

3.1 Osiągnięcia

(o których mowa w art. 219 ust. 1 pkt. 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce [Dz. U. z 2021 r. poz. 478 z późn. zm.])

"Architektonizacja" jako metoda aranżacji plastycznej wystaw w wybranych projektach kuratorskich z lat 2010–2025

Z mojego dorobku kuratorskiego jako osiągnięcia wskazuję projekty wykazane poniżej.

1. *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, z udziałem artystki Katji Strunz, współkuratorowana z Pauliną Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011

Przy pracy nad tym projektem wypracowałem metodę, którą retrospektywnie określam mianem „architektonizacji”.

Ponadto jako wskazuję projekty kuratorskie, w których byłem autorem aranżacji plastycznej wystawy, rozwijając metodę architektonizacji:

2. *Wrogościnnność. Podejmowanie obcych*, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010

3. *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011

4. *Xawery Wolski: Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022

5. *Xawery Wolski: Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024

6. *Aleksandra Ska: Wdowa*, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.03.2025

3.3 Architektonizacja jako metoda aranżacji wystaw

Termin „architektonizacja” zapożyczyłem z *Teorii widzenia* Władysława Strzemińskiego, by poddać go redefinicji. Zachowując kluczowe idee artysty, przekształciłem go w pojęcie, określające metodę aranżowania dzieł w przestrzeni wystawienniczej oraz kształtowania samej tej przestrzeni. Stanowiło to jednocześnie wyraz uznania dla artysty, który wywarł znaczący wpływ na moje myślenie o sztuce jako aktywności społecznej i na moją praktykę kuratorską jako działanie z przestrzenią i architekturą.

Architektonizacja była podstawowym pojęciem teorii Strzemińskiego, a nawet postrzegał ją jako warunek możliwości historii sztuki jako takiej. Polega przede wszystkim na tworzeniu więzi między różnymi elementami dzieła sztuki oraz między dziełami przez przenoszenie składników formy – takich jak linie, wymiary, kształty – z jednego obiektu na inny.

Kluczowym elementem tego procesu jest „przesiąkanie”, czyli wzajemne przesycanie się cechami i składnikami formy — wytwarza ono między nimi więź, stanowiącą nowego rodzaju jakość. Element ten łączy architektonizację z drugim kluczowym zjawiskiem *Teorii widzenia* – „powidokiem,” głównym mechanizmem fizjologii widzenia. Jest to zanikający w czasie ślad obrazu wzrokowego, który pozostaje w oku po spojrzeniu na przedmiot i przeniesieniu wzroku na inny obiekt. Na ten ślad, nakładają się wrażenia z kolejnego spojrzenia, które również po chwili zanika. Ten bezwiedny proces umożliwia nawarstwianie się śladów, przesiąkanie form innymi kształtami. Powidok jest wprawdzie podstawowym elementem fizjologii widzenia, ale jest jednocześnie łączy ją ze świadomością wzrokową. Strzemiński przeciwstawia sobie te dwa procesy, z których pierwszy jest biologiczny i materialny (oparty na mechanice działania oka i mózgu), a drugi stanowi historycznie zmienną, refleksyjną, kulturową i społeczną interpretację doznań wzrokowych. Jednocześnie jednak artysta podkreślał, że oba oddziałują na siebie wzajemnie (dialektycznie), a jest to możliwe dzięki powidokom. Umożliwiają one postrzeganie relacji między różnymi przedmiotami i zjawiskami, wytwarzanie więzi między nimi, a w końcu ich interpretację. Przesiąkanie, nawarstwianie, działające w mechanizmie powidokowym umożliwiają architektonizację. Strzemiński podkreślał dominację jednej z dziedzin sztuki – „[p]roces architektonizacji polega, jak wiemy, na przepojeniu plastyki elementami formy przeniesionymi z

architektury.”¹ To uprzywilejowanie „sztuki przestrzeni” — gdyż takie rozumienie architektury można mu przypisać — jest kluczowe dla adaptacji pojęcia architektonizacji do aranżacji wystaw.

Napotykamy tu na znaną koincydencję. Strzemiński sformułował pojęcie architektonizacji, pracując nad *Teorią widzenia* w 1947 r. A w 1946 r. na zaproszenie Mariana Minicha, dyrektora Muzeum Sztuki zaprojektował przestrzeń wystawienniczą na potrzeby prezentacji dzieł z Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy a.r.² Muzeum otrzymało wówczas jako nową siedzibę eklektyczny pałac z końca XIX w., a pomieszczenie, które miał zaadaptować artysta, było typowym tzw. pokojem berlińskim.³ Strzemiński nie walczył z zastanym układem architektonicznym — zmienił nieco wielkość i proporcje otworów drzwiowych, precyzyjnie zaprojektował polichromie na ścianach i suficie oraz aranżację szprosów w świetliku. Podporządkował formę tego wnętrza zasadom kompozycji przestrzeni — opracowanej przez Katarzynę Kobro i siebie.⁴ Ściany i sufit pokryte zostały prostokątami w podstawowych kolorach oraz bieli, czerni i szarościach. System proporcji regulował stosunki wymiarów tych form oraz pozostałych elementów (otworów drzwiowych, szprosów świetlika). Aranżacja architektury wnętrza była określona przez te same zasady, które Katarzyna Kobro stosowała w swoich rzeźbach. Szczególnie dokładnym rzeźbiarskim odpowiednikiem zdaje się być *Kompozycja przestrzenna (4)* (1929). W przypadku Sali Neoplastycznej to teoria i praktyka rzeźby stały się punktem wyjścia dla architektonizacji wnętrza, pozwalającej przekształcić je w przestrzeń wystawową.

Odnoszę się do tego przypadku, gdyż stanowi on wyjątkowy przykład. Strzemiński zaprojektował Salę Neoplastyczną jako szczególne „urządzenie” wystawiennicze. Tworzyło ono specyficzną „ramę”, w której mogą być prezentowane wyłącznie dzieła konstruktywistycznej i postkonstruktywistycznej awangardy. Sala Neoplastyczna stanowiła zarówno rozwiązanie z zakresu architektury wnętrz, jak i plastyczną aranżację dla prezentowanych w niej dzieł sztuki. Należała do szerszego nurtu awangardowych projektów,

¹ Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, red. Iwona Luba, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s. 144.

² Iwona Luba, *Wprowadzenie do nowej edycji Teorii Widzenia Władysława Strzemińskiego*, w: Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, red. Iwona Luba, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2016, s. 7. Jarosław Suchan, *Awangardowe muzeum*, „blok” 25.03.2021, <https://blokmagazine.com/awangardowe-muzeum/> [dostęp 23.02.2025].

³ K. Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, s. 119.

⁴ Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu przestrzennego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1993.

w których artyści rozciągali swoją praktykę artystyczną na architekturę i aranżację wystaw. Przykładami na poziomie aranżacyjnym były: *0.10 Ostatnia futurystyczna wystawa obrazów*, Piotrogród, 1915-1916; *Pierwsze Międzynarodowe Targi Dada*, Berlin, 1920; *Międzynarodowa wystawa surrealizmu*, Paryż, 1938 a na poziomie architektonicznym *Salę demonstracyjną* El Lissitzky'ego, zwłaszcza *Gabinet abstrakcji* w Provinzialmuseum w Hanowerze w latach 1927-1928.⁵ Ten ostatni wynikał z podobnego sposobu myślenia jak projekt Strzemińskiego — praktyka artystyczna obejmowała przestrzeń wystawienniczą, czyniąc z niej rygorystyczne urządzenie ekspozycyjne. Kompozycja Sali Neoplastycznej w dużym stopniu określała miejsca prezentacji prac zarówno na ścianach (w relacjach do układu barwnych prostokątów) jak i w przestrzeni (w odniesieniu do zaprojektowanego przez Strzemińskiego układu wykładziny na podłodze). Ostatecznie przesądzała ona również o tym, jakie dzieła można w niej prezentować. Stała się narzędziem wykluczenia poetyk i stylistyk odmiennych od konstruktywizmu i geometrycznej abstrakcji.

W swojej praktyce kuratorskiej dokonałem eksperymentu z tą przestrzenią jako kontekstem dla dzieł spoza nurtu konstruktywizmu i abstrakcji geometrycznej. Odbędzie się to w ramach przepracowywania sposobów myślenia o wystawianiu kolekcji pod względem ideowym i aranżacyjnym — ten program autorefleksji Muzeum Sztuki prowadziło w latach 2007-2008 w ramach przygotowań do otwarcia nowego gmachu ms2 oraz nowej ekspozycji stałej. Na ten program składały się trzy eksperymentalne wystawy nazywane *Szkicami* — byłem kuratorem dwóch z nich, w obu byłem też autorem aranżacji. W ostatniej odsłonie zatytułowanej *Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku. Szkic 3: Poza zasadą rzeczywistości* (odbyła się w Muzeum Sztuki | ms1, 24.04-17.08.2008),⁶ w Sali Neoplastycznej zaprezentowałem prace dwóch polskich artystów związanych nową ekspresją lat 80. — Mariusza Kruka (*Wilk na czerwonym trójkącie*, 1988) i Piotra Kurki (*Siedzący*, 1988). Celem było stworzenie kontrpunktu dla architektury wnętrza oraz sprawdzenie w faktycznym eksperymencie możliwości wykorzystania jej poza założonym sposobem użytkowania. Pretekstem formalnym dla prezentacji tych prac był występujący w nich kolor czerwony, choć nie był on identyczny z

⁵ Por. Bruce Altshuler, *Salon to Biennial — Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, Phaidon Press, London - New York 2008; Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge 1998.

⁶ Wcześniejsze wystawy w tym cyklu to: *Kolekcja sztuki XX i XXI wieku. Szkic 1: Sztuka i polityka*, kuratorzy Zenobia Karnicka, Maria Morzuch, Jarosław Suchan, Muzeum Sztuki — ms1, 27.02-19.05.2007; *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku. Szkic 2: Siła formalizmu*, kurator Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki | ms1, 06.09.2007-24.03.2008.

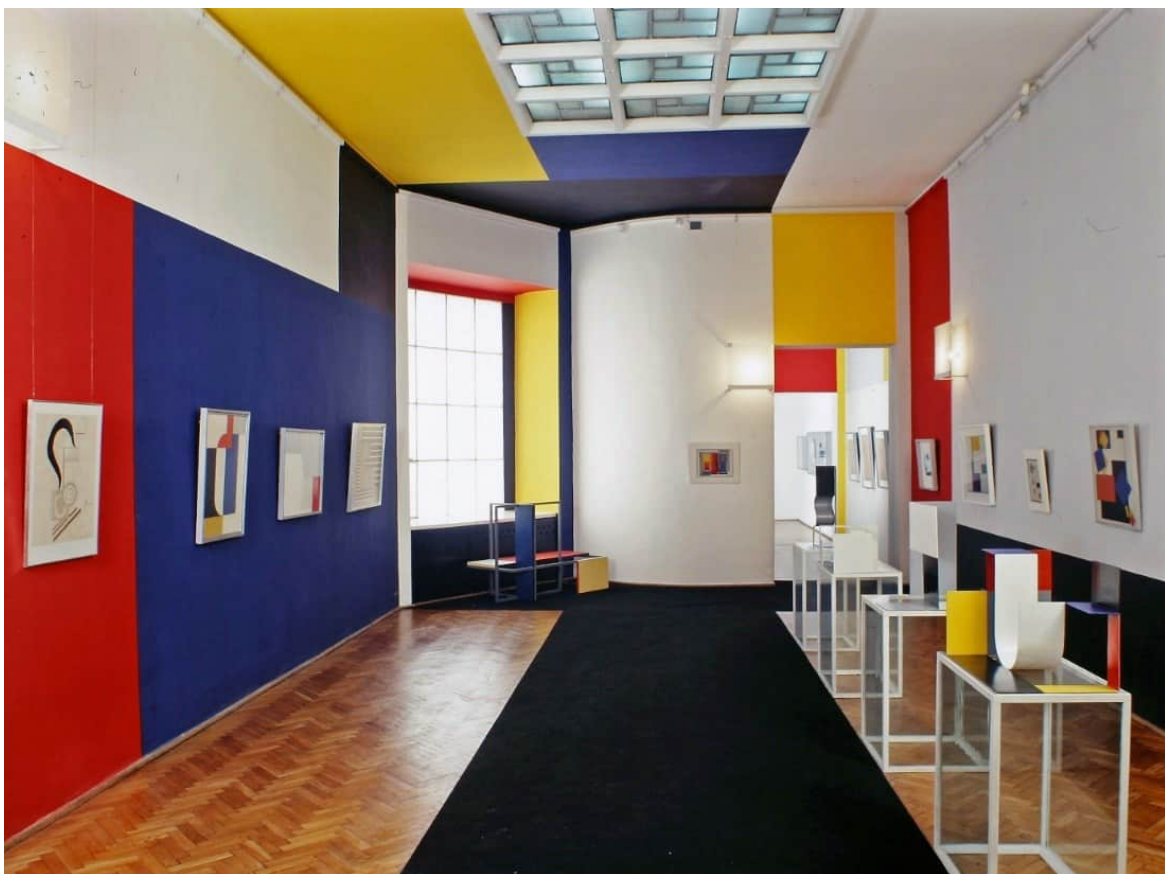
tym, który pojawiał się w polichromiach. Uzasadnieniem merytorycznym była przyjęta idea kuratorska, że zestawienia dzieł opierały się na mechanizmach marzenia sennego czy szerzej procesu nieświadomego — w szczególności zagęszczenia i przemieszenia — odkrytych przez Sigmunda Freuda. *Szkic 3* był eksperymentem z zastosowaniem metod psychoanalitycznych do tworzenia wystaw sztuki nowoczesnej i współczesnej.⁷ Historycznym punktem odniesienia dla tego projektu były wystawy surrealistów z końca lat 30. XX w.⁸ W efekcie w Sali Neoplastycznej nastąpiła konfrontacja „kompozycji przestrzeni” Strzemińskiego z nową ekspresją. Rezultat można nazwać estetycznym konfliktem.

Poniżej umieszczam ilustracje ukazujące Salę Neoplastyczną w ramach *Szkiu 3* (il. 4-6). Dla prezentacji kontekstu poprzedzam je fotografią ukazującą tę przestrzeń w 2005, z regularną ekspozycją (il. 1) oraz ilustracje ze *Szkiu 2* (*Międzynarodowa Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku. Szkic 2: Siła formalizmu*⁹), w trakcie którego stała się ona miejscem wystawiania dzieł z nurtu szeroko rozumianej abstrakcji (il. 2-3).

⁷ Ideę tę poddałem refleksji w tekście: *Poza zasadą rzeczywistości. Czy możliwa jest „psychoanalityczna” ekspozycja sztuki XX i XXI wieku?*, w: *Wokół Freuda i Lacana Interpretacje psychoanalityczne*, red. Lena Magnone, Anna Mach, Difin, Warszawa 2009.

⁸ Bruce Altshuler, *Salon to Biennial — Exhibitions That Made Art History, Volume I: 1863-1959*, Phaidon Press, London - New York 2008, s. 279-294.

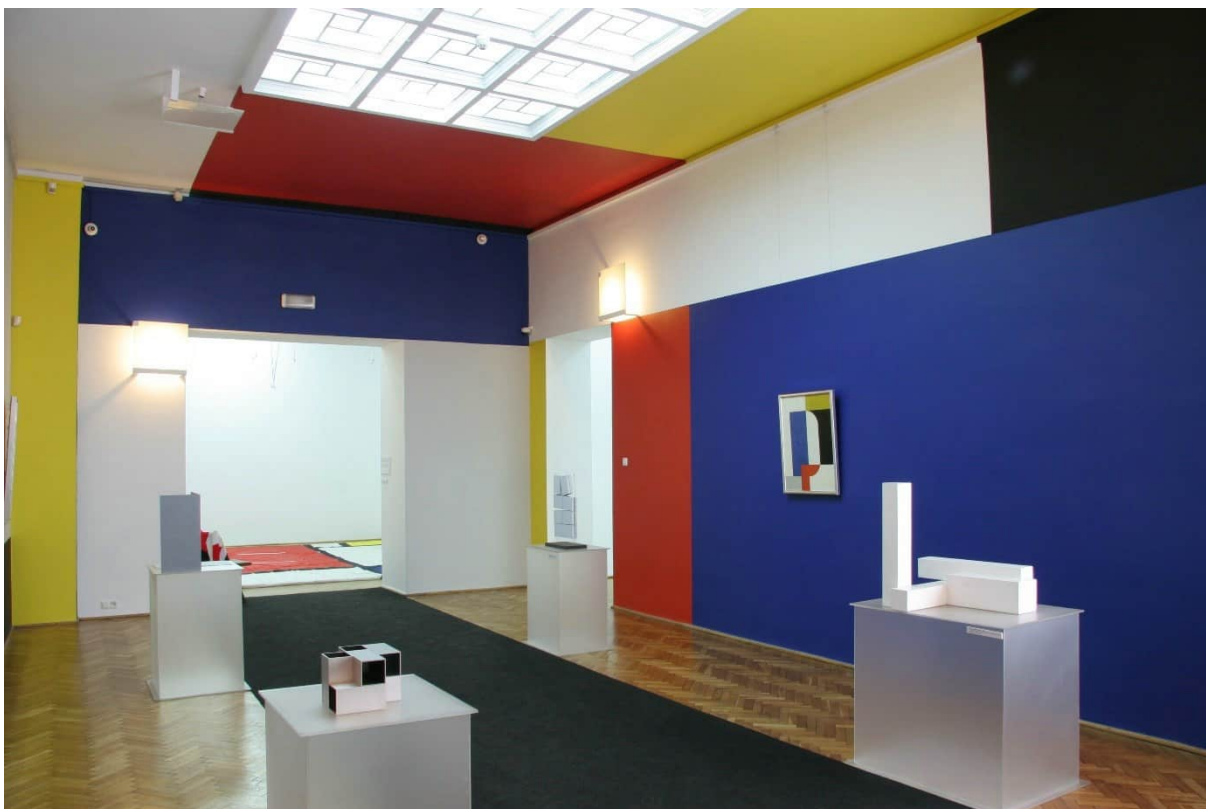
⁹ *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku. Szkic 2: Siła formalizmu*, kurator Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki | ms¹, 06.09.2007-24.03.2008, <https://msl.org.pl/miedzynarodowa-kolekcja-sztuki-xx-i-xxi-wieku-szkic-2-sila-formalizmu> [dostęp 20.08.2025].



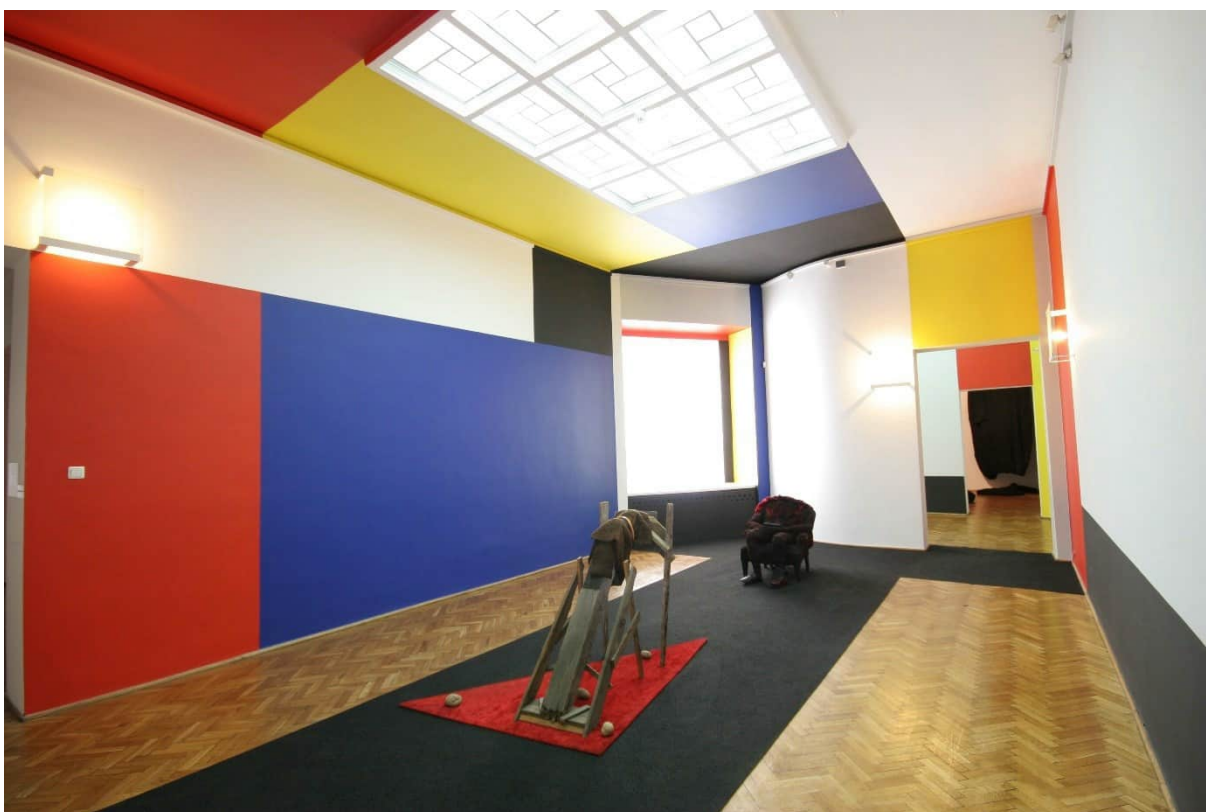
Il. 1. Sala Neoplastyczna, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2005. Fot. Piotr Tomczyk.



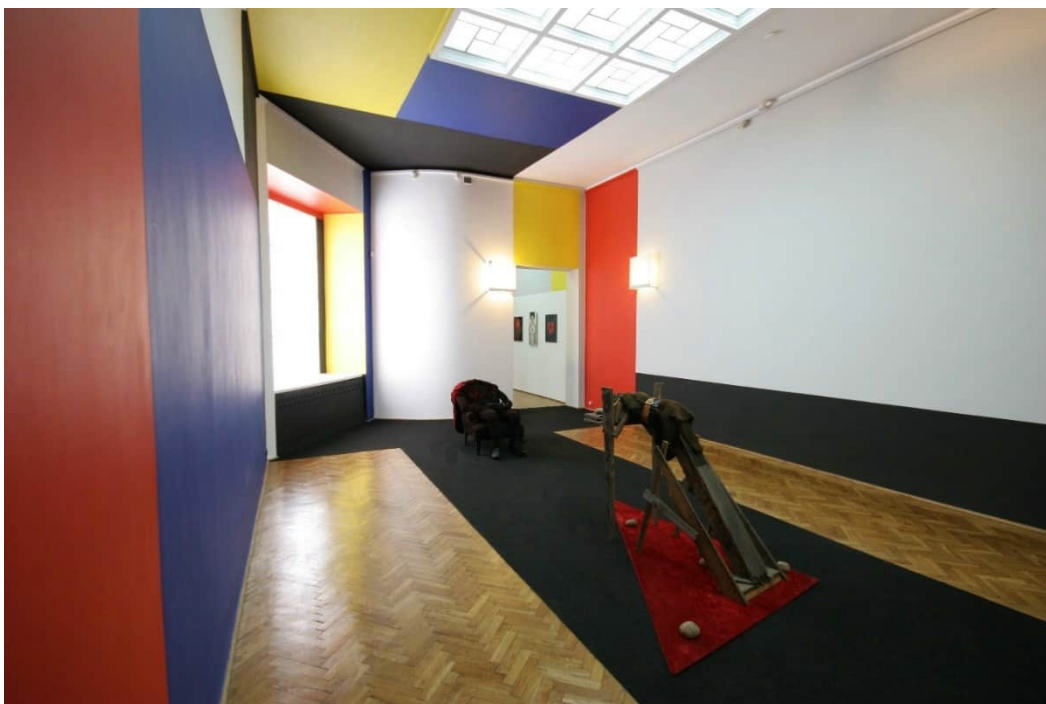
Il. 2. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku. Szkie 2: Siła formalizmu, kurator Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, 06.09.2007-24.03.2008. Foto: Piotr Tomczyk.



II. 3. Międzynarodowa Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku. Szkic 2: Siła formalizmu, kurator Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, 06.09.2007-24.03.2008. Fot. Piotr Tomczyk.



II. 4. Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku Szkic 3: Poza zasadą rzeczywistości, kurator Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, 24.04-17.08.2008. Foto: Piotr Tomczyk



Il. 5. *Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku Szkic 3: Poza zasadą rzeczywistości*, kurator Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, 24.04-17.08.2008. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 6. *Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku Szkic 3: Poza zasadą rzeczywistości*, kurator Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, 24.04-17.08.2008. Fot. Piotr Tomczyk.

Sala Neoplastyczna w założeniu Strzemińskiego miała być prototypem (w tworzeniu specyficznych ram ekspozycyjnych dla określonych typów dzieł sztuki) a okazała się wyjątkowym dziełem, tworzącym przestrzeń dla innych dzieł. Z tego względu uzasadnione było sięgnięcie po eksperyment aranżacyjny dla zbadania jak to „urządzenie” zadziała w konfrontacji ze dziełami sztuki, dla których nie było zaprojektowane. W toku tego eksperymentu kuratorskiego okazało się, że prace Kurki i Kruka stanowiły obce ciało w awangardowej tkance historycznej. Kompozycja przestrzenna Sali Neoplastycznej odrzuciła je. W rezultacie nie mogła powstać więź między dziełami a przestrzenią, która umożliwiałaby wydobyć i wzmocnić wartości dzieł. Przeciwnie wartości te zostały stłumione. „Architektonizacja” przez wystawę w tej sytuacji nie dokonała się. Z dzisiejszej perspektywy oceniam tę aranżację, jako przykład kuratorskiej dezynwoltury, uzasadnionej wprowadzając eksperymentalnym formatem całego programu *Szkiców*, ale prowadzącej do dyskusyjnych rezultatów.

Przedstawiłem szerzej swój eksperyment z przestrzenią Strzemińskiego dla uwypuklenia różnicy z tym, co opracowałem potem jako metodę aranżacji, nazywaną przechwyconym pojęciem architektonizacji. Rozwinięta przez mnie później praktyka aranżacji wystaw opierała się na poszukiwaniu synergii dzieł sztuki i otoczenia, w którym były prezentowane. Nie bez znaczenia jest również to, że punktem odniesienia dla tej metody była architektura *białego sześcianu*, jako w założeniu „neutralnej” przestrzeni prezentacji dzieł sztuki. Wyłanianie się tego, co zwykło się określać mianem *białego sześcianu*, było meandrycznym i powolnym procesem. W istocie nie chodziło tu tylko o zmianę charakteru wnętrza, lecz szerzej o przekształcenie aranżacji dzieł, czyli sposobów ich rozmieszczania na ścianach i w przestrzeni. Jednym z miejsc, w których wypracowywano ten nowy format, było nowojorskie Museum of Modern Art (MoMA). Margaret Scolari Barr (historyczka sztuki i żona Alfreda Barra, pierwszego dyrektora muzeum), w następujący sposób wspominała zmianę praktyki wystawiania poczynając od pierwszej wystawy w MoMA: „Oprócz selekcji obrazów nowatorski był sposób ich ekspozycji — zostały one zawieszane na gładkich ścianach: jeśli ściany nie były całkowicie białe, to były w najjaśniejszym odcieniu szarości, absolutnie neutralnym. Co więcej, w najbardziej nowatorski sposób prace nie były rozmieszczone symetrycznie... W 1932 roku w Paryżu obrazy wieszano symetrycznie i według rozmiaru, a nie według treści czy daty... i były one „spiętrzane”. Natomiast w muzeum, podczas pierwszej wystawy jesienią 1929 roku, nie było obrazów wiszących nad innymi obrazami,

wszystkie ściany były neutralne, a obrazy wieszano w sposób intelektualny, chronologicznie. [...] Wcześniej ściany były albo pokryte panelami albo aksamitem – czerwonym, niebieskim lub zielonym, który pochłaniał kolory obrazów. Zamiast tego postanowiono, że obrazy będą prezentowane samodzielnie.”¹⁰

Trudno o lepszy opis tego, co kryło się za ideą *białego sześcianu* — była to całkowicie odmienna filozofia aranżowania dzieł na wystawach od tej, którą utożsamiamy z dziewiętnastowiecznymi paryskimi *Salonami*, a która ciągle obowiązywała w wielu miejscach w pierwszej połowie XX w. Margaret Barr precyzyjnie określała elementy tego nowego sposobu wystawiania: maksymalna neutralizacja wnętrza, przestrzenne odizolowanie dzieł od siebie, rozmieszczanie prac tak, aby ich układ tworzył znaczenie. Na *Salonach* prace grupowano według gatunków, dla ich rozmieszczania kluczowe były formaty płócien oraz ich uporządkowane (często symetryczne) rozłożenie na ścianach. Wieszanie prac tuż obok siebie oraz jedno nad drugim w istocie powodowało, że przesłaniały one ściany. Prace przepętniały przestrzeń, ale dzięki ciężkim ramom widzowie mogli wyodrębnić z tej masy te obiekty, którym chcieli się przyjrzeć. Relacje między poszczególnymi pracami nie miały znaczenia. Zmiana, którą opisywała Barr zakładała kilka przemieszczeń. Rezygnacja ze „spiętrzania” i odizolowanie dzieł odsłaniała ścianę poza nim i przestrzeń wokół nich, stąd konieczność neutralizacji architektury wnętrza, żeby nie konkurowała z samymi dziełami. Jednocześnie to usamodzielnienie pojedynczego dzieła wzmacniało wartość jego formy i treści, która w tej rozrzedzonej aranżacji nie mogła opierać się wyłącznie na przynależności do jakiegoś gatunku (pejzażu, portretu itd.). Stąd konieczność konstruowania znaczenia dzieł przez budowanie relacji między nimi. Zneutralizowana przestrzeń miała być przejrzystym medium dla tych relacji. Wystawa stawiała się praktyką budowania znaczeń, a nawet opowieści, a nie przeglądem dzieł.

Biały sześcian stanowił zatem wysoko wyspecjalizowane narzędzie przekształcania sztuki w wystawę. Badacze przyjmują, że ugruntował się on w latach 30. i 40. XX w., by zyskać niemalże absolutną dominację w kolejnych dekadach.¹¹ Kiedy Brian O’Doherty na początku

¹⁰ Margaret Scolan Barr, *Interview with Paul Cummings*, 22 February 1974 and 8 April 1974. Archives of American Art, New York, s. 18-21. Cyt. za: Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge 1998, s. 62.

¹¹ Por. Brian O’Doherty, *Biały sześcian od wewnątrz: ideologia przestrzeni galerii*, przeł. Aneta Szyłak, Fundacja Alternativa, Gdańsk 2015; Elena Filipovic, *The Global White Cube*, “On Curating” Issue 22, April 2014, <https://www.on-curating.org/issue-22-43/the-global-white-cube.html> [dostęp 21.07.2025].

lat 70. XX w. poddał krytyce ten typ przestrzeni galeryjnej i praktyki ekspozycyjne z nim związane, rozprawiał się przede wszystkim z jego domniemaną „neutralnością”. Margaret Barr postrzegała neutralizację jako uwolnienie sztuki od przytłaczającej architektury wnętrza, narzucających sztuce własną estetykę oraz jako uwolnienie w dziełach własnych znaczeń. Natomiast O’Doherty traktował neutralność białego sześcianu jako ideologiczny konstrukt, który determinuje wszystko, co znajdzie się w takim wnętrzu. O’Doherty utożsamiał neutralność z obojętnością czyli całkowitym brakiem oddziaływania. Tymczasem jego zdaniem biały sześcian zmienia status każdego obiektu, który się nim znalazł, a co więcej aktywnie kreuje sposób jego postrzegania. Jego oddziaływanie jest potężne. Krytyka czy nawet atak O’Doherty’ego dotyczył białego sześcianu jako modelu dla przestrzeni galeryjnej i nie odnosił się do poszczególnych przypadków (natomiast szczegółowo omawiał on przykłady podważania tego modelu).

Przypomnę tu jego dobrze znaną charakterystykę rygorystycznej neutralizacji w białym sześcianie: neutralna podłoga (najlepiej szara i gładka, ale bez połysku) i ściany (białe), rozproszone oświetlenie (najlepiej padające od góry), oczyszczenie z jakichkolwiek specyficznych elementów czy znamion (konkretne wnętrza musi zostać przekształcone w nieskażoną atmosferę). Z tej charakterystyki wyprowadzał on swoje zarzuty — biały sześcian wytwarza quasi-sakralną aurę, nadmierną powagę (łatwo przechodzącą w pompatyczność), sterylność, wywołującą przerażenie lub zniechęcenie — a przede wszystkim całkowitą izolację od konkretnego miejsca i czasu (pozór uniwersalności), odcięcie od świata zewnętrznego (ekskluzywność) i życia toczącego się wokół (elitarność). Ten typ przestrzeni rodził się razem i był nieodłączny od zmian w sposobie wieszania czy umieszczania dzieł. O’Doherty dokładnie pokazał jak demontaż perspektywy renesansowej w malarstwie przełomu XIX w. i XX w. wiązał się rezygnacją z ram obrazów — a perspektywa i rama były dwoma elementami, które były warunkami możliwości dla „Salonowego” sposobu wieszania. Przekształcenia sztuki wymuszały zmiany sposobu wieszania, pojawił się nowy kanon: prace umieszczano w jednej linii z odpowiednimi odstępami pomiędzy nimi. Przestrzeń wokół dzieł pojawiła się, aby mogły one, jak pisze O’Doherty w cudzysłowie, „oddychać”. To nieprecyzyjne określenie, które przytaczał on całkiem ironicznie, oznaczało jednak, że odpowiednia ilość przestrzeni stała się niezbywalna dla istnienia dzieła sztuki (bez niej „udusiłoby się” lub ściślej zostałoby „zaduszone”). Jednocześnie przestrzeń, która stała się warunkiem egzystencji dzieła nie mogła być skażona — przecież każde najdrobniejsze

zanieczyszczenie stanowiłoby zagrożenie dla „oddechu”. Neutralizacja wnętrza była niezbędna, a biały sześcian był wytworem tej konieczności. Jest to pewnie główny powód, dla którego — mimo stale powracających od czasów O’Doherty’ego fal krytyki i prób demontażu — ciągle jest on dominującym formatem przestrzeni wystawienniczych, a co za tym idzie aranżacji wystaw.¹²

O’Doherty następująco opisywał proces ugruntowywania się białego sześcianu jako narzędzia tworzenia wystaw: „Estetyka aranżacji ewoluuje zgodnie ze swoimi własnymi przyzwyczajeniami, które stają się konwencjami a te, następnie, prawami.”¹³ Jego krytyka pojawiała się na tym ostatnim etapie i tej sytuacji też dotyczyła — rygoryzm i dogmatyczność białego sześcianu zaczęły ograniczać artystyczną ekspresję i rozwój.

