filharmonia im. M. Karłowicza w Szczecinie
- *The New Dictionary of Old Ideas* – TRAF Ostacja Sztuki w Szczecinie, 2019; Galeria Labor, FKSE – Fialat Képzőművészek Stúdiója Egyesület, Budapeszt, Węgry 2018
- *Konkurs Malarski im. Leona Wyczółkowskiego*, wystawa pokonkursowa, Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz, 2018
- *Idealiści i prowokatorzy* – Galeria Miejska BWA, Bydgoszcz
- *Szczecińskie Awangardy* – Muzeum Narodowe w Szczecinie, 2017
- *Cud* – Gdańska Galeria Miejska, 2017; Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, 2016

- *Absurd, nonsens, oxymoron* – Karnataka Chitrakala Parishath Art Complex, Bangalore, Indie

Podstawą mojej praktyki, z której wyprowadzam refleksję na potrzeby przedłożonej pracy, jest myślenie o postrzeganiu i jego granicach w kontekście percepcji przestrzeni. To skomplikowany proces zależny od sensorium. Zmysł wzroku analizuje głębię przestrzeni pomimo tylko pary oczu. Analiza ta jest zależna od granic widzialności. Opracowywanie wzrokiem przestrzeni w czasie rzeczywistym obejmuje tylko jej fragment, wycinek. Dopełniają go wrażenia rejestrowane poprzez zmysł grawitacyjny oraz zmysł słuchu. Wrażliwość na bodźce jest skończona w obrębie granic percepcyjnych, osobniczo zróżnicowana. Co się wydarzy, kiedy zacniemy pseudowyabstrahowywać⁴ wrażenia zmysłowe? Na ile zachodząca wówczas kompensacja (na poziomie uwagi) jest wystarczająca do rozpoznania danej przestrzeni?⁵ Z jak bliska możemy analizować graniczność percepcyjną?

Definicja odpowiedzi impulsowej mówi, że jej znajomość pozwala przewidzieć odpowiedź układu na każde inne pobudzenie⁶. Użyłam w tytule pracy pojęcia testu akustycznego w przenośni, odnosząc je w realizacji do badania granic naszej percepcji przestrzeni. ***Impulse response*** to budowanie okoliczności, w których możemy spróbować się do nich zbliżyć. To refleksja, jak postrzegamy koniec przestrzeni otwartej (***The Empty Landscape, volcano area***) oraz kiedy zaczynamy postrzegać ją samą (***The Model of Swarm***). *Działalność artystyczna to forma rozumowania, w której nierozdzielnie splatają się ze sobą postrzeganie i myślenie*⁷. W swojej praktyce artystycznej analizuję z pozycji badacza eksperymentatora polisensoryczność percepcji przestrzeni pod kątem poszczególnych zmysłów. W przedkładanej pracy robię to w odniesieniu do graniczności

⁴ Doświadczenie poucza, że wyeliminowanie kontroli wzrokowej (...) nie uniemożliwia kontynuowania czynności, (...). Przeanalizowanie sytuacji o przeciwnych skutkach tej samej przyczyny np. polepszeniu wrażeń słuchowych, (...) pozwala domniemywać, że następuje wówczas kompensacja, tzn inne niezablokowane zmysły przejmują na siebie częściowo zwiększony zakres, J. Młodkowski, *Aktywność...*, str 47

⁵ Aktualnie uważa się, że proces ten zachodzi na poziomie uwagi a nie na obniżeniu progów, tamże str. 77

⁶ Edward Ozimek, *Dźwięk i jego percepcja. Aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN 2002

⁷ Rudolf Arnheim, *Myślenie wzrokowe, Słowo i Obraz Terytoria*, Gdańsk 2011

zmysłu wzroku (malarstwo) i słuchu (praca intermedialna). Résumé tych poszukiwań to realizacja ***Impulse response***.

W pierwszej części niniejszego tekstu postaram się przybliżyć wcześniejsze realizacje, w których wybrzmiewają początkowe intuicje poszukiwania graniczności percepcji. Część druga to opis realizacji głównej. W trzeciej części podsumuję pozostałe realizacje artystyczne po uzyskaniu stopnia doktora sztuki. W części ostatniej opiszę praktyki realizowane w przestrzeni publicznej przynależne do nurtu *guerilla artu* – zarówno działalność indywidualną, jak i kolektywną. Działalność ta pozostaje moją aktywnością równoległą, wynikającą z innych pobudek niż te, z których wyprowadzam refleksję będącą genezą pracy wskazywanej na potrzeby procesu habilitacyjnego. Wchodzi ona jednak w skład mojej indywidualnej drogi twórczej, zatem staram się przybliżyć ją w syntetycznym ujęciu. W zakończeniu naszkicuję tło kulturowe będące jej podstawą.

Jako uzupełnienie niniejszego tekstu dołączam publikację UPSIDE ART 2013|2018, w której podsumowuję działania z zakresu popularyzowania kultury i sztuki w ramach Fundacji Upside Art, której jestem współzałożycielką.

1. Działalność artystyczna stanowiąca tło dla omawianej realizacji

Przestrzeń naturalną, która wyłącza zurbanizowane środowisko, wolną od zakłóceń cywilizacyjnych, rozpatruję jako zastane warunki fizyczne, bez kontekstu kulturowego. Doświadczenie takiej przestrzeni – jej zapachu, organicznej struktury, wrażenia wzrokowego, jakie pochłaniają uczestnika w czasie rzeczywistym – zawsze było dla mnie polisensoryczne. W ramach praktyki rozważałam tę polisensoryczność partiami, przyglądając się jej wybranym fragmentom. We wczesnych projektach włączałam kontekst kulturowy samego miejsca. W wyniku przeprowadzania procesu abstrakcji w późniejszych realizacjach skryształizowało się moje zainteresowanie samym mechanizmem postrzegania.

Myśląc przede wszystkim obrazem (cecha kulturowa), na początku pracowałam polimedialnie z użyciem klasycznych technik obrazowania oraz materiału audio. Z czasem przyniosło to większą świadomość tych środków i uruchomiło ich analizę.

Poszukiwanie wyjątkowości zależnej od światła i jego graniczności stanowiło podstawy rozpoczęcia pracy nad projektem *Pełnia – realizacja* w 2012 roku i *Pełnia – suplement* w 2013 roku. W kontekście percepcji inspiracja, jaką jest nikłe światło rejestrowane w pejzażu i percepcja związanych z nim kolorów, towarzyszyła mi jako pierwsza. Choć światło to nie pozostało w centrum wczesnych realizacji, to dało im początek.

Akcent w obu *Pełniach* przesunął się na historię mojej przynależności do miejsca, opisanego w ukazanym przeze mnie pejzażu, i na ludzi z nim związanych⁸. Wielowymiarowość i zamierzona *pełnia* zaznaczone były w tytule, który odnosił się również do wszechogarniającego przekazu uzyskanego ze współdziałających ze sobą mediów. Tytułowa realizacja wskazywała na zamknięcie trwającego ponad rok etapu zbierania

⁸katalog towarzyszący wystawie *pełnia suplement*, Poznań 2013; Magazyn Sztuki, 2012, <http://www.magazynsztuki.eu/rozmowy/niezwykla-zwyklosc/> dostęp: 1.04.2019

materiałów i przygotowań oraz konceptualizacji. Cykl malarski *Pełnia* przedstawiał pojedyncze portrety na tle naturalnego pustego pejzażu.

Do współpracy przy opracowywaniu tego projektu zaprosiłam fotografa Konrada Królikowskiego. Przez rok podczas sesji eksperymentowaliśmy formalnie. *Cytowaliśmy dawnych mistrzów, używając współczesnych bohaterów, zachowując ich aktualny detal. Dawną estetykę łączyliśmy z aktualną, uzyskując efekt usytuowany pomiędzy światłem w cyklu fotografii „Jesus Is My Homeboy” (2003) Davida LaChapelle'a a tym zawartym w wideo do utworu „What else is there” grupy Royksopp (2005). Wybór umieściliśmy w light boxach. Trop manipulacji światłem wydawał mi się niewyczerpany przy użyciu malarstwa i fotografii, jednak w tamtej realizacji należało go kiedyś zakończyć⁹.*

Pełnia miała swoją premierę w 2012 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej, oddziale Muzeum Narodowego w Szczecinie. Fragment zaprezentowanego wówczas cyklu malarskiego zdobył w tym samym roku GRAND PRIX – Nagrodę Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na 24. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego w Szczecinie¹⁰.

Było to pierwsze moje działanie zaprojektowane jako badanie. Ewolowało ono w trakcie trwania, niemniej stało się z jednej strony przyglądaniem się granicy pomiędzy fotografią a malarstwem, z drugiej okazją do analizy granicy widzialności.

Przy okazji pracy nad *Pełnią* – realizacją jako interesujące mnie warunki badawcze określiłam środowisko o szczątkowym oświetleniu, wywołujące zwiększoną percepcję. W realizacji doktorskiej obiektem byłam ja sama, a obszarem – percepcja zmysłowa.