Krytyka O’Doherty’ego była brawurowa i przekonująca, tyle że w niektórych momentach wyważała otwarte drzwi. Już wcześniej bowiem pojawiło się przekonanie, że neutralność jest niedostępnym założeniem i żadne konkretne wnętrze nigdy nie jest w stanie jej osiągnąć. Dla przykładu przytoczę znaczącą wypowiedź Reného d’Harnoncourta, który był dyrektorem MoMA w latach 1949-1968 i kuratorem kilkunastu wystaw w muzeum. „Zrewolucjonizował” on aranżację wystaw dokładnie w tym miejscu, w którym dokonało się ugruntowanie białego sześcianu.¹⁴ Jak podkreślano, rozwinął on „sztukę aranżacji do poziomu, który nie ma sobie równych na całym świecie”.¹⁵ Mniej więcej dekadę po ugruntowaniu białego sześcianu, w 1960 roku D’Harnoncourt stwierdził: „Nie ma czegoś takiego jak neutralna aranżacja. Dzieło sztuki jest bardzo podobne do człowieka — to samo dzieło sztuki reaguje inaczej w różnych fazach historii. Aranżacja to bardzo skomplikowany i ekscytujący temat”.¹⁶ W tej wypowiedzi jej autor nie podważał bezpośrednio białego sześcianu, ale zdecydowanie odrzucała samą ideę neutralności — umieszczenie dzieła sztuki w jakimkolwiek otoczeniu, nawet z pozoru najbardziej obojętnym, zmienia jego oddziaływanie. Żaden, nawet najdoskonalszy biały sześcian nie jest w stanie zapewnić neutralności, a co więcej wcale nie chodzi, żeby ją uzyskać.

¹² Jedną z takich fal analizowałem w moim artykule: *Ucieczka z białego kubu. Różnicowanie we współczesnej przestrzeni galeryjnej*, „Zeszyty Artystyczne” nr 15, 2006, s. 63-85.

¹³ O’Doherty, *Biały sześcian...*, dz. cyt., s. 36.

¹⁴ Glen Lowry, *Foreword*, w: Michelle Elligott, *René D’Harnoncourt and the Art of Installation*, The Museum of Modern Art, New York 2018, s. 7.

¹⁵ Cyt. za: Michelle Elligott, *René D’Harnoncourt and the Art of Installation*, The Museum of Modern Art, New York 2018, s. 12.

¹⁶ Gregory T. Hellman, *Profiles: Imperturbable Noble*, „New Yorker”, 7 May 1960, s. 49-112, cyt. za: Staniszewski, *The Power of Display*, dz. cyt., s. 61.

Powróćmy na moment do Sali Neoplastycznej. Strzemiński zaprojektował ją jako część większej przebudowy nowej siedziby Muzeum Sztuki. Adaptacja eklektycznego pałacu Maurycego Poznańskiego z końca XIX w. została przeprowadzona zgodnie z zasadami nowoczesnego muzeum — w większości wewnątrz starano się uzyskać możliwie neutralną przestrzeń (elementy eklektycznej dekoracji ścian zostały przesłonięte ekranami, pomalowanymi na biało). W rezultacie galeria stała się ciągiem białych sześciąt. Ruch Strzemińskiego był zatem podwójny: Sala Neoplastyczna stanowiła zatem zarówno przekształcenie historycznej architektury pałacu, jak i przeciwstawiała się neutralności jej aktualnego otoczenia.

O ile Sala Neoplastyczna w pełni determinowała aranżację, określając również rodzaj dzieł, jakie można w niej umieścić, o tyle biały sześciąt, mimo iż również jest przemożnym formatem, nie jest tak dalece deterministyczny. Ustala sztywne reguły, ale pozwala na podjęcie z nimi gry. A dzieje się tak właśnie dzięki pozornej neutralizacji. Wszystko, co zanieczyszcza przestrzeń i ogranicza jej przejrzystość — począwszy od konkretnego rozmiaru i uformowania danego wnętrza, po wszelkie elementy architektury lub infrastruktury, których nie da się sprowadzić do białej płaszczyzny — może zostać włączone do tej gry. A jej bohaterami są dzieła umieszczone w konkretnym wnętrzu ich interakcja z przestrzenią, między sobą i z publicznością.

W historii przestrzeni wystawienniczych biały sześciąt uzyskał w pewnym momencie radykalną antytezę w postaci tzw. *czarnego pudełka* (*black box*). Jak twierdzą badacze, pojawiło się ono jako przestrzeń teatru eksperymentalnego w latach 60. XX w. oraz niezależnie w galeriach sztuki w latach 90. XX w.¹⁷ To drugie zjawisko wiązało się coraz szerszym włączaniem sztuki wideo do prezentacji w instytucjach sztuki. W tekstach krytycznych postrzega się czarne pudełko jako proste odwrócenie estetyki białego sześciantu przy zachowaniu wszystkich jego ideologicznych obciążeń i ograniczeń. Carlijn Juste przedstawia następującą argumentację: „aby dzieło [filmowe lub wideo — przyp. JL] było widoczne w zadowalających warunkach, zamiast odpowiedniej ilości światła potrzebna jest odpowiednia ilość ciemności. [...] ciemność tych czarnych pudełek zapewnia zasadniczo taką samą neutralność jak biel białego sześciantu: czern ścian, sufitów i podłóg, podobnie jak biel białego sześciantu, sugeruje neutralność, a ostatecznie negację konkretnej, fizycznej

¹⁷ Claire Bishop, *Black Box, White Cube, Gray Zone: Dance Exhibitions and Audience Attention*, „TDR: The Drama Review” Vol. 62, No. 2, Summer 2018 (T238).

przestrzeni. Oba miejsca stawiają widza/obserwatora w pozycji maksymalnej koncentracji, skupienia wzroku, odcięcia się od świata zewnętrznego i skupienia uwagi.”¹⁸ W moim przekonaniu istnieje jednak różnica niuansu, który może wywoływać w niektórych przypadkach znaczące rezultaty. Biały sześcián jest techniką neutralizacji architektury wnętrza w celu uzyskania możliwie czystej przestrzeni — niemalże abstrakcyjnej, nieskażonej przestrzenności, podczas gdy czarne pudełko, jeśli jest rygorystycznie zastosowane, prowadzi do anihilacji zarówno architektury jak i przestrzeni — jego efektem jest bezforemna czeluść. O ile biały sześcián wytwarza dystans i alienuje publiczność, o tyle czarne pudełko pochłania ją i angażuje, gdyż wywołuje afektywne pobudzenia (często zaczynające się od lęku, niepokoju a przynajmniej niepewności). A zatem o ile biały sześcián jest narzędziem pobudzania krytycznej refleksji lub zdystansowanej kontemplacji, o tyle czarne pudełko skłania do zanurzenia się fantazmatyczne projekcje i wizje.

Nie ma tu miejsca na szersze analizowanie tej kwestii, wspominam o tym, gdyż są to dwie dyspozycje przestrzenne kluczowe dla współczesnych praktyk kuratorskich, zwłaszcza gdy chcemy je rozumieć jako działanie z przestrzenią i w przestrzeni.

Wśród nie tak znowu licznych refleksji o roli przestrzennej aranżacji w praktykach kuratorskich jedną z ciekawszych i pogłębionych jest rozprawa doktorska Natalie O’Donnell *Space as curatorial practice: the exhibition as a spatial construct* [*Przestrzeń jako praktyka kuratorska. Wystawa jako konstrukt przestrzenny*].¹⁹ Autorka przeciwstawia się pojmowaniu aranżacji jako kwestii marginalnej lub przynajmniej wtórnej wobec wypracowania kuratorskiej koncepcji, dyskursu bądź narracji. Skutkiem takiej typowej marginalizacji jest zlecanie aranżacji projektantom architektury lub scenografii wystaw, traktowanym jako specjaliści od przekładania kuratorskich idei na rozwiązania przestrzenne bądź plastyczne. O’Donnell podkreśla, że jej zdaniem „praktyka kuratorska jest zasadniczo przestrzenna i przejawia się poprzez wystawę jako przestrzenny konstrukt.”²⁰ Następnie szerzej rozwija swoje podejście: „[...] decyzje kuratorów, dotyczące przestrzeni często nie są

¹⁸ Carlijn Juste, *From the White Cube to the Black Box and back: Lighting design for new media art exhibitions*, „Déméter”, Nr 10, Été 2023, 15 novembre 2023, <https://www.peren-revues.fr/demeter/1346> [dostęp 17.09.2025], s. 5. Por. też *Raumverschiebung: Black Box - White Cube*, red. Barbara Büscher, Verena Elisabeth Eitel, Beatrix von Pilgrim, Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 2014.

¹⁹ Natalie Hope O’Donnell, *Space as Curatorial Practice: The Exhibition as a Spatial Construct*, rozprawa doktorska, Oslo School of Architecture and Design, Oslo 2016, online: <https://aho.bragel.unit.no/aho-xmlui/handle/11250/2398244> [dostęp 11.08.2025].

²⁰ Tamże, s. 8.

dokumentowane ani wyjaśniane. Może to wynikać częściowo z faktu, że wystawa powstaje w samej przestrzeni, a decyzje są podejmowane i zmieniane w trakcie jej montażu. Gdy wystawa jest już otwarta, czyli potocznie mówiąc «powieszona», stanowi ona konstrukcję przestrzenną, a jej wyjaśnienie tkwi w samej ekspozycji. Podobnie jak w przypadku dzieła sztuki, jeśli możemy ją doświadczyć, nie potrzebujemy jej szczegółowego «objaśniania». Częścią sensu tworzenia dzieła sztuki jako przedmiotu materialnego jest to, że wykracza ono poza język lub wymyka się mu – gdyby można było w pełni uchwycić je słowami, nie miałoby sensu tworzyć tego dzieła. Rzeczywiście, doświadczenie dzieła może zostać osłabione, jeśli zostanie nadmiernie zdeterminowane przez wyjaśnienia, i dotyczy to również zestawiania dzieł na wystawie.”²¹ Autorka odróżnia przestrzenną praktykę kuratorską od dwóch rodzajów działań. Z jednej strony od praktyki kuratorskiej jako praktyki dyskursywnej — tworzenia wypowiedzi czy tekstów. Podkreśla, że: „Istnieje jakościowa różnica między napisaniem tekstu [czy szerzej produkcją dyskursu — przyp. JL] a stworzeniem wystawy, szczególnie w odniesieniu do tego, jak każda z tych form oddziałuje na zwiedzającego jako ciało, poruszające się w przestrzeni i jak się do niego zwraca w procesie, który często wymyka się całkowicie słowom.”²² A z drugiej strony, odróżnia kuratorską praktykę przestrzenną od projektowania architektury czy scenografii wystawy, zlecanego specjalistom — nazywając to ostatnie praktycznym projektowaniem wystawy. Według niej „aranżacja, fizyczna organizacja wystawy, jest sama w sobie formą pracy”, co ma kluczowe znaczenie dla „rozumienia wystawy jako konstruowania kuratorskiej argumentacji w przestrzeni, a nie tylko praktycznej decyzji projektowej.”²³

O'Donnell proponuje pięć pojęć dla analizy kuratorskiej aranżacji wystaw: „*programme, argument, walk-through, sequence* oraz *interval*” — co proponuję przetłumaczyć odpowiednio jako *program, argumentacja, przejście, sekwencja* i *interwał*.²⁴ Autorka stwierdza: „W tej koncepcji kurator jest architektem wystawy. Program osoby kuratorskiej jest tym, co zamierza ona przekazać przez poszczególne dzieła i całość wystawy jako argumentację, stworzoną przez rozmieszczenie eksponatów. [...] Program kuratorski zyskuje fizyczny wyraz w postaci ruchu zwiedzających a prace na wystawie tworzą sekwencje, z

²¹ Tamże, s. 11-12.

²² Tamże, s. 57.

²³ Tamże, s. 37-38.

²⁴ Tamże, s. 7.

którymi widzowie stykają się podczas wybranego przez siebie przejścia przez galerię. Logika sekwencji wystawy czerpie swoją spójność z idei całości wystawy. Interwały między poszczególnymi pracami oraz między dziełami a zwiedzającymi determinują sekwencje prac i relacje między nimi – jako pojedynczymi bytami — a argumentacją całej wystawy.”²⁵ O'Donnell proponuje pięć ściśle powiązanych ze sobą pojęć, pozwalających uchwycić strukturę oraz dynamikę współdziałania kuratorskiej koncepcji i aranżacji w obrębie wystawy.

Definiując program, O'Donnell wychodzi od architektonicznego rozumienia tego terminu, co wynika bezpośrednio z przyjętego przez nią założenia o kluczowej roli organizowania przestrzeni w praktyce tworzenia wystaw. Przestrzeń staje się w tym ujęciu medium, przez które realizowane są kuratorskie założenia, dotyczące znaczenia, funkcjonowania i oddziaływania wystawy. Mimo iż termin jest zaczerpnięty z architektury, to tylko po to, aby rozpoznać złożoność relacji wystawy do fizycznej przestrzeni. Autorka zaznacza, że „architektura budynku może pokrzyżować program kuratorski w sensie czysto fizycznym.”²⁶ Jednocześnie jest ona niezbywalnym warunkiem, który umożliwia jego prezentację. Precyzując znaczenie terminu, pisze ona: „Dla kuratorów i kuratorek termin «program», w znaczeniu, w jakim używam go tutaj, odnosi się do sposobu wykorzystania przestrzeni wystawienniczej, a samo to wykorzystanie jest ograniczone przez program architektoniczny budynku. Program kuratorski charakteryzuje się nieodłączną dwoistością, która wynika z relacji między poszczególnymi eksponatami a wystawą jako całością, a także z powiązania eksponatu z elementami znajdującymi się wokół niego. Osoba kuratorska musi poruszać się pomiędzy ustalonymi konwencjami galerii modernistycznej, w której dzieło sztuki powinno mieć minimalną ingerencję mediatora i powinno «mówić samo za siebie», a tym, co osoba kuratorska chce przekazać przez tematykę wystawy.”²⁷ Program może podważać samodzielne znaczenie poszczególnych dzieł, wpisując je w sens całości, ale kluczem jest zachowanie równowagi między tymi dwoma aspektami. Jednocześnie program powinien stanowić rodzaj scenariusza czy nawet partytury (autorka używa pojęcia *script*), określających jak publiczność ma przemierzać czy zwiedzać wystawę. Co istotne autorka traktuje architekturę wnętrza galerii jako wyzwanie, z którym osoba kuratorska musi

²⁵ Tamże, s. 80.

²⁶ Tamże, s. 80.

²⁷ Tamże, s. 83-84.

zmierzyć się w swoim programie, a nie neutralny pojemnik, który jest obojętny bądź przejrzysty wobec tego, co w nim się pojawia.

Program determinuje *przejście* — przy czym pojęcie to, dzięki wieloznaczności polskiego słowa, możemy rozumieć jako: przestrzenną formę, zaprogramowaną przez osobę kuratorską; aktywność publiczności — jej poruszanie się po przestrzeni, a nawet doświadczenia, których zwiedzający doznają w trakcie przemieszczania się po wystawie. Do tych trzech znaczeń odnosi się również O'Donnell. Przy czym ponownie wychodzi od architektury — galeryjne wnętrza stanowią pierwotną determinantę, to w nią osoby kuratorskie muszą wpisać program i wynikające z niego przejście. Wychodząc od idei przechadzki, spaceru, architektonicznej amfilady i promenady jako form dla tej aktywności, autorka dociera do swojego rozumienia pojęcia przejścia jako „powolnego, nieco meandrycznego poruszania się po przestrzeni galerii w sposób charakterystyczny dla zwiedzania wystawy”, przy czym nie musi ono być określone przez linearną trajektorię, porządek zwiedzania i nie powinno wykluczać „osób, które nie są w stanie fizycznie przejść przez wystawę”.²⁸ Według tego założenia rozmieszczenie prac na ścianach i w przestrzeni galerii (bardziej niż elementy etalażu) proponuje publiczności możliwości ruchu w przestrzeni wystawy, ustalając najbardziej podstawowe warunki odbioru.

Przejście jest podstawowym narzędziem konstruowania kuratorskiej *argumentacji*. O'Donnell zakłada, że każdy projekt kuratorski wymaga postawienia jakiejś tezy a sama wystawa jest prezentującym ją wywodem. Przy czym warto to ponownie zaznaczyć, że argumentacja odbywa się za pomocą dzieł, tworzenia relacji między nimi oraz ich rozmieszczania w przestrzeni galerii. Wywód niekoniecznie musi być jakąś opowieścią, może opierać się na innych schematach niż narracyjne czy fabularne, na przykład — na zestawieniach formalnych, symbolicznych, bądź materialnych (materiałowych). Przez zaprogramowanie przejścia osoba kuratorska prezentuje tezę i usiłuje przekonać do swojej argumentacji, jednocześnie nie jest w stanie ściśle kontrolować przebiegu odbioru, gdyż publiczność nawet przy ściśle zaprojektowanym porządku zwiedzania zachowuje swobodę poruszania się, wybierania tego, co ogląda i na czym się skupia. Konstruowanie argumentacji jest kluczowym elementem, odróżniającym przestrzenną praktykę kuratorską od

²⁸ Tamże, s. 86.

„praktycznego” projektowania architektury czy scenografii wystaw. W tym drugim przypadku celem powinno być w istocie znalezienie projektowych rozwiązań i plastycznego wyrazu dla argumentacji przygotowanej przez osobę kuratorską.

Precyzując swoje narzędzia analizy, O'Donnell dorzuca pojęcie *sekwencji*, mimo że wydaje się ono koncepcyjnie zawierać w pojęciu *przejścia* — sekwencje budują przejście. Autorka stwierdza: „Sekwencja jest kluczową strategią kuratorską. W przestrzeni wystawy początkowa sekwencja, stworzona poprzez umieszczenie kolejnych elementów wzdłuż trasy zwiedzania, może wywoływać rezonans w całym pomieszczeniu dzięki ustaleniu kierunków widzenia.”²⁹ Z kolei narzędziem, pozwalającym wyodrębnić sekwencje, jest *interwał*. O'Donnell opisuje to pojęcie następująco; „Interwał odnosi się do dwóch różnych rodzajów pośredniej przestrzeni: tej między dziełami oraz tej między dziełem a widzem. Przestrzeń między dziełami jest miejscem, w którym tworzy się kuratorska argumentacja, gdzie przez zestawienie dzieł ujawniają się powiązania między nimi.”³⁰ Jest to bardziej techniczne określenie tego, co O'Doherty nazywał poetycko „oddechem”. Nowoczesne i współczesne dzieło sztuki wymaga pustej przestrzeni wokół, aby mogło się ukonstytuować a jednocześnie uzyskać status i rangę. O'Donnell jednak idzie dalej w swoim rozumieniu przestrzennej pauzy, operowanie jej wielkością staje się narzędziem nadawania znaczenia — mniejszy odstęp tworzy relacje między obiektami, a większy pozwala wyodrębnić grupy prac. Przestrzenna aura, która pojawia się wraz z białym sześcianem, przestaje być wyłącznie środkiem budowania samodzielności dzieł, a staje się narzędziem nadawania sensu zestawieniom dzieł.

Łatwo zauważyć, że terminy sekwencja i interwał są implikowane przez pojęcie przejścia. Jak się wydaje, autorka wyodrębnia je, aby doprecyzować i uwypuklić techniki działania w przestrzeni. O'Donnell chce odróżnić praktykę kuratorską od różnych aktywności operujących językiem i dyskursem, choć zauważa pewne analogie do tekstu czy wypowiedzi — sekwencje mogą być porównane do zdań, a interwały do znaków przestankowych. Podobne analogie można, by znaleźć z utworami muzycznymi czy nawet choreograficznymi. Analogie te, nawet jeśli inspirujące i ciekawe, nie powinny jednak jej zdaniem podważać swoistości przestrzennych praktyk kuratorskich.

²⁹ Tamże, s. 89.

³⁰ Tamże, s. 90.

O'Donnell jest kuratorką związaną od wielu lat z Muzeum Muncha (Munchmuseet) w Oslo, jej perspektywa teoretyczna jest zatem ściśle związana z praktyką zawodową jako instytucjonalnej kuratorki — twórczyni wystaw. Tu można szukać źródeł świadomości siły oddziaływania architektury wnętrza i budynku na wystawy i dzieła. Z kolei z rozpoznania roli architektury jako przestrzeni wynika zrozumienie praktyki kuratorskiej jako działania w przestrzeni i z przestrzenią. O'Donnell idzie jeszcze dalej, gdyż przez ideę programowania sekwencji i interwałów, ustanawia przestrzeń jako element i wartość kluczową dla wewnętrznej konstrukcji wystawy (a nie tylko dla jej umieszczenia w tym czy innym wnętrzu).

Oczywiście nie jest ona jedyną kuratorką, która podkreśla znaczenie tego aspektu. Dla przykładu Elena Filipović poddając refleksji współczesne znaczenie białego sześcianu dochodzi do podobnego rozpoznania: „[...] Wystawa nie jest jedynie ciągiem dzieł sztuki, dobrych lub złych, spójnych tematycznie lub formalnie odmiennych. Wartość i znaczenie wystawy nie są też sumą (gdyby można je w ten sposób zmierzyć) łącznej wartości i znaczenia poszczególnych dzieł sztuki. Istotą wystawy jest raczej sposób, w jaki wybór dzieł sztuki, kontekst tektoniczny oraz tematyczne lub inne elementy dyskursywne łączą się w określoną formę. To właśnie odróżnia wystawę od, powiedzmy, eseju ilustrowanego: artikulacja konkretnej przestrzeni fizycznej, w której inscenizowane są relacje między widzami a obiektami, między jednym obiektem a innymi oraz między obiektami, widzami i ich konkretnym kontekstem wystawienniczym”.³¹ O ile Filipović celnie rozpoznaje dynamikę budowania znaczenia w wystawie — różnicę między wystawą a pokazem i esejem, o tyle O'Donnell oferuje precyzyjniejsze narzędzia do analizy konkretnych działań w ramach określonych praktyk kuratorskich.

Pojęcia zaproponowane przez Natalie Hope O'Donnell stanowią dla mnie punkt odniesienia dla opisu i poddania refleksji architektonizacji jako metody aranżacji wystaw. Z dwoma zastrzeżeniami. Pierwsze dotyczy tego, że O'Donnell skupia się przede wszystkim na samym rozmieszczeniu dzieł w galeryjnym wnętrzu i w swojej refleksji teoretycznej (choć zwraca na to czasem uwagę w opisach przykładów) w praktyce pomija kwestie związane wykorzystaniem oświetlenia, architektury (np. ścianek działowych, kolorystyki ścian) czy

³¹ Filipović, *The Global White Cube*, dz. cyt.

elementów etalażu do budowania znaczenia. W moim przekonaniu jest redukcjonistyczne podejście do aranżacji. Natomiast drugie zastrzeżenie odnosi się do pojęć przejścia i sekwencji, które implikują mocne uporządkowanie argumentacji. Autorka zarzeka się wprowadzić, że nie chodzi jej o linearną trajektorię przemierzania wystawy, ale pojęcie sekwencji ściśle łączy z następstwem — fragmenty całości czy elementy ułożone są jeden po drugim. Trudno nie zauważyć tu sprzeczności między deklarowaną otwartością sposobów przejścia publiczności przez wystawę a koniecznością takiego jej ustrukturyzowania, żeby argumentacja była możliwa do odbioru. Być może ta sprzeczność ujawnia główną trudność w praktyce kuratorskiej: konstruowanie czy komponowanie wystaw (jako czegoś odmiennego od amorficznej prezentacji właściwej pokazom) musi narzucić przestrzenną i znaczeniową strukturę eksponowanym dziełom. W mojej własnej praktyce ze względu na architektoniczne ograniczenia niejednokrotnie posługiwałem się sekwencją jako narzędziem komponowania wystaw, ale gdy tylko sytuacja to umożliwiała, wybierałem *konstelację* jako metodę budowania znaczenia (szerzej przedstawię to w dalszej części tekstu). Podsumowując, pojęcia O'Donnell są poręcznym zestawem narzędzi do refleksji o praktyce kuratorskiej, ale bynajmniej nie stanowią one kompletnego instrumentarium. Będę uzupełniał ten zestaw w zależności od potrzeb.

Przejęte przeze mnie od Władysława Strzemińskiego pojęcie architektonizacji pozwala podkreślić powiązanie kuratorskiego programowania i argumentacji z konkretnymi wnętrzami galeryjnymi — ich kształtem, układem i charakterem. Ten ostatni nigdy nie daje się całkowicie zneutralizować w procesie przekształcania w biały sześćcian. W najbardziej oczyszczonych z przypadkowych elementów wnętrzach specyficzny charakter wynika z wielkości pomieszczeń a nawet ich proporcji. Architektonizacja, jak proponuję ją pojmować, jest takim aranżowaniem prac z wykorzystaniem dostępnych elementów architektonicznych, aby wytwarzała się synergia z między programem, dziełami, przestrzenią oraz odbiorcami. Synergia ta jest możliwa w moim przekonaniu dzięki rezonansowi wszystkich tych elementów. Termin rezonansu zapożyczam z publikacji Hartmuta Rosy *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World* [Rezonans. Socjologia naszych relacji ze światem]. A oznacza on według autora taką relację między nami jako podmiotami a światem, w której porusza nas i wprowadza w rozedrganie spotkanie z jakimś elementem otoczenia. Odpowiadamy na to spotkanie, jednocześnie przyjmując jego oddziaływanie do wewnątrz i

kierując na zewnątrz ruch emocjonalny. Wynika to z naszego wrodzonego zainteresowania i odpowiedniego oczekiwania skuteczności.³² Innymi słowy rezonans jest relacją, w której „podmiot i świat wzajemnie na siebie wpływają i ulegają transformacji. Rezonans nie jest echem, ale responsywną relacją, wymagającą, by obie strony mówiły własnym głosem.”³³ Rosa rozwija bardzo złożoną teorię tego pojęcia dla opisanego sposobów, w jaki jesteśmy powiązani za naszym otoczeniem w sprzężeniu zwrotnym ulegania wpływom i oddziaływania. Posługuje się również pojęciem *przestrzeni rezonacyjnej* [*resonant space*], dzięki której takie intensywne relacje — wspólne wibracje — „adaptacyjnej transformacji świata” mogą zaistnieć.³⁴ W procesie architektonizacji, jak wierzę i będę chciał pokazać, wystawa może stać się tego rodzaju *przestrzenią rezonacyjną*, w której wytwarza się wspólna wibracja, obejmująca wnętrze, dzieła i publiczność. Przy czym program kuratorski jest czymś w rodzaju partytury, umożliwiającą to współbrzmienie.

3.3.1 Wypracowanie metody architektonizacji — *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki* w Muzeum Sztuki w Łodzi

Idea architektonizacji pojawiła się w mojej praktyce kuratorskiej jako pokłosie współpracy z artystką, Katią Strunz przy wystawie retrospektywnej *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*. Projekt ten kuratorowałem wspólnie z Pauliną Kurc-Maj (patrz oświadczenie współautora) i był on prezentowany w Muzeum Sztuki | MS2 w okresie 30.11.2010–27.02.2011. Towarzyszyły mu dwie publikacje pod moją redakcją. Jedną z nich *Katja Strunz: Zeitraum #9 für Władysław Strzemiński* stanowiła prezentację i teoretyczne opracowanie wkładu artystki w wystawę.³⁵ A druga *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki* była katalogiem wystawy z tekstami naukowymi, prezentującymi najnowszy stan badań.³⁶

³² Hartmut Rosa, *Resonance: A Sociology of Our Relationship to the World*, przeł. James C. Wagner, Polity Press, Cambridge - Medford 2019, s. 166.

³³ Tamże, s. 174.

³⁴ Tamże, s. 240.

³⁵ *Katja Strunz, Zeitraum #9 für Władysław Strzemiński*, red. Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki – Walther König, Łódź – Köln 2011.

³⁶ *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages of Life: Władysław Strzemiński and Rights for Art*, red. Jarosław Lubiak, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi 2012.

Zanim przejdę do analizy aranżacji wystawy, zarysuję kontekst przestrzenny. Miejszem prezentacji była galeria przeznaczona na ekspozycje czasowe na parterze oddziału Muzeum Sztuki, tzw. MS2. Było to zaadoptowane wnętrze pofabryczne. Adaptacja byłej tkalni polegała na możliwie kompletnym przekształceniu pomieszczeń w białe sześciany. Neutralizacja z powodów technicznych nie była jednak zbyt skuteczna. Przestrzeń zakłócały dwa rzędy kolumn oraz znajdujący się przy oknach rząd prostopadłościanów o funkcjach technicznych. Głównym problemem było jednak to, że wnętrze było niskie. Wiązał się z tym drugi mankament — ścianki działowe nie mogły być wznoszone na pełną wysokość pomieszczenia, musiały być sporo niższe, żeby nie blokować rozprzestrzeniania się gazu gaśniczego w razie pożaru. To z kolei w znacznym stopniu utrudniało oświetlanie ścian działowych ze względu na ryzyko pojawienia się cieni po ich drugiej stronie. O'Donnell pisała, że „architektura budynku może pokrzyżować program kuratorski w sensie czysto fizycznym”³⁷ — w wypadku MS2 nie niweczyła ona kuratorskich założeń, ale stanowiła bardzo daleko idące ograniczenie.

Poniżej prezentuję zdjęcie (il. 7), ukazujące wnętrze galerii na parterze MS2 po adaptacji (później w odpowiedzi na potrzeby wystawiennicze okna zostały zasłonięte).

³⁷ O'Donnell, *Space as Curatorial Practice*, dz. cyt., s. 80.



Il. 7. Muzeum Sztuki w Łodzi | ms2. Galeria wystaw czasowych na parterze.

Kluczowym elementem kuratorskiego programu wystawy *Powidoki życia* było zaproszenie Katji Strunz do stworzenia interwencji przestrzennej. Artystka przepracowywała tradycję nowoczesności, w tym konstruktywistycznej awangardy i była jedną z ciekawszych przedstawicielek szerszego nurtu powrotu do modernizmu, który zyskał na jakiś czas dominację na światowej scenie artystycznej po *documenta 11* w 2007 r. Jej prace dalekie były od powtarzania czy odtwarzania schematów formalnych, raczej stanowiły one rozwinięcie pewnych modernistycznych sposobów myślenia o kompozycji, materiałach czy relacji z otoczeniem w języku współczesnej rzeźby i instalacji. Artystka wykorzystywała również dzieła awangardowe jako „przedmioty gotowe”, m.in. sięgała po prace Kazimierza Malewicza, by tworzyć instalacje. To właśnie stanowiło kluczową przesłankę do zaproszenia jej do pracy ze spuścizną Strzemińskiego. Drugim powodem była jej praca z pojęciem *Nachzeitigkeit* (oznaczającym coś, co pojawia się po czasie, jest następstwem, odwleczonym skutkiem). Korespondowało ono z pojęciem *powidoku*, kluczowym dla teorii i praktyki Strzemińskiego w latach 40. A wreszcie trzecią przesłanką było to jak wykorzystywała

elementy plastyczne do działań w przestrzeni, co z kolei korespondowało z ideą architektonizacji.

Zaproszenie Katji Strunz było ściśle związane z głównym celem, dla którego Muzeum Sztuki zorganizowało wystawę Strzemińskiego — a mianowicie aktualizacją jego dorobku. Nie chodziło bynajmniej o historyczną retrospektywę, a przeciwnie — o wydobywanie z twórczości artysty jej współczesnych aspektów, motywów czy wartości. Wpisywało się to w szerszą agendę programową muzeum w tym czasie, polegającą na przeciwstawianiu się historyzacji awangardy. Awangardowość była postrzegana jako ten aspekt kultury i sztuki, który wyznaczał horyzont nowoczesności — można się do niego jedynie zbliżać, ale nigdy nie da się go przekroczyć. Jako nieosiągalny ideał, nie podlegał upływowi czasu, ani zatartu czy zagubieniu w przeszłości. Mógł natomiast ulegać zapoznaniu, w związku z tym konieczne było powtórne udostępnianie w żywym doświadczeniu. Warto nadmienić, że Muzeum Sztuki długo kontynuowało tę agendę, a jednym z projektów w jej ramach była spektakularna wystawa *Awangardowe muzeum z 2021* (wraz publikacją pod tym samym tytułem).³⁸

Wystawa Władysława Strzemińskiego miała zatem przede wszystkim umożliwić odnowienie żywego doświadczenia jego sztuki jako projektu unistycznego świata. Wystawa nie miała być poświęcona kwestiom biograficznym, jednak nie miały one być pomięte. Przede wszystkim chcieliśmy wyeksponować to jak wcielał w swoje dzieła i projekty wiarę, że sztuka powinna stać się środkiem zmiany życia na poziomie społecznym. Zamierzaliśmy pokazać, że idea sztuki jako działania społecznego jest na wskroś aktualna, więc twórczość Strzemińskiego można traktować jako nam współczesną (zgodnie z rozumieniem współczesności jako anachroniczności zaproponowanym przez Giorgia Agambena³⁹).

W oparciu o te założenia opracowałem z Pauliną Kurc-Maj program kuratorski. Natomiast Katję Strunz poprosiliśmy o skonstruowanie żywego doświadczenia przez zaprojektowanie

³⁸ *Awangardowe muzeum*, kur. Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan, Muzeum Sztuki | ms1, 15.10.2021–01.05.2022. *Awangardowe muzeum*, red. Agnieszka Pindera, Jarosław Suchan, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2020.

³⁹ Giorgio Agamben, *Czym jest współczesność?*, w: tegoż, *Nagość*, przeł. Krzysztof Żaboklicki, W.A.B., Warszawa 2010.

przejścia. Jej rola została formalnie określona jako „projekt ekspozycji”,⁴⁰ a oznaczało to zaprojektowanie instalacji architektonicznej oraz etażu (gablów i postumentów).

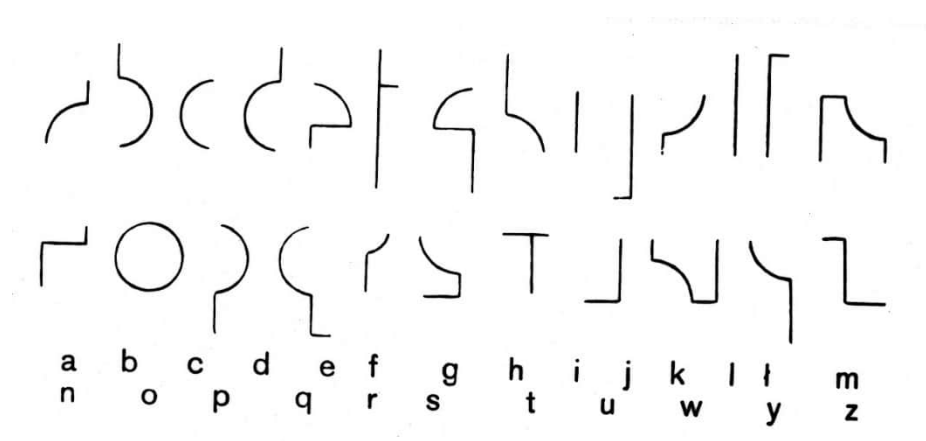
Można powiedzieć, że artystka podeszła do zadania z igras awangardowym radykalizmem. Po wizycie studyjnej w Muzeum Sztuki zaproponowała, aby punktem wyjścia dla jej wkładu był jej kolaż z 2002 r. zatytułowany *Zeittraum*. Samo słowo zaczerpnięte było z *Pasaży* Waltera Benjamina⁴¹ i było neologizmem niemal tożsamym ze słowem *Zeitraum*, oznaczającym okres, przebieg czasu, chciałoby się powiedzieć odstęp czasu. Benjamin dodał jednak drugie „t,” dzięki czemu wprowadzone zostaje słowo „Traum” — marzenie senne.⁴² *Zeittraum* zawierało więc trzy wyrazy - czas (*Zeit*), przestrzeń (*Raum*) i marzenie (*Traum*). To połączenie słów, spłót sensów i implikacji zafascynował Katię Strunz. Zaproponowała, żeby to właśnie słowo stało się podstawą dla projektu architektury wystawy *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*.

Chodziło o literalne wpisanie tego słowa w przestrzeń galerii. Co więcej w swoim projekcie artystka wykorzystała krój pisma opracowany przez Strzemińskiego i opublikowany w *Komunikacie grupy „a.r.” nr 2* w 1932 r. (il. 8) W efekcie powstała niezwykła typografia przestrzeni, stanowiąca jednocześnie konceptualną jak i materialną interpretację twórczości artysty. Artystka traktowała swój projekt jednocześnie jako dzieło sztuki i hołd dla poprzednika — stąd tytuł *Zeittraum #9 für Władysław Strzemiński* (il. 9, 10). Jej propozycję można postrzegać jako kontynuację tradycji projektowania przez artystów przestrzeni dla sztuki innych artystów jak *Gabinet abstrakcji* (*Kabinett der Abstrakten*, 1927-1928) zaprojektowany przez El Lissitzky’ego dla prezentacji dzieł m.in. Pieta Mondriana i Hansa Richtera czy *Cabane éclatée avec tissu blanc et noir* (1985-2009) Daniela Burena dla obrazów Henryka Stażewskiego. A głównym punktem odniesienia była Sala Neoplastyczna (1948) autorstwa Strzemińskiego dla Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.” Strunz ofiarowała swoje dzieło Strzemińskiemu, aby otworzyć przestrzeń doświadczania jego sztuki, w duży stopniu też uwarunkowała przebieg tego doświadczenia.

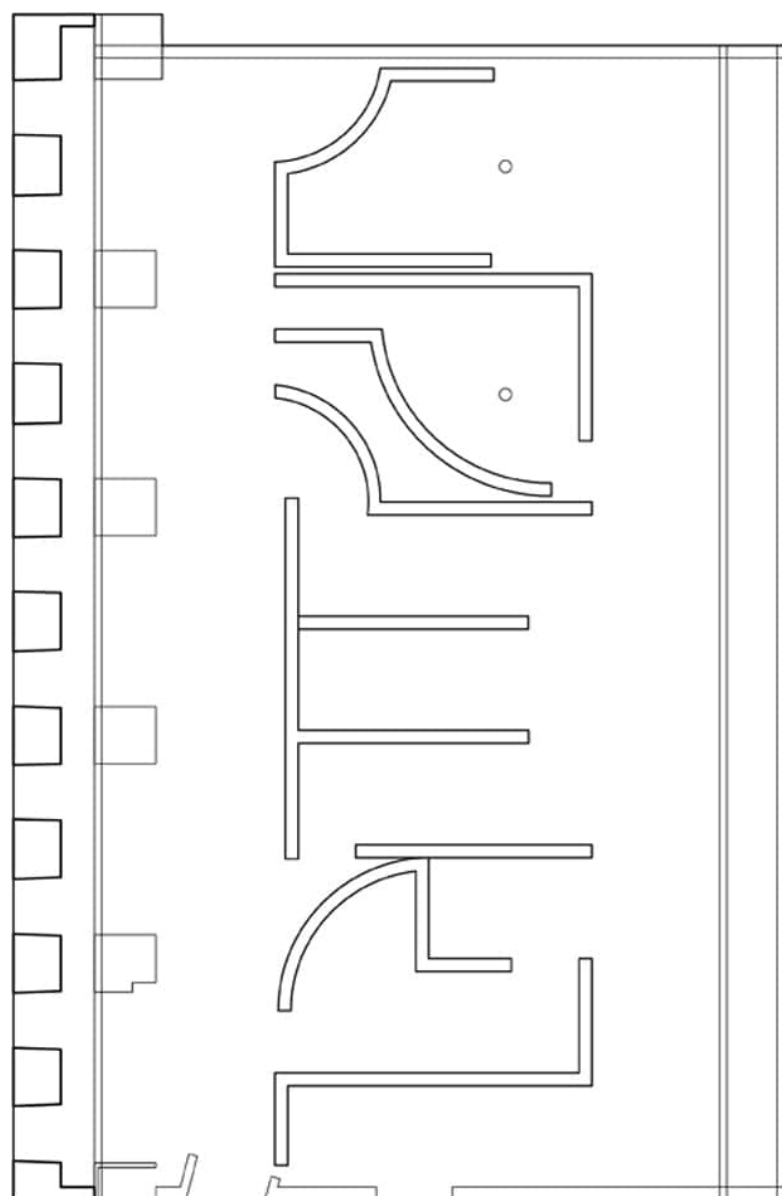
⁴⁰ Por. informacje o wystawie na stronie Muzeum Sztuki w Łodzi — <https://msl.org.pl/powidoki-zycia-wladyslaw-strzeminski-i-prawa-dla-sztuki-0>.

⁴¹ Walter Benjamin, *Pasaże*, przeł. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2005.

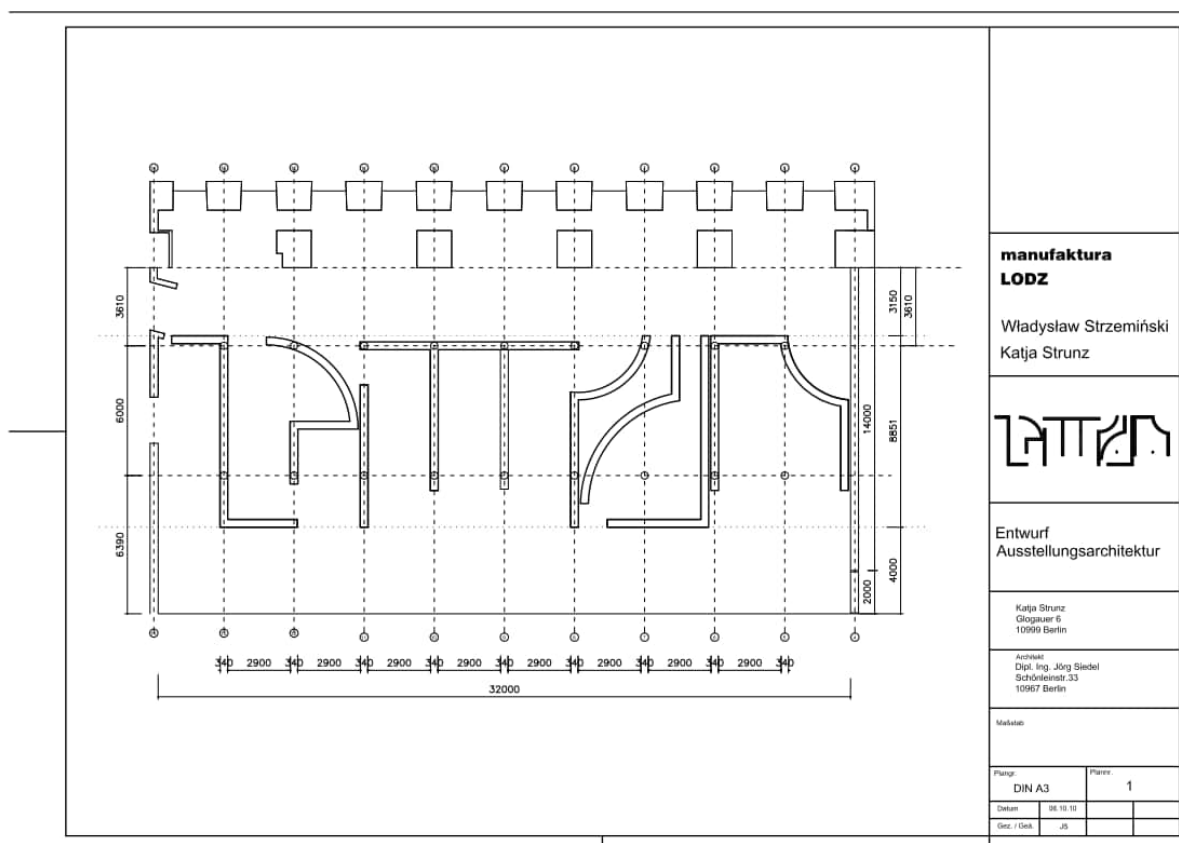
⁴² Szerzej pisałem o tym w tekście: *Typografia przestrzeni i czas*, w: *Katja Strunz, Zeittraum #9 für Władysław Strzemiński*, red. Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki – Walther König, Łódź – Köln 2011.



Il. 8. Władysław Strzemiński, *Projekt alfabetu*, w: *Komunikat Grupy „a.r.”*, 1932.



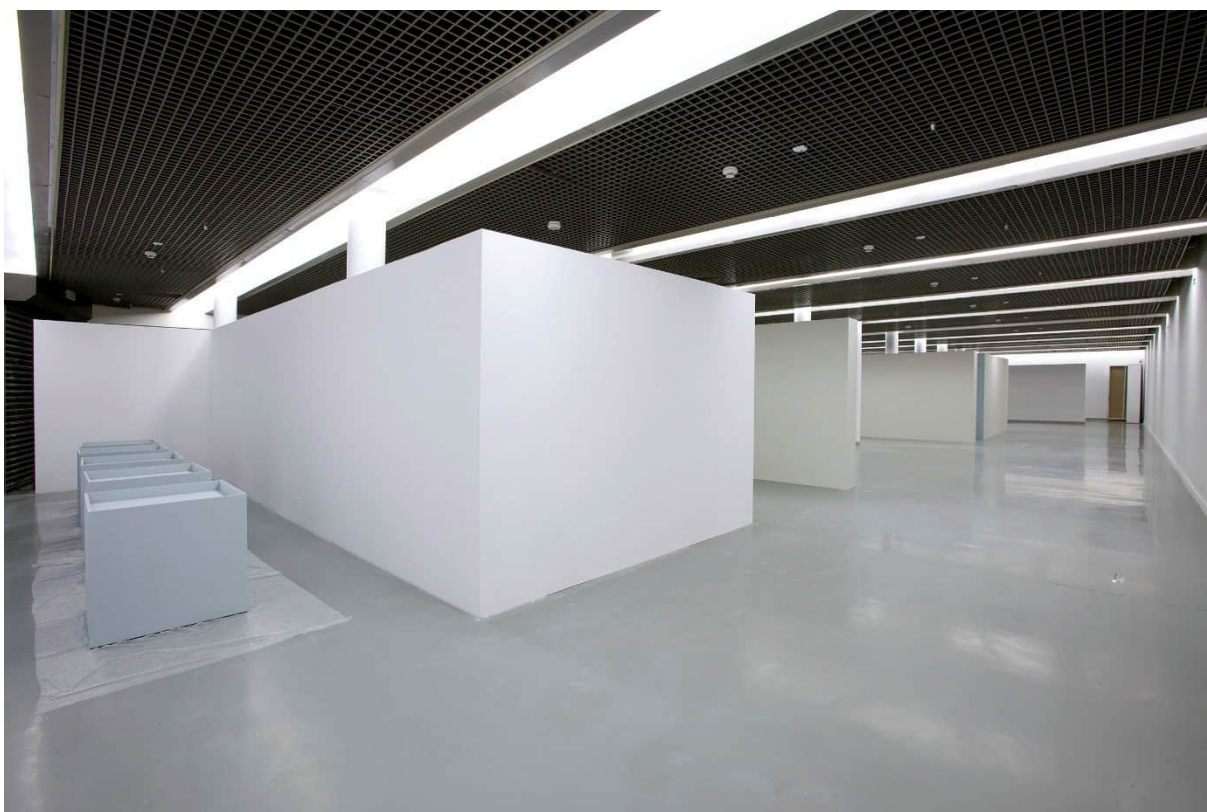
Il. 9. Katja Strunz, *Zeitraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Koncepcja.



II. 10. Katja Strunz, *Zeitraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Projekt techniczny opracowany przez Jörga Siedela.

Pomysł Katji Strunz uznaliśmy za rewelacyjny. Jednak mieliśmy świadomość, że jej instalacja stworzy taką przestrzeń, która będzie wprowadzała publiczność w poczucie zagubienia. Dezorientacja stanowiła część zamierzonego efektu, miała prowokować do tworzenia własnego obrazu twórczości artysty i odnajdywania jej znaczenia. Z drugiej jednak strony jako kuratorzy uważaliśmy, że zagubienie nie powinno być całkowite, a publiczność nie powinna czuć się porzucona w zaskakującej i nieoczywistej przestrzeni. Byliśmy przekonani, że powinniśmy wspomóc możliwości odnalezienia i odczytania programu kuratorskiego. Poprosiliśmy Katję Strunz o identyfikację za pomocą kolorów części wystawy, poszczególne sekcje odpowiadały głównym wątkom twórczości Strzemińskiego. W odpowiedzi na kuratorski program, artystka zaproponowała kolorystykę ścian, postumentów i gablot. Poszczególnym częściom przypisane zostały następujące kolory: 1. *Prawa sztuki* — biały, 2. *Architektonizacja życia* — jasnoszary, 3. *Powidoki śmierci* — czarny, 4. *Prawa dla sztuki* — jasnoniebieski. Biały stwarzał kontekst dla grupy prac, w których Strzemiński opracowywał

doktrynę i praktykę unizmu oraz eksperymentował z różnymi rozwiązaniami, zaczerpniętymi z dorobku światowej awangardy. Jasnoszary stanowił otoczenie dla prac i projektów, w których artysta przekształcał założenia unizmu w narzędzia kształtowania życia. Czarny stanowił tło dla rysunków i kolaży z czasów II wojny światowej, mierzących się z traumą. Natomiast jasnoniebieski, korespondujący z kolorystyką pejzaży morskich, odnosił się do grupy prac, w których artysta badał fizjologię widzenia i świadomość wzrokową. (Il. 11-18)



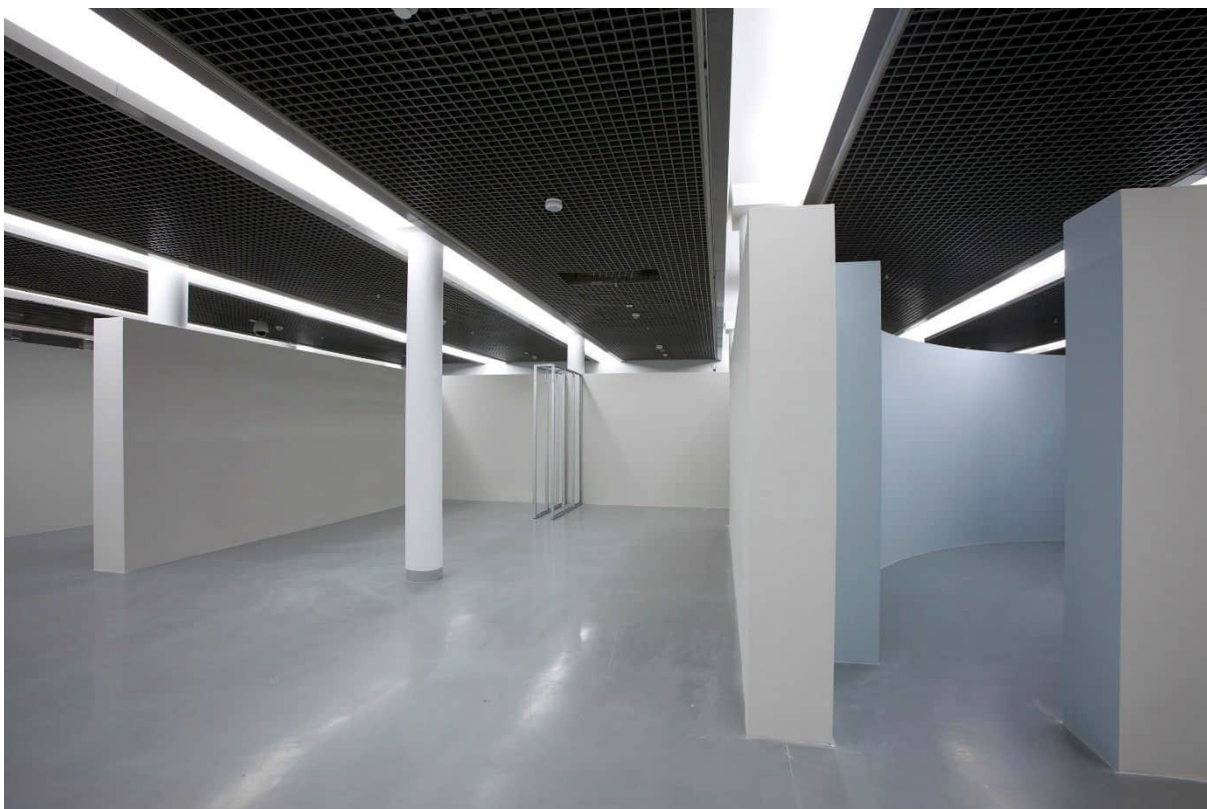
Il. 11. Katja Strunz, *Zeitraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Widok instalacji architektonicznej. Kubiki w kolorze jasnoniebieskim są tymczasowo umieszczone w widocznym miejscu, docelową ich lokalizacją była czwarta sekcja wystawy. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 12. Katja Strunz, *Zeittraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Widok instalacji architektonicznej. Fot. Piotr Tomczyk.



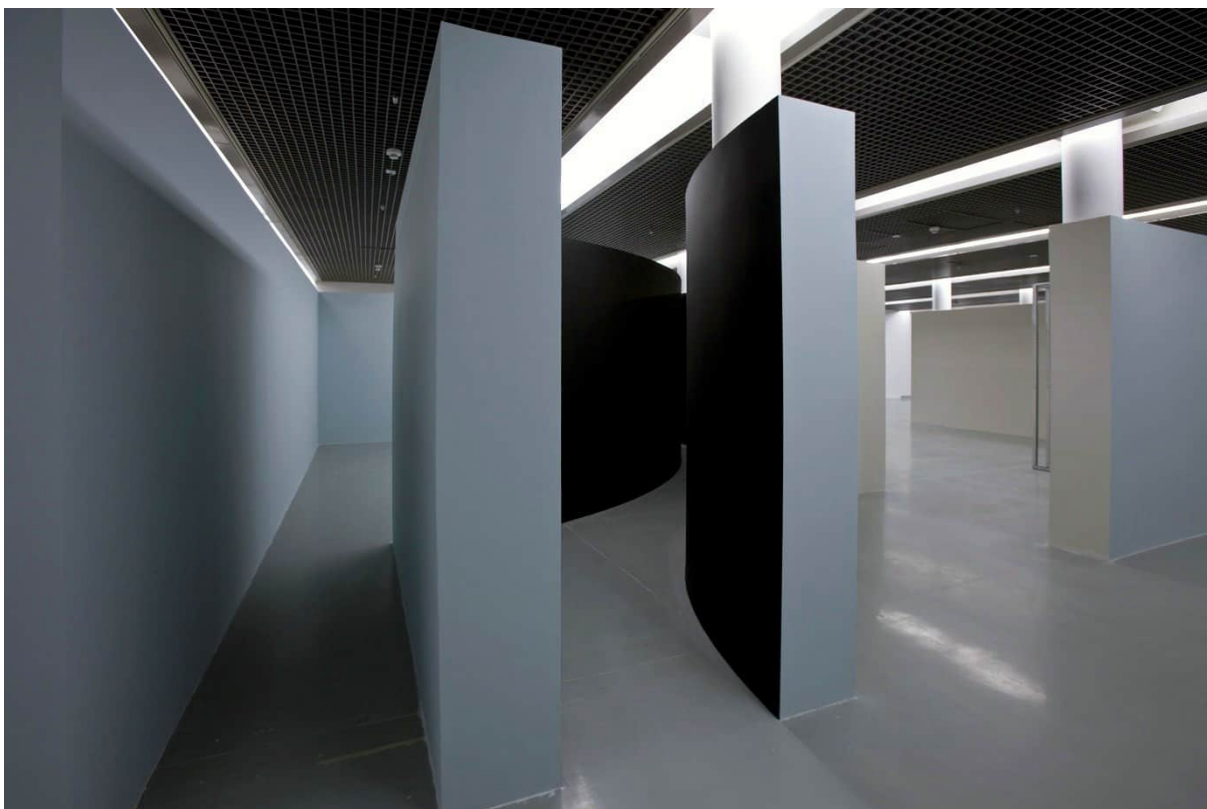
Il. 13. Katja Strunz, *Zeittraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Widok instalacji architektonicznej. Fot. Piotr Tomczyk.



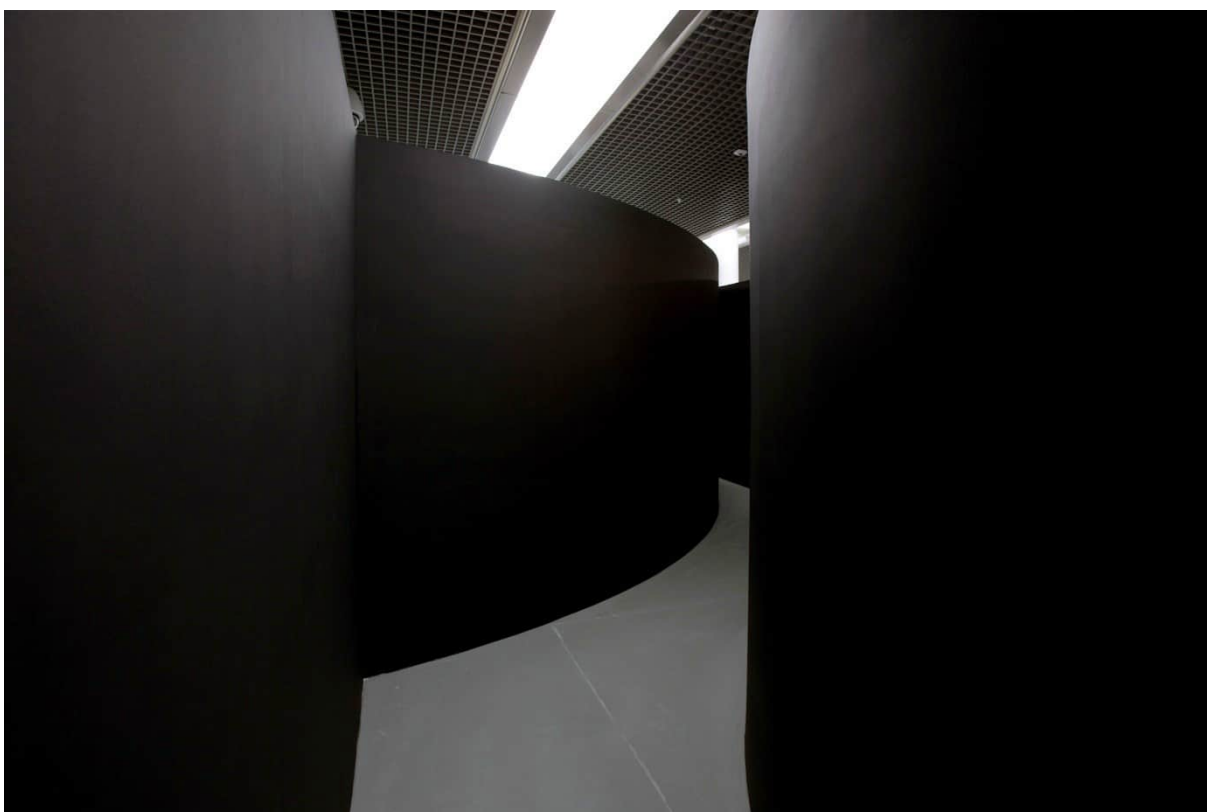
Il. 14. Katja Strunz, *Zeitraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Widok instalacji architektonicznej. Trzon drugiej litery „T” słowa *Zeitraum* zasygnalizowany jest przez szkielet nieukończonej ścianki. Fot. Piotr Tomczyk.



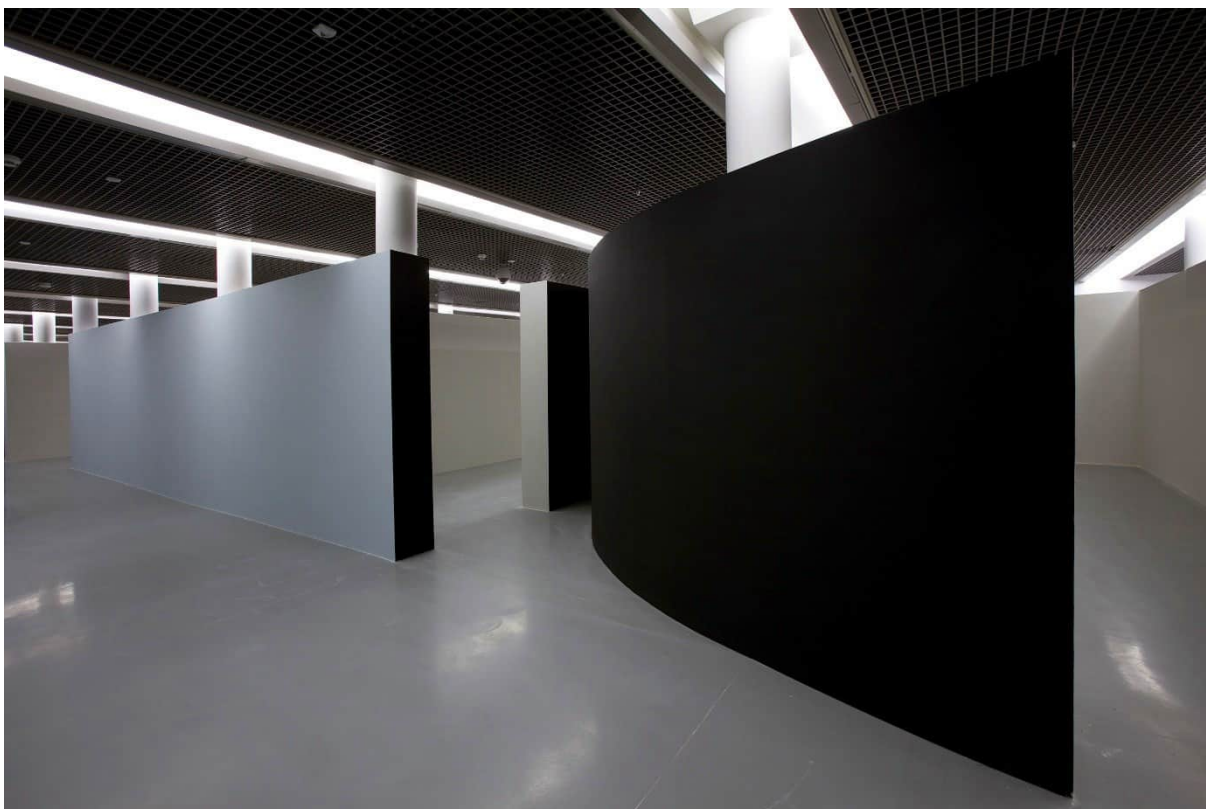
Il. 15. Katja Strunz, *Zeitraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Widok instalacji architektonicznej. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 16. Katja Strunz, *Zeitraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Widok instalacji architektonicznej. Fot. Piotr Tomczyk.



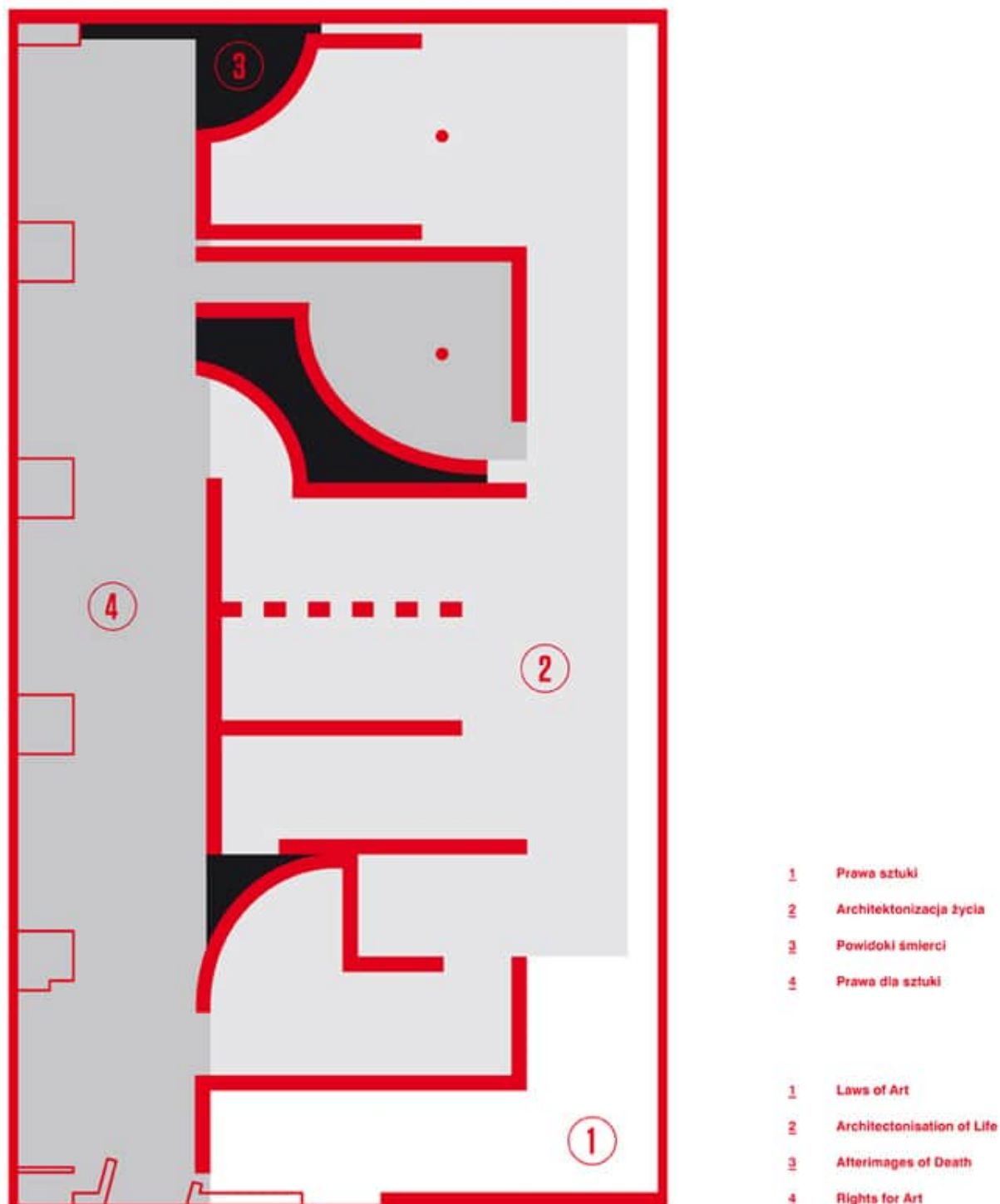
Il. 17. Katja Strunz, *Zeitraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Widok instalacji architektonicznej. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 18. Katja Strunz, *Zeittraum #9 für Władysław Strzemiński*, 2010. Widok instalacji architektonicznej. Fot. Piotr Tomczyk.

Instalacja architektoniczna Katji Strunz w istocie była zaprzeczeniem idei białego sześcianu, tworzyła efekt całkowitej nieprzejrystości w samym centrum galerii. Ściany postawione na planie słowa *Zeittraum* tworzyły przeszkody, zaułki i przesmyki — a nie neutralną, czystą przestrzeń wywoływania aury. W tym wypadku ograniczenie wysokości ścianek działowych stawało się atutem, eksponowało ich symboliczną funkcję — to nie miały po prostu organizować przestrzeni, lecz stanowić architekturę słowa wpisanego w przestrzeń. Co więcej w doświadczeniu odbioru tej przestrzeni słowo nie było czytelne — było raczej rodzajem zaszyfrowanego przekazu, uzasadniającego układ ścianek działowych, które bez tego kodu wydawały się dziwaczne, pretensjonalne a co najmniej arbitralne. Dlatego hasło-szyfr musiało być komunikowane publiczności przed wejściem na wystawę. W folderze rozdawanym zwiedzającym umieszczony został plan, który miał ułatwić orientację w przestrzeni wystawy (il. 19).

Plan



Il. 19. Plan wystawy umieszczony w broszurze rozdawanej odbiorcom i odbiorczyniom. *Powidoki życia*. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011.