Pełnia łączy się w środowisku naturalnym z bezruchem. Cisza pełni to nawet bezgłośny lot ptaków nocnych. Zarówno bezruch, jak i cisza umożliwiają koncentrację na wrażeniach wzrokowych, szczególnie na wrażeniach barwnych. W dobie nadhałasu wrażeń produkowanych przez obszary miejskie, doświadczenie pełni w warunkach niezagłuszonej

⁹ *Czy łąka bez światła jest zielona?*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015

¹⁰ Katalog 24. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 2012

przyrody jest doznaniem intensywnym, kompletnym. Optymalne warunki obserwacji, bez cywilizacyjnych zakłóceń, są rzadko dostępne dla przeciętnego obserwatora¹¹.

W opisie tym znajduje się już intuicyjne rozważanie sensorium. Jednakże zdecydowałam się wówczas na wyabstrahowanie wrażenia wzrokowego, co i tak ostatecznie doprowadziło do przygotowania gruntu dla całego wachlarza zmysłów. Zaczęłam szukać ekwiwalentu braku światła. Tak powstały podwaliny konceptu pracy doktorskiej, która ostatecznie uzyskała formę bio artowego projektu białych łąk, hodowli formacji roślinnych wzrastających bez udziału światła.

Projekt "białe rośliny" ma w swoim założeniu obrazować doznanie, jakim jest świadome zanurzenie, świadomość bycia w konkretnym środowisku, wywoływane zaburzeniem podstawowego prawa stałości barwy, według którego przypisujemy dane kolory przedmiotom, wyłączając jednocześnie ów proces ze świadomości. Kiedy celowo doprowadzimy do zaburzenia tej standardowej sytuacji, nasza uwaga wyostri się i zostanie skierowana na obserwację. „Wykrycie rozbieżności (...) pociąga za sobą koncentrację (...). Wraz ze stopniem rozbieżności wzrasta selektywność, co objawia się coraz silniejszą (...) koncentracją¹². Sygnał przedostaje się przez filtr uwagi. Stan ten powoduje uczucie świadomego bycia tu i teraz, właśnie poprzez wzmożoną obserwację środowiska¹³.

Wyhodowanie białych roślin było dla mnie najbardziej uchwytne, a jednocześnie wystarczająco intensywną możliwością wytworzenia warunków koniecznych dla wspomnianego doznania. Bazowałam na materiale naturalnym, organicznym, który uwiarygodniony zapachem, zachowywałby jednocześnie strategię zbieżności odczucia wystarczająco dużej przestrzeni¹⁴.

Podstawą była dla mnie percepcja wzrokowa (pozostając pod wrażeniem Turrella

¹¹ dysertacja *Czy łąka bez światła jest zielona? O barwach w świetle nikłym*. Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk, 2015

¹² Jan Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, PWN, Warszawa 1998, str. 247

¹³ tamże, 32, 44, 247

¹⁴ *Czy łąka bez światła jest zielona? O barwach w świetle nikłym*. Akademia Sztuk Pięknych, Gdańsk, 2015

i Eliassona), ale włączyłam także haptyczną i zapachową. Nie definiowałam jednak wówczas złożoności procesu percepcji przestrzeni, który zależny jest m.in. od sygnałów dźwiękowych, np. echa. Miałam jedynie takie intuicje, które ujawniają się we wcześniejszym, pochodzącym z dysertacji doktorskiej opisie ciszy nocy. Organiczna materia łąki tłumi dźwięk ruchu (kroku), pozostała audialność zależy od granic wyznaczających przestrzeń łąki. Fizyczność dźwięku będzie stanowić podstawę dla powstałego później *The Model of Swarm*.

Równolegle w latach 2014–15 powstają cykle malarskie *nocne*, *Aso San*, *Tajfuny*. Pracując nad nimi, każdorazowo korzystam z własnych doświadczeń i materiałów, w dwóch ostatnich w dużej mierze z dokumentacji zgromadzonej podczas rezydencji artystycznej *Artists in Residence Project in Aso* na wyspie Kyushu w Japonii, którą opisywałam szerzej w rozprawie doktorskiej. Poniżej przywołam opis doświadczeń przyrody Wyspy Kjuszu¹⁵, ponieważ posłużyły mi one za punkt wyjścia w późniejszych realizacjach.

Na Kyushu nie widziałam lasów – ani iglastych, ani liściastych, tylko lasy cedrowe, które są kategorią jakby pomiędzy. Budują one ze swoich igieł kształty tak bujne, że niekojarzące się z ascetycznym borem europejskim. Gęstość podszytu jest tam nie do przejścia, trawy mają ponad pół metra. Tereny te zawierają w sobie olbrzymie moce natury. Ludzi żyjących na tych obszarach cechuje pokora wobec „śpiącego” wulkanu, tajfunów i powodzi, powodujących zalewy błotne niszczące jednego dnia cały dobytek. Pokora ta jest już zawarta w samej nazwie wulkanu: Aso San oznacza dosłownie Aso Pan¹⁶.

Aktywność wulkanu spowodowała zakaz wstępu do zony, ale dostępne pozostawały tereny z widocznymi, namacalnymi konsekwencjami wcześniejszych powodzi. Możliwe było poznawanie specyfiki krajobrazu wulkanicznego, a także doświadczenie cyklonu tropikalnego – Tajfunu Vongfong¹⁷. Dotarłam do archiwów meteorologicznych prowadzonych od lat 30. XX wieku. Eksplorowałam pustostany: starą fabrykę kolejki górskiej i fabrykę sake w Uchinomaki. W drugim z tych miejsc zbudowałam we współpracy z Arabellą Muray-Nag

¹⁵ Ewa Wójtowicz, *Obcym Okiem. Podróż artystyczna jako produkcja obrazów*; Krzysztof Łukomski, *UPSIDE ART 2013/18*, Szczecin 2018

¹⁶ *Czy łąka bez światła jest zielona?*, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2015

¹⁷ Kategoria: Supertajfun, 2 października 2014 – 18 października 2014

pracę *site specific After Sake – sound landscape*. Podstawą tej realizacji była audialność obiektów wykonanych z różnych materiałów, ruch i interakcja uczestnika. Powstały też inne realizacje: praca *site specific the flood*, kilka obrazów wideo, a także obszerny materiał fotograficzny. Podsumowane zostały w publikacji *AIA, Artists in International Residency Program*, Aso, 2014¹⁸.

¹⁸ *AIA*, publikacja podsumowująca rezydencję, Aso – Kumamoto 2015

2. Omówienie realizacji *Impulse response* 2016–2019 wskazanej jako osiągnięcie habilitacyjne

Po uzyskaniu awansu naukowego powstają serie malarskie dotyczące granic widzialności przestrzeni: *Volcano area* (premiera w Galerii Sztuki Współczesnej ms44 w Świnoujściu w 2016 roku) oraz *The Empty Landscapes* (premiera w Galerii Collectiva w Berlinie w 2016 roku). Ekspozycyjnie łączę je jeszcze z czterema obrazami z seriami *Tajfuny* i *Aso San*.

Pierwsza ze wspomnianych wystaw to prezentacja poszerzona o obrazy fotograficzne i obrazy wideo. Druga jest czysto malarska. Podstawą obydwu są wielkoformatowe cykle olejne, inspirowane granicznymi doświadczeniami natury: tajfunu, aktywnego wulkanu, doświadczenia otwartej surowej przestrzeni.

The Empty Landscapes przedstawia otwarte przestrzenie w momentach skrajnych dla widzialności. To duże obszary delikatnych gradientów, z których wyłania się kolor kształtujący strukturę ziemi lub płaszczyzny wody. Gradienty to farby kryjące. Oddają fizyczność rozproszenia światła w mgłach. Uzyskanie ich na dużych płaszczyznach możliwe jest dzięki uszlachetnieniu technologii przygotowania gruntu poprzez jego wielokrotne nakładanie szpachlą i szlifowanie warstw, które włączyłam w warsztat przy okazji pracy nad cyklami doktorskimi. Płaszczyzny wody i ziemi to farby laserunkowe. Kolorystyka jest zawężona, w kolejnych pracach w serii zbliża się do monochromu, gładkiej powierzchni. Kontur jest zatarty, w miarę rozwoju cyklu kształt także. Całość zmierza do ciszy w percepcji wzrokowej i obrazu abstrakcyjnego.

Volcano area jest bogatsza wizualnie, bardziej ekspresyjna. Kolorystycznie – podobna. Podąża za kształtem czarnego, miękkiego dymu, pyłu czy chmur, które w większości płócien kontrastowane są z fakturami podłoża. Zakres środków jest szerszy.

Czasem płasko opracowane tła spotykają się z mięsistą farbą, czy z laserunkową, delikatną organicznością. Czasami już same tła są aktywne, dynamiczne.

Ostatnie płótna z obu serii nie powstały z materiału fotograficznego, są moją interpretacją, za którą stoi zarówno doświadczenie tych struktur, przestrzeni, granicznej widzialności, jak i samego medium.

W 2016 roku dwukrotnie odwiedziłam Islandię. Szczególnie drugi pobyt był doświadczeniem innym niż wszystkie wcześniejsze: to podróż przez pustkowia. Pozwoliła mi ona na zebranie nowego materiału i przypomnienie sobie intensywności doświadczenia ciszy otwartej, surowej przestrzeni. Do opracowywanych motywów dołączyłam kolejny – fiord, który poszerzył ekspozycję podczas wystawy indywidualnej towarzyszącej 25. Festiwalu Malarstwa Współczesnego w Szczecinie w Filharmonii im. M. Karłowicza¹⁹.