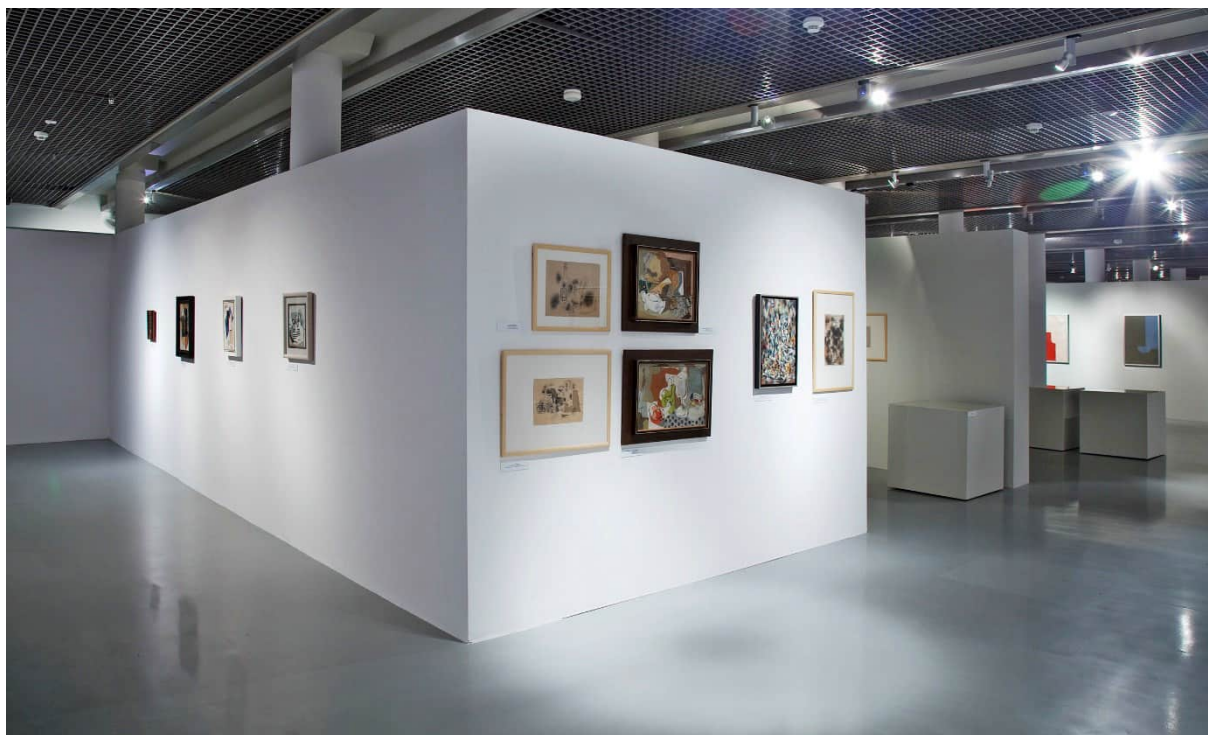
Architektoniczna instalacja była też swoistym rodzajem *przejścia*. Samo „słowo” zajmowało środkową część galerii, rozciągając się wzdłuż podłużnej osi, w efekcie przy bocznych ścianach tworzyły się długie korytarze, otwierające się na pomieszczenia utworzone przez ścianki działowe. W jednym miejscu, aby uzyskać odpowiednio dużą przestrzeń dla prezentacji *Kompozycji architektonicznych* Strzemińskiego, zdecydowaliśmy, żeby fragment litery został zaznaczony tylko przez aluminiową ramę bez obudowywania jej okładziną (il. 13, 14). Dla Strunz był to również sygnał umowności konstrukcji i jej wyobraźniowego charakteru.

Dobranie kolorystyki dla części wystawy było pierwszym krokiem, kolejnym wyzwaniem już dla nas jako kuratorów było rozmieszczenie prac w przestrzeniach, stworzonych przez Strunz. Musieliśmy pogrupować w sekwencje ponad dwieście dzieł (lista prac liczyła 189 pozycji, ale niektóre odnosiły się do cykli wieloelementowych). Sekwencje i interwały w dużym stopniu były określone przez podziały architektoniczne instalacji Strunz. W odpowiedzi na te warunki przestrzenne w niektórych miejscach stłaczaliśmy prace, a gdzie indziej mogliśmy zastosować bardziej luźną, czy „powietrzną” aranżację. Oczywiście nie chodziło o mechaniczne grupowanie, lecz o to by podzbiory prac tworzyły zespoły tematyczne. W niektórych częściach wypracowaliśmy własne interwały, uniezależniając się od tych, które były określone przez architekturę wystawy.

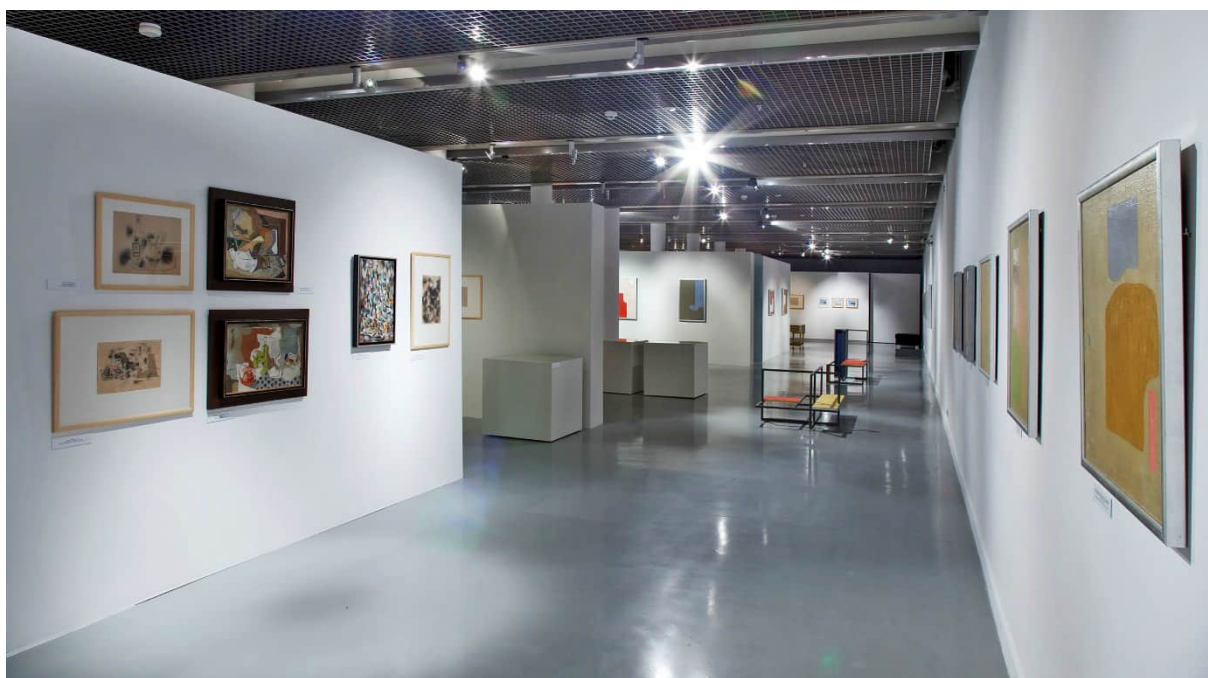
W niektórych sytuacjach stosowaliśmy skrajne zagęszczenie prac — przede wszystkim w odniesieniu do cykli wojennych (*Białoruś Zachodnia*, 1939; *Deportacje*, 1940; *Wojna domowa*, 1941; *Tanie jak błoto*, 1943-44; *Moim Przyjaciołom Żydom*, [1945]) prezentowanych w części trzeciej *Powidoki śmierci*. Serie te umieściliśmy w ciasnej przestrzeni (między literami „r” i „a” słowa *Zeittraum*; il. 28, 29), wykorzystując tę w istocie nieekspozycyjną przestrzeń do stworzenia wrażenia opresji i zamknięcia, a jednocześnie skłaniając widza do bliższego kontaktu z rysunkami. Drugim miejscem ekspozycji cykli wojennych była rozległa ściana na zamknięciu jednego z „korytarzy” (il. 30). Tutaj rysunki zostały zawieszone w czterech rzędach, wypełniając całą wysokość ściany i niemalże całą jej szerokość. Naszym zamierzeniem było stworzenie efektu przytłoczenia — opierał się on na pewnym paradoksie: rysunki są wykonane subtelnie, falująca linia obiega schematyczne kształty (dłoni, domów czy postaci ludzkich), a jednocześnie ich wyraz i przekaz jest skrajnie tragiczny. Efekt ekspozycyjny zbliżał się do metafory, mógł wywoływać rozmaite skojarzenia np. z

kolumbarium, choć żadne z tych skojarzeń nie zyskiwało ostatecznego potwierdzenia. Zgrupowanie i zagęszczenie miało wzmacniać przekaz prac pomimo ich subtelności formalnej. Strategię zagęszczania stosowaliśmy również do niektórych materiałów archiwalnych, projektowych czy ilustracyjnych (np. rysunki do *Teorii widzenia*) — w tym wypadku przeważnie dotyczyła ona obiektów umieszczanych w gablotach. Zupełnie przeciwną strategię wykorzystania interwałów zastosowaliśmy do obrazów abstrakcyjnych i unistycznych, kompozycji architektonicznych i solarystycznych (il. 25, 26, 31, 32). Były one powieszone w jednej linii, pomiędzy nimi znajdowały się wyraźne odstępy. Tutaj zastosowaliśmy więc „modernistyczną” konwencję, zapewniając dziełom odpowiedni „oddech”. W wystawie zastosowaliśmy również coś co można nazwać średnim dystansem, bądź to tworząc niewielkie grupy prac (projekty użytkowe) lub umieszczając prace z niewielkimi odstępami — dotyczyło to głównie prac studyjnych np. martwych natur, portretów i pejzaży oraz pejzaży morskich i łódzkich (il. 22, 23). W przypadku wystawy *Powidoki życia* to zatem interwał był głównym narzędziem przedstawienia kuratorskiej argumentacji.

Wspominałem wcześniej o ograniczeniach w stosowaniu światła ze względu na ograniczoną wysokość ścianek działowych w przestrzeniach wystawienniczych ms2. Wymuszało to pragmatyczne stosowanie światła, które trzeba było kierować wąskimi strumieniami na prace (aby nie świeciły ponad ściankami), stąd często są widoczne na ilustracjach jasne kręgi wokół prac, co w ortodoksyjnej konwencji białego sześcianu uchodzi za błąd (światło powinno być rozproszone, bez widocznych różnic natężenia). Dokumentacja wystawy wyraźnie pokazuje również, że nie wszędzie udało się uniknąć przebłysków lub cieni od światła „zza” ścianek działowych. Ustawianie oświetlenia zawsze stanowiło wybór mniejszego zła.



Il. 20. Pierwsza część wystawy *Prawa sztuki. Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



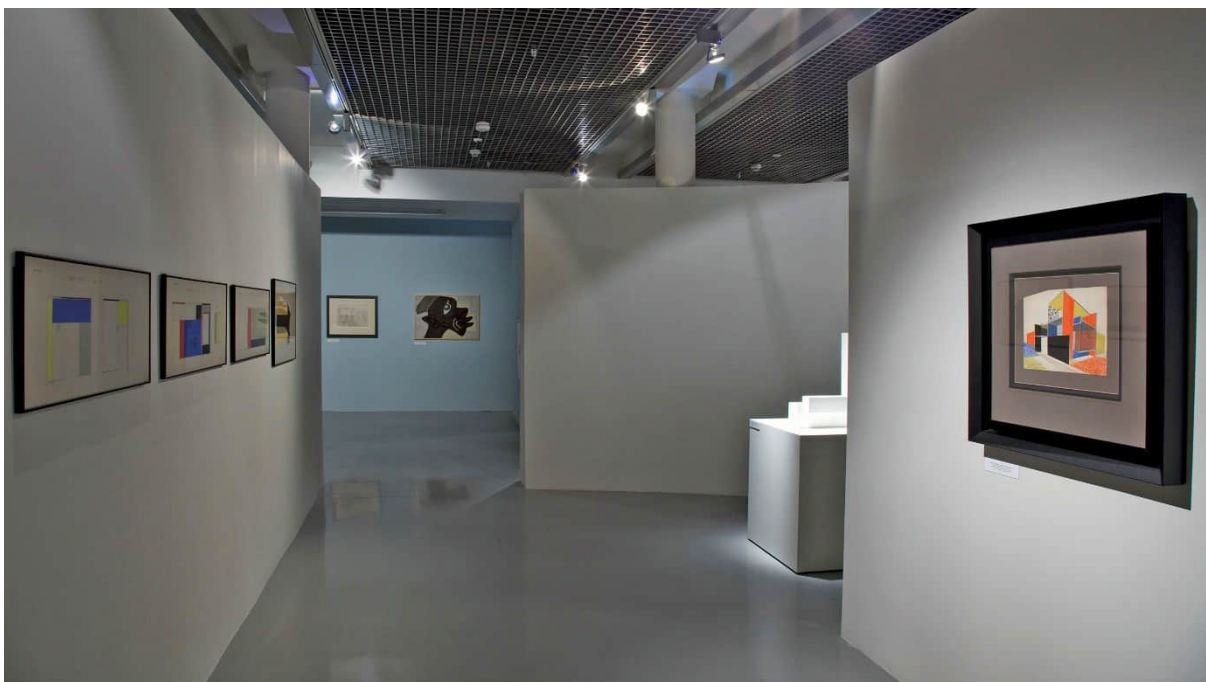
Il. 21. Widok na pierwszą część wystawy *Prawa sztuki. Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



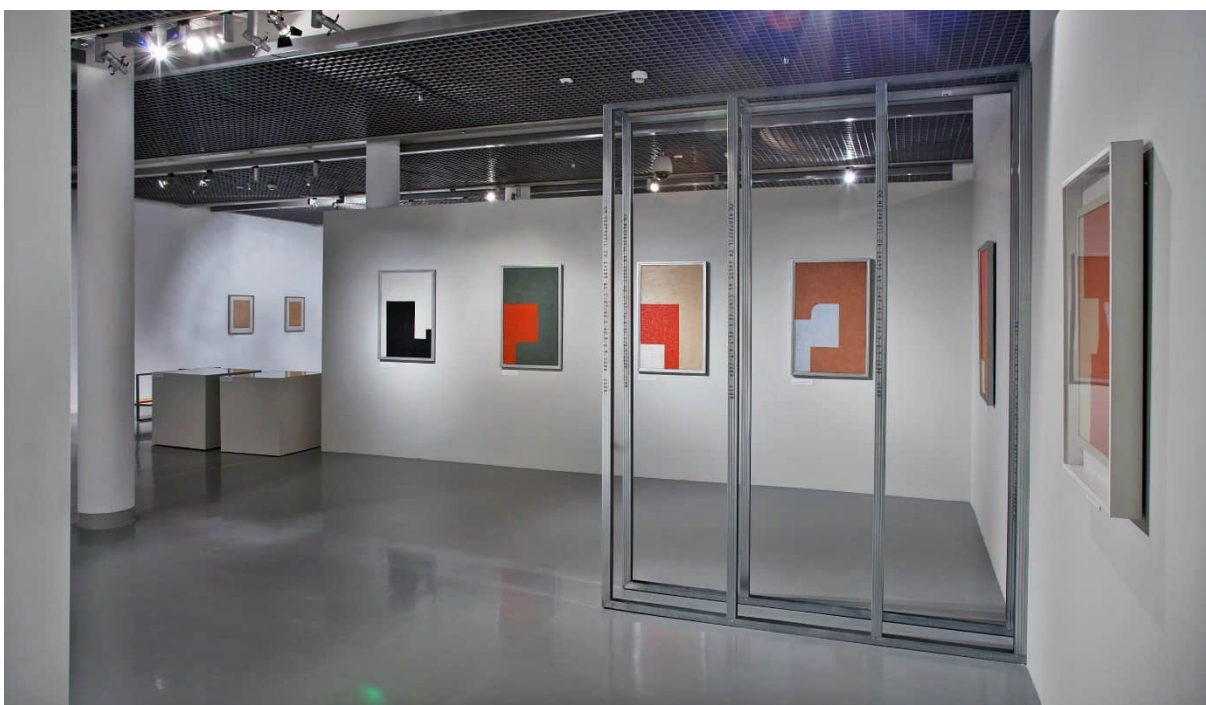
Il. 22. Widok na drugą część wystawy *Architektonizacja życia*. Projekty graficzne. *Powidoki życia*. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



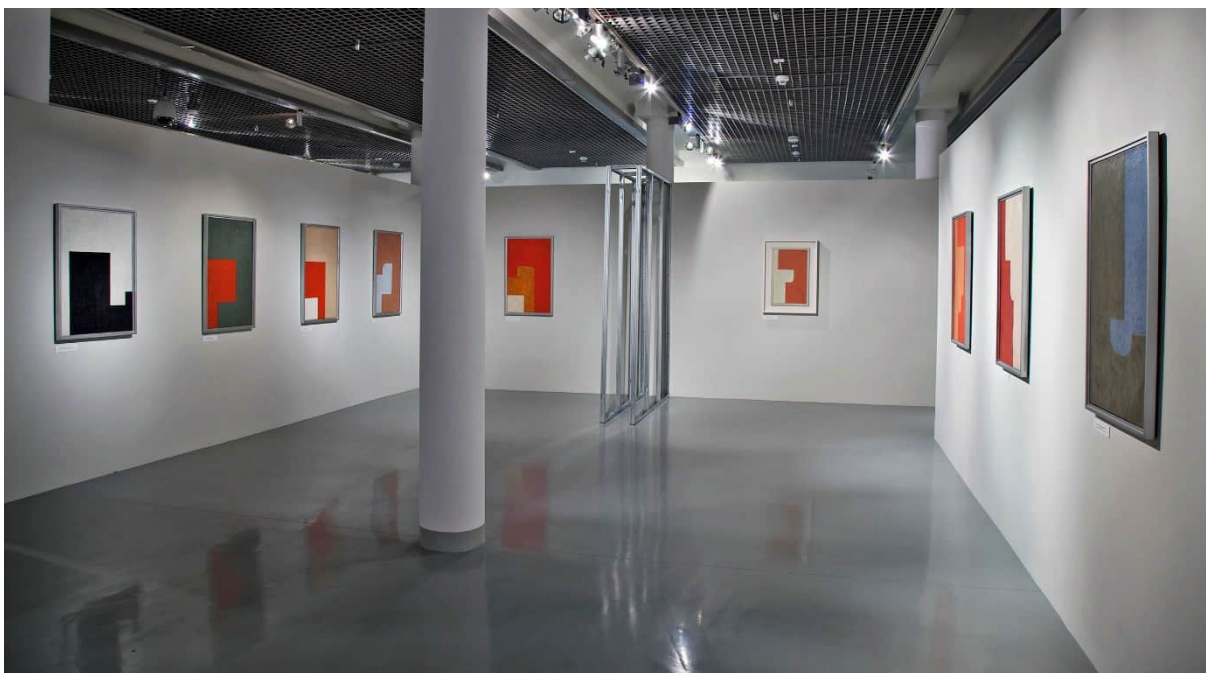
Il. 23. Widok na drugą część wystawy *Architektonizacja życia*. W gablocie prezentowany jest rękopis *Łodzi sfunkcjonalizowanej*, a na ścianach prace z lat. 30 poświęcone Łodzi. *Powidoki życia*. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



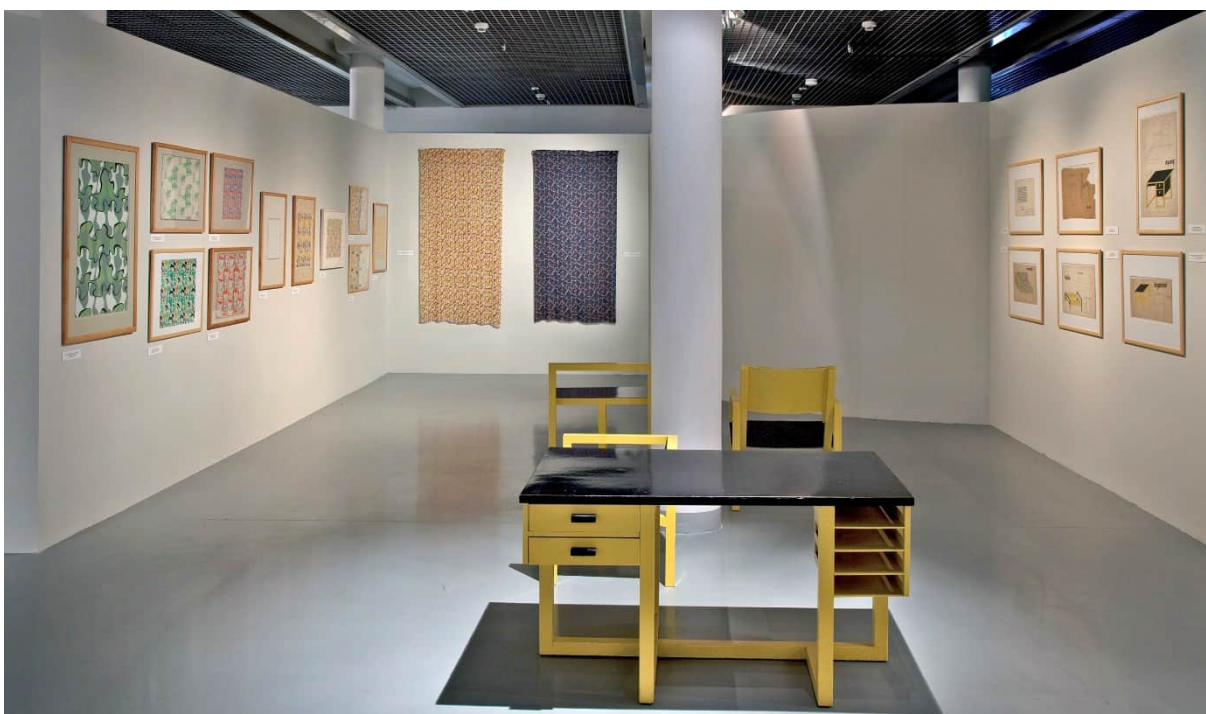
Il. 24. Widok na drugą część wystawy *Architektonizacja życia*, a w głębi na część czwartą *Prawa dla sztuki. Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



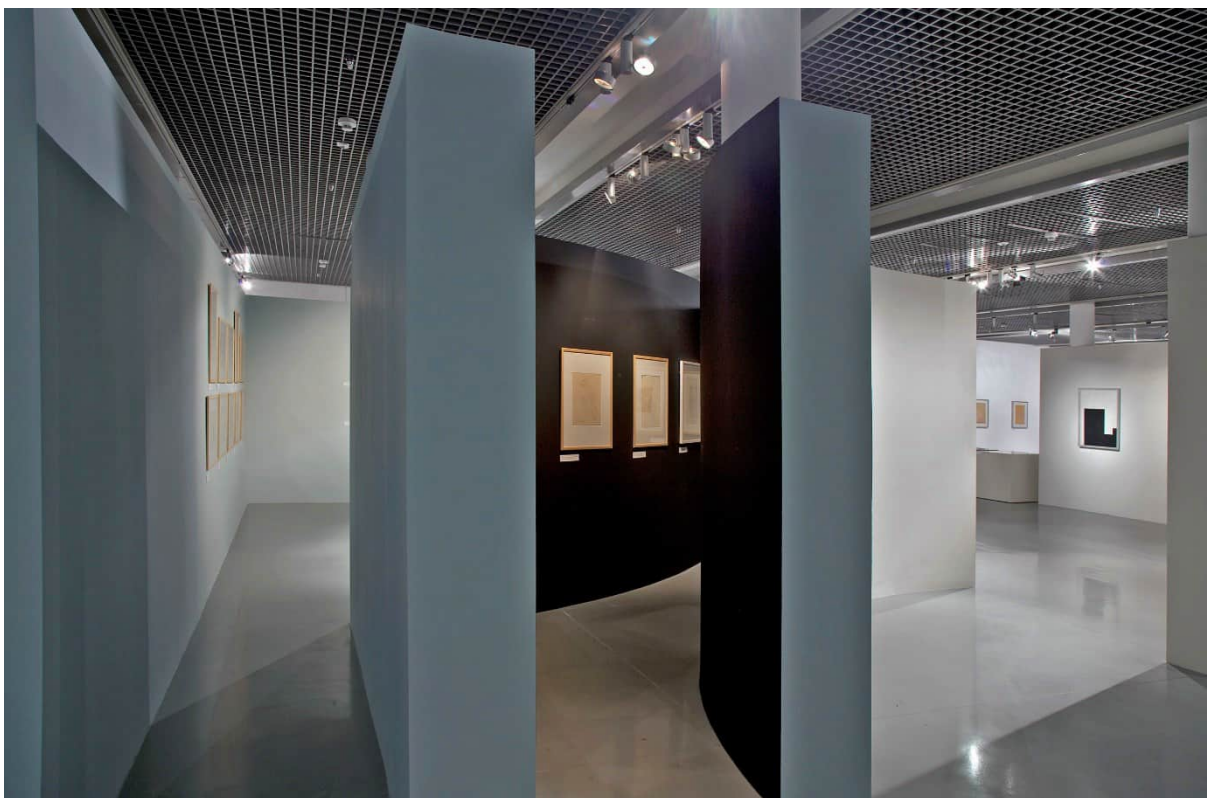
Il. 25. Widok na drugą część wystawy *Architektonizacja życia*. *Kompozycje architektoniczne* i celowo odsonięty szkielet ścianki działowej dla fragmentu litery. *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 26. Widok na drugą część wystawy *Architektonizacja życia. Kompozycje architektoniczne i celowo odsłonięty szkielet ścianki działowej dla fragmentu litery. Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 27. Widok na drugą część wystawy *Architektonizacja życia. Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 28. Widok na części wystawy: czwartą *Prawa dla sztuki* – po lewej, trzecią *Powidoki śmierci* – w środku, drugą *Architektonizacja życia* – po prawej. *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 29. Widok na trzecią część wystawy *Powidoki śmierci*. Cykl *Ręce, które nie z nami*. *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 30. Widok na trzecią część wystawy *Powidoki śmierci. Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 31. Widok na czwartą (*Prawa dla sztuki*), trzecią (*Powidoki śmierci*) i drugą (*Architektonizacja życia*) część wystawy. *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 32. Widok na czwartą część wystawy *Prawa dla sztuki*. Cykl kompozycji solarystycznych, zwanych *Powidokami*. *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

W przypadku wystawy *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki* aranżacja wystawy stanowiła splecenie artystycznej koncepcji Katji Strunz i przestrzennej praktyki kuratorskiej. Co znamienne propozycja artystki nie powinna zostać sprowadzona do plastycznej aranżacji. Zaproponowała ona zarówno filozoficzną i konceptualną ramę dla aktualizacji dorobku Władysława Strzemińskiego jak i architektoniczną instalację, w której jego dzieła mogły zostać umieszczone. Paulina Kurc-Maj i ja z kolei uzgodniliśmy program z przestrzeniami instalacji, aby w najpełniejszy sposób wykorzystać potencjał spotkania dzieła artysty i artystki.

Instalacja Katji Strunz udzieliła miejsca dziełu Strzemińskiego w naszych czasach. Ale powstała przez rozwinięcie artystycznych rozwiązań Strzemińskiego — przede wszystkim jego projektu alfabetu. *Zeittraum #9* może zostać uznany jego powidok prac artysty. A zatem dzieło Strzemińskiego powracało do nas dzięki skutkom, jakie wywołało w twórczości Katji

Strunz. *Zeittraum* nazywał te skutki, nadawał im formę, otwierał przestrzeń prezentacji i ustanawiał miejsce spotkania.⁴³

Katja Strunz stworzyła to, co O'Donnell nazwała przejściem — zarówno ideę, formę jak i przestrzeń doświadczenia. Z Pauliną Kurc-Maj uzupełniliśmy to o rozłożenie prac, organizując sekwencje i wyznaczając interwały. One miały budować argumentację, prezentującą widzom najważniejsze z naszego punktu widzenia wątki i znaczenia dzieł Strzemińskiego. Widzowie mogli je odnajdywać swobodnie przemierzając przestrzeń wystawy, w której równą rolę odgrywała architektura wnętrza i punkty przyciągania określone przez pojedyncze dzieła bądź ich skupiska.

Można powiedzieć, że Katja Strunz dokonała architektonizacji alfabetu Strzemińskiego i niektórych rzeźb Katarzyny Kobro w instalację architektoniczną. Co z kolei pozwoliło Paulinie Kurc-Maj i mi dokonać architektonizacji dzieła Strzemińskiego w wystawę. Architektonizacja oznaczała w tym wypadku połączenie skonstruowanej przestrzeni z dziełami tak, aby powstało nowego rodzaju doświadczenie estetyczne i poznawcze. Wywoływało to synergię elementów składowych, dzięki niej pojawiła się wartość większa niż ich suma. Wartością tą było stworzenie „przestrzeni rezonacyjnej” — miejsca, w którym publiczność mogła odczuć i wytworzyć rezonanse z dziełami sztuki.

Współpraca z Katją Strunz, pozwoliła mi zrozumieć, że pojęcie architektonizacji Władysława Strzemińskiego może zostać zastosowane do zdefiniowania metody aranżacji wystaw. A także być podstawą do rozwinięcia „przestrzennej praktyki kuratorskiej” jako metody budowania znaczenia przez rozmieszczenie prac w określonym wnętrzu i tworzenia synergii dzieł sztuki z galeryjną przestrzenią (z wszystkimi jej ograniczeniami), by aktywować społeczne relacje rezonansu. W skrócie: celem architektonizacji jako kuratorskiej metody aranżacji wystaw jest stworzenie *przestrzeni rezonacyjnej* z dzieł i galeryjnych wnętrz. Doprecyzowanie architektonizacji jako metody aranżacji wystaw, było możliwe dzięki bliskiej współpracy z artystką i wymianie, dotyczącej zarówno kwestii teoretycznych jak i praktycznych. Najważniejszym elementem metody, którą nazywam architektonizacją jest ścisła kooperacja z artystami i artystkami, aby wykorzystać daną sytuację przestrzenną dla

⁴³ Więcej pisałem o tym tekście *Zeittraum* Katji Strunz dla Władysława Strzemińskiego, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages of Life. Władysław Strzemiński and Rights for Art*, broszura towarzysząca wystawie, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010, s. 7.

wydobycia i wzmocnienia zakładanych znaczeń dzieła i dokonać orkiestracji założeń wystawy, dzieł i przestrzeni, żeby niemalże „zagrać” na wewnątrz. Strzemiński opisuje architektonizację jako „przesiąkanie”, umożliwiające tworzenie powiązań, ja wolę raczej mówić o przesycaniu czy wysycaniu architektury jakościami wizualnym, plastycznymi i znaczeniowymi w wystawie.

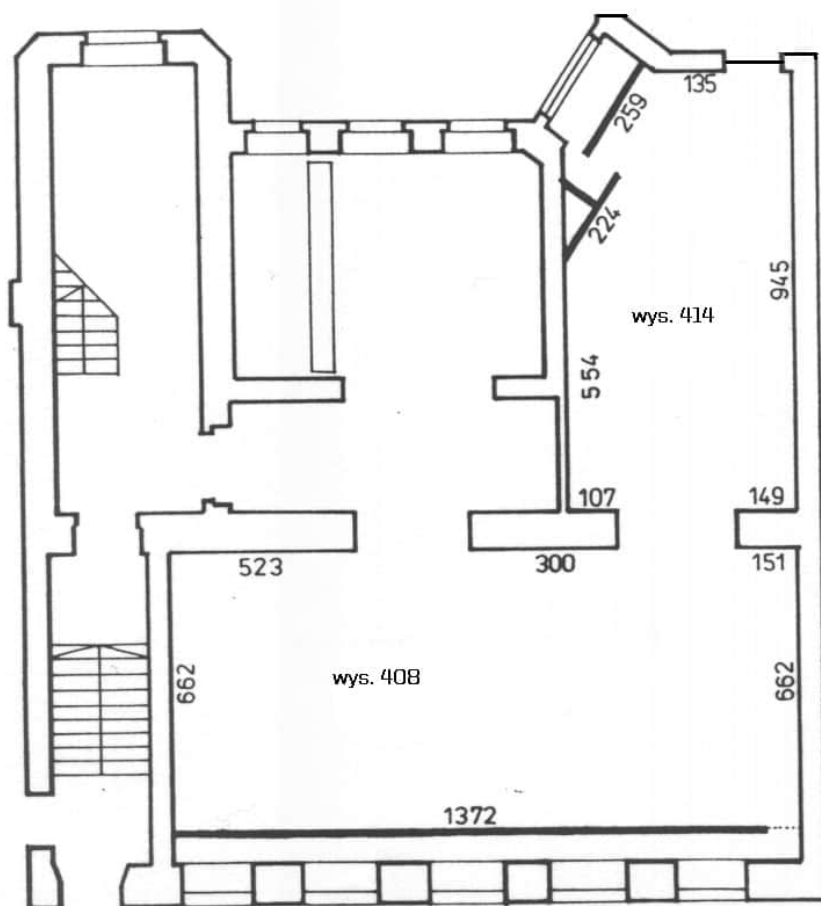
3.3.2 Architektonizacja jako wpisywanie architektury wewnątrz w artystyczne instalacje — *Wrogościnnność. Podejmowanie obcych* w Muzeum Sztuki w Łodzi

Równolegle z przygotowaniem do wystawy *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki* pracowałem nad dwoma innymi projektami, w których również stosowałem metodę architektonizacji. We współpracy z Kamilem Kuskowskim (patrz oświadczenie współautora) kuratorowaliśmy wystawę *Wrogościnnność. Podejmowanie obcych* w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultury, zaprezentowaną w Muzeum Sztuki w Łodzi | MS1 (17.09–17.10. 2010). Poza tym byłem kuratorem ekspozycji *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego* również w Muzeum Sztuki w Łodzi | MS1 (28.10.2010–30.01.2011). W obu wypadkach byłem autorem aranżacji wystawowej. W obu — moim celem było wykorzystanie specyfiki układu przestrzennego galerii muzeum dla stworzenia synergii i *przestrzeni rezonującej* z programami wystawowymi i dziełami.