(...) akcentując rolę kreacyjną, zamiast intencjonalnie prowadzonej gry z tradycją, Szeszycka woli lokować swoją energię twórczą bliżej surowego bieguna odwrotu od dymnej zasłony awansów, jaka spowija dzieła sztuki wysokiej; odnajduje w ten sposób tę niszę w kulturze artystycznej, gdzie deprecjonowana niekiedy warsztatowa biegłość nieoczekiwanie staje się narzędziem, które może sprzyjać desublimacyjnemu stosunkowi do nadmiernej fetyszyzacji sztuki oraz jej recepcji. Odślania w ten sposób pewien rodzaj nieuchronnie wpisanego w kulturę Zachodu bankructwa, czy może raczej potrzebę prostoty; wypowiedzi trafiającej w sedno, umiejętnie syntetyzującej podstawowe napięcia w dialogu „natury” z „kulturą”.²⁰

Malując opisywane serie, rozpuszczam proveniencję realnego przedstawienia, gubiąc widzialność, rozpoznawalność przestrzeni. Za pomocą medium malarstwa osiągam to, co pozostaje niedostępne w innych technikach obrazowania – wszelkie technologiczne metody nadal nie są w stanie odzwierciedlić poziomu czułości naszego zmysłu wzroku.

¹⁹Katalog 25. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 2016

²⁰Ewelina Jarosz, *W wiecznym cieniu zagłady. O nowych pracach Katarzyny Szeszyckiej*, tekst ukazał się w katalogu do wystawy indywidualnej *Volcano area*, ms 44 Szwynoujście 2016

Serie te są badaniem granicy widzialności w pejzażu za pomocą medium malarskiego. Równolegle w 2017 roku określiłam nowy, dodatkowy zakres poszukiwań. Jak bardzo jesteśmy w stanie odczuć przestrzeń pozostałymi zmysłami, kiedy dochodzimy do granicy widzialności?

Realizacja intermedialna *The Model of Swarm*

Jeśli zamkniemy oczy, czyli odetniemy zmysł wzroku, jak doświadczamy poczucia przestrzeni? Wzrasta uwaga związana z bodźcami audio, za pomocą słuchu rozpoznajemy np. dynamikę ruchu, który zawsze odbywa się w danej przestrzeni. Ruch rejestrowany za pomocą słuchu pozwala nam zatem uświadomić sobie przestrzeń.

Zainspirował mnie rój. Fenomen natury, formacja organiczna. Charakteryzuje się prostotą, brakiem centralnego sterowania, autonomią osobnika oraz jądrem konsolidacji – spójnością. Ilustruje on cechę natury, jaką jest dążenie do jak najprostszycch rozwiązań. Rój jest matematycznie opisywalny²¹, ale nie jest deterministyczny.

Rój, oprócz konotacji z ruchomą formacją przestrzenną, kojarzy się jednocześnie z wrażeniem słuchowym, z dźwiękiem. Jak szybko, słysząc go, jesteśmy w stanie go sobie wyobrazić? Czy gdy do naszych uszu dobiega dźwięk ruchu wielu obiektów, bezwiednie wyobrażamy sobie przestrzeń?

Dla organizacji globalnej aktywności człowieka sytuacja obiektywna istotna jest tylko pośrednio, natomiast bezpośrednio - obraz sytuacji, będący rezultatem uruchomienia przede wszystkim umysłowych procesów o charakterze orientacyjnym. Na tworzenie obrazu ma także wpływ doświadczenie, a więc istniejące ślady pamięciowe powstałe poprzednio w podobnych sytuacjach. Ślady te zawierają wiadomości lub oceny emocjonalne i w drodze kojarzenia uzupełniają względnie modyfikują powstający obraz²².

Postanowiłam zbudować fizyczne warunki, żeby poszukać odpowiedzi na powyższe

²¹1987, Craig Reynolds, oficjalna strona <http://www.red3d.com/cwr/boids/> dostep: 1.04.2019

²²J. Młodkowski, *Aktywność...*, str 21

pytania, zbudować *Model roju*. Założyłam, że to, co widoczne, będzie bez znaczenia. Uznałam, że konstruując model, pracuję bez prymatu widzialności, podążam ku abstrakcji i wykorzystaniu innych zmysłów. Założyłam, że uczestnik eksperymentu zostanie zamknięty w pomieszczeniu bez światła (*dark room*) i poddany doznaniom dźwiękowym.

Powołałam zespół interdyscyplinarny, który spotykał się w Dziale Morskim Muzeum Narodowego w Szczecinie przez cały 2018 rok. Na spotkaniach dyskutowaliśmy nad możliwymi rozwiązaniami. Omawialiśmy analizy badań naukowych, koncepcje brył, zagadnienia psychoakustyki, zagadnienia środowiska programowania, podłoże filozoficzne zagadnienia.

Zaczęliśmy od brył platońskich²³, ostatecznie zdecydowaliśmy, że wpisujemy instalację w formę *ikosfery* – wielościanu o 42 wierzchołkach, której przekrojem jest dziesięciokąt foremny. Jeden z wierzchołków ścięliśmy, by uzyskać stabilność obiektu bez dodatkowej konstrukcji wspierającej. Na każdym z pozostałych wierzchołków bryły oraz w podstawie zainstalowaliśmy punkty audio.

Model roju wykorzystuje sferyczną emisję dźwięku z głośników umieszczonych w wierzchołkach bryły. Model jest przeznaczony dla indywidualnego odbiorcy, odizolowanego od otoczenia zarówno pod względem bodźców akustycznych, jak i wizualnych. Dzięki temu zmiana orientacji głowy odbiorcy pozwala na pełniejsze doświadczenie źródeł dźwięku (nie ma ograniczenia emisji do płaszczyzny horyzontalnej). Całość została zaprogramowana w języku C++. Wykorzystanie wielościanu z głośnikami oraz cyfrowej syntezy źródeł dźwięku umożliwia uwzględnienie mechanizmów dźwiękowej percepcji przestrzennej u człowieka.

Model jest badaniem percepcji przestrzeni poprzez zmysł słuchu pseudowyastrahowany z pozostałych wrażeń. Bliska mi jest praktyka Jana Petera E. R. Sonntaga. Zamyka on w jednej ze swoich realizacji widza w odciętym od światła

²³Lakatos. *Proofs and Refutations*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976

kontenerze i pozwala mu słuchać dźwięków drogi tego obiektu²⁴ (percepcja przestrzeni zewnętrznej poprzez wrażenia pochodzące z przestrzeni wewnętrznej, zamkniętej), w innej pracy kładzie on akcent na rezonans wewnętrzny naszego organizmu, który jest składową naszego zmysłu słuchu. Także dla mnie ów rezonans pozostaje istotny, dlatego model jest rzeczywistą przestrzenią akustyczną (nie wirtualną)

Dźwięk użyty do modelowania niczego nie imituje, jest rozpatrywany jako sygnał, w modelu może zostać wykorzystany każdy znajdujący się w zakresie słyszalności. Dźwięk, sygnał, ma być n -tką uporządkowaną w ramach $\langle x,y,z,w,t \rangle$ (miejsce w przestrzennym układzie współrzędnych, częstotliwość i natężenie dźwięku). Wynika to z przeprowadzania procesu abstrakcji. Dźwięk nie pełni tutaj roli ilustracyjnej, jedynie organizacja jego ruchu pozwala na konstytuowanie się obrazu w umyśle odbiorcy.

Uwzględniając klasyfikację Ryszarda Kluszczyńskiego, ta część realizacji *Impulse response* znajduje się w trzeciej wyszczególnionej przez niego grupie – na styku nauki i sztuki, bez wskazywania, która dla której pozostaje służebna²⁵. Oprócz klasyfikacji Kluszczyńskiego *The Model of Swarm* można zakwalifikować także do innych kategorii: sztuki generatywnej²⁶, postmedialnej²⁷, intermedialnej – ponieważ łączy je wszystkie lub znajduje się pomiędzy psychofizjologią, akustyką, programowaniem, technologią i sztuką.

The Model of Swarm stwarza pole dla wielu zmiennych, można dodawać mu warstw i znaczeń. Nazwałam go modelem, bo podkładając pod sygnał wyjściowy wybrany dźwięk, zmienimy jego recepcję w warstwie kulturowej, co umożliwi modyfikację jego samego jako kontekstu. Pod n -tkę można podłożyć wszystko, jak pod x w funkcji. Innego znaczenia nabierze szept, innego krzyk, czym innym będzie słowo – pola jego znaczeń i odbiorów. Można rozpatrywać w nim kontekst emergentności. Możemy próbować manipulować

²⁴ Jan Peter E.R Sontag, dostęp: Mediations Biennale, Poznań 2010

²⁵ Ryszard W. Kluszczyński *art@science. O związkach między sztuką i nauką*

²⁶ Marcin Składanek, *Sztuka generatywna. Metoda i praktyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego 2017

²⁷ Grzegorz Dziamski *Od syntezy sztuk do sztuki post – medialnej*

emocjonalną reakcją odbiorcy. Następną zmienną jest charakter samego ruchu, np. jego prędkość, przyspieszenie czy entropia.