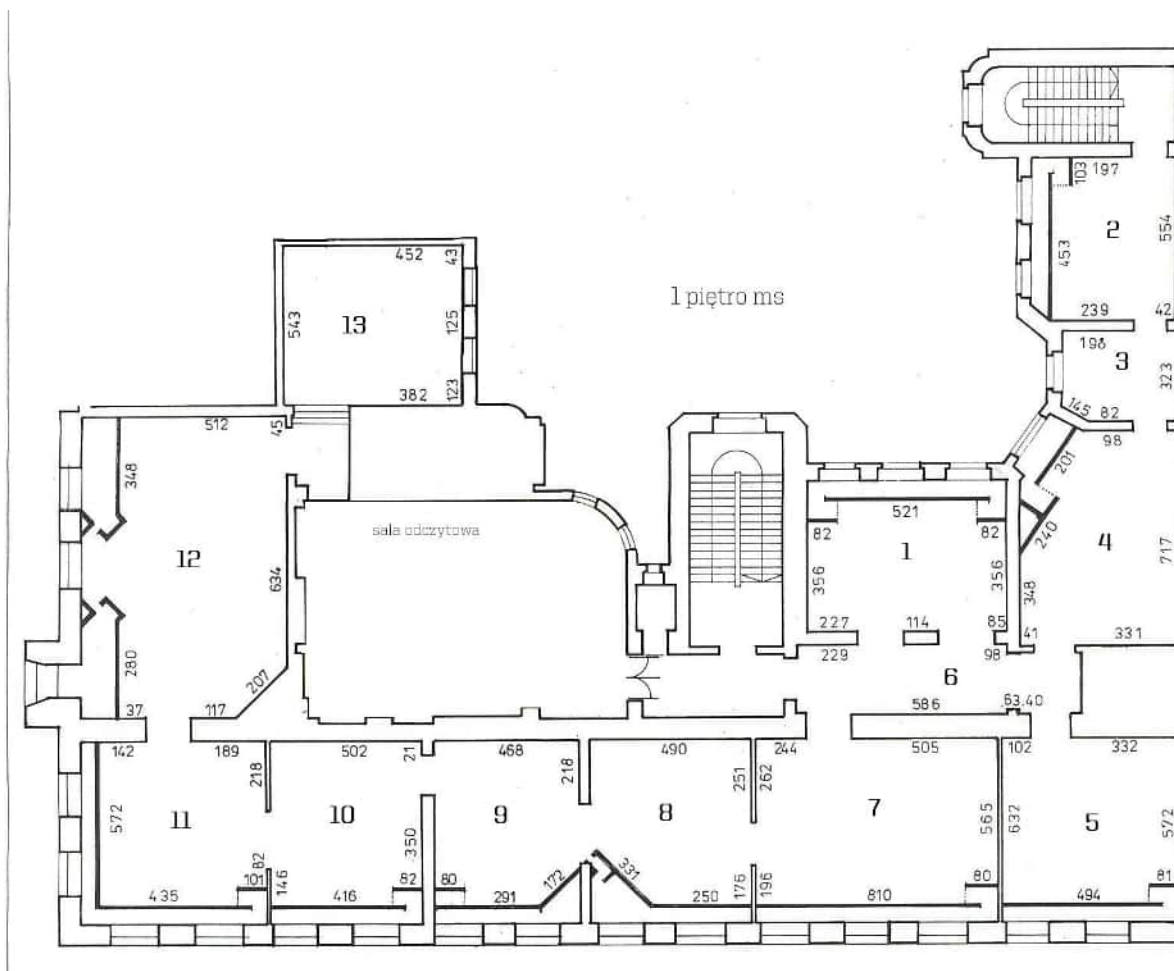
Budynek MS1 jest historyczną siedzibą Muzeum Sztuki, miejskim pałacem z końca XIX zaadaptowanym na potrzeby muzealne w latach 40. XX w.⁴⁴ Później wewnątrz były wielokrotnie przebudowywane. W efekcie eklektyczne dekoracje zostały przesłonięte ściankami i ekranami, a wewnątrz niemalże stały się białymi sześcianami (nie w pełni ze względu na parkiet w jodełkę, pozostawione gdzieś detale jak np. fasety i stiuki oraz ekrany, które nie odcinały w pełni dostępu do okien i kaloryferów). W 2010 roku na potrzeby wystaw czasowych przeznaczone były galerie na parterze i pierwszym piętrze. Pierwsza z nich składała się z dwóch sal o różnej wielkości (il. 33). Natomiast galeria na piętrze składała się z trzynastu sal (il. 34). Wcześniej były to wnętrza mieszkalne, więc pomieszczenia różniły się wielkością i tworzyły złożony układ, który wymagał od widzów kluczenia, mimo iż część

⁴⁴ W 1946 Muzeum otrzymało eklektyczny pałac miejski na swoją siedzibę, w 1948 obiekt został przebudowany według projektu Jana Markseny.

pokojów tworzyła długą amfiladę. Niełatwo jest znaleźć określenia, oddające charakter tej przestrzeni — nie był to labirynt, ale na pewno układ miał meandryczny charakter. Co więcej pomieszczenia miały specyficzną atmosferę — mimo prób neutralizacji zachowały jakiś rodzaj przytulności właściwy wnętrzom mieszkalnym, a jednocześnie dokładnie ze względu na to, że pełna neutralizacja nie była możliwa, mogły się one kojarzyć z nawiedzonym miejscem. W obu wspomnianych wystawach w architekturze galerii MS1 została włączona do gry jako element kuratorskiego programu, a architektonizacja wykorzystywała jej charakter.



Il. 33. Plan galerii na parterze (dwie sale wpisanym wymiarami ścian) w 2010. Muzeum Sztuki | ms1.



Il. 34. Plan galerii na pierwszym piętrze w 2010. Muzeum Sztuki | ms1.

Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych zostało zorganizowane przez Muzeum Sztuki w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultury, z Kamilem Kuskowskim zaproponowaliśmy ten temat, by nawiązać z prezentowaną rok wcześniej na tym samym festiwalu wystawą *Anabasis. Rytuały powrotu do domu* kuratorowaną przez Adama Budaka. W naszym projekcie kwestią nie miało już być opuszczanie i powracanie do swojego domu, lecz raczej goszczenie w nim obcych. Główną stawką było zainicjowanie rozmowy o naszym — Polaków, Europejczyków — stosunku do imigrantów. W 2010 r. kwestia ta nie rozpałała w Polsce emocji i politycznych sporów, wydawała się raczej abstrakcyjna, ciągle to jeszcze Polacy emigrowali w poszukiwaniu lepszych warunków życia. Jako kuratorzy byliśmy jednak przekonani, że warto podjąć dyskusję, niejako przygotowując się do sytuacji, która mogła nadejść i, jak się okazało, nadeszła. Punktem wyjścia do wystawy była myśl filozoficzna

Jacquesa Derridy i ukuty przez niego neologizm *hostipitalité*, który szczęśliwie możliwy jest do dosłownego przetłumaczenia na język polski jako *wrogośćcinność*. Derrida utworzył to słowo by zanalizować i pokazać, jak ściśle gościnność jest połączona z wrogością i jak łatwo i szybko gości zaczyna się traktować jak wrogów. Termin zdawał się być szczególnie pomocny dla opisu tego, co spotyka imigrantów niezależnie od tego czy ich pobyt jest legalny czy nie. Często gościna, która jest im udzielana podszyta jest z trudem skrywaną wrogością lub towarzyszy jej nieufność, że przybysz skrywa wrogie zamiary. Naturalnie wystawa nie miała prezentować złożoności filozoficznego dyskursu. Derridowski neologizm traktowaliśmy jako hasło, które dobrze chwyciło napięcie społeczne związane z imigracją oraz to, z czym mierzyła się sztuka, dotykająca tej kwestii.

W tej wystawie byłem autorem aranżacji, taki podział ról przyjęliśmy w kuratorskiej współpracy z Kamilem Kuskowskim, który zaakceptował składane przeze mnie propozycje architektonizacji dzieł w muzealnych wnętrzach.

Kuratorski program zakładał prezentację zróżnicowanych relacji sztuki do imigracji, a argumentacja miała być prowadzona zarówno na poziomie intelektualnym jak i przede wszystkim emocjonalnym. W istocie intencją była również pewna społeczna pedagogika — uświadomienie dynamiki wrogośćcinności miało zapobiegać pośpiesznemu przechodzeniu od gościnności do wrogości.

Przygotowując aranżację założyłem, że architektura galeryjnych wnętrz określi formę przejścia, bez żadnych dodatkowych podziałów czy zmian. Jednocześnie zależało mi na stworzeniu dynamicznego układu zmiennych sytuacji, nastrojów i jakości wizualnych, aby pogłębić afektywne oddziaływanie prac na publiczność. Ten rezultat zamierzałem osiągnąć, planując sekwencje prac jak i sposoby ich prezentacji.

Wystawa dzieliła się zasadniczo na trzy sekwencje. Pierwsza z nich składała się w istocie z jednej pracy, która uzyskała bardzo specyficzną formę. Jens Haaning, który został przez nas zaproszony do przygotowania pracy specjalnie na wystawę, zaproponował, żeby muzeum ofiarowało cudzoziemcom wstęp wolny na wszystkie ekspozycje. Przy czym artysta zostawił do decyzji Muzeum sposób, w jaki będzie weryfikować status osoby oświadczającej, że jest obcokrajowcem. Projekt Haaninga podejmował grę z muzeum jako instytucją sztuki oraz z samą instytucją gościnności. Muzeum wyróżniało obcokrajowców, którzy nie musieli być

imigrantami, a zatem zachowywało zasadę dyskryminacji, mimo iż zmieniało ją z negatywnej na pozytywną.⁴⁵ Formą dla tej artystycznej interwencji w mechanizmy funkcjonowania instytucji była decyzja muzeum o wydawaniu darmowych biletów wszystkim, którzy okażą odpowiedni dokument oraz prezentowanie tej decyzji w kanałach komunikacyjnych muzeum. Komunikat zawierał się w jednym zdaniu (z niejaką przesadą, ale niewielką, można powiedzieć, że było to jedno z dłużej układanych zdań w historii wypowiedzi), które zostało wyeksponowane w ramach oficjalnego cennika muzeum (il. 35, 36). Niewątpliwie trzeba docenić to, że Muzeum zgodziło się, aby kuratorski program ingerował w formalne, prawne i finansowe aspekty działalności.



Il. 35. Jens Haaning, *Wstęp wolny dla obcokrajowców. Wrogośćcinność. podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.

⁴⁵ Pisałem o tym w katalogu tekście: *Polityka gościnności*, w: *Wrogośćcinność. podejmowanie obcych / Hospitality. Receiving Strangers*, red. Jarosław Lubiak, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010, s. 26.

bilety tickets



wystawa stała
permanent exhibition

normalny / adults 4 zł
ulgowy / reduced 3 zł

wystawa czasowa
temporary exhibition

normalny / adults 6 zł
ulgowy / reduced 4 zł
obcokrajowcy wstęp wolny / foreigners free *

wystawa stała i czasowa
permanent and temporary exhibition

normalny / adults 8 zł
ulgowy / reduced 5 zł
obcokrajowcy wstęp wolny / foreigners free *

bilety sprzedawane są najpóźniej na 30 minut przed zamknięciem
tickets are sold not later than 30 minutes before the closing time

* Dzięki pracy Jensa Haaninga „Wstęp wolny dla obcokrajowców” w ramach wystawy „Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych”, obcokrajowcy mają wstęp wolny (po okazaniu dokumentu tożsamości).

* Thanks to the work "Foreigners Free" by Jens Haaning within the framework "Hostipitality: Receiving Strangers" exhibition, foreigners will be admitted free of charge (upon presentation of ID).

II. 36. Jens Haaning, *Wstęp wolny dla obcokrajowców. Wrogośćcinność. podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010.

Trudno pojedyncze dzieło nazwać sekwencją w sensie, jaki nadawała temu pojęciu O'Donnell, dla ścisłości terminologicznej, nazwijmy je więc sekcją. Jej wyodrębnienie jest konieczne ze względu na wielkość interwału, jaki oddzielał je od pozostałych prac jak i od publiczności. Dzieło w swoim konceptualnym wymiarze stanowiło rodzaj daru od instytucji dla obcokrajowców odwiedzających muzeum — prezentu, obejmującego wszystkie wystawy

nie tylko *Wrogościnnność*. Jego fizyczny przejaw (informacja w cenniku) widniał na kontuarze kasy, a zatem poza wystawą. Jednocześnie dla polskiej publiczności praca ta mogła być trudna do spostrzeżenia i przyswojenia, gdyż bezpośrednio jej nie dotyczyła.

Uprzywilejowanie obcokrajowców, będąc gestem rygorystycznym konceptualnie i radykalnym instytucjonalnie, mogło pozostawiać Polaków i Polski doskonale obojętnymi wobec tej artystycznej prowokacji.

Pozostałe dzieła z wystawy zorganizowałem w dwie *sekwencje*, wykorzystując architektoniczne podziały przestrzeni galeryjnej. Muzeum udostępniło sale na parterze i pierwszym piętrze, a zatem wystawa była rozerwana na dwie części. Ten rodzaj interwału w oczywisty sposób musiał zostać uwzględniony w kuratorskim programie i argumentacji. Rozwiązaniem, które przyjęliśmy, było wprowadzenie na poziomie koncepcyjnym dwóch części o różnym statusie. W dwóch salach na parterze postanowiliśmy poddać refleksji granice jako źródło problemów z imigracją (ich ochrona lub zamykanie zmienia imigrantów we wrogów). Galeria na parterze składała się dwóch sal o różnej wielkości. Oba pomieszczenia zostały pomalowane na szary kolor zmienić charakter przestrzeni.

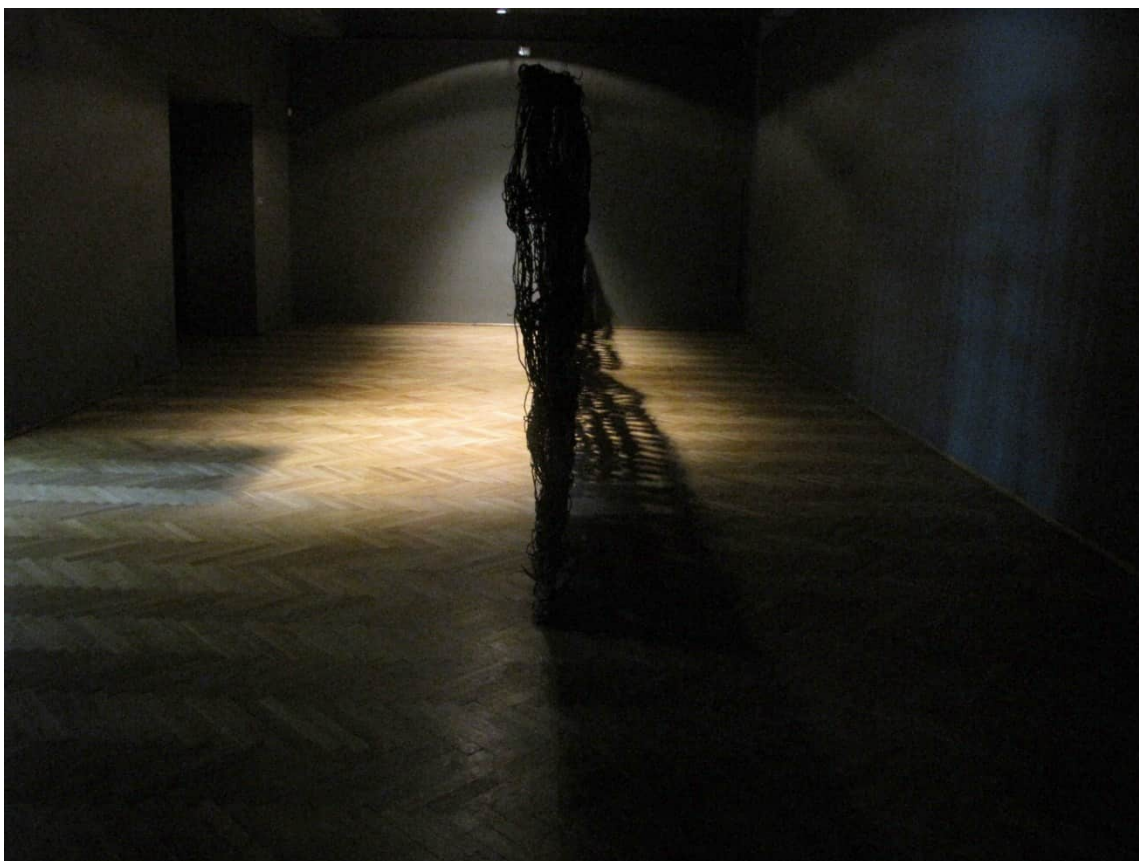
O ile biel zaciera i rozmywa architekturę wnętrza, nie unieważniając jej kompletnie, o tyle ciemny kolor zmienia ją w bezforemną czeluść. I taki efekt chciałem osiągnąć, aby wzmocnić znaczenie prac. W mniejszej sali były to cztery fotografie przedstawiające szczelinę w podłodze Hali Turbin w Tate Modern w Londynie. Zdjęcia Doris Salcedo *Szibboleť* (I-IV) (2007) miały status dzieł i stanowiły dokumentację jej instalacji wykonanej w Tate (il. 37).

Odwołując się do biblijnej historii, Salcedo poddawała refleksji granice jako coś, co odciska w ciałach, umysłach ludzi, wywołując przemoc. Fotografie były wydobyte z mroku formatującymi reflektorami, co miało akcentować sztuczność i umowność podziałów. W większej sali centralną pozycję zajmowała praca Agnieszki Kalinowskiej *Ogrodzenie* (2009), była to wykonana ze sznurka wielkoskalowa rzeźba „imitująca” wysoki płot (il. 38). Przecinała ona przestrzeń na pół. Na poprzecznej ścianie znajdowała się projekcja filmu artystki *Przeciąg* (2009), w którym ta sama rzeźba płotu jest jednym głównych bohaterów (il. 39). W filmie występują nielegalni imigranci, którzy używają rzeźby do ukrycia swojej tożsamości. Zza ogrodzenia, wystawiając ręce przez otwory, opowiadają o swoich przeżyciach i sytuacji (il. 40). O ile praca Salcedo jest metaforyczna i symboliczna, o tyle obie prace Kalinowskiej dotyczą konkretnych doświadczeń. Płot wydobyty był z przestrzennej „czeluści” punktowym

oświetleniem. Ograniczenie ilości światła miało też praktyczny walor, chroniło projekcję przed nadmiarem światła.



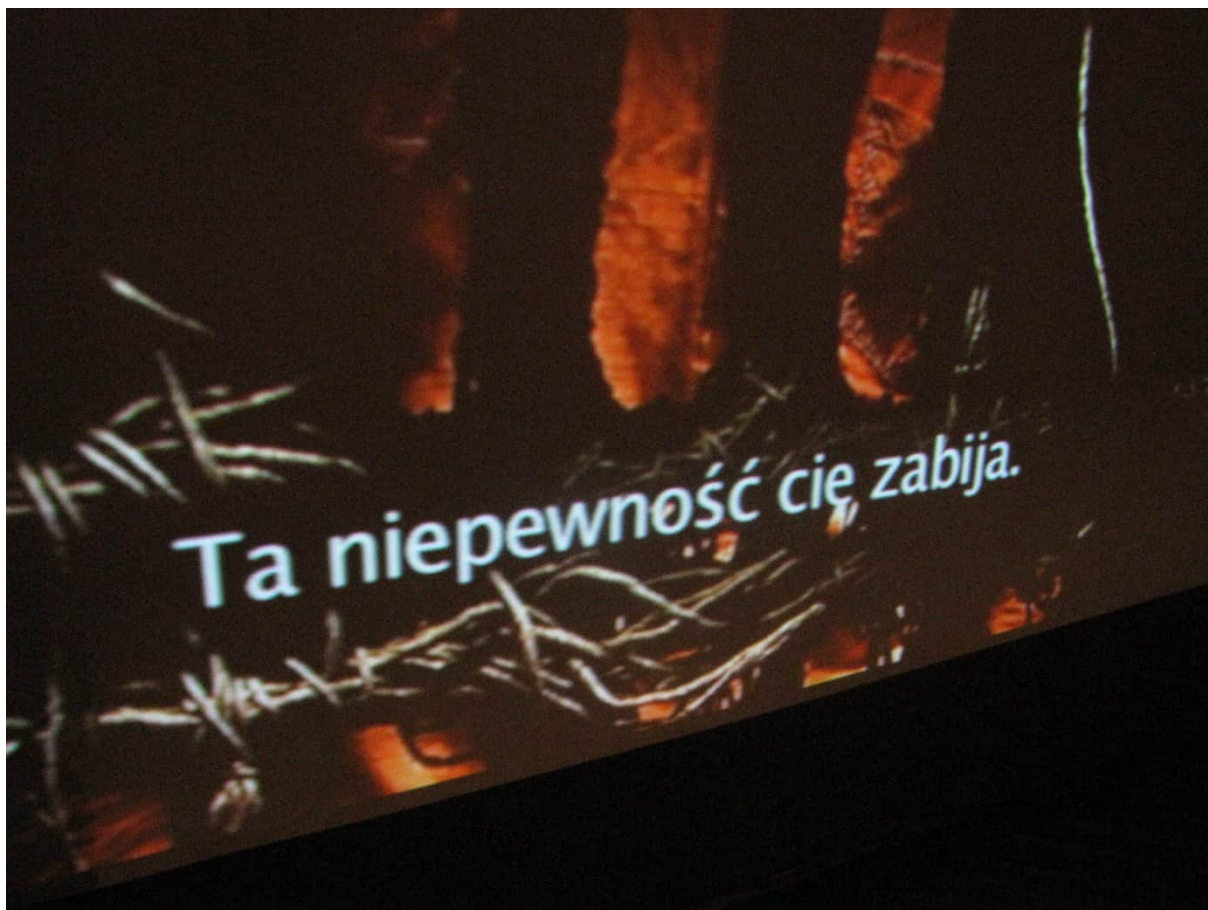
Il. 37. Doris Salcedo, *Szibbolet* (I-IV). *Wrogośćcinność. podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 38. Agnieszka Kalinowska, *Ogrodzenie. Wrogośćcinność. podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 39. Agnieszka Kalinowska, *Ogrodzenie i Przeciąg. Wrogośćcinność. podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 40. Agnieszka Kalinowska, *Przeciąg. Wrogościńność. podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.

Druga część wystawy oddzielona była przepiękną eklektyczną klatką schodową, zachowaną z oryginalnego wystroju pałacu, trudno o bardziej dotkliwy interwał w estetyce ekspozycji sztuki współczesnej. Stąd na pierwszym piętrze wystawa rozpoczynała się niejako od nowa. W niewielkim korytarzu, stanowiącym pierwsze pomieszczenie galerii, umieściłem pracę Alexandry Croitoru *Imigrant* (2006; il. 41-43). Składała się z niewielkiego komiksu — instrukcji obsługi i opasek z tytułowym słowem do pobrania przez widzów. Dzieło zakładało proste działanie — miało skłaniać widzów do symbolicznego przyjęcia pozycji imigranta. To ta perspektywa dominowała w tej sekwencji.



Il. 41. Alexandra Croitoru, *Imigrant. Wrogośćcinność. podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 42. Alexandra Croitoru, *Imigrant. Wrogośćcinność. podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 43. Alexandra Croitoru, *Imigrant. Wrogościność. podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.

Wizualnie najbardziej rozbudowaną pracą była dziesięciokanałowa instalacja wideo Gasta Bouscheta i Nadine Hilbert zatytułowana *Strefa zderzeń* (2009). Materiał filmowy został nakręcony w okolicach Gibraltaru i dotyczył sytuacji wywołanej napływem uchodźców z Afryki. Epatował mrocznym nastrojem, wzmacnianym przejmującą ścieżką dźwiękową, co miało wprowadzać w doświadczenie ludzi, którzy utknęli w tytułowej zonie. Instalacja prezentowana była w pięciu salach (1-5 na planie na il. 34 oraz il. 44, 45). Aby wzmocnić emocjonalne oddziaływanie zaproponowałem artystom, aby odejść od projekcji na białych ekranach i zamiast tego prezentować wideo na jednolicie ciemnych ścianach. W ten sposób czeluść czarnego pudełka wypełniała się widmowymi obrazami, a mroku nie rozświeślały odbłaski od ekranów. W dziele tym nie ma jakiegokolwiek dyskursu, wyłącznie muzyka i obrazy tworzą przekaz, przez co ma on tylko afektywny charakter. Jego oddziaływanie wzmocnione sposobem ekspozycji miało przemożny charakter, na granicy wstrząsu. Przemoc

estetyczna była tu bardzo świadomie zastosowana zarówno przez artystów jak i nas kuratorów.

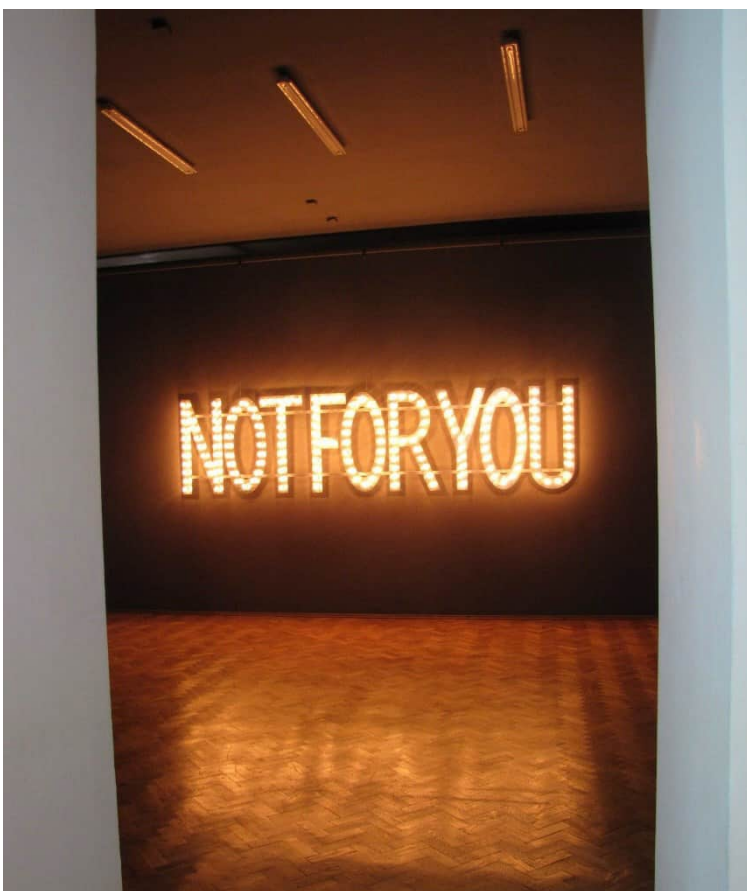
Z oszałamiającą intensywnością instalacji Bouscheta i Hilbert kontrastowało wyciszenie w sąsiedniej sali. Było to jedno z większych pomieszczeń w galerii. Prezentowana tu była tylko jedna praca *Not For You* [*Nie dla ciebie*] Moniki Bonvicini (2006; il. 46). Był to średniej wielkości napis wykonany z żarówek, migających w różnej częstotliwości. Obwieszczał on słowa z tytułu. Zastosowaliśmy tu ciemnoszary kolor ścian, żeby zapobiegać odbiciom światła i przez to lepiej eksponować wizualne walory pracy — włączając w to anachroniczną już wtedy technologię żarówek żarowych (chwilę wcześniej zostały wycofane z UE). Jej przekaz, który jest prostą ekspresją odmowy, zostaje zniuansowany przez wizualną atrakcyjność. W kontekście wystawy oddawał on złożoność postaw osób i kultur, goszczących imigrantów. Żarówki zapalały się i gasły w różnym rytmie i układach — przez moment pojawiał się tekst *For You*. Ta chwila mogła otwierać nadzieje czy szanse na odwrócenie odmowy w zaproszenie. Stworzenie dużego interwału wokół tej pracy — zaprezentowanie jej w pustej sali — miało zaakcentować jej znaczenie, zatrzymać odbiorców w ich przemierzaniu wystawy, aby wszystkie niuanse miały szanse się wyświetlić.



Il. 44. Gast Bouschet i Nadine Hilbert, *Strefa zderzeń. Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 45. Gast Bouschet i Nadine Hilbert, *Strefa zderzeń. Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 46. Monica Bonvicini, *Not for You. Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.

Pozostałe pomieszczenia tworzyły łamaną amfiladę — linearną sekwencję zakręcającą dwukrotnie. W dwóch kolejnych znacznie mniejszych salach prezentowaliśmy projekcje filmu wideo Adriana Paciego *Centrum tymczasowego pobytu* (2007; il. 47) i dwukanałową projekcję wideo Joanny Rajkowskiej *Linie lotnicze* (2008; il. 48). W obu przypadkach filmy były projektowane na ekrany namalowane na ścianach dla uzyskania odpowiedniej jakości obrazu.



Il. 47. Adrian Paci, *Centrum tymczasowego pobytu. Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



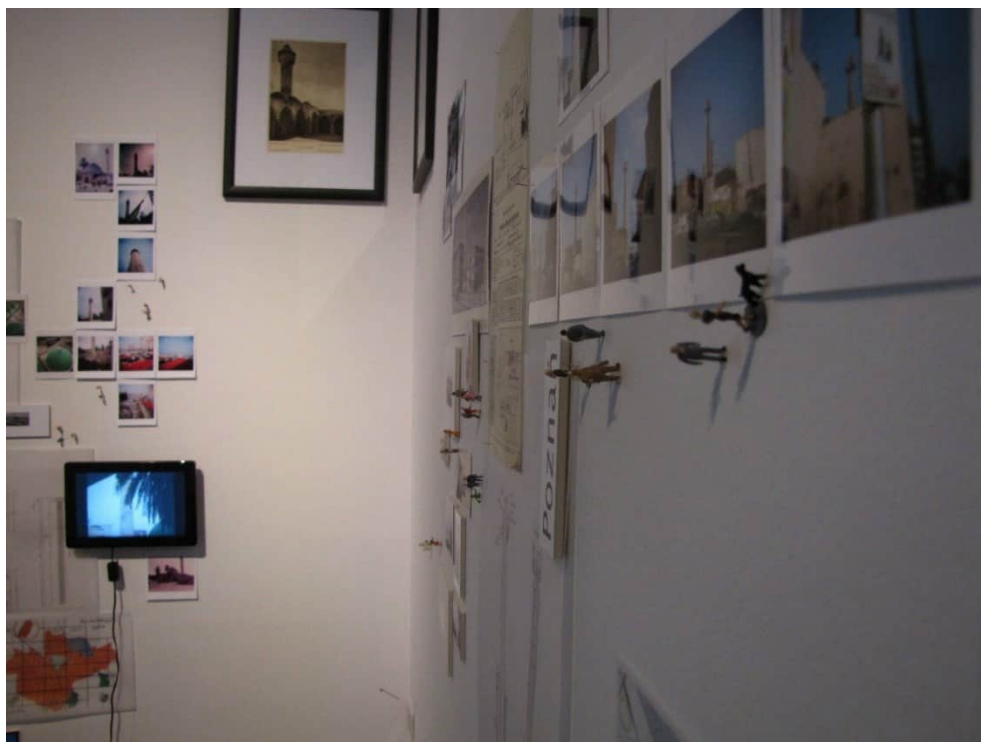
Il. 48. Joanna Rajkowska, *Linie lotnicze. Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.

O ile film Paciego przedstawiał grupę osób, stojących na schodach lotniskowych i wyczekujących na przybycie jakiegokolwiek samolotu, o tyle Rajkowska zaprosiła imigrantów do przelotu turystycznego nad miastem ich pobytu. Wątek lotniczy był pretekstem do zestawienia filmów, ale jednocześnie była to sekwencja oparta na znaczeniu. Dzieła Bonvicini i Paciego odnosiły się do odmowy, z którą spotykali się przybysze. Obrazowały sytuację odrzucenia i pozostawienia samym sobie. Podczas gdy Rajkowska dokonała artystycznej interwencji, mającej zmienić ten stan rzeczy, oferowała udział we wspólnej przygodzie. W kolejnej sali obszerną i szczegółową dokumentację przedstawił Kolektyw Minaret (Hanna Gill-Piątek, Dorota Grobelna, Dominika Pierunek, Joanna Rajkowska, Wiktoria Szczupacka). Został powołany do istnienia w odpowiedzi na kontrowersje, jakie wzbudziła propozycja Rajkowskiej, by przekształcić jeden z poznańskich kominów w minaret — znak obecności muzułmanów w mieście i kraju. Instalacja *Minaret* (2010) dokumentowała projekt, ukazywała inspiracje, które doprowadziły do jego powstania, i reakcje, jakie wzbudził (il. 49-

50). Kolektyw próbował przełamać faktycznie nie tylko symbolicznie społeczne odrzucenie, z jakim spotykali się wyznawcy islamu w Polsce, traktowani jako obcy.



Il. 49. Kolektyw Minaret, *Minaret. Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 50. Kolektyw Minaret, *Minaret. Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.

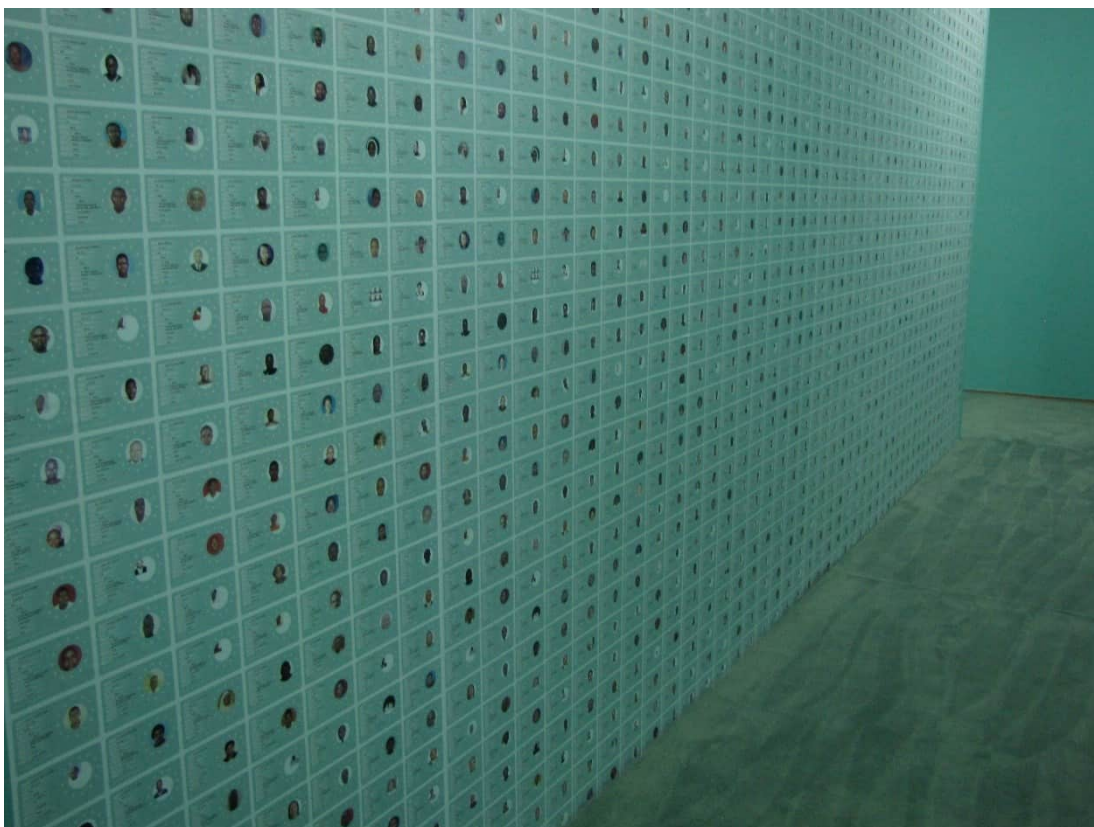
W tej sali zdecydowaliśmy się pomalować większość ścian na biało (poza ścianą, na której znalazła się wizualizacja minaretu). Wynikało to z trzech powodów: 1. zmiana statusu — wnętrze nie miało być czeluścią mrocznego lub przejmującego doświadczenia estetycznego, lecz sceną prezentacji świadectw i dokumentów, chodziło więc o stworzenie aury autorytetu i powagi; 2. względy praktyczne — białe ściany rozpraszające światło miały ułatwiać odczytanie nagromadzonych informacji; 3. zwiększenie dynamiki ekspozycyjnej (przełamanie monotonii amfilady wewnątrz o takim samym charakterze).