Model można także rozwijać w warstwie technologicznej, można wprowadzić medium ruchu (kinect), dodać sprzężenie zwrotne z reakcją twarzy, wzbogacić go o śledzenie ruchu głowy. Wówczas po wygenerowaniu dźwięku ruch uczestnika będzie modyfikował strukturę, prowadząc – w wyniku jej transformacji – do powstania innej, niepowtarzalnej formacji. W czasie rzeczywistym nadpisywany będzie algorytm, który ową formację stworzy (jak w obrazie Japończyka Norimichiego Hirakawy *Nieodwracalne*²⁸). Dźwięki będą się wówczas przemieszczać i porządkować według matematycznego algorytmu odwzorowującego rój. Odbiorca będzie interaktorem i współtwórcą.

W *Modelu roju* wyobrażenie ruchomej formacji pozwala tworzyć w umyśle obraz roju (i jego przestrzenności). *The Model of Swarm* został pomyślany jako ćwiczenie sensualne umożliwiające rysowanie w umyśle przestrzeni za pomocą dźwiękowej sugestii ruchu.

Punktem wyjścia w moich praktykach było doświadczenie natury oraz malarstwo realizowane zgodne ze sztuką i najwyższymi standardami rzemiosła. Malarstwo stosuję jako samowystarczalne medium, jak również wykorzystuję w projektach polimedialnych, których przedmiotem są badania granic: tych pomiędzy mediami i percepcyjnymi. Percepcja zmysłowa w pseudoabstrahowanych warunkach, percepcja wzrokowa (główna) i percepcja słuchowa (dopełniająca) są osią, wokół której powstała realizacja *Impulse response*, składająca się z dwóch równoległych, składających się w jedną całość elementów. W *The Empty Landscape* zbliżam się do granicy widzialności. W intermedialnym *The Model of Swarm* próbuję ją przekroczyć, całkowicie redukując formę wizualną. Pozostawiam jedynie odwołanie do poczucia przestrzeni kreowanej w umyśle widza. Bazuję na doświadczeniu zmysłowym i doświadczeniu odbiorcy oraz na metarefleksji dostępnej

²⁸ dostęp 3.10.2017: wystawa *Za siedmioma*, WRO ART Center, Dom Słowa Polskiego, Warsaw Gallery Weekend 2017

dzięki stworzonej przeze mnie przestrzeni. Próbuję konstytuować dzieło w doświadczeniu zmysłowym.

Dokonując podsumowania i konceptualizując tę część praktyki artystycznej, spinam ją w klamrach poniższych pytań:

Kiedy zaczynamy / przestajemy widzieć?

Kiedy zaczynamy / przestajemy słyszeć?

Kiedy rozpoznajemy?

Kiedy identyfikujemy?

Przedłożona przeze mnie realizacja jest podsumowaniem poszukiwań wokół pojęcia granic widzialności i słyszalności w kontekście percepcji przestrzeni.

Projekt *Impulse response* został przedstawiony w Szczecinie w kwietniu 2019, w jego skład wchodziły dwie uzupełniające się ekspozycje:

Impulse response: The Empty Landscape, volcano area

Kurator wystawy: Dyrektor Muzeum Narodowego Lech Karwowski

Organizator: Muzeum Narodowe w Szczecinie

25.04 - 19.05.2019

Partnerzy wydarzenia:

TRAF Ostacja Sztuki w Szczecinie

Wydział Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie

Freedom Gallery

OFF MARINA Przystań Kultury

Impulse response: The Model of Swarm

Organizator wydarzenia: TRAF Ostacja Sztuki

Otwarcie: 25.04.2019, one day event

Freedom gallery / OFF Marina Przystań Kultury

Partnerzy wydarzenia:

Muzeum Narodowe w Szczecinie

Wydział Malarstwa i Nowych Mediów, Akademia Sztuki w Szczecinie

Wydział Elektryczny Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego, Katedra Przetwarzania Sygnału
i Inżynierii Multimedialnej

Freedom Gallery

OFF MARINA Przystań Kultury

W załączniku dołączam dokumentację realizacji, ekspozycji i jej upublicznienia.

W przygotowaniu jest publikacja.

3. Pozostała aktywność artystyczna po nadaniu stopnia doktora sztuk pięknych

W 2017 roku powstaje cykl *devoid*, także nawiązujący do poprzedzających go cykli pustych pejzaży. W tej serii wracam do podejmowanego wcześniej motywu basenów (*się pływa!*, *nauka pływania*, *baseny*²⁹), jednak tym razem koncentruję się na opuszczonych basenach tworzących różne geometryczne formy w centrum kadrów. Niektóre z tych obiektów są puste, ze śladami gradacji poziomu schnącej wody, inne za moment pokryje roślinność, kolejne są gdzieś pomiędzy, w procesie. Wnętrza są opracowane w warsztacie laserunkowym, peryferia – potraktowane minimalistycznie: czasem szerokim pędzlem, płasko. W tej serii, tak jak w poprzedzających ją cyklach, nie ma postaci człowieka, ale jego środowisko, miejsce po nim pozostałe, przez niego pozostawione. Czas dzielący od jego bytności nie jest określony. Podobnie ze światłem, które także nie dookreśla czasu. Prace są oszczędne w formie, tak jak poprzedzająca je seria *The Empty Landscapes*, zminimalizowane w atrakcjach wizualnych, wyciszone.

Cykl został zaprezentowany w ramach Arte Santander w Hiszpanii w połączeniu z cyklem fotograficznym Tima van den Oudenhovena³⁰. W 2018 roku część prac wchodzących w skład cyklu zakwalifikowała się do wystawy pokonkursowej w ramach III Konkursu im. Leona Wyczółkowskiego (BWA, Bydgoszcz 2018)³¹.

Równolegle powstają serie fotograficzne realizowane w ramach warsztatu prowadzonego przez Dział Morski Muzeum Narodowego w Szczecinie *Szczecin postindustrialny 2013–2018*. Wyrażają podobny bezczas i operują nieokreślonym światłem. Portretują formacje postindustrialne: nieczynne fragmenty infrastruktury kolejowej, pozostałości fabryki benzyny syntetycznej w Policach, Stocznię Szczecińską, pochylnie stoczni Vulcan, ale także przemysł aktywny: Port Szczecin – Świnoujście, infrastrukturę

²⁹ *Co robi malarz?* X Konkurs im. Gepperta, Wrocław 2011 katalog towarzyszący wystawie pokonkursowej

³⁰ katalog do wystawy Artesantander 2010 / Panorama Polonia Palacio de Exposiciones y Congresos, katalog towarzyszący wystawie, Santander, Hiszpania, 2017

³¹ katalog do wystawy pokonkursowej III Ogólnopolskiego Konkursu Malarskiego im. Leona Wyczółkowskiego, bwa, Bydgoszcz, 2018

rozlewiska dorzecza Odry, mosty, elektrownie: Dolna Odra, Pomorzany, Zakłady Chemiczne Police, w tym składowisko odpadów przemysłowych – Białą Górę. Całość realizuję w technice barwnej fotografii analogowej, średnioformatowej i małoobrazkowej. W tej samej technice podczas rezydencji na Węgrzech³² w 2018 roku powstała inna seria, także dokumentująca fragment tkanki miejskiej. Budapeszt nazywany jest europejską stolicą bezdomnych. Stacja linii nr 3 budapesztańskiego metra Blaha Luiza to stolica stolicy. W pobliżu Blahy dawniej mieściły się najtrudniejsze dzielnice śródmieścia Pesztu – znajdujące się teraz w widocznym procesie gentryfikacji. Stanowiska bezdomnych utrzymują się na stacjach po kilka dni. Są usuwane, ale ludzie wracają. Wspomniana seria, zrealizowana w pobliżu dworca Deli Palyaudvar oraz właśnie na Blaha Luiza, dokumentuje opuszczone stanowiska. Powstała chwilę po zmianie prawa na Węgrzech zakazującym bezdomności³³. Seria została pokazana w Labor Gallery w Budapeszcie i w TRAF0 w Szczecinie w 2019 roku.

Adolescent to najnowsza, rozpoczęta w 2018 roku seria malarska. Jest wykonana w technice olejnej, wielkoformatowa. Dotychczas została upubliczniona tylko we fragmentach: częściowo w ramach wystawy zbiorowej *Idealiści i prowokatorzy* w bydgoskiej BWA (2018) oraz w ramach wystawy zbiorowej *Adolescent* pod koniec 2018 roku w szczecińskiej filharmonii³⁴. W cyklu tym powracam do zagadnień tożsamości i równoległej pracy w medium malarstwa i fotografii. Przeskalowane, ponad dwumetrowe portrety malarskie są opracowywane w warsztacie laserunkowym. Portretuję w obu technikach twarze nastolatków, rozpoczynając od portretów własnej córki, dokumentujących jej częste fizjologiczne krwotoki z nosa. To właśnie te sytuacje spowodowały jej przyzwolenie na portretowanie, którego dziewczynka wcześniej konsekwentnie odmawiała (krew stała się w tym wypadku czynnikiem uwalniającym). Kuratorka wystawy w BWA w Bydgoszczy, Małgorzata Kopczyńska, pisze:

³²<http://www.meetfactory.cz/en/program/residence/new-dictionary> dostęp: 1.04.2019

³³<http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114881,23571808,wegry-zmieniaja-konstytucje-zakaz-bezdomnosci-osiedlania-obcych.html>

³⁴UPSIDE ART 2013 - 2018, Szczecin 2018

Konfrontując widza z takim obrazem, Szeszycka bada granice naszego emocjonalnego wychłodzenia - stale jesteśmy wizualnie bombardowani obrazami ofiar katastrof, walk, wypadków. Widok cudzego cierpienia powszednieje. Czy dla każdego? Czy krew ciekąca z przyczyn fizjologiczno-rozwojowych jest mniej dramatyczna lub równie dramatyczna co krew wypływająca z rany? Krew na dziewczęcej twarzy, która to twarz jeszcze się „tworzy”, jest twarzą transformacji dziecka w kobietę, w interpretacji Szeszyckiej nie wyraża żadnych gwałtownych emocji. Uzewnętrzniiony na niej spokój pozostaje w kontraście do wewnętrznej burzy, walki o samego siebie, dojrzewającej tożsamości, które w tym okresie życia towarzyszy każdemu człowiekowi.

Walczyliśmy wszyscy, na różne sposoby, o siebie, o tych, za których odpowiadamy. Ile jest w nas zgody na tę walkę, ile rezygnacji spowodowanej przegraną, a ile triumfu z wygranej? Zawsze są koszty walki, niezależnie od jej wyników i skutków. Czasem utrata krwi jest najmniejszym problemem³⁵.

Cykl jest rozbudowywany, chociaż bynajmniej nie krew zostanie jego wiodącym motywem, a konstytuowanie się tożsamości. Od strony formalnej: manipulacja wizerunkiem. Premiera całości cyklu zaplanowana jest na czerwiec 2019 w berlińskiej Galerii Collectiva.

W ramach innej realizacji – **LAS spotkanie z twórcą w niewyjaśnionych okolicznościach 2016** – opracowuję moje zainteresowanie sensorium i przestrzenią. *Las spotkanie* to realizacja *site specific*, w której najistotniejszy był zmysł powonienia.

*Kinoteatr od dwóch lat gości w swoim wnętrzu Galerię Wzorcową, która to z kolei, na ostatniej prostej wprowadzając wszystkich w pole, czy też w las, ma zamiar zamknąć swoją działalność pod tym adresem. Częścią sytuacji będzie czarna kolacja (przygotowana przez szczecińskich, doświadczonych skipiarzy³⁶ z *Food not bombs*³⁷), jak również napoje wysokowe. Nocne życie, czyli czysta twórczość. Wydarzenie otwarte – zapraszamy!*

Tak brzmiał opis wydarzenia zamieszczony w internecie. Pomysł, którego dotyczył, zrodził się ze specyfiki miejsca, bo powiedzieć, że z programu galerii – to za mało. Galeria Wzorcowa powstała w przestrzeni Kinoteatru Pod Żółtym Leszczem w Szczecinie w 2014

³⁵w wydawnictwo towarzyszące wystawie *Idealiści i prowokatorzy*, BWA Bydgoszcz, 2018

³⁶*skipiarz* to człowiek odzyskujący zdolność do spożycia produktów spożywczych ze śmietników hipermarketów

³⁷społeczna inicjatywa, polegająca na rozdawaniu ciepłych, wegańskich posiłków ludziom biednym, bezdomnym i bezrobotnym. Akcji towarzyszy przekaz antyrządowy i antywojenny, a jej ideą przewodnią jest pokazanie, że kiedy władza wydaje pieniądze na – zdaniem działaczy – niepotrzebne zbrojenia, wielu ludzi umiera z głodu. Jedzenie Zamiast Bomb powstało w latach 80. XX wieku z inicjatywy kilkunastu działaczy antywojennych i anarchistycznych w Cambridge. Aktualnie akcja odbywa się regularnie w wielu miastach w Ameryce Północnej, Europie, a także w Azji, Australii, Afryce.

roku. Od początku swojej działalności było to miejsce autorskie, powołane przez *kierownika* Rafała Bajenę, producenta filmowego. Rafał zainicjował tam cykl ponad dwudziestu pięciu wystaw. Rafał nie trudził się szczególnie, żeby zmieniać w tej przestrzeni zbyt wiele na potrzeby galerii, a jako producent kolekcjonował wszystko, co automatycznie stawało się składową wyjątkowości tej przestrzeni. Dodatkowo wydarzenia te zawsze były na poły kameralnym, na poły hucznym spotkaniem z twórcą. W takim kontekście, w pełni go akceptując, a jednocześnie podkreślając, bo wiedzieliśmy, że będzie to ostatnia z serii tych ekspozycji, podjęłam się zadania.

Postanowiłam podejść do tego całościowo, inaczej niż poprzednicy, którzy raczej dopuszczali się tam subtelności. Zdecydowałam się na recykling poświęteczny i wykorzystałam wycięte z powodu tradycji, a niesprzedane, drzewa iglaste. Uzyskałam dostęp do około tysiąca, wykorzystałam w granicach trzystu. *Las* został odwrócony w przestrzeni o 180 stopni. Efekt był więcej niż zadowalający, wrażenie zapachowe było silniejsze niż naturalne, gdyż przecięto kilka setek obiegów żywicy. Olejki eteryczne skumulowane w jednej przestrzeni przejęły ją, jak się okazało, na długo. *Las* pozostał tam na kolejne cztery miesiące. Wydarzenie miało swoją moc, a jego uczestnicy wspominali je jako niesamowicie przyjemne. Cel został osiągnięty. Doświadczenie było intensywne, ale nienachalne, z rozmachem technicznym, a jednak pozostające tłem do spotkania i rozmowy.

The Animal Project był przedsięwzięciem artystycznym realizowanym w ramach *Stypendium Twórcze Miasta Szczecin* w 2017. Zakładał przyglądanie się relacji człowiek – zwierzę na przykładzie pracy ludzi zajmujących się na co dzień dzikimi zwierzętami. Powstał materiał ukazujący portret preparatora, człowieka przygotowującego eksponaty do muzeów przyrodniczych północno–zachodniej Polski oraz dla ośrodków szkoleniowych i kół łowieckich. Jest on jednocześnie rehabilitantem dzikich zwierząt. Współpraca z nim trwała pół roku. Zrezygnowałam z portretowania innego rehabilitanta z Ostoi Dzikich Zwierząt

w Szczecinie, kiedy okazało się, że preparator łączy w swojej pracy obie te funkcje, co dodatkowo uwypukliło wynikające z tego faktu sprzeczności. Rozszerzyłam zakres poszukiwań o punkty, które mogłyby być notatką podobnej dwubiegunowości w relacji człowiek–zwierzę.

Ponownie zaprosiłam do współpracy Konrada Królikowskiego. Powstały serie fotograficzne bez osobnych tytułów: cykl zdjęć ciał zamrożonych dzikich zwierząt zrealizowany w formie fotografii studyjnej, z wyczyszczonymi białymi tłami i miękkim światłem (korzystaliśmy z doświadczeń mobilności studyjnego światła wypracowanych podczas pracy nad *Pełnią*), następnie cykl ukazujący narzędzia preparatorskie i wnętrza pracowni. Zarejestrowaliśmy materiał wideo – wywiady z preparatorem. Dodatkowo zrealizowaliśmy sondę z przeprowadzonej w Poznaniu przez szczecińską Bastę!³⁸ *Animal Parade*, zorganizowanej przeciwko przemysłowej hodowli zwierząt. Zebrany w niej zbiór wypowiedzi unaocznia, jak manifest ruchu prozwierzęcego odbierany jest przez niezaangażowanych, przypadkowych odbiorców. Całość domyka krytyczny głos obserwatora – anarchisty, człowieka, którego nie można posądzić o brak wsparcia dla tej inicjatywy, jak również o brak znajomości jej historii. Trudno odmówić precyzji jego krytycznej analizie, zabarwionej czarnym poczuciem humoru. Dodatkowo, już indywidualnie, zrealizowałam cykl fotograficzny żywych dzikich zwierząt we wnętrzach oraz serię preparatów i obiektów przedstawiających anomalie genetyczne w Zakładzie Anatomii Zwierząt Zachodniopomorskiego Uniwersytetu Technologicznego. Fotografowałam także obiekty w archiwach Muzeum Narodowego w Szczecinie. Niektóre z nich to truchła wymarłych gatunków. Bogate tropy, ale nie wszystkie z tych poszukiwań finalnie uwzględniłam w ekspozycji.