W następnej sali znajdowała się prezentacja dokumentacji kolejnego interwencyjnego projektu — *Miejsca pamięci ofiar 11 września (Propozycji przekształcenia Nowego Jorku w „miasto ucieczki”* Krzysztofa Wodiczko (2008). Artysta proponował stworzenie specjalnego pomnika — budynku, który byłby ośrodkiem wsparcia dla nowojorskich imigrantów. Prezentacja składała się z wizualizacji obiektu oraz niewielkiej półki z publikacją do pobrania przez publiczność. W niewielkiej książeczce znajdował się tekst artysty, w którym przedstawiał ideę tworzenia sieci schronień dla ludzi zmuszonych do ucieczki z miejsca zamieszkania.⁴⁶ W tej sali również zastosowaliśmy białe ściany, by podtrzymać aurę autorytetu i jasności dla prezentacji złożonych idei. Kolektyw Minaret i Wodiczko zaproponowali artystyczne interwencje o utopijnym rozmachu w projektowaniu zmiany społecznej. Aura autorytetu wytwarzana przez biały sześcian miała wzmocnić ich wymowę. Prezentowana w kolejnej sali (il. 51, 52) instalacja duetu Société Réaliste (Jean-Baptiste Naudy, Ferenc Gróf) zatytułowana *Loteria o zieloną kartę UE* (2006-2009) wprowadzała nowy rodzaj gry — brutalny sarkazm. Artyści uruchomili stronę, umożliwiającą udział w fikcyjnej loterii o zieloną kartę, zezwalającą na pobyt w UE. Wiele osób zostało zwiedzionych wyglądem strony i wzięło w niej udział, a „wizy” wystawione dla nich przez ten system stanowiły część instalacji. Charakter gry wymagał stworzenia przestrzeni o odmiennej atmosferze niż reszta wewnątrz galerii. W instalacji tłem dla fikcyjnych archiwaliów jest rodzaj koloru zielonego powstały w wyniku zmieszania barw amerykańskiej zielonej karty i flagi europejskiej. Zdecydowaliśmy rozciągnąć ten kolor na ściany, sufit a nawet podłogę — instalacja zarchitektonizowała całe wnętrze.

⁴⁶ Krzysztof Wodiczko, *Propozycja przekształcenia Nowego Jorku w miasto ucieczki*, red. Jarosław Lubiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.



Il. 51. Société Réaliste, *Loteria o zieloną kartę UE. Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 52. Société Réaliste, *Loteria o zieloną kartę UE. Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.

Efekt aranżacji w tej sali był przytłaczający. Przestrzeń wzbudzała negatywne emocje, ocierające się nawet o uczucie grozy, kojarzyła się bowiem wnętrzami szpitalnym lub więziennymi. Uczucie wyobcowania, jakie wywoływała u publiczności, było zamierzone. A jednocześnie stanowiło wprowadzenie do jeszcze bardziej przewrotnego sarkazmu. Aby się z nim zmierzyć widzowie musieli zakręcić i wejść po kilku schodach do małej i niskiej sali, w której znajdowało się ostatnie dzieło. Sytuacja w tym wnętrzu była zaprzeczeniem kulminacji. Ponownie zastosowaliśmy efekt „czeluści”, ściany łącznie z sufitem pomalowane były na czarno. Prezentowane było tu dwukanałowe wideo Alexandry Croitoru *Sztuka domowego ciepła* (2006). Podczas rezydencji w Kopenhadze artystka skorzystała z serwisu *Dine with the Danes* [Zjedz obiad z Duńczykami], oferującego odpłatne ugoszczenie w domach Duńczyków. Za środki przeznaczone na pobyt artystka wykupiła trzy wizyty. Filmy ukazywały scenę powitania przez gospodarzy, zakończoną symbolicznym objęciem. Niska sala (dawne wnętrze mieszkalne), w której praca była prezentowana, wzmacniała efekt parodii zadomowienia i przytulności.



Il. 53. Alexandra Croitoru, *Sztuka domowego ciepła*. *Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010. Fot. Piotr Tomczyk.

Praca Croitoru znajdowała się na końcu przejścia przez wystawę, ale nie stanowiła ostatniego słowa czy puenty. Publiczność, aby opuścić wystawę, zmuszona była — z powodu przestrzennego układu przejścia, określonego przez architekturę budynku — do ponownego przemierzenia części amfilady i powrotu do korytarza, w którym eksponowana była druga praca tej samej artystki *Imigrant. Sztuka domowego ciepła* znajdowała się zatem w punkcie zawracania. A droga ku wyjściu mogła być czasem ponownej refleksji nad dynamiką naszej wrogości.

Odwołując się do terminologii O'Donnell, można powiedzieć, że w kuratorskim programie wykorzystałem przestrzeń galeryjną MS1 do zbudowania argumentacji, rozgrywając architekturę do stworzenia sekwencji i interwałów. Architektonizacja oznaczała w tym wypadku scalenie dzieł z wnętrzami, aby wzmacniać ich przekaz oraz budować relacje między nimi. Jednocześnie architektonizacja nie ograniczała się wyłącznie do zaprogramowania przejścia przez wystawę — równie istotnym elementem było zaaranżowanie dynamiki zwiedzania. Odbiło się to przez: 1. wprowadzenie kontrapunktów formalnych — czeluść czarnego pudełka vs klarowność białego sześcianu; 2. zróżnicowanie poziomów komunikacji z odbiorcami: przeżycia emocjonalne, teoretyczne wywody, dokumentacje i świadectwa; 3. zróżnicowanie środków retorycznych: perswazja wizualna (Boushet i Hilbert) lub dyskursywna (Wodiczko, Kolektyw Minaret), ironia (Bonvicini, Paci), sarkazm (Société Réaliste, Croitoru), dawanie świadectwa (Kalinowska), zakwestionowanie *status quo* (Salcedo, Rajkowska, Bonvicini, Croitoru, Société Réaliste); 4. połączenie różnych strategii nawiązywania relacji z publicznością jak: przytłoczenie (Boushet i Hilbert), prowokowanie do utożsamienia z imigrantami (Croitoru, Kalinowska, Paci), wezwanie do refleksji nad statusem granicy (Kalinowska, Salcedo), zaproszenie do autorefleksji (Bonvicini, Croitoru, Société Réaliste), zaoferowanie narzędzi zmiany społecznej (Rajkowska, Wodiczko). W zorkiestrowaniu tych elementów oprócz walorów przestrzennych istotne były również elementy aranżacyjne: kolory ścian, zastosowanie wykładzin, dobór światła. Orkiestracja wytworzyła synergię, kluczowy efekt architektonizacji dzieł w tej wystawie. Dzięki temu galeria MS1 mogła stać się przestrzenią rezonującą.

3.3.3 Architektonizacja jako prowokowanie zmian punktów widzenia — *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego* w Muzeum Sztuki w Łodzi

Zupełnie inną strategię architektonizacji przyjąłem przy aranżowaniu wystawy *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego* prezentowanej w galerii na pierwszym piętrze MS1, tuż po zakończeniu *Wrogości*. Zmiana strategii wynikała z zupełnie innego charakteru późniejszej ekspozycji. Była to wstawa indywidualna młodego artysty, większość prac stanowiły obrazy, ponadto pojawiały się w niewielkiej ilości również fotografie i obiekty. Nie chodziło jednak o monografię artysty, raczej o przedstawienie i interpretację tego, co w moim przekonaniu było głównym motywem jego twórczości. A było to badanie, eksperymentowanie i zabawa z kategorią spojrzenia jako tym, co umożliwia widzenie oraz strukturyzuje całą kulturową i społeczną sferę widzialności. Punktem wyjścia było pojęcie spojrzenia, sformułowane przez psychoanalityka Jacques’a Lacana oraz pojęcie paralaksy opracowane przez Slavoj’a Žižka.⁴⁷ Rogalski zupełnie niezależnie od tych badań teoretycznych rozwijał swoje własne poszukiwania artystyczne. To, co było najbardziej fascynujące, to sposób w jaki spojrzenie i paralaksa materializowały się w tworzonych przez niego obrazach. Jednocześnie zaskakująca była zbieżność badań prowadzonych w obszarze psychoanalizy i teorii kultury z malarską praktyką artysty.

Zbieżność ta stanowiła jednocześnie największe ryzyko dla tego projektu. Jako kurator chciałem przede wszystkim uniknąć sprowadzenia twórczości artysty do roli ilustracji teoretycznych tez. Zależało mi na wydobyciu przez aranżację unikalności praktyki twórczej Rogalskiego oraz na wyeksponowaniu możliwie szerokiego spektrum jego poszukiwań. Były to podstawowe cele mojego programu kuratorskiego.

W wystawie *Paralaksa* architektonizacja wiązała się z neutralizacją. Galeria została przemalowana na biało (z wyjątkiem jednej sali) – czarne pudełka z *Wrogości* zostały przekształcone się w białe sześciany. Zastosowałem modernistyczną konwencję wystawienniczą, aby dzieła mogły w pełni wybrzmieć, a aura białego sześcianu przydała im autorytetu. Ekspozycyjna powaga miała też wzmocnić działanie humoru i ironii,

⁴⁷ Por. *Le séminaire de Jacques Lacan: Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, red. Jacques-Alain Miller, Éditions du Seuil, Paris 1973; Slavoj Žižek, *Patrząc z ukosa: do Lacana przez kulturę popularną*, przeł. Janusz Margański, Wydawnictwo KR, Warszawa 2003; tenże, *The Parallax View*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts–London, England 2006.

pojawiających się w niektórych pracach. Pewna podniosłość musiała się pojawić, aby mogła ujawnić się dowcipna przewrotność.

Architektonizacja opierała się tu na minimalnych gestach aranżacyjnych. Główną zasadą tego minimalizmu było: 1. rozmieszczanie prac w oparciu o relacje ich formatów i plastycznej intensywności do konkretnych przestrzeni z uwzględnieniem wielkości pomieszczeń i rozmiarów ścian; 2. tworzenie relacji formalnych między dziełami w oparciu o ich jakości wizualne (kompozycyjne, fakturowe i kolorystyczne); 3. budowanie na tej podstawie związków znaczeniowych, łączących prace w grupy i całość wystawy; 4. w niektórych momentach oznaczało też kontekstowe wykorzystanie charakteru pomieszczeń (zwłaszcza tych, których nie udało się zneutralizować).

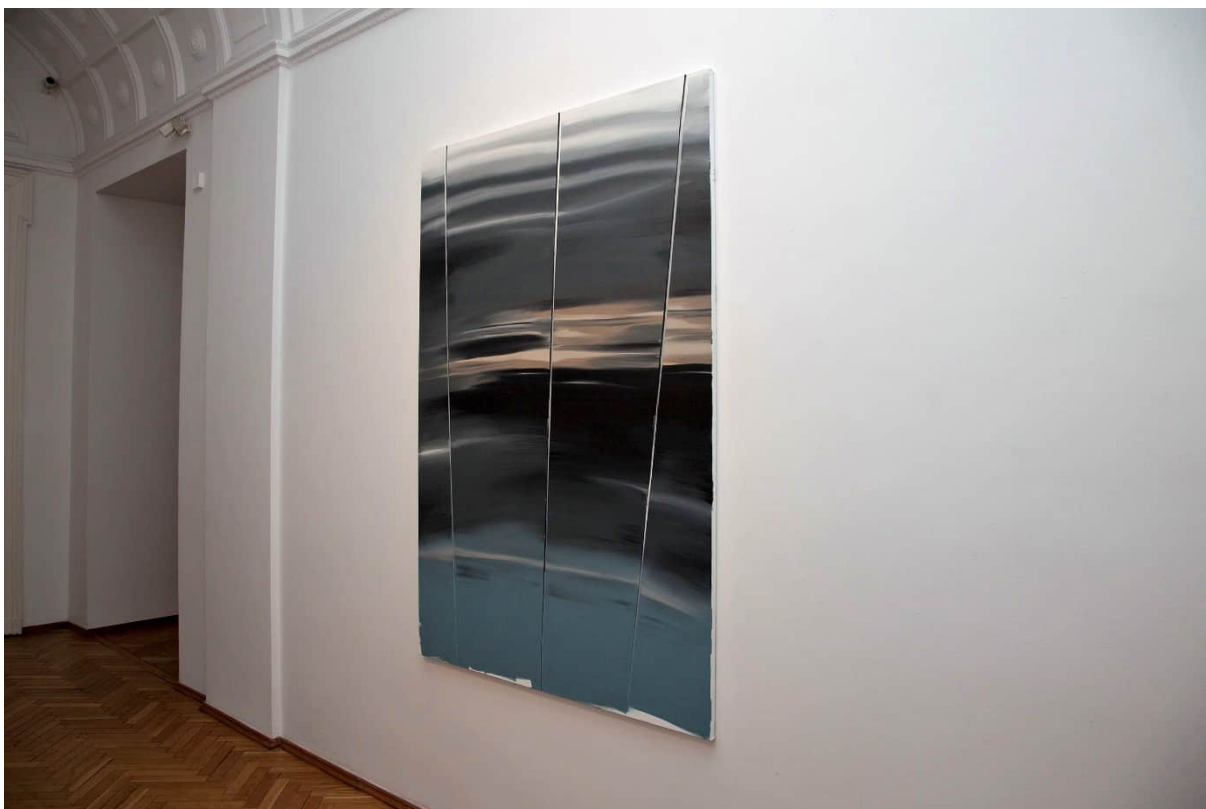
Omówię kilka sytuacji, aby pokazać metodę minimalistycznej architektonizacji.

W przestrzeni korytarza (sala nr 6 na planie prezentowanym na il. 34), który zwykle był wykorzystywany do prezentacji tytułu wystawy i tzw. tekstu naściennego i podstawowych informacji, postanowiłem umieścić obraz *Winda* (2009; il. 54, 55). Ukazuje on rozmazane odbicie w metalowych drzwiach i obudowie dźwigu. Wygląda jakby artysta zrobił zdjęcie, oczekując na windę. Jest to zatem rodzaj autoportretu i stanowi wizualne motto do całości wystawy, która była swoistym autoportretem (taką interpretację zaprezentowałem w tekście opublikowanym w katalogu)⁴⁸. Samo umieszczenie obrazu wykorzystuje kontekst — korytarz pełni funkcję holu, w którym mogłaby znajdować się winda, ale pojawia się jedynie jej namiastka. Przewrotność samego obrazu umożliwia taką grę aranżacyjną. *Winda* stanowi motto dla kuratorskiej argumentacji i otwiera wystawowe przejście.

⁴⁸Jarosław Lubiak, *W poszukiwaniu obrazu*, w: *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego / The Parallax and the Gaze of Zbigniew Rogalski*, red. tenże, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012.



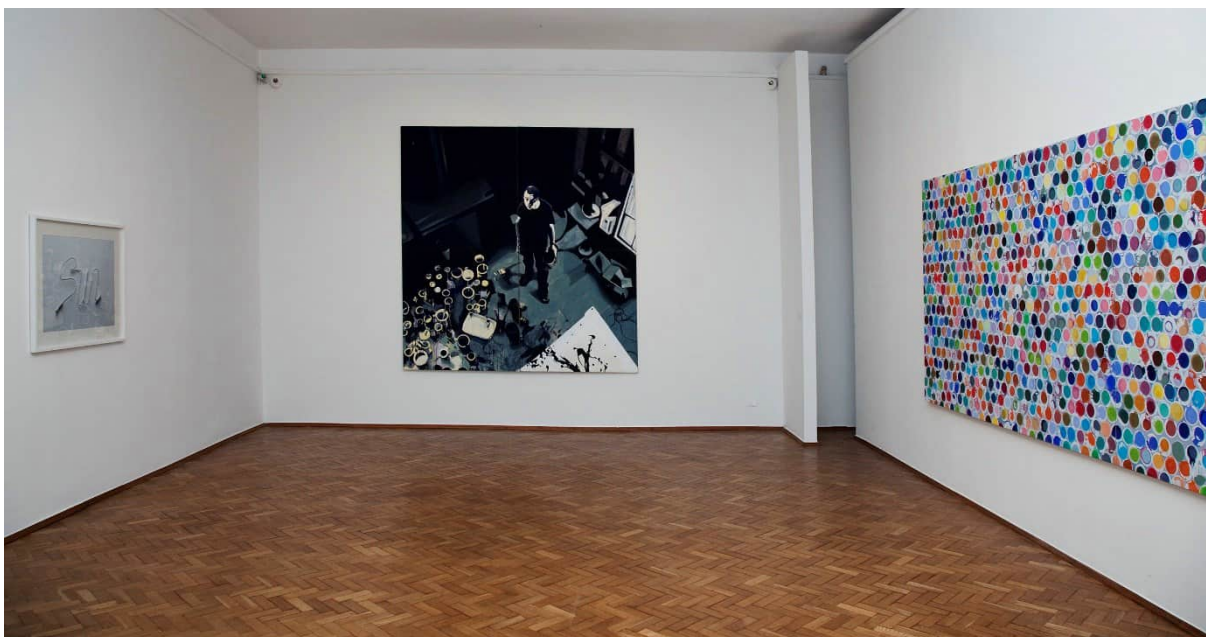
Il. 54. *Winda. Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 55. *Winda. Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

Kuratorskie sekwencje postanowiłem w tym wypadku wpisać w architekturę każdego z pomieszczeń. Wykorzystałem tu „małe” interwały — między pokojami, w przeciwieństwie do „dużych” interwałów — między piętrami — które zastosowałem we *Wrogości*. Każda sala mieściła odrębny wątek, a relacje między poszczególnymi dziełami były oparte na przeplataniu zestawień opartych na zgodności i przeciwstawieniu.

W jednym z większych wnętrz (sala nr 7, por. plan na il. 34) zestawione były prace oparte na różnicy formatów (jeden średni, dwa duże) oraz opozycji między monochromatycznością a wielobarwnością oraz między bielą, czernią a kolorem (il. 56). Znajdowały się tu *Neon (sun)* (2009), *Cover Picture* (2000), *Kubeczki anty pop* (2000). Konceptyjnie układ tych prac prezentował, jak instancja spojrzenia jako światła była materializowana przez artystę w jego obrazach (malarskich i fotograficznym).



Il. 56. Od lewej *Neon (sun)*, *Cover Picture*, *Kubeczki anty pop. Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

W jednym miejscu (sala nr 1, por. plan na il. 34) sekwencja obejmuje trzy prace, tworząc trzy rodzaje relacji między nimi (il. 57-62). Były to *Szachy* (2010), *Echo* (2009) i *Studium węgla* (2009). Tematycznie wszystkie są badaniem czerni i jej różnych statusów. W *Szachach* jedno z pól stanowi głęboki otwór — dosłownie jest czeluścią (plansza zintegrowana jest postumentem, aby umożliwić tę sztuczkę). *Echo* to wielkoformatowy rysunek ołówkiem i jednocześnie to studium dużej płaszczyzny pokrytej grafitem. Nawarstwienia materiału tworzyły fakturowe efekty tej abstrakcyjnej kompozycji. Tytuł nadawał poetyckie odniesienia tej materializacji czerni. *Studium węgla* tworzyła seria 21 niewielkich fotografii wieszanych w swoistym układzie. Każde zdjęcie przedstawiało bryłę tego minerału pomalowaną na białą. W pracy tej artysta uruchamiał przewrotną grę, której podstawowym mechanizmem było pobielenie czerni, jej zamazanie bądź też zniesienie (można tu dostrzec pewną analogię do gry jaką prowadził René Magritte w obrazie *To nie jest fajka*).

Zestawienie tych trzech dzieł wytwarzało trzy rodzaje relacji: 1. zgodności — tematem wszystkich była czern; 2. opozycji — status czerni (jako materii grafitu, niematerialnej otchłani, właściwości zniesionej przez pobielenie) w każdej z prac był przeciwny wobec dwóch pozostałych; 3. rozłączności — wynikającej z różnorodności formatów i technik. Te trzy relacje nakładały się na siebie, a ich ujawnienie było możliwe dzięki minimalistycznej architektonizacji.



Il. 57. Po lewej *Studium węgla*; po prawej *Echo . Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



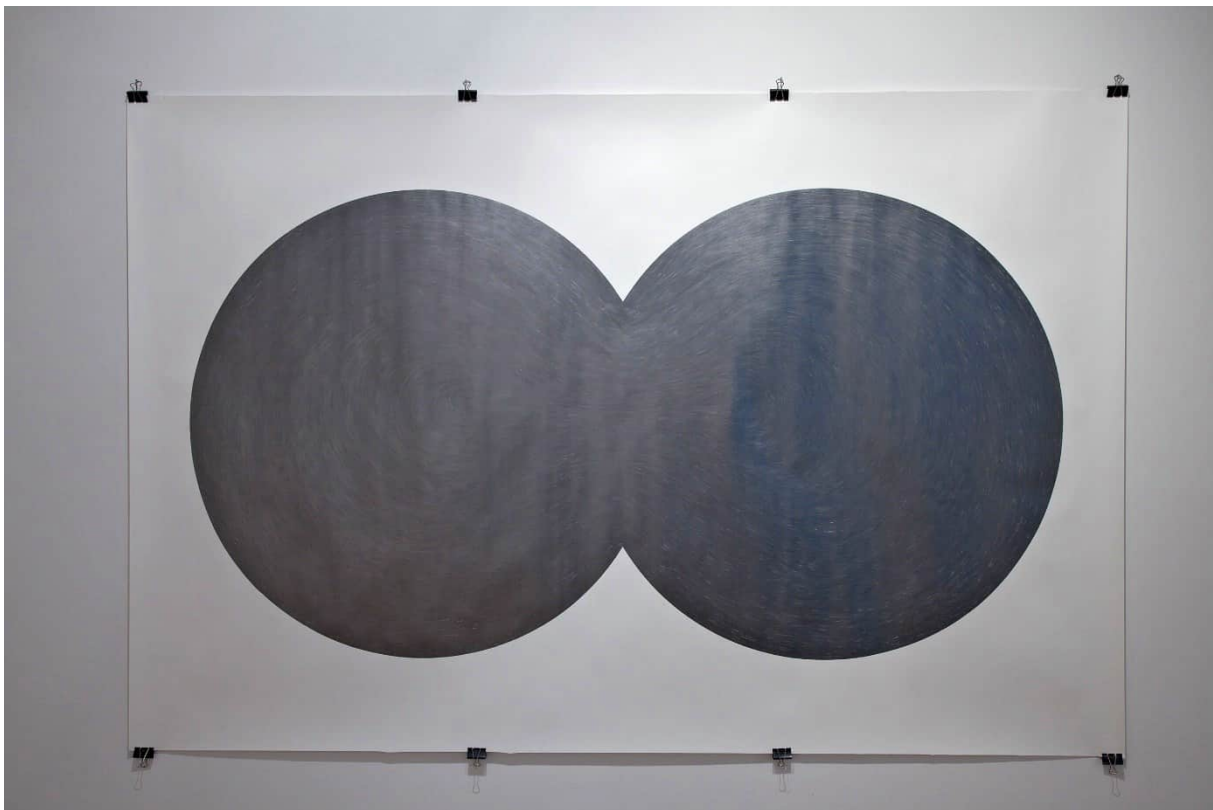
Il. 58. Po lewej *Studium węgla*; po prawej *Echo . Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



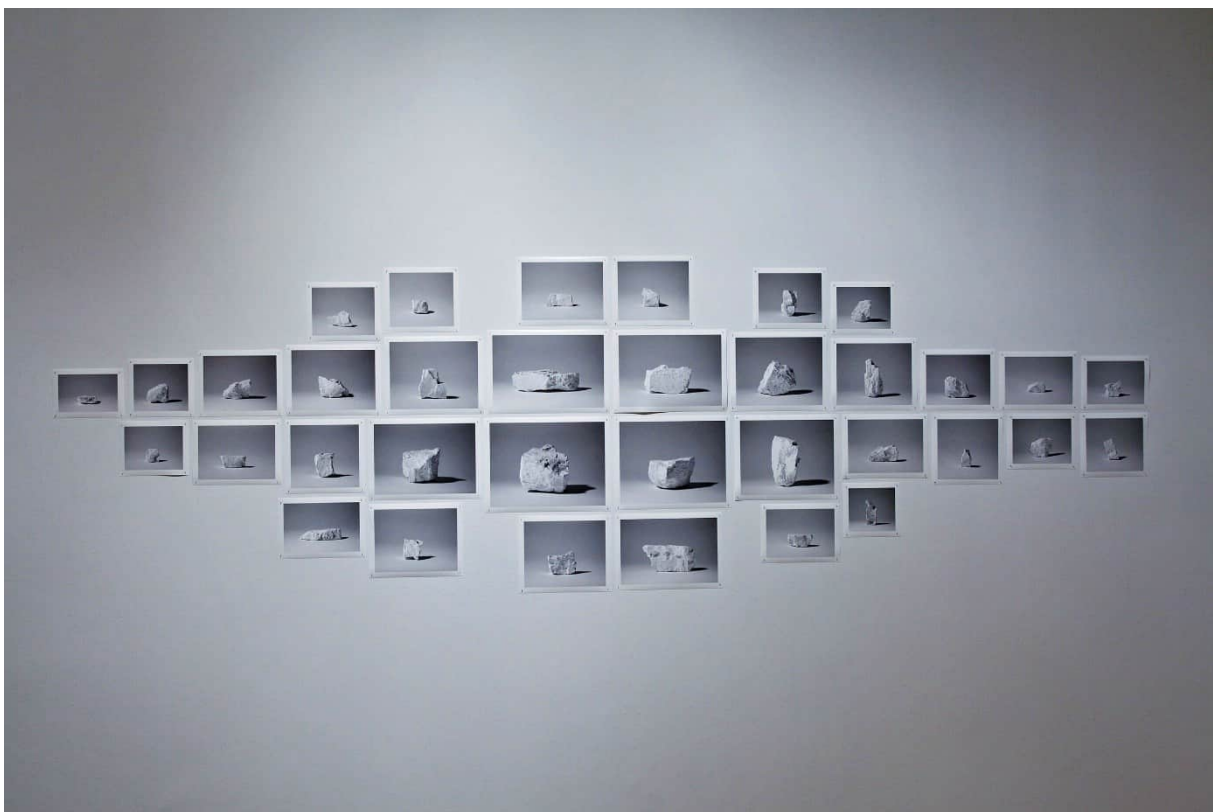
Il. 59. Na pierwszym planie *Szachy*, w głębi *Echo. Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 60. Na pierwszym planie Szachy, w głębi Studium węgla. *Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

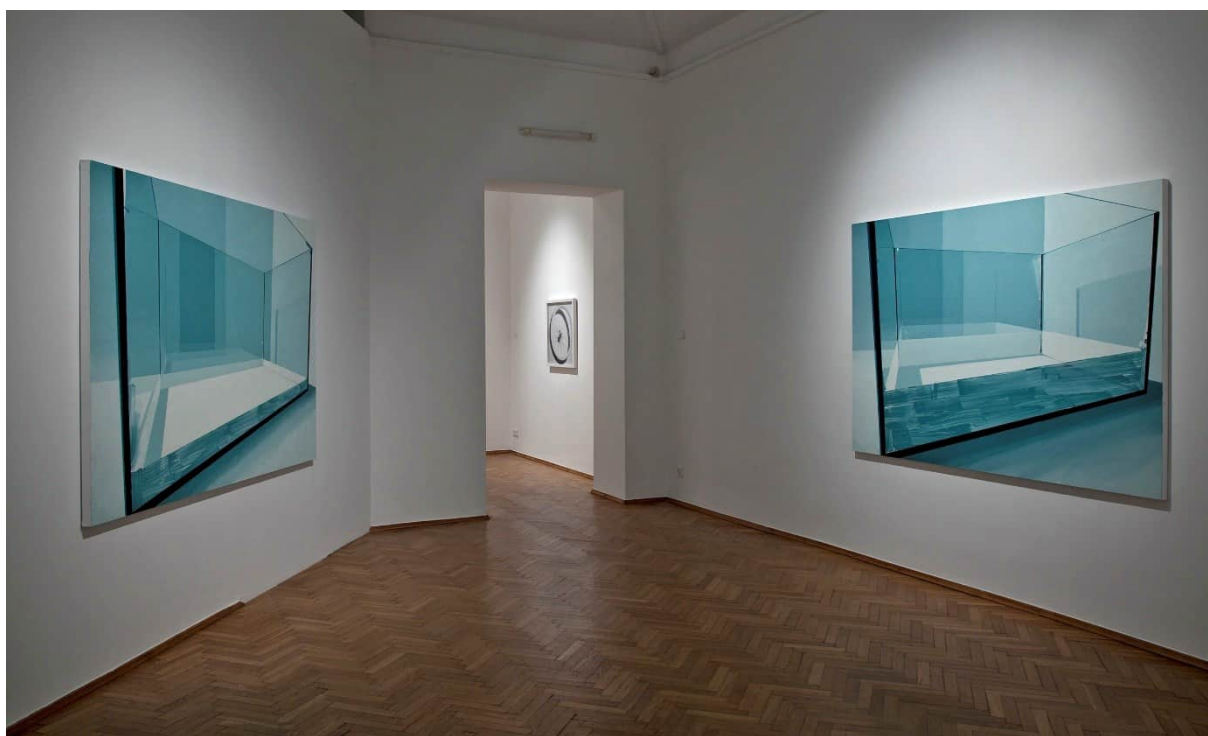


Il. 61. *Echo. Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 62. *Studium węgla. Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

W innej sekwencji również zestawione były trzy prace (sala 4 na planie na il. 34). Dwa obrazy z cyklu *Historie* (2008), które przedstawiały terraria oraz *Info* (2010), który ukazywał szybę punktu informacyjnego z okrągłym otworem (il. 63, 64). Wszystkie stanowiły malarskie studium przejrzystości. *Historię 2* dwa umieściłem na największej ścianie w sali, przeciwległy bok pomieszczenia tworzyła ściana równoległa i ukośna. *Historię 1* umieściłem na ukośnej, aby włączyć przestrzeń wnętrza w grę przesunięć i odbić, toczącą się na obu tych obrazach. *Info*, umieszczone na prostopadłej ścianie, zdaje się być pozbawioną przestrzeni płaską powierzchnią, przestrzeń wewnątrz obrazu zostaje skompresowana do dwóch warstw. Architektonizacja w tym wypadku włącza przestrzeń sali w grę z przestrzeniami wewnątrzobrazowymi.



Il. 63. Po lewej *Historia 1*, po prawej *Historia 2*, w głębi *Koło rowerowe. Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 64. Po lewej *Historia 2*, po prawej *Info. Paralaksa*. *Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

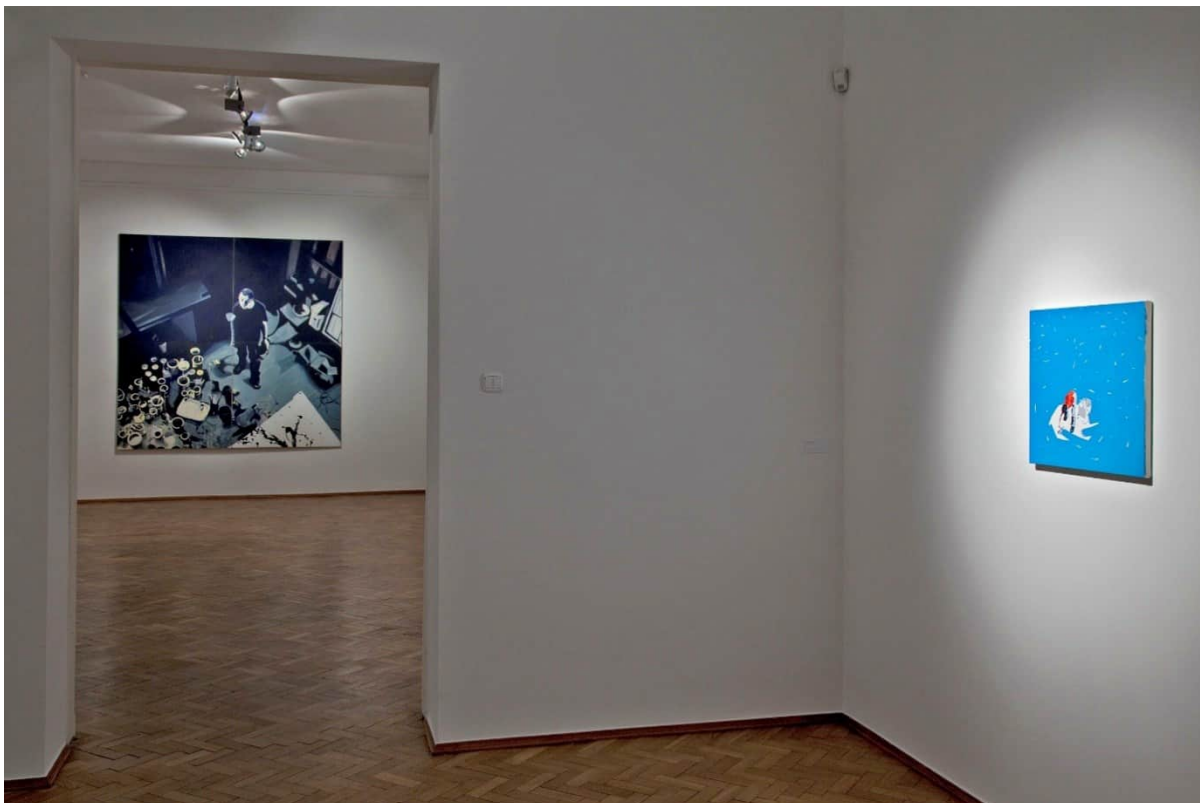
W innej sekwencji (sala 3, por. plan na il. 34) - w jednym z najmniejszych pokoi na jednej ze ścian zaprezentowana była fotografia *Koło rowerowe* (2009, por. il. 65) oraz seria siedmiu zdjęć *Duchy* (2009, por. il. 66). Zestawienie ustanawiało relację zgodności tematyki (pobielenia całkowite koła lub częściowe woreczków foliowych), techniki (fotografia), formatu (kwadrat) oraz rozłączności jeśli chodzi o rozmiar (mały vs średni) i ilość (jeden vs wiele). W kolejnej sekwencji (sala 8, por. plan na il. 34) naprzeciw siebie umieszczone były *Mapa świata* (2010) oraz *bez tytułu* (2003) (il. 67-70). Było to jeden z kilku momentów na wystawie, kiedy pojawiał się intensywny kolor. Pierwsza z prac przedstawia mapę, z której usunięte zostały kontynenty. Artysta nie wyjaśniał czy na skutek globalnego ocieplenia, czy raczej jakiegoś potopu. Nie mniej jednak błękit pokrywał powierzchnię ziemi, jednocześnie tworząc piękny abstrakcyjny monochrom. Drugi z obrazów ukazywał malarza, zamalowującego swój świat na niebiesko, jak można się było domyślać do momentu, w którym on sam stanie się częścią monochromu. Znowu zestawienie opierało się na jednoczesnej zgodności (pokrywanie świata błękitem, aż do momentu zniknięcia i powstania jednobarwnego uniwersum) oraz przeciwieństwa pod względem formatu i rozmiaru.