Wybór z całości zebranego materiału został zaprezentowany podczas wydarzenia w Muzeum Narodowym w Szczecinie w grudniu 2017 roku. Do wystawy, w skład której

³⁸Szczecińska inicjatywa na rzecz zwierząt

wchodziły fotografie i filmy, dołączyłam także dyptyk wideo, którego składowe pojawiły się już we wcześniejszych ekspozycjach (*Pełnia – realizacja, Pełnia – suplement*). Pierwszy obraz (vhs) pochodził z lat 90. XX wieku, przedstawiał konie swobodnie poruszające się na granicy lasu. Drugi film – zarejestrowany komórką w 2013 roku – to wideo nagrane w ostatnich dniach życia jednego ze zwierząt z poprzedniego filmu. Wideo zostało zrealizowane w tym samym miejscu przez moją córkę, wraz z jej pytaniami. Zaczyna się od zdania: *czy ona wie, że umiera?*³⁹. Całość ekspozycji była notatką różnych postaw, które przyjmuje człowiek, sytuując się w relacji z innymi gatunkami. Część tych notatek miała formę estetyzującą (fotografia), inne reportażową, dokumentalną (filmy). Wskazywały rozbieżności: preparator mówił o tym, że jako dziecko zaczął pracować u garbarza, bo chciał wypychać padłe zwierzęta, aby uwiecznić ich piękno (jak bohater w obrazie *Taxidermia* Györgego Pálfi z 2006 roku), anarchista punktował utopijną, idealistyczną postawę *antyubojowców*, wskazując w niej na możliwe elementy hipokryzji. Obrazy fotograficzne przedstawiały żywe zwierzęta we wnętrzach, wyglądające jak obiekty przeprowadzonej taksydermii, z kolei mrożone truchła sprawiały wrażenie żywych. Dopiero bliższy ogląd ujawniał stan faktyczny. Sprzeczności nie zawierał w sobie tylko wspomniany dyptyk. Był zapisem osobistej dla każdego z uczestników sytuacji, mieszczącej się w polu związanym z tym projektem

³⁹Polskie prawo stanowi o całkowitym zakazie grzebania zwłok dużych zwierząt hodowlanych. Stare zwierzę, niepadłe z powodu chorób zakaźnych, z którym się wychowałeś i przeżyłeś 20, 30 lat, żegnasz podczas wciągania na inne truchła do tzw. lodówki
link do drugiego obrazu <https://vimeo.com/101844752>

4. Praktyka artystyczna z pola *guerilla artu*

Po przemianie ustrojowej aktywność w przestrzeni publicznej pozwalała na wyrażanie różnych, często skrajnych postaw oraz wartości i była dostępna dla każdego. W ramach dojrzewania kolejnych generacji twórców ulicznych nastąpiła ewolucja tych środków i przeobrażenie się ich w street art oraz w inne działania w przestrzeni miejskiej. Pominę osadzenie działań z obszaru urban artu w kontekście sztuki społecznej, environmentu, czy rys historyczny tych aktywności⁴⁰, gdyż nie to jest tematem tego tekstu, przybliżę jedynie wybrane:

Guerilla art to szeroka definicja, w skład jej wchodzi działania m.in. z obszaru *subvertising i adbusting*, które ingerują w pierwotną semantykę komercyjnej reklamy, przechwytyują i hakują przekaz, dodając także nowe treści (np. Janusz III Waza, czyli RTS vs. ŁKS⁴¹, Radykalna Akcja Twórcza), jak również pojęcie *culture jamming*, czyli zakłócenie np. architektoniczne. Uogólniając, *guerilla art* to ta część działalności urban artowej, która korzysta z szerokiej gamy środków i form ekspresji w ramach partyzantki miejskiej⁴². Partyzantkę definiuję jako przeżycie zawierające w sobie: nielegalność, antysystemowość, brak sojuszników, znajomość terenu, wykorzystywanie schematów systemowych itd.

Zatem *guerilla art* to osobny obszar w stosunku do street artu, który z czasem stopniowo zinstytucjonalizował się oraz skoncesjonował, wchłaniając – oprócz muralu – także instalację w przestrzeni miejskiej. Rozłam ten związany jest z oddzielaniem się w/w światów. Street artowcy nie zawsze wywodzą się już z praktyków ulicznych, nie zawsze mają doświadczenie uczestnictwa we wcześniejszych, pozainstytucjonalnych formach tych aktywności. Pcha to street art w kierunku oficjalnego i komercyjnego nurtu, w powszechnej opinii środowiska zubażając go (tzw. pojęcia *muraloży, festiwaloży*)⁴³.

⁴⁰*Graffiti w PRL*, Tomasz Sikorski, Marcin Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce 1940-2010*, art blanca, Grupa Wydawnicza PWN, Fundacja Sztuki Zewnętrznej, Inowrocław 2011

⁴¹ŁKS / RTS, Pan Tu Nie Stał, Łódź 2017

⁴²*The Art of Rebellion* 3, 4. Masterpieces of Urban Art, Mainaschaff, 2016 ISBN 978 3 939566 49 6

⁴³np.: rozmowa z kuratorem galerii Freedom w Szczecinie, Piotrem Paukiem / LUMPem, wystawa KRiKa, luty 2019

Najbliższe dzisiaj odwołanie dla projektu *Glamrury* to *Berlin Kidz*⁴⁴, wtedy jeszcze niedostępne w zasobach sieci⁴⁵. Ta grupa najadekwatniej ukazuje pożądane przez nas wówczas środki ekspresji. Po prawie dekadzie od tamtych realizacji w kontekście działań *Berlin Kidzów* mogę określić, co wówczas byłoby naszą pełnią ekspresji. Inne bliskie nam grupy to *Pussy Riot* i związana z nimi *Grupa Wojna*⁴⁶.

Nasza działalność polega na szybkiej reakcji, dyskursywnej formie, ociekającej (ówczesnie definiowanym) kiczem. Zależało nam na możliwości bezpośredniego komunikatu, pomijającym instytucje dialogu z odbiorcą. Przechwytywanie komunikatu to przeciwieństwo cytowania, prowokowanie do zaangażowania społecznego. Pozostawaliśmy świadome wartości i zasobów tych środków.

Nazwa została zainspirowana tytułem edycji Festiwalu Sztuki Współczesnej inSPIRACJE *Glamour*⁴⁷. Było to pierwsze wydarzenie, w którego przestrzeń wkroczyliśmy z niezapowiedzianą akcją, chcąc zwrócić uwagę na monopol finansowania programów popularyzujących sztukę w Szczecinie, a także na to, że dyskurs na tym polu z założenia jest otwarty.

Nazwa zostaje, projekt rozrasta się szybko, a jego rozmach zaskakuje nas same: dołączają do nas inni młodzi twórcy i aktywiści. Robimy pierwsze *rooftopy*⁴⁸ (na przekór opinii publicznej są to napisy: *kocham szczecin*), nielegalnie malujemy na legalnych eventach graffiti (*IV Eco Jam Graffiti*), organizujemy manifestacje pod instytucjami kultury (przeciw *grantozie*⁴⁹), przerywamy wernisaże lokalnych baronów sztuki. Podróżujemy w poprzek Europy na komercyjne salony jedynie po to, by przedstawić Szczecin słowami: *Karla nie ma w domu talerzy, bo dom talerzy, dom talerzy jest zamknięty*⁵⁰ i by zobaczyć pierwszy raz na własne oczy Atlantyk. Staramy się przekraczać granice w ramach każdego

⁴⁴<https://www.youtube.com/watch?v=lEegzVrRC0s> film podsumowujący dotychczasowe działania grupy, opublikowany 8 stycznia 2019; 22.03.2019

⁴⁵<https://www.youtube.com/watch?v=CXvq2qzubuE> wczesne działania grupy, film opublikowany w 2015 roku; dostęp: 22.03.2019

⁴⁶<https://pl.free-voina.org/actions> dostęp: 1.04.2019

⁴⁷Inspiracje / glamour, 2010, wydano nakładem 13 MUZ, Szczecin

⁴⁸*rooftop* – napis na szczycie budynku, namalowany z dachu

⁴⁹zjawisko obserwowane na polu sztuki, polegające na uzależnianiu praktyki artystycznej od pozyskanych grantów

⁵⁰legendarny, odrestaurowywany od lat 90. XX wieku, napis umieszczony na Trasie Zamkowej im. P. Zaremby w Szczecinie

z podejmowanych wówczas działań. Powstaje wiele realizacji w przestrzeni miejskiej oraz interwencji z pogranicza performance, m.in. cykl akcji pt. *Wolne domy dla wolnych ludzi*, w kwartale 21. w Szczecinie⁵¹.

Projekt *Glamrury* zaczyna być zapraszany na wydarzenia z pola graffiti i street artu (m.in. festiwal *Divergence* w Dżakarcie w Indonezji w 2011 roku). Dwa ostatnie: *Upfest – The Urban Paint Festival* w Bristolu w Wielkiej Brytanii oraz *Major Rezor* w Gardu House w Dżakarcie to już schyłek projektu. Wchłanianie przez street artową część sceny wytrąciło krytyczną energię tego przedsięwzięcia.

Glamrury to projekt zainicjowany przez kobiety, był z gruntu feministyczny, jednak z uwagi na chęć zachowania syntetyczności niniejszego tekstu pominę wnioski, które wynikają z tego aspektu. Ostatecznie projekt został zamknięty wraz z formalnym wejściem jego inicjatorek w struktury akademickie. Był to projekt krytyczny, a my nie czułyśmy się w tym środowisku na tyle pewnie, by móc zachować podstawową dla sedna tego działania bezkompromisowość⁵². Wolałyśmy uśmiercić projekt, niż rozważać kompromis lub stosować autocenzurę.