Il. 65. *Koło rowerowe. Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 66. *Duchy. Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 67. W głębi *Cover Picture*, po prawej bez tytułu. *Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 68. Bez tytułu. *Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

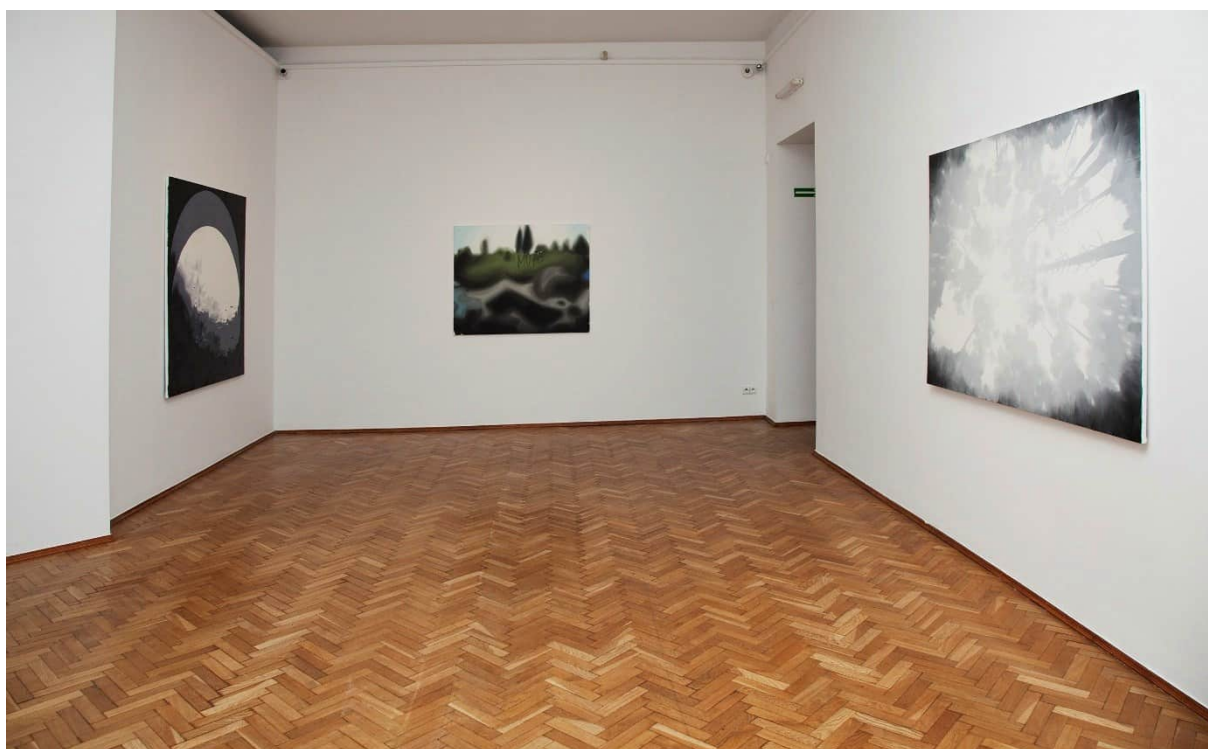


Il. 69. Po lewej *Mapa świata*, w głębi *Cover Picture*. *Paralaksa*. *Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

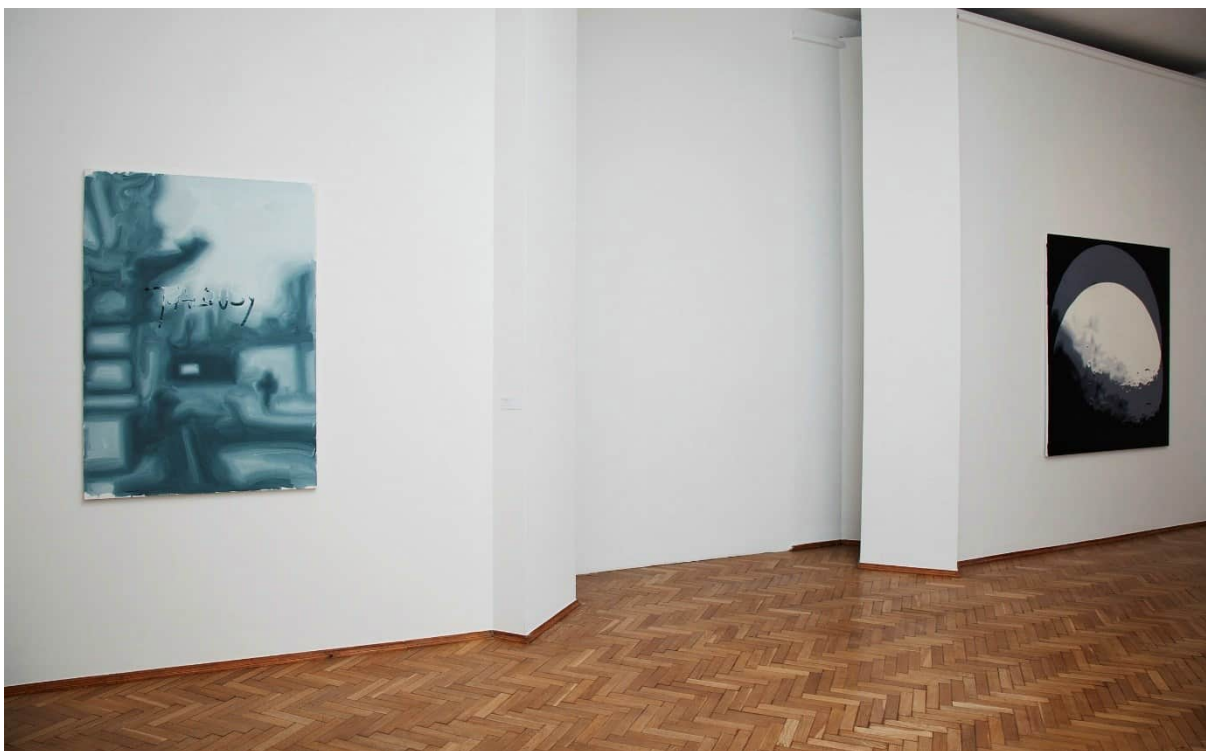


Il. 70. *Mapa świata*. *Paralaksa*. *Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

Sekwencja w największej sali (sala 12, por. plan na il. 34) przełamывała schemat większości pozostałych grup prac (il. 71, 72). Tutaj zestawienie stwarzało relację opartą na znaczeniu prac, formalna gra została zminimalizowana, a sama przestrzeń wystawiennicza stała się niemal transparentna. W tej sekwencji prezentowane były obraz *Untilted (Mute)* (2004), *Śmierć partyzanta* (2007), *How she sees the Moon* (2005), *Untilted (Jealousy)* (2004). Wszystkie odnosiły się na różne sposoby do instancji spojrzenia, jako najbardziej prymarnej substancji sztuk wizualnych. Obrazy materializowały spojrzenie przez zamglenie, podwojenie, rozmazanie. Przez wyciszenie formalnych gier w tej sekwencji chciałem zaoferować widzom możliwość skupienia. Także interwały między pracami — przestrzenny oddech — miały akcentować znaczenie każdej z prac. Synergia ich znaczeń eksponować miała najważniejszy motyw całej wystawy — materializację paralaksy i spojrzenia w obrazach.



Il. 71. Od lewej *How She Sees the Moon*, *Untilted (Mute)*, *Śmierć partyzanta*. *Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 72. Po prawej *Untilted (Jealousy)*, po lewej *How She Sees the Moon*. *Paralaksa. Spojrzenia* Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

Zupełnie odmiennie potraktowałem małą przestrzeń dodaną do głównego ciągu pomieszczeń galeryjnych — niewielką salkę za zakrętem (sala 13, por. plan na il. 34 oraz il. 73). Umieszczona w niej została wspólna instalacja Rogalskiego i Michała Budnego zatytułowana *Projekcja (kadr)* (2006). Naprzeciwko dużego polptyku (składającego się z sześciu płócien) umieszczona była kartonowa atrapa projektora. Obraz przedstawiał abstrakcyjną kompozycję, którą można było interpretować jako przedstawienie pozałamywanej przestrzeni. Wydawał się być ćwiczeniem z anamorfozy, wykonywanym za pomocą rzutnika, ale fikcja tego „wyświetlania” ujawniała się na pierwszy rzut oka. Postanowiłem, żeby ściany sali pomalowane były na kolor jasnoszary, analogiczny do jednego z odcieni na obrazie. Miało to zaznaczać odrębność tej przestrzeni i pracy wobec pozostałych sekwencji wystawy. W przewrotny sposób dzieło grało ze „światlistością” jako kluczowym elementem instancji spojrzenia.



Il. 73. Zbigniew Rogalski, Michał Budny *Projekcja. Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011. Fot. Piotr Tomczyk.

Kuratorski program i argumentację zorganizowałem w przejście, wykorzystując warunki architektoniczne galerii pierwszego piętra w MS1. Podstawą architektonizacji było wykorzystanie architektonicznego podziału na pomieszczenia oraz kształtów i rozmiarów wnętrz w połączeniu z sekwencjami i interwałami. Co więcej akurat dla tej wystawy meandryczne przejście stanowiło walor. Układ sal wymuszał w pierwszej części wystawy, aby publiczność zawracała trzykrotnie, (sale 1-6, por. plan na il. 34), żeby dotrzeć do łamanej amfilady, którą również trzeba było przejść ponownie w drodze do wyjścia. Na wystawie *Paralaksa* to meandrowanie powodowało, że odbiorcy i odbiorczynie oglądali obrazy z różnych punktów widzenia, dzięki czemu dzieła mogły się ukazać im w różnych relacjach. Paralaktyczne postrzeganie przenosiło się z poziomu dzieł na poziom całej wystawy. Architektonizacja pozwoliła mi tu potraktować architekturę wnętrz galeryjnych jako narzędzie, prowokujące do zmiany punktów widzenia oraz do refleksji jak zmiana perspektywy oddziałuje na widzenie i rozumienie tego samego obiektu.

3.3.4 Architektonizacja jako „teatralizacja” — *Xawery Wolski. Materialna poetyka* w Centrum Rzeźby Polskiej

Przy pracy nad wystawą *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki* sprecyzowałem architektonizację metodę aranżacji wystaw, po czym rozwinąłem ją w organizowanych równolegle wystawach *Wrogość. Podejmowanie obcych* i *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego*.

Kierowałem się architektonizacją również we współpracy projektantami, gdy zapraszałem ich do współaranżowania wystaw. Metoda ta pozwalała mi określać swoją pozycję w tych kooperacjach i odnajdywać granicę między obszarem moich decyzji, a sferą oddaną w ręce zaproszonych aranżerów. Jednocześnie pozwalała budować świadomość swojej roli i negocjować sporne kwestie w momentach pojawiania się napięć w tych nie zawsze łatwych współpracach.

Co więcej metoda architektonizacji pozwalała mi również podejmować decyzję o rezygnacji ze współpracy z projektantami architektury, gdy samodzielna aranżacja okazywała się lepszym rozwiązaniem. Tak stało się w przypadku dwóch kuratorowanych przeze mnie wystaw Xawerego Wolskiego. W obu przypadkach odbyliśmy wstępne konsultacje z projektantami, po czym uznałem w uzgodnieniu z artystą, że lepszym rozwiązaniem będzie wykorzystanie walorów i ograniczeń zastanej architektury. Celem było zintegrowanie przestrzeni i dzieł, aby wytworzyć efekt synergii oraz przestrzeń rezonującą, oddziałującą na publiczność.

Pierwsza z wystaw została zorganizowana na zaproszenie Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku (CRP), które zaproponowało na miejsca ekspozycji Muzeum Rzeźby Współczesnej, Galerię Oranżeria oraz teren parku. Miała to być szeroka prezentacja twórczości Xawerego Wolskiego, który po wielu latach spędzonych za granicą powrócił do kraju. Było to zatem przedstawienie dorobku nieznanego polskiej publiczności. CRP pozyskało grant z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego na realizację projektu. W jego ramach został również opublikowany katalog.⁴⁹

CRP zaprosiło artystę ze względu na jego osiągnięcia rzeźbiarskie, przede wszystkim monumentalne realizacje. Wśród profesjonalistów był znany przede wszystkim z takiej

⁴⁹ Por. *Xawery Wolski. Materialna poetyka / Material poetics*, kat. wyst., Centrum Rzeźby Polskiej, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2022.

działalności. W odpowiedzi na zaproszenie do kuratorowania wystawy, postanowiłem skonfrontować ten najbardziej rozpoznany wątek twórczości z mniej znanymi, a bardziej interesującymi w kontekście przekształceń pola sztuki współczesnej. W tych przekształceniach dwa zjawiska były istotne z punktu widzenia projektu – powrót duchowości i rękodzieła. Były to aspekty istotne dla twórczości Xawerego Wolskiego od początku jego działalności artystycznej w latach 80. XX w. Ich powrót w sztuce współczesnej stanowił koincydencję, która odpowiednio wydobyta byłaby dodatkową wartością.

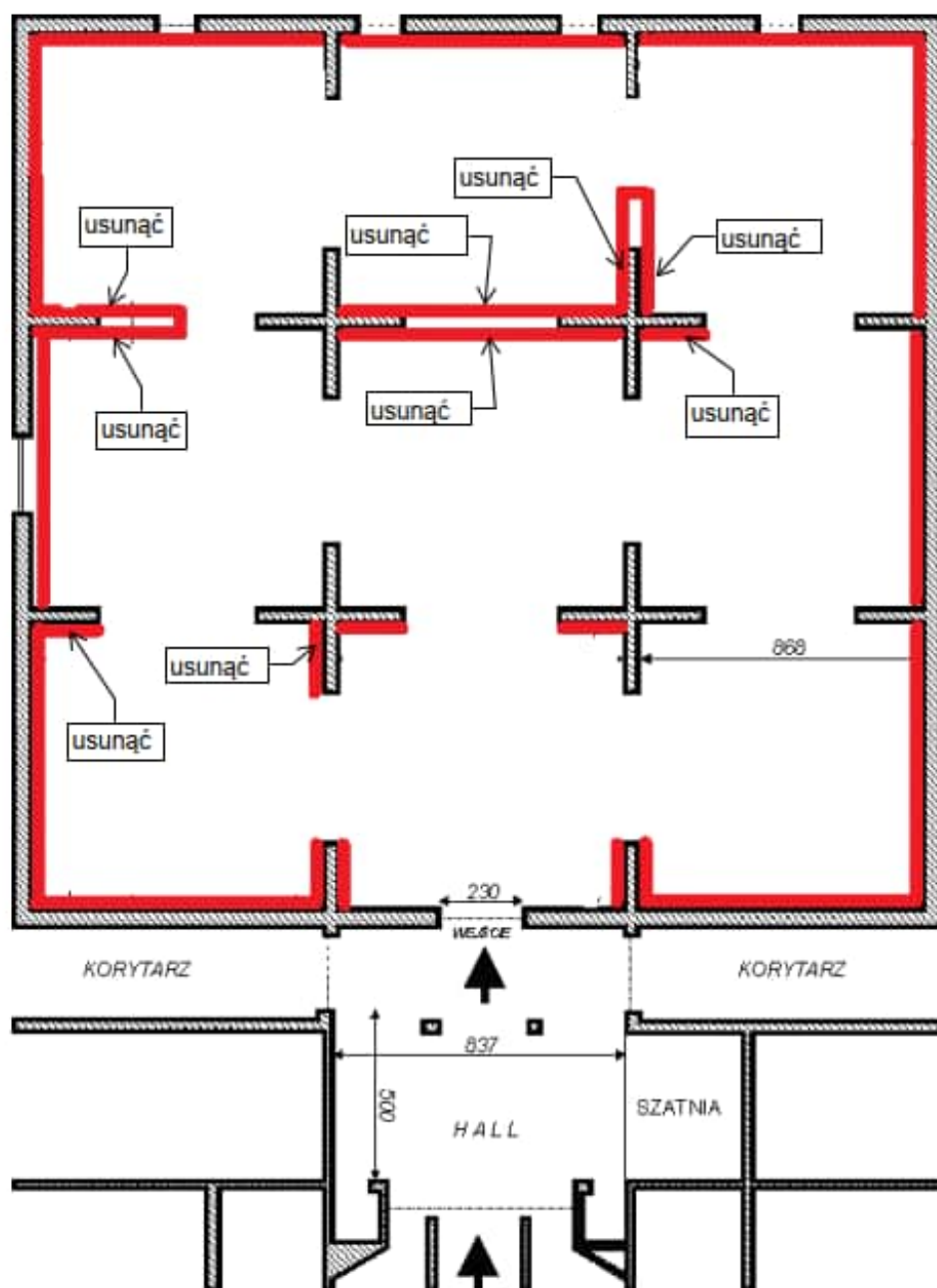
Tytuł *Materialna poetyka* wskazywał na główną ideę wystawy oraz określał kuratorski program. Na poziomie idei odnosił się do praktyki artystycznej, która opierała się na transformowaniu materii (często własnoręcznie) w obrazy, metafory czy figury, tak aby przekraczała ona samą siebie. Odwołując się do pojęcia *poiesis*, chciałem podkreślić zarówno materialny aspekt pracy artysty jak i poetycki wymiar dzieł, powstających w efekcie jego działań. Wystawa nie proponowała zatem tematycznego ujęcia twórczości, raczej prezentację praktyki w postaci konstelacji metafor, figur i obrazów, tworzących mozaikową całość — wspólny obraz procesu przemiany i wydobywania otwartych znaczeń z różnych materiałów czy form w oparciu o grę skojarzeń.

Ze względu na trzy lokalizacje, w których wystawała była prezentowana pojawiły się duże interwały w przejściu przez wystawę. Największy między salą w muzeum a Galerią Oranżeria, gdyż były to dwa odrębne i oddalone od siebie budynki. Rzeźbę przeznaczoną do parku postanowiłem umieścić w pobliżu galerii, aby nie straciła związku z ekspozycją (i nie stała się po prostu kolejnym obiektem eksponowanym w parku). Tak duży interwał między dwoma częściami, musiał zostać uwzględniony w programie kuratorskim. Dwie części musiały być do pewnego stopnia samodzielne i każda z osobna powinna wybrzmiewać w mocny i swoisty sposób.

Kluczem było wykorzystanie architektury wnętrza zarówno muzeum jak i galerii do wzmocnienia poetyckiego wyrazu oraz otworzenia rezonansu z publicznością. Obie przestrzenie były bardzo specyficzne i daleko odbiegały od formatu białego sześcianu. Oranżeria jest historycznym budynkiem zaadaptowanym na potrzeby wystawiennicze z zachowaniem formy architektonicznej przeznaczonej do pierwotnej funkcji. Natomiast galeria w muzeum była pomyślana jako sceneria prezentacji tradycyjnej rzeźby — podłoga wyłożona była jasną drewnianą kostką, w suficie znajdowały się świetliki, które zostały

przysłonięte na stałe. Wnętrze na planie kwadratu było zorganizowane przez cztery potężne podpory na rzucie krzyża równoramienne — w rezultacie było ono podzielone na 9 kwadratowych kompartymentów. Ściany na obwodzie galerii były pomalowane na biało. Natomiast podpory wyłożone były klinkierową cegłą, co w połączeniu drewnianą posadzką dawało wysoce oryginalny efekt, uruchamiający trudne do sprecyzowania skojarzenia (z jakimś wnętrzem produkcyjnym ni to przemysłowym, ni to rolniczym). Skojarzenia te zakłócały główne doznanie, jakie pomieszczenie to wywierało, ale nie były w stanie go zatrzeć. Pierwotne wrażenie monumentalizmu i podniosłości było tak silne, że nie mogło zostać zatarte przez marginalne odczucia.

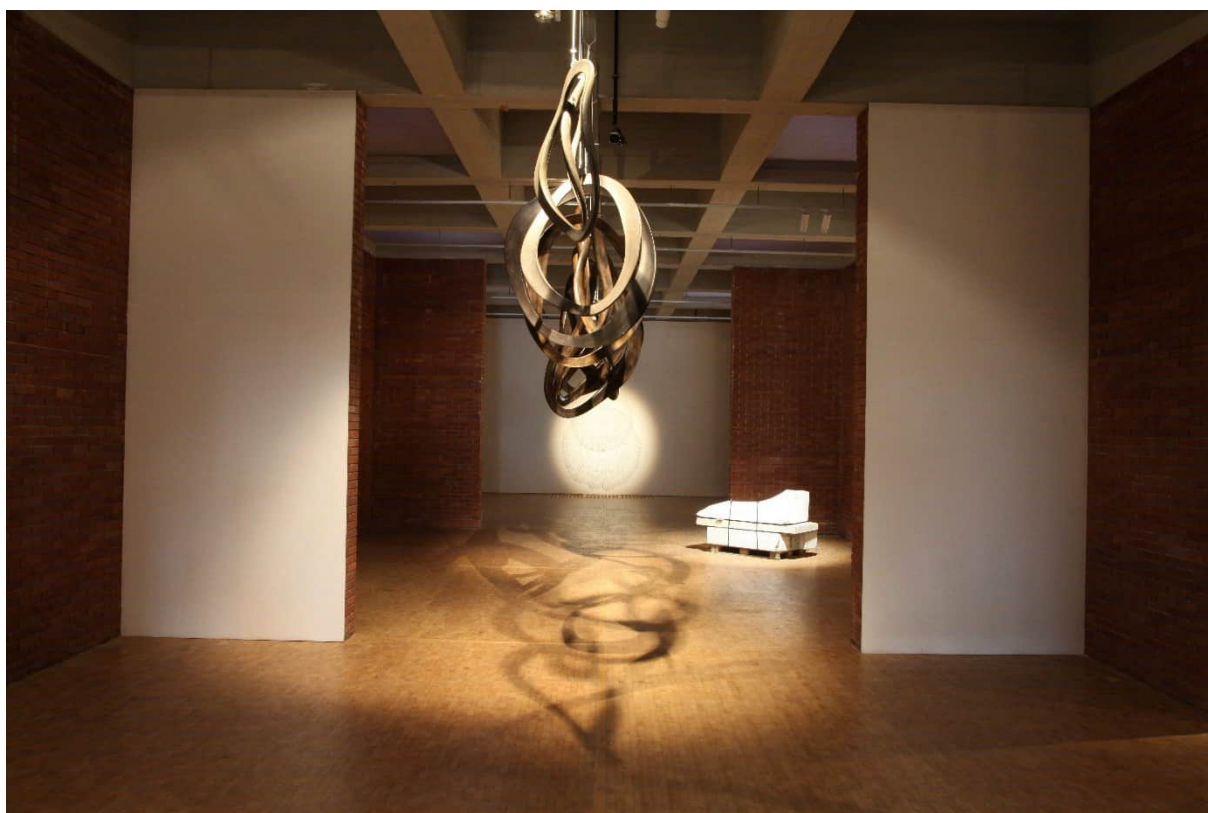
W wielu wystawach realizowanych przez CRP, ceglane licowanie było przesłanianie białymi powierzchniami, aby neutralizować estetyczną intensywność tej okładziny. W porozumieniu z artystą postanowiłem, aby przywrócić oryginalny charakter podpór, jako silnego elementu wizualnego we wnętrzu. Wyjątkiem były dwie powierzchnie naprzeciw wejścia. Ponadto zachowaliśmy białe okładziny na ścianach obwodowych. Podsumowując, przygotowanie przestrzeni do wystawy *Materialna poetyka* wiązało się ze zdemontowaniem okładzin i ścianki działowej, które zostały z wcześniejszej ekspozycji. Poniżej zamieszczam instrukcję usuwania białego licowania (zaznaczonego na planie czerwoną linią), którą przesłałem działowi realizacji wystaw w CRP (il. 74).



Il. 74. Instrukcja przygotowania przestrzeni wystawienniczej w Muzeum Rzeźby Współczesnej na potrzeby ekspozycji *Xawery Wolski: Materialna poetyka*. Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Czerwoną linią zaznaczone są białe okładziny i ścianki z wcześniejszej wystawy.

Dyspozycja przestrzenna galerii zbliżała się do paradoksalnej formy otwartego labiryntu. Zachęcała ona do meandrycznego przemierzania pomieszczenia. W trakcie zwiedzania

otwierały się widoki na pewne prace, a zamykały na inne. Przekształcało to przejście w doznanie dynamicznie zmieniających perspektyw i relacji między dziełami. Wystawa nie składała się z ciągu zaprojektowanych sekwencji, a raczej z zespołu *potencjalnych* sekwencji, które publiczność mogła aktywizować w trakcie zwiedzania. Przy całej dowolności tego układu istniały jednak momenty kluczowe. Głównym był szereg trzech kompartymentów naprzeciw wejścia. Postanowiłem wykorzystać go stworzenia „kręgosłupa” wystawy i umieścić w centrum potężną wieloelementową rzeźbę zatytułowaną *Nieregularne* (2006, o wym. 280 x 620 x 150 cm). Pierścienie z brązu zawieszone na głowach publiczności wytyczały oś wystawy (il. 75). Prowadziły jednocześnie wzrok ku ścianie naprzeciw wejścia, gdzie majaczyła świetlista plama, w której migotała forma, kojarząca się z oddali z pajęczyną – *Powietrzny krąg IV* (2010). Jej zagadkowość prowokować miała do ruchu w jej stronę. Na drodze wzroku i przejścia ku temu blaskowi znajdowała się jednak przeszkoda. Były to masywne bloki kamienia na europalecie, jakby porzucone przypadkowo – *Bloki kamienne* (2022).



Il. 75. *Nieregularne*, po prawej *Bloki kamienne*, w głębi *Pneuma*. Muzeum Rzeźby Współczesnej. Xawery Wolski: *Materiałna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jan Gaworski.

Samo zestawienie tych trzech prac ukazywało rozpiętość zakresu materialnej poetyki Xawerego Wolskiego. Brąz uformowany w nieregularne pierścienie zawieszony, jakby wbrew prawom grawitacji, wyszydełkowana z miedzianego drutu dzianina ukazująca „powietrzność” i wreszcie rodzaj obiektu gotowego — bloki nieobrobionego marmuru i granitu, które sprawiały wrażenie, jakby znalazły się tu przypadkiem zamiast trafić do pracowni rzeźbiarskiej. W relacji do tego „kręgosłupa” czy osi rozmieszczone były pozostałe prace.

Aranżacja wykorzystywała dyspozycję przestrzenną — efekt kulis tworzony przed podpory oraz narożniki, umożliwiające „ukrywanie” prac, które ujawniały się dopiero podczas przemierzania przestrzeni. Ponadto wykorzystałem również charakterystykę materiałów wykorzystanych do wykończenia przestrzeni. Na wystawie prezentowaliśmy kilka prac wykonanych z terakoty — przy czym niektóre z nich miały naturalny kolor wypalanej gliny (np. il. 78). W oczywisty sposób nawiązywały one wizualną relację z cegłą klinkierową podpór. Uznaliśmy jednak, że są to na tyle silne wizualnie i znaczeniowo obiekty, że oddziałują na tyle intensywnie, iż okładziny ceglane nie tylko nie będą konkurencją wobec nich, ale nawet podzielą się z nimi swoimi walorami. Ściany nadały trochę monumentalizmu i podniosłości pracom. Jednocześnie terakotowe dzieła umieszczone były bezpośrednio na drewnianej podłodze, co z kolei było ruchem w stronę zmniejszenia dystansu i „spowicia” ich atmosferą „ciepła”. Te przeciwstawne rodzaje aury miały wzmacniać poetyckie oddziaływanie prac, kierując skojarzenia w różnych kierunkach, a zatem prowokując wielokierunkowy ruch metaforyzacji.

W dwóch narożnikach (utworzonych przez ramiona podpór) umieściłem wiszące rzeźby - *Kręgi* (2011) i *Wiszące ciało* (2001) (il. 76, 77). Ujawniały one swoją obecność po dłuższym zwiedzaniu — po odkryciu „zaufka”, w którym były zlokalizowane. Inny narożnik był miejscem prezentacji leżącego dzieła — *Annulus* (1992; il. 77). A kolejny stanowił punkt wyjścia dla kształtu i proporcji jedyne podestu, jaki zamówiliśmy na wystawę (il. 79). Wraz z ramami stanowił on cały etalaz ekspozycyjny — architektonizacja opierała się na minimalizmie środków. Podest miał kolor naturalnego drewna o lekko odmiennym odcieniu od barwy posadzki. W uzgodnieniu z artystą zrezygnowałem z pomalowania go na kolor szary, aby nie wprowadzać kolejnej jakości wizualnej w przestrzeń wystawy. Podest nie był zbyt wysoki (sięgał mniej więcej kolan), co miało sugerować, że prezentowany na nim cykl

prac *Białe organy* (1995), był rodzajem wotów, które zostały złożone przez publiczność lub przed nią.

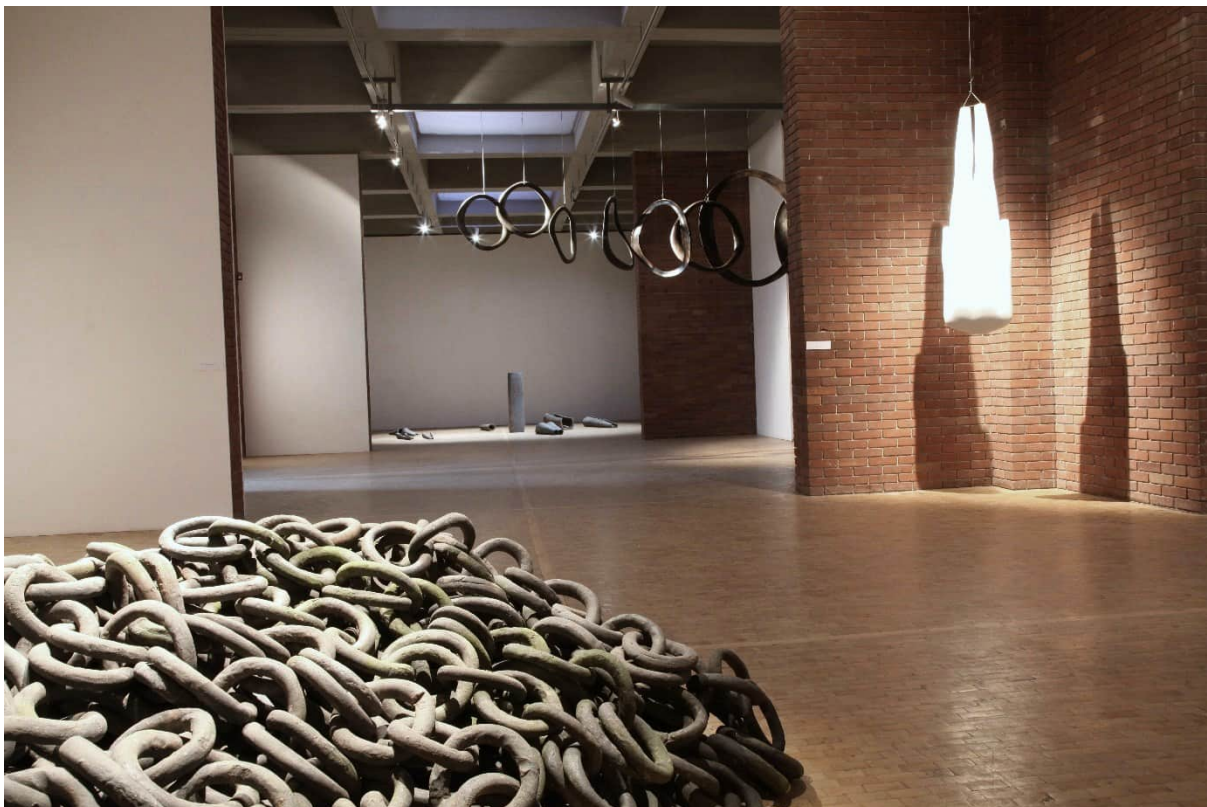
Oprócz prac ułożonych na podłodze i zwieszonych z sufitu w przestrzeni, cała grupa dzieł powieszona była na ścianach (*Rysunek w czasie*, 2005-2022; *Linia morza*, 1997/2010; *Tatuaż*, 1997-1998; bez tytułu, 2018; bez tytułu, 2019). W efekcie prace znajdowały się na czterech poziomach: na podłodze, na wysokości kolan (podest), na linii wzroku i ponad nią. Przejście przez wystawę wymagało nie tylko meandrowania między obiektami i zaułkami, ale również przemieszczania spojrzenia między tymi poziomami. Umieszczanie prac, które sprawiały wrażenie ciężkich prac wyżej, nawet ponad głowami, było ściśle powiązane z kuratorską argumentacją. Miało środkami aranżacyjnymi wzmacniać obraz transformacji materii. Nadanie wizualnie ciężkim obiektom statusu powietrzności w zestawieniu z masywnymi wizualnie równie ciężkimi terakotowymi lub kamiennymi obiektami umieszczonymi na podłodze miało intensyfikować u publiczności wrażenie, że materia przekracza samą siebie.



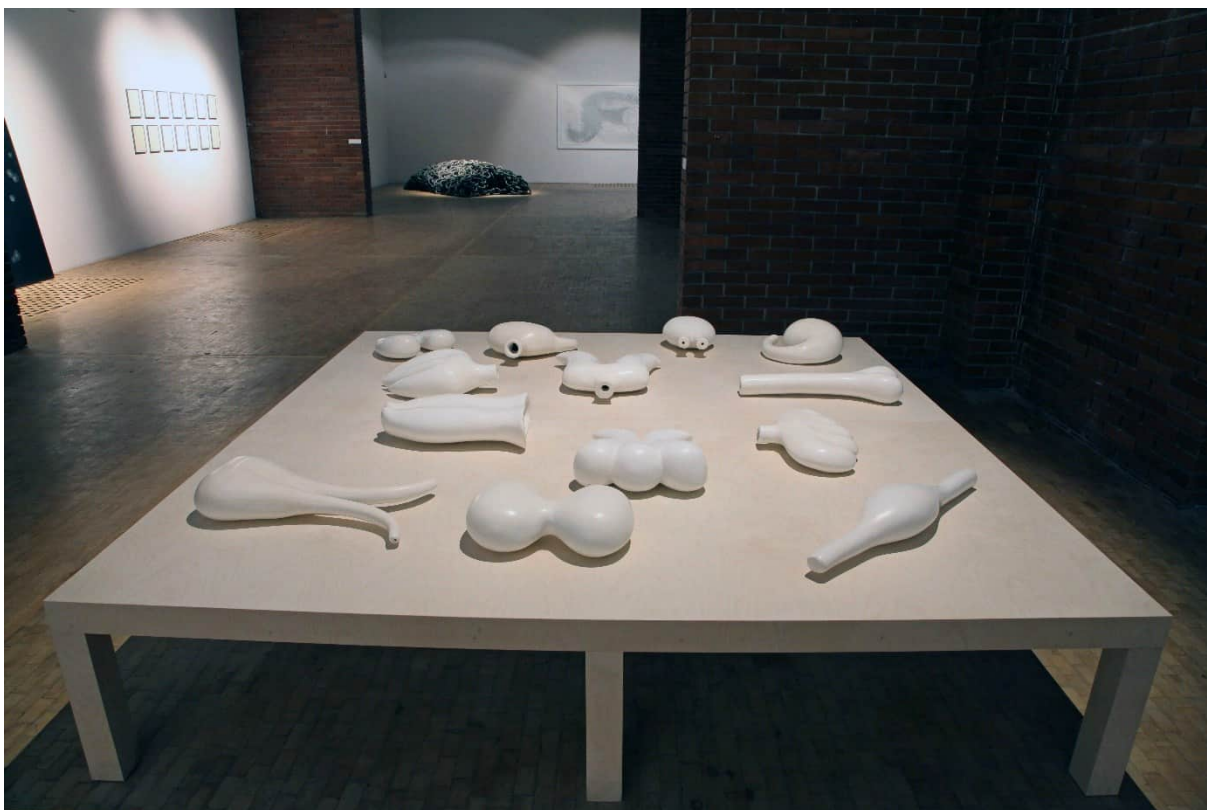
Il. 76. *Kręgi*. Muzeum Rzeźby Współczesnej. Xawery Wolski: *Materiałna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jacek Kucharczyk.