Było to ponad roczne doświadczenie, które dwa lata później, czyli w 2013 roku, przy okazji spotkania z prof. Wojciechem Łazarczykiem i dr. Krzysztofem Łukomskim, zaowocowało zawiązaniem fundacji sztuki UPSIDE ART, która także miała przekraczać granice ogólnie przyjętych kanałów popularyzowania kultury i sztuki. Część z praktyk fundacji podsumowaliśmy w publikacji wydanej w 2018⁵³, którą załączam do niniejszego tekstu.

Podsumowując tamten czas, cenię płynące z niego doświadczenie w przekraczaniu granic: osobistych, instytucjonalnych, bezpieczeństwa i higieny pracy, społecznych, a także zdrowego rozsądku.

⁵¹opisany w dalszej części przy okazji upublicznienia go w ramach *The New Dictionary of Old Ideas* w 2019 w TRAFOfstacji w Szczecinie

⁵²por. *Raport: Mame szanse na awanse badanie dotyczące obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, Fundacja Katarzyny Koziry

⁵³ *UPSIDEART 2013/18*, Szczecin 2018

Po uzyskaniu stopnia doktora kontynuowałam działania w przestrzeni miejskiej – zarówno kolektywne, jak i indywidualne. W ramach projektu *Absurd, Nonsens, Oxymoron* w Bangalore w Indiach w 2016 roku powstała realizacja grupowa⁵⁴. Punktem wyjścia do zrealizowanych w Karnataka w Bangalore warsztatów był cargo kontener, zaś efektem – przestrzenny rooftop na dachu tej instytucji, wykonany z kartonów (w liczbie odpowiadającej pojemności kontenera), odpowiadający słowu *powietrze* w najpopularniejszym z miejscowych języków. Prawdziwym wyzwaniem było umieszczenie gotowego obiektu na dachu, co ostatecznie zakończyło się sukcesem⁵⁵.

W 2018 roku TRAF Ostacja Sztuki w Szczecinie zaproponowała mi partycypację w programie rezydencyjnym pod nazwą *The New Dictionary of Old Ideas* organizowanym we współpracy z Fiatal Képzőművészek Stúdiója Egyesület z Budapesztu oraz Meet Factory z Pragi. Jeszcze przed wyjazdem uznałam, że rezydencja na Węgrzech będzie idealnym pretekstem do ponownego użycia środków z nurtu *guerilla artu* w kontekście polityki Fideszu. Wybrałam hasło do słownika projektu: *protest*. Ponownie mierząc się z własnym lękiem wysokości, wykonałam na dachu starej fabryki jachtów na Wyspie Ludowej w Budapeszcie wielkoformatowy napis *Freedom to Sencow*. W swojej prostej ulicznej formie, jak i bezpośrednim przekazie, był jednoznacznym nawiązaniem do wcześniejszych napisów, które powstały w Szczecinie w wyniku działań podejmowanych z lokalnym środowiskiem anarchistycznym i antyfaszystowskim. Dokumentację z tych wcześniej nieupublicznych akcji również postanowiłam dołączyć do wystawy w TRAF Ostacji Sztuki podsumowującej w Szczecinie program rezydencyjny *The New Dictionary of Old Ideas* w styczniu 2019 roku:

- *Łukaszenka Chuj, Łukaszenka Nu Pagadi, Szczecin Solidarni z Białorusią* – te hasła były spontaniczną reakcją na represyjne działania rządu Białorusi wobec protestujących przeciwko

⁵⁴ katalog towarzyszący wystawie *Absurd, Nonsens, Oxymoron*, Szczecin 2016

⁵⁵ link do filmu z dokumentacją <https://vimeo.com/198502588>

wprowadzeniu przez Łukaszenkę podatku od bezrobocia w 2017 roku (kładki na ul. Wilczej, Wyszyńskiego, Eskadrowej w Szczecinie)⁵⁶

- *Nie mam czasu na wojnę* – napis powstał w kontekście spustoszeń w polskiej polityce zagranicznej, czynionych z konsekwencją przez obecny rząd (fabryka Wiskord, Szczecin)⁵⁷
- *Wolne domy dla wolnych ludzi* – to stare skłoterskie hasło było leitmotywem serii akcji w 2010 roku. Wywołały one reakcję mediów oraz instytucji (STBS) zaangażowanych w zmiany w tzw. Kwartale 21. Rewitalizacja śródmieścia Szczecina od lat ma postać pustostanów wokół wyburzonego w centrum miasta kwartału 21 – wszystkich z niego wysiedlono. Chcieliśmy odzyskać przestrzeń miasta dla tych, którzy chcą aktywnie i kreatywnie w nim działać. Przekształciło się to m.in. w inicjatywę Obrońców Stalingradu 17 – miejsca spotkań artystów oraz prezentacji ich dorobku⁵⁸. Poza tym stan rzeczy po dekadzie jest bez zmian.

Działań w przestrzeni miejskiej w okresie 2016–2018 było więcej: *Europa* w fabryce Wiskord, wielkoformatowe plakaty *kruki* na dwóch wiaduktach (ul. Wilcza, ul. Tomaszowska w Szczecinie) i inne pomniejsze. Większość z nich była realizowana pod wspólną nazwą projektu *bieda z nędzą*.

⁵⁶ link do dokumentacji <https://vimeo.com/211760596>

⁵⁷ link do dokumentacji <https://vimeo.com/165680164>

⁵⁸ po drodze był pierwszy organizowany przez fundację Upside Art UPSIDE ART WEEKEND vol.01 2013. Z działań kulturalnych w tym kwartale można jeszcze wskazać wyburzenie muralu *Jazz w wolnych chwilach* – to by było na tyle.

Zakończenie

Geneza mojej praktyki artystycznej to dzieciństwo w leśniczówce. Bliskość natury ukształtowała mnie, stała się moją bazą, zbudowała późniejszą erudycję wizualną w zakresie pejzażu naturalnego.

W domu rodzinnym obserwowałam starania związane z ochroną przyrody. To działalność, paradoksalnie, nie do końca tożsama z wykonywanym przez moich rodziców zawodem leśnika, który przede wszystkim zobowiązuje do ekonomicznej gospodarki surowcem. Obejmowanie ochroną obszarów leśnych wyklucza je z zasobów, którymi można gospodarować⁵⁹. Rachunek *stricte* ekonomiczny staje się wtedy ujemny. Podczas pracy w Lasach Państwowych mój ojciec współuczestniczył w ustanowieniu siedmiu rezerwatów⁶⁰, a ja wyniosłam z domu zdolność kontestacji zastanych warunków, wrażliwość społeczną i tą związaną z pojęciem piękna natury oraz relacją człowiek – zwierzę. Jednocześnie warunki wzrastania w odosobnieniu społecznym budzą we mnie ciekawość drugiego człowieka i grup, formacji miejskich, subkultur, na zasadzie ich braku, kontrastu. Sprzeczność ta znajduje ujście w punk rocku, który staje się elementem mojej młodej tożsamości, metodą jej definiowania, nadrabiania w swojej intensywności.

W początkach praktyki artystycznej pozostawałam zawieszona pomiędzy miastem a wsią. W mieście studiowałam, wystawiałam, obserwowałam, ale też działałam w środowisku antyfaszystowskim, korzystając z narzędzi subświata graffiti. Jednocześnie moją bazą, z uwagi na wczesne macierzyństwo, nadal był dom w lesie i małej wiejskiej społeczności, usytuowany w połowie drogi ze Szczecina nad morze. Był to czas, w którym ukonstytuowała się praktyka działań równoległych.

⁵⁹ ścisły rezerwat przyrody – najwyższa jednostka klasyfikacji chronionego obszaru

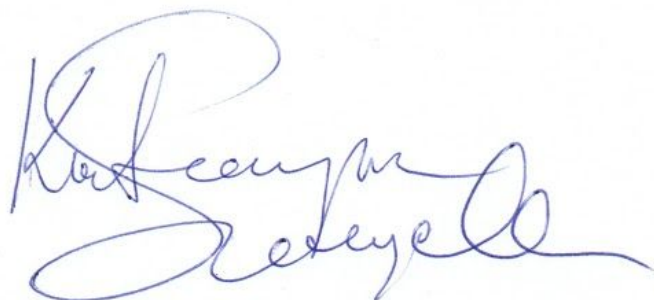
⁶⁰ wszystkie rezerваты zostały utworzone w Puszczy Goleniowskiej na terenie Nadleśnictwa Rokita, są to: Cisy Rokickie im. prof. Stanisława Króla, Golczewskie Uroczysko, Przybiernowski Bagienny Bór, Wiejkowski Las im. Leśniczego Zbigniewa Wabiszczewicza, Rezerwat Jezioro Czarne, Rezerwat Przełom Rzeki Wolczenicy, Samliński Bór im. Leśniczego Henryka Zięciaka.

Początkowo moje malarstwo było bliższe metodzie autorefleksji. We wczesnych seriach człowiek był osią przedstawienia – jego gest, detal – rzadko osadzony w przestrzeniach. Bazowałam na archiwach fotograficznych. Po wyeksplorowaniu swoich analizowałam cudze, pochodzące z różnych środowisk alternatywnych. Miałam świadomość wyjątkowości tego dostępu. Szukałam w nich wszystkich notacji autentycznego przeżycia, emocji, konstytuujących się tożsamości: *Piękni, dumni i młodzi, niemający nic ciekawego do powiedzenia* (Stypendium dla Młodych Twórców Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego, 2009), *Wymyśliłem sobie na to sposób, będę udawał głuchoniemego* (*New works*, Galeria Collectiva, Berlin 2009). Aktywności tej towarzyszyła inna refleksja: uświadamianie sobie problemów związanych z wybraną drogą, funkcjonowaniem w profesjonalnym i komercyjnym polu sztuk⁶¹. Z jednej strony merkantylny świat, z drugiej potrzeba krytyki konsumpcyjnego kapitalizmu. Pojawiło się we mnie pytanie o zasadność wyobrażenia związanego z praktyką artystyczną idealizmu, obudziła się wątpliwość dotycząca użyteczność zawodu artysty. W efekcie malarstwo zaczęło finansować aktywizm, stało się moim podstawowym i stałym środkiem wyrazu, badania, opisywania, ale też utrzymania pozostałych praktyk. Stało się uzasadnione, ale to jeszcze nie był czas analizy zasobów tego medium. Kolejne serie *się pływa!*, *nauka pływania* (2010–11) były już inne, wyciszone i minimalistyczne.

Sztuka jest osobistym doświadczaniem. Zarówno z pozycji twórcy, jak i odbiorcy. Twórcy przyjmują różne strategie. Wybierają dla nich różne perspektywy: pryzmat problemów, zagadnień ogólnych, globalnych lub soczewkę własnych. Badają teorie lub opracowują subiektywne doświadczenia, łączą lub wyodrębniają pierwsze i drugie. Praktykowanie sztuki pozwala kreować sytuacje, które pomagają zbliżyć się do wybranych zjawisk w wyabstrahowanej, bezpośredniej formie. Wielość strategii i źródeł inspiracji pozostaje nieskończona, tak jak zasoby współczesności (choć nie ma ich tyle co liczb

⁶¹por. Czarna księga polskich artystów, Krytyka Polityczna, Warszawa 2012; *Fabryka Sztuki*, Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy, Warszawa 2014

naturalnych). Ale zawsze rezonujemy tę rzeczywistość poprzez własną wrażliwość. A ona jest formowana przez wcześniejsze doświadczenia, te zwerbalizowane i / lub te, które takimi nie są. Niemniej podstawową rolą sztuki jest przypominanie nam, że jesteśmy wolni.



Bibliografia

1. Jan Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, PWN, Warszawa 1998, ISBN 83-01-12578-0
2. Antonio Damasio, *Błąd Kartezjusza. Emocje, rozum i ludzki mózg*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2011, ISBN 978 83 7510 586 5
3. Olivier Sacks, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, Wydawnictwo Zysk i S - ska, Poznań, ISBN 978 83 7506 271 7
4. Rudolf Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, Słowo i Obraz Terytoria, Gdańsk, 2011 ISBN 978 83 7453 056 9
5. Edward Ozimek, *Dźwięk i jego percepcja. Aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, ISBN 810113772X
6. Stanisław Konturek, *Fizjologia Człowieka, tom Neurofizjologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1998, ISBN 8323314233
7. Grzegorz Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post - medialnej. Estetyka i Krytyka sztuki 17/18 (2/209-1/2010)*
8. Marcin Składanek, *Sztuka generatywna. Metoda i praktyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2017, ISBN 978-83-8088-402-1
9. Ryszard W. Kluszczyński, *art@science. O związkach między sztuką i nauką*. Opublikowane w: *Stronę trzeciej kultury. Koegzystencja sztuki, nauki i technologii*, red. R.W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej
10. *Bio technologiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu*, red. Piotr Zawojski, Szczecin 2015, ISBN 978-83-64629-16-7
11. Ewa Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedinej*. Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk, 2016; ISBN 978-83-65155-16-0
12. Lakatos (1976). *Proofs and Refutations*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 0-521-29038-4
13. Stefan Weyna, *Kształty dźwięku*, Szczecin 2006
14. *Czarna księga polskich artystów*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2012
15. 23. Festiwalowi Polskiego Malarstwa Współczesnego, katalog wystawy towarzyszącej, indywidualnej, Obserwatorium Kultury, Szczecin 2010, ISBN 978-83-931294-2-3
16. Artesantander 2010 / Panorama Polonia Palacio de Exposiciones y Congresos, katalog towarzyszący wystawie, Santander, Hiszpania, 2010, 2017
17. III Ogólnopolski Konkurs Malarski im. Leona Wyczółkowskiego, katalog do wystawy pokonkursowej, bwa, Bydgoszcz, 2018, ISBN 978-83-61675-07-5
18. *Co robi malarz? X Konkurs im. Gepperta*, Wrocław 2011 katalog towarzyszący wystawie pokonkursowej ISBN 978 83 89308 74 0
19. *pełnia suplement*, katalog towarzyszący wystawie, Poznań 2013, ISBN 978-83-929801
20. *Volcano area*, katalog wystawy indywidualnej, ms 44, Świnoujście 2016
21. *UPSIDE ART 2013 - 2018*, Szczecin 2018, ISBN 978-83-953245-0-5
22. Katalog 24. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 2012 ISBN 987 83 7518 476 1
23. Katalog 25. Festiwalu Polskiego Malarstwa Współczesnego, Szczecin 2016, ISBN 978-83-7518-795-3
24. *Czy łąka bez światła jest zielona? O barwach w świetle nikłym*. Dysertacja doktorska, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, 2015
25. *Idealiści i prowokatorzy*, wydawnictwo towarzyszące wystawie, Mlejska Galeria bwa Bydgoszcz 2018, ISBN 978-83-61675-11-2
26. *AIA*, publikacja podsumowująca rezydencję, Aso – Kumamoto, 2015
27. *Kiedy nigdzie staje się tutaj*, katalog towarzyszący IV Mediations Biennale, Poznań, 2014 ISBN 978-83-935963-1-7
28. Tomasz Sikorski, Marcin Rutkiewicz, *Graffiti w Polsce 1940-2010*, art blanca, Grupa Wydawnicza PWN, Fundacja Sztuki Zewnętrznej, Inowrocław 2011
29. *The Art of Rebellion 3, 4. Masterpieces of Urban Art*, Mainaschaff, 2016 ISBN 978 3 939566 49 6
30. *ŁKS / RTS*, Pan Tu Nie Stał, Łódź, 2017, ISBN 978-83-940999-0-9
31. *Absurd, Nonsens, Oxymoron*, katalog towarzyszący wystawie, Szczecin, 2016
32. *Inspiracje / glamour*, 2010, wydano nakładem 13 MUZ, Szczecin, ISBN 978-83-916661-9-0

Źródła internetowe:

33. *Fabryka Sztuki*, Raport z badań Wolnego Uniwersytetu Warszawy, Warszawa 2014
34. Ewa Wójtowicz, *Obcym Okiem. Podróż Artystyczna jako produkcja obrazów. Sztuka i dokumentacja nr 11, 79-89. 2014 bazhum.mhp.pl* dostęp:30.03.2019
35. <https://www.youtube.com/watch?v=IEgzVrRC0s> film podsumowujący dotychczasowe działania grupy, opublikowany 8 stycznia 2019; 22.03.2019
36. <https://www.youtube.com/watch?v=CXvq2qzubeE> wczesne działania grupy, film opublikowany w 2015 roku; dostęp: 22.03.2019
37. <https://joebennett.net/2017/12/02/the-sound-dome-at-kmh/> dostęp:30.03.2019
38. <https://www.southampton.ac.uk/uni-life/arts/research-projects/aura-satz.page> dostęp:30.03.2019
39. <https://www.youtube.com/watch?v=RJ-CqPYLtSg> dostęp:30.03.2019
40. *Badanie dotyczące obecności kobiet na uczelniach artystycznych w Polsce*, Fundacja Katarzyny Kozyry,
<http://katarzynakozyrafoundation.pl/projekty/badanie-dotyczace-obecnosci-kobiet-w-srodowisku-panstwowych-wyzszych-uczelni-artystycznych-w-polsce> dostęp: 1.04.2019
41. *Magazyn Sztuki*, 2012, <http://www.magazynsztuki.eu/rozmowy/niezwykla-zwyklosc/> dostęp: 1.04.2019
42. <http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/7,114881,23571808,wegry-zmieniaja-konstytucje-zakaz-bezdomnosciosiedlania-obcych.html>
43. <https://wrocenter.pl/pl/zasiedmioma/> wystawa *Za siednioma*, WRO ART Center, Dom Słowa Polskiego, Warsaw Gallery Weekend, 2017
44. akcje Grupy Wojna <https://pl.free-voina.org/actions> dostęp: 1.04.2019
45. <http://www.meetfactory.cz/en/program/rezidence/new-dictionary> dostęp: 1.04.2019
46. oficjalna strona twórcy algorytmu roju: <http://www.red3d.com/cwr/boids/> dostęp: 1.04.2019
47. <https://www.youtube.com/watch?v=RCXGpEmFbOw> dostęp: 1.04.2019
48. Opublikowany 4 lis 2016 https://www.youtube.com/watch?v=aOd4-T_p5fA dostęp: 1.04.2019