Il. 77. *Wiszące ciało*. Muzeum Rzeźby Współczesnej. Xawery Wolski: *Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jacek Kucharczyk.

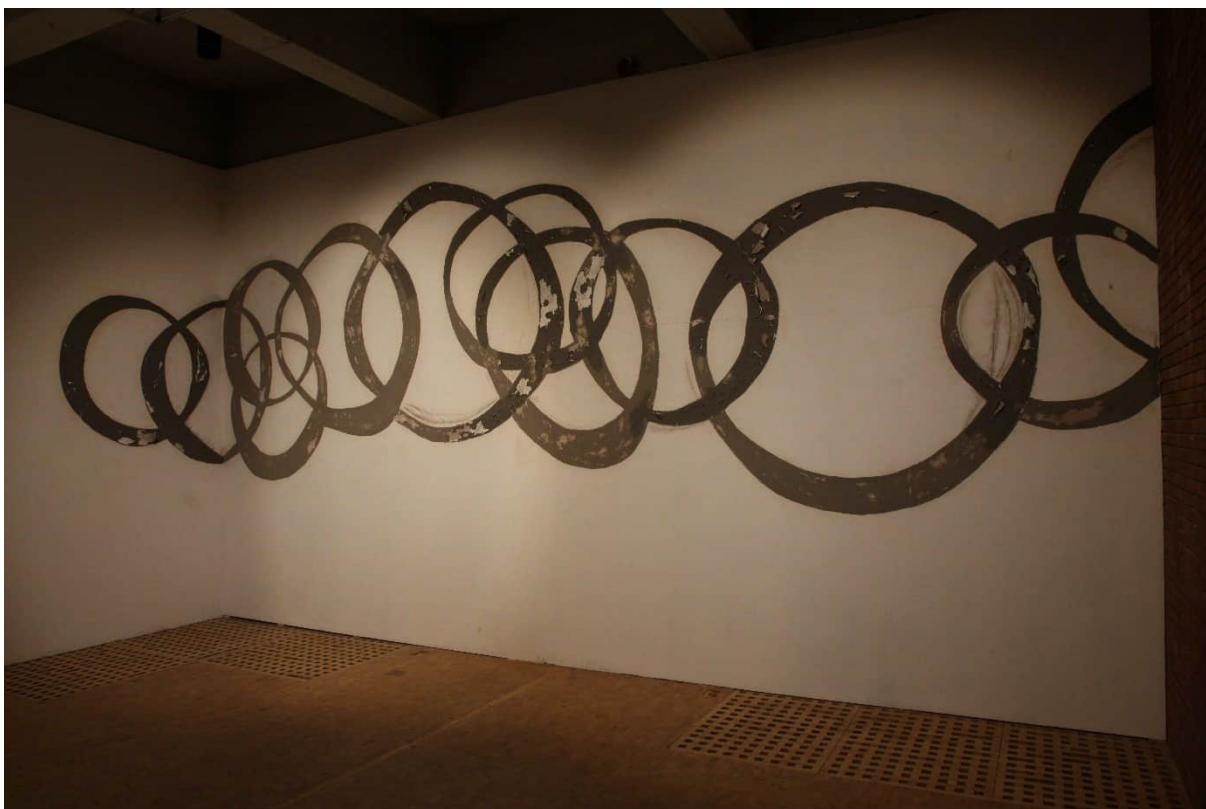


Il. 78. Na pierwszym planie *Początek końca*, po prawej *Wiszące ciało*, w głębi fragment pracy *Nieregularne*, a jeszcze dalej zespół prac z serii *Jaskinia*. Muzeum Rzeźby Współczesnej. Xawery Wolski: *Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jan Gaworski.



Il. 79. *Białe organy*. Muzeum Rzeźby Współczesnej. Xawery Wolski: *Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jan Gaworski.

Kluczowym elementem aranżacji w Muzeum było również światło. Galeria była odcięta od dziennego oświetlenia, CRP dysponowało prostymi lampami z bardzo ograniczonymi możliwościami regulacji barwy, jasności, czy wielkości pola. Zgodnie z metodą architektonizacji postanowiłem potraktować to ograniczenie jako atut. W ramach wystawy Xawery Wolski postanowił wykonać mokrą gliną rzeźbiarską mural na ścianach galerii. Forma nawiązywała do zawieszonych w przestrzeni pierścieni z brązu (*Nieregularne*, 2007) i zatytułowana była *Cienie* (2022; por il. 80, 81). W porozumieniu z artystą postanowiłem stworzyć z tego motyw aranżacyjny, tak wykorzystując dostępne oświetlenie, aby wprowadzić grę cieni (zamiast ich unikać, co byłoby standardową procedurą w białym sześcianie). Nieuchronnym efektem była pewna teatralizacja, ale potraktowaliśmy to jako inscenizację przemiany materii w pracach. Dodatkowymi elementami scenicznych efektów było wydobywanie prac wyraźnymi snopami światła, przez co przestrzeń określona była przez dynamikę części ciemniejszych i jasnych. Co istotne *Cienie* były dziełem procesualnym — w miarę wysychania gliny pojawiały się spękania i odspojenia niektórych fragmentów. Artysta stworzył w ten sposób kontrapunkt do uwznioślenia charakterystycznego dla większości prac, a w szczególności do sąsiedniego *Powietrznego kręgu IV*. Kontrapunktem był rozpad i degradacja jako nieodzowna część przemiany materii.



Il. 80. *Cienie*. Muzeum Rzeźby Współczesnej. Xawery Wolski: *Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jan Gaworski.



Il. 81. Fragment muralu *Cienie*. Muzeum Rzeźby Współczesnej. Xawery Wolski: *Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jan Gaworski.



Il. 82. Muzeum Rzeźby Współczesnej. Xawery Wolski: *Materiałna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jacek Kucharczyk.

Również w Galerii Oranżeria aranżacyjną architektonizację oparłem na walorach i ograniczeniach architektury. Pawilon składa się z centralnej części o historyzujących formach oraz dwóch przeszklonych skrzydeł. Całość poddana została niepełnej neutralizacji, miała status niepewnego kompromisu między rekonstrukcją zabytku a białym sześcianem. Centralną część ekspozycji wykorzystałem jako architektoniczny kontekst dla pracy, nawiązującej swoją formą do historycznego urządzenia – *Żyrandol* (2012; il. 83). Przynajmniej szkielet tej pracy był uformowany tak, by był zgodny z tytułem. Na szkielet nałożona była „chmura” czy też „mgła”, stworzona z nitek silikonowego kleju wyciskanych na gorąco. Przy pierwszym oglądzie trudno uniknąć było skojarzeń ze zniesioną ze strychu starością pokrytą pajęczynami. Jednocześnie silikonowe „włosy”, łapiąc promienie światła jaśniały i tworzyły mieniącą się aurę. W zmiennym dziennym świetle dzieło podlega nieustającej przemianie. W skrzydłach umieszczone były prace o większym wizualnym „ciężarze” i znaczeniowym obciążeniu (il. 85, 87) — wykonane z ciemnej terakoty: *Krzyże III* (1991); *Studnia* (1993), *Odciski palców* (1992-1993), *Ziarna* (1988) oraz z brązu — *Aurum II* (2013). Tytuły terakotowych prac określają metaforycznie ich tematykę. Natomiast ostatnia praca ma formę, kojarzącą się z uproszczoną suknią czy tuniką, wypleciona jest z odlanych w brązie

ziaren dyni, a za postument służą jej betonowe bloki. Moją intencją było, aby to zestawienie uwypuklało poetykę materiałów stosowanych przez artystę.

Przed Oranżerią umieściliśmy formę ze spawanej stali, stanowiącą powiększenie historycznego bagnetu – *Obrona* (2012; il. 84). Dopełniała ona grę materiałów, jaka toczyła się w galerii. A jednocześnie wertykalnym kształtem nawiązywała do parkowego otoczenia (pionów drzew) i odcinała się od niego przez swoją estetykę i militarne konotacje.



Il. 83. *Żyrandol*. Galeria Oranżeria. Xawery Wolski: *Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jacek Kucharczyk.



Il. 84. *Obrona*. Xawery Wolski: *Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jan Gaworski.



Il. 85. Na pierwszym planie *Ziarna*, *Aurum II*, w głębi *Odciski palców*. Galeria Oranżeria. Xawery Wolski: *Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jan Gaworski.



Il. 86. *Odciski palców*. Galeria Oranżeria. Xawery Wolski: *Materiałna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jan Gaworski.



Il. 87. Na pierwszym planie *Krzyże III*, w głębi *Studnia*. Galeria Oranżeria. Xawery Wolski: *Materiałna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022. Fot. Jan Gaworski.

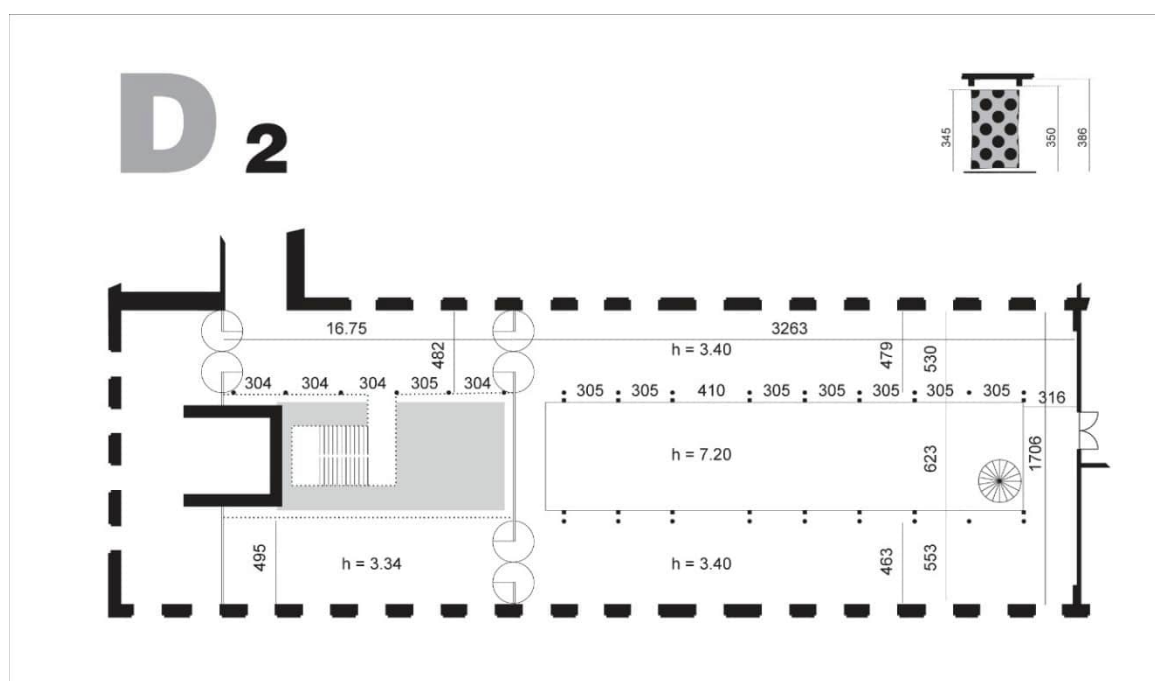
W wystawie *Xawery Wolski: materialna poetyka* architektonizacja zgodnie z kuratorskim programem i argumentacją pozwoliła wydobyć z twórczości Wolskiego ważne, choć mniej oczywiste aspekty. Przede wszystkim rozpoznać dynamiczne i procesualne rozumienie rzeźby, wykazać, iż monumentalizm łączy się u niego z kruchością cielesnego doświadczenia oraz ujawnić jak transformowanie materii wywołuje poetyckie obrazy, metafory i figury.

3.3.5 Architektonizacja przestrzeni postfordowskiej — *Xawery Wolski: Sploty* w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

O ile w przypadku wystawy *Materialna poetyka* to Centrum Rzeźby Polskiej wyszło z inicjatywą jej zorganizowania, o tyle w przypadku wystawy *Sploty* to ja w porozumieniu z Xawerym Wolskim zaproponowałem Centralnemu Muzeum Włókiennictwa w Łodzi (CMWŁ) ten projekt. Zależało mi na tej lokalizacji ze względu na pewien wątek w twórczości artysty, który był bardzo słabo rozpoznany i rzadko prezentowany. Wolski był kojarzony najczęściej z rzeźbą monumentalną i tradycyjną, tymczasem w wielu pracach wykorzystuje szereg różnych technik włókienniczych w ich konwencjonalnej lub zmodyfikowanej formie. By wymienić w skrócie są to: tkanie, dzianie, przędzenie, nawlekanie, sznurowanie, supłanie. Sięga też po materiały włókiennicze do tworzenia prac jak surowa wełna, surowy jedwab, kokony jedwabników. Za każdym razem przekształca te techniki i materiały we współczesną sztukę — nie chodzi mu odtwarzanie czy zachowywanie tradycyjnych technik ze względu na ich wartość samą w sobie. Konfrontacja szeroko rozumianych tradycji włókienniczych ze sztuką współczesną jest od kilku lat jednym z elementów programu Centralnego Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Zaowocowało to szeregiem wspaniałych wystaw redefiniujących zarówno pole sztuki współczesnej jaki dziedzictwo włókiennictwa. Z tego względu muzeum to było wymarzoną miejscem dla prezentacji tego wątku twórczości Wolskiego.

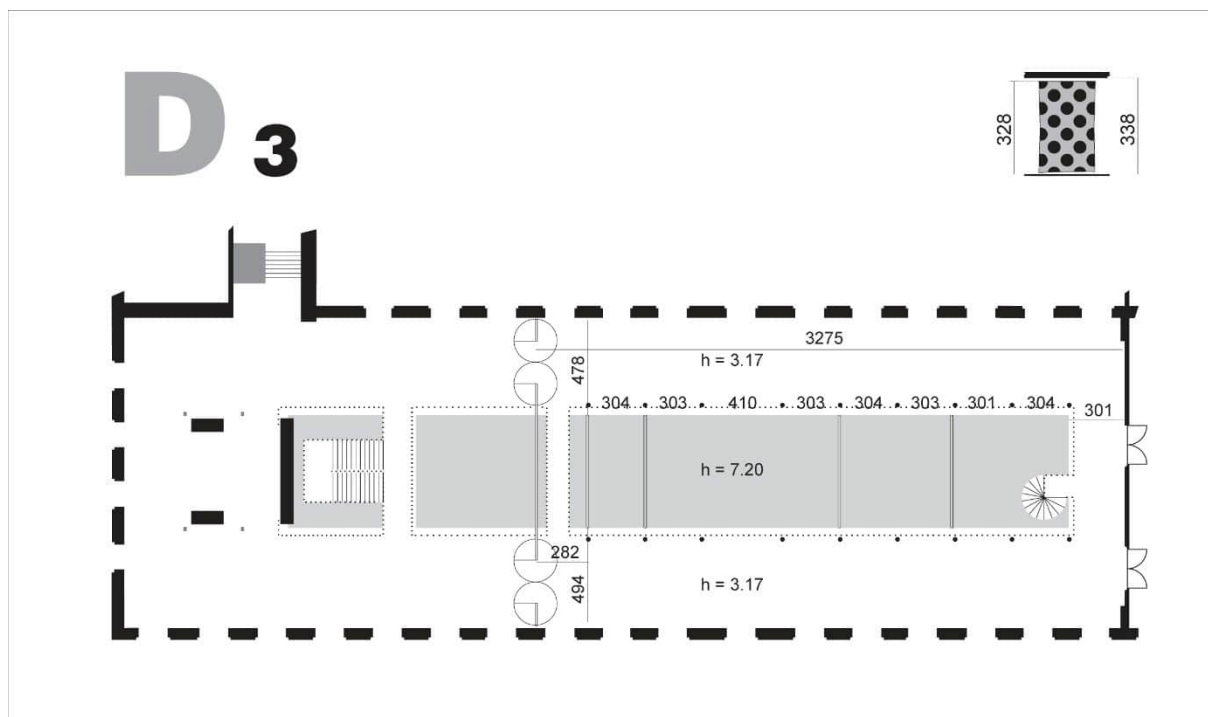
Dodatkowo kontekstem dla wystawy był również zwrot ku tradycyjnym technikom włókienniczym oraz rękodzielniczym w sztuce współczesnej. Warto tu jednak zauważyć, że zainteresowanie Wolskiego tymi kwestiami, wyprzedza znacznie ten zwrot (z jedną z pierwszych prac w tym nurcie było *Bez tytułu* z 1997 roku, większa grupa pojawia się w drugiej połowie pierwszej dekady XX w.).

W odpowiedzi na propozycję CMWŁ zaoferowało dwupoziomową galerię w skrzydle wschodnim (il. 88, 89). Znajdowała się na drugim i trzecim piętrze budynku, przy czym część stropu między piętrami została usunięta przez co wyższa kondygnacja stała się rodzajem antresoli. Oba piętra tworzyły jedno wnętrze, choć połączenie było jedynie wizualne, aby przejść z jednego na drugie, konieczne było skorzystanie z klatki schodowej na zewnątrz galerii. Galeria powstała przez zaadaptowanie w latach 2006–2008 zabytkowej fabryki (powstałej w 1886 r.).⁵⁰ W trakcie adaptacji zachowano charakterystyczny podział okien (szprosy tworzące kratkę) oraz dwa rzędy żeliwnych kolumn. Usunięcie części stropu pomiędzy piętrami wymagało wzmocnienia i usztywnienia całej konstrukcji, w związku z tym wprowadzone zostały dodatkowe podpory i dźwigary z dwuteowników. W dachu zainstalowano świetlik nad środkową przestrzenią. Jednocześnie podjęto próbę neutralizacji, aby zbliżyć wnętrze do standardu białego sześcianu. Oprócz białych ścian, jasnoszarych wylewek na podłogach, jasnoszarą farbą pomalowano wszystkie widoczne elementy nośne. Taka neutralizacja nie mogła być skuteczna, przede wszystkim z powodu dużej liczby podpór i dźwigarów — elementy konstrukcyjne przepełniały wnętrze. Co ciekawe spletały się tu elementy wczesnej architektury przemysłowej — żeliwne kolumnady z modernistycznymi dwuteownikami, nasycając wnętrze śladami i widmami przeszłości.



Il. 88. Plan górnego poziomu galerii w budynku D. Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

⁵⁰ Więcej o historii budynku pisałem w tekście: *Rękodzieło i ironia, w: Xawery Wolski. Sploty*, red. Jarosław Lubiak, Centralne Muzeum Włókiennictwa – Galerie Czarnowska, Łódź – Berlin 2024.



Il. 89. Plan górnego poziomu galerii w budynku D. Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi

W praktykach aranżacyjnych na wystawach w CMWŁ często stosowano efekty scenograficzne, aby zasłonić elementy konstrukcyjne we wnętrzach galeryjnych. Zaproponowałem artyście, żeby nie walczyć z postindustrialnym charakterem przestrzeni. Zdecydowaliśmy się na minimalną interwencję zmierzającą do wyciszenia niektórych pofabrycznych efektów plastycznych, a mianowicie postanowiliśmy zasłonić większość okien na obu poziomach za pomocą białych ścian. Frenetyczny rytm szprosów okiennych stanowiłby zbyt silną konkurencję dla prac, ponadto potrzebowaliśmy powierzchni do powieszenia niektórych prac. Oprócz tego posłużyliśmy się elementami etalażu — stołem ekspozycyjnym i czterema niskimi podestami (z zasobów muzeum) oraz jedną gablotą. Architektonizacja opierała się na minimalizmie środków.

Postindustrialna estetyka galerii, stanowiła istotny punkt odniesienia dla kuratorskiego programu, otaczając prace aurą, która poszerzała ich znaczenia. Przede wszystkim wpisywała je w szeroki kontekst przemian nowoczesności. Pozwalała pokazać dzieła w kontekście cywilizacyjnych procesów rozwoju — mechanizacji i automatyzacji. Rękodzieło, które powróciło jako subwersywna praktyka sztuki współczesnej, mogło ukazać się jako kontrpunkt dla zmechanizowanej produkcji, która kiedyś w tym miejscu się odbywała.

Jednocześnie poprzemysłowe wnętrze galerii było efektem adaptacji, a ta wynikała bezpośrednio z procesów deindustrializacji, która doprowadziła do upadku zakładu funkcjonujący w tym miejscu. CMWŁ upamiętnia świetność przemysłu włókienniczego w Łodzi, a jednocześnie można je postrzegać jako pomnik deindustrializacji miasta i kraju oraz jako świadka przejścia od fordyzmu do postfordyzmu. Pofabrycznie wnętrza przesycane są widmami przeszłości zarówno z czasów świetności jak i upadku — widma te nawiedzają w moim przekonaniu każdą wystawę. Muzeum prowadzi świadomą pracę pamięci z swoją historią, a wystawa Xawerego Wolskiego włączała się w tę pracę. Osadzenie jego twórczości w tak złożonym, a jednocześnie tak wspaniałym kontekście i maksymalne wykorzystanie potencjału miejsca były głównymi celami mojego programu kuratorskiego. Wiązało się to z przekonaniem, że sztuka współczesna może i powinna odnosić się do społecznych procesów — uczestniczyć w nich, opowiadać o nich lub dotykać ich — swobodnie wybierając sposoby tego odnoszenia. Materialna poetyka Wolskiego tworzyła metaforyczne odniesienia do transformacji rzeczywistości. A z drugiej strony umieszczenie we wnętrzu — zaprojektowanym pierwotnie na potrzeby mechanicznej produkcji — dzieł, które powstawały często w wyniku ręcznej pracy, wymagającej fizycznego wysiłku lub wyczerpującego mozołu, pozwalało postawić pytanie o status współczesnej twórczości. Pytanie to odnosiło się nie tylko do przemysłowej przeszłości i jej mechanizacji, ale również do aktualnej automatyzacji kreatywności w technologiach sztucznej inteligencji.

Galeria CMWŁ miała się stać się *przestrzenią rezonującą*, w której te pytania mogły wybrzmieć, ale nie przez dyskurs, lecz w doświadczeniu publiczności. Co więcej w doświadczeniu tym echa i pogłosy własnych przeżyć mogłyby się spotykać z figurami, metaforami i obrazami, wywołanymi przez artystę w jego dziełach.

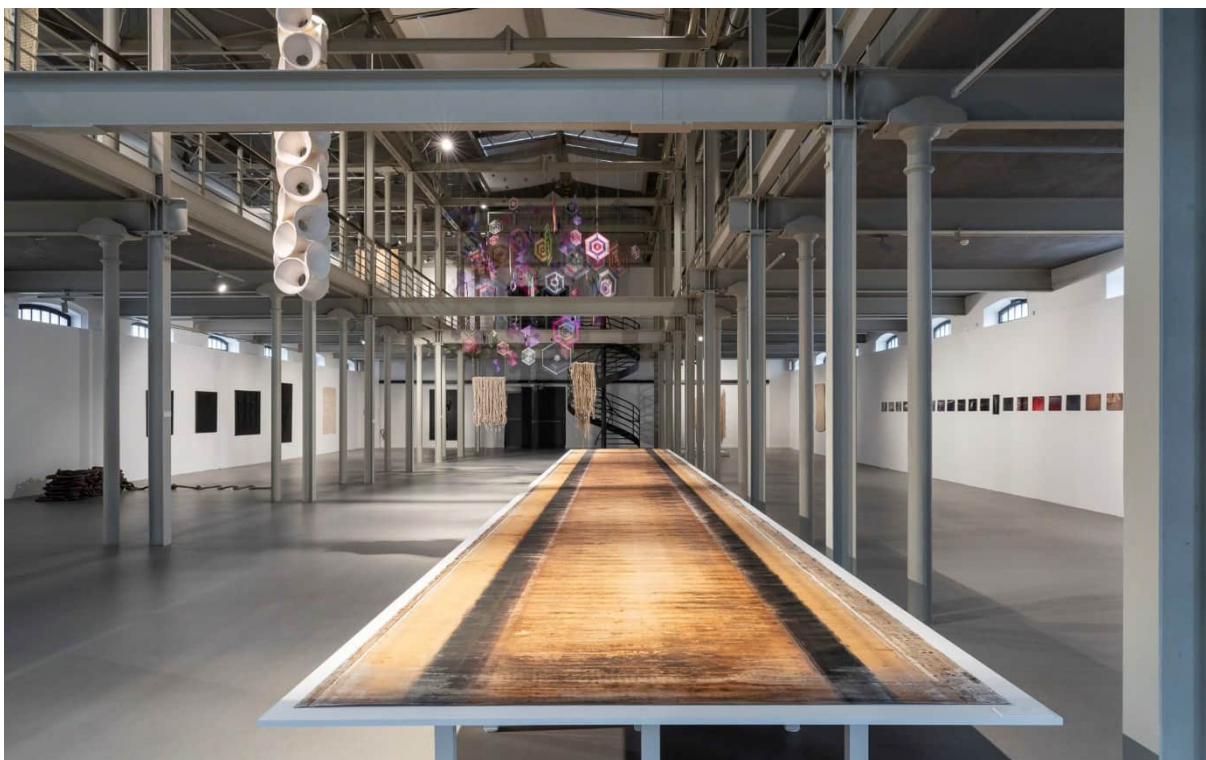
Program rozwinąłem w kuratorską argumentację, architektonizując postindustrialną przestrzeń przez aranżację dzieł Xawerego Wolskiego. Jednym z kluczowych momentów architektonizacji było niezwykle dzieło — przedmiot gotowy. Oryginalnie była to cerata używana fabrykach Thai Silk Company (założonej przez Jima Thompsona) w Tajlandii jako osłona stół, na którym wykonywano nadruki na jedwabne tkaniny. Artysta przebywał na rezydencji w Jim Thompson Art Center i miał dostęp do fabryk w firmie, która prowadziła tę instytucję. Cerata była już na tyle zużyta, że miała zostać wyrzucona, Wolski poprosił o nią, dostrzegając jej plastyczny potencjał. Na wystawie w CMWŁ miała zostać na po raz pierwszy

zaprezentowana jako dzieło sztuki — *Cerata* (2022-2023). Ze względu na jej rozmiar (1548 x 195 cm) wymagała ona specjalnego stołu, który został przygotowany przez muzeum. Trudno byłoby znaleźć lepszą figurę przejścia od fordyzmu do postfordyzmu niż to przeistoczenie narzędzia w dzieło (il. 90).

Cerata była głównym elementem kuratorskiej argumentacji — na zasadzie metonimii odnosiła się do produkcji fabrycznej (wcześniej była narzędziem takiej produkcji), a jednocześnie w radykalny sposób zmieniała swoją funkcję, stając dziełem sztuki.

Prezentowana była jak gigantycznych rozmiarów obraz — a jej obrazowe walory były podkreślane przez ekspozycję (głównie oświetlenie). Jednocześnie ze względu na rozmiar i jej umieszczenie w centrum przestrzeni wystawy stała się elementem, organizującym całą jej przestrzeń. W sposób fizyczny nadawała strukturę przejściu (il. 91, 92). Stanowiła materialną i symboliczną oś wystawy. Odpad po produkcji przemysłowej stał się poetyckim obrazem, który nadawał znaczenia pracom wokół.

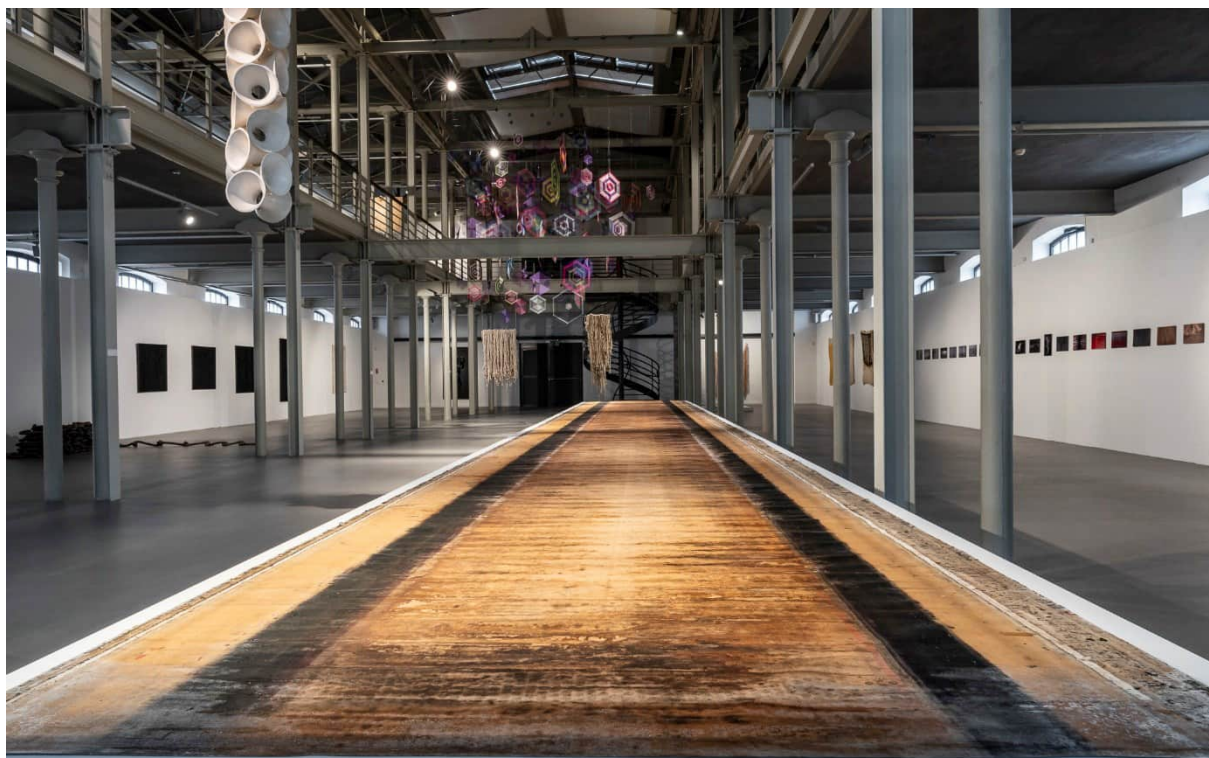
Na zamknięciu tej osi w przestrzeni dolnego poziomu wystawy umieściłem w dwie prace stworzone z nieobrobionych surowców włókienniczych (il. 93, 94) — wełny (*Splot*, 2022) i jedwabiu (*Jedwabny szlak*, 2010). W obu przypadkach długie pasma zawieszone były z poprzeczek, zwisając swobodnie lub płącząc się efektownie. Ich włókna komponowały się w niezwykle rzeźby, prowokujące do dotykania i zabawy. Umieszczenie na zamknięciu osi nadawało im status centralnych dzieł tej części wystawy, kluczowych prac dla całości.



Il. 90. Na pierwszym planie *Cerata*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



Il. 91. Na pierwszym planie *Nieskończone*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



Il. 92. Na pierwszym planie *Cerata*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



Il. 93. Na pierwszym planie *Splot*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.

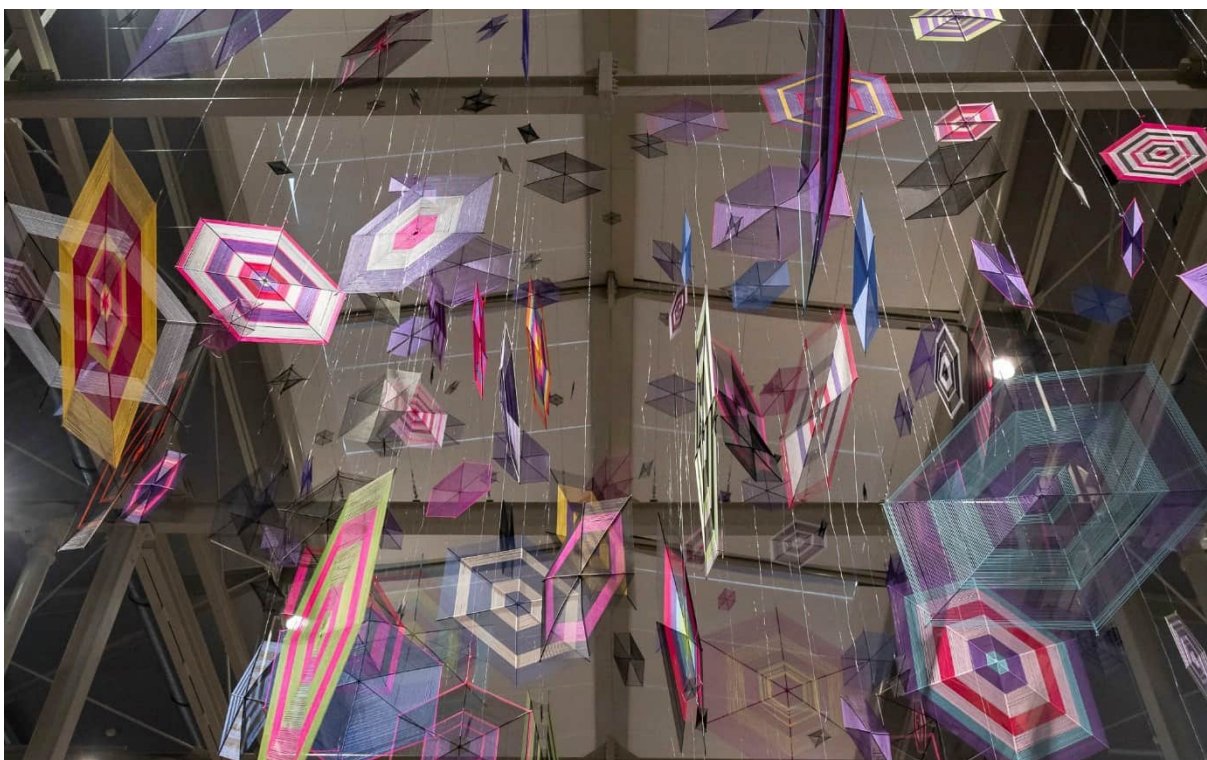


Il. 94. Na pierwszym planie *Splot*, w głębi *Jedwabny szlak*, po prawej *Niebo dla każdego*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.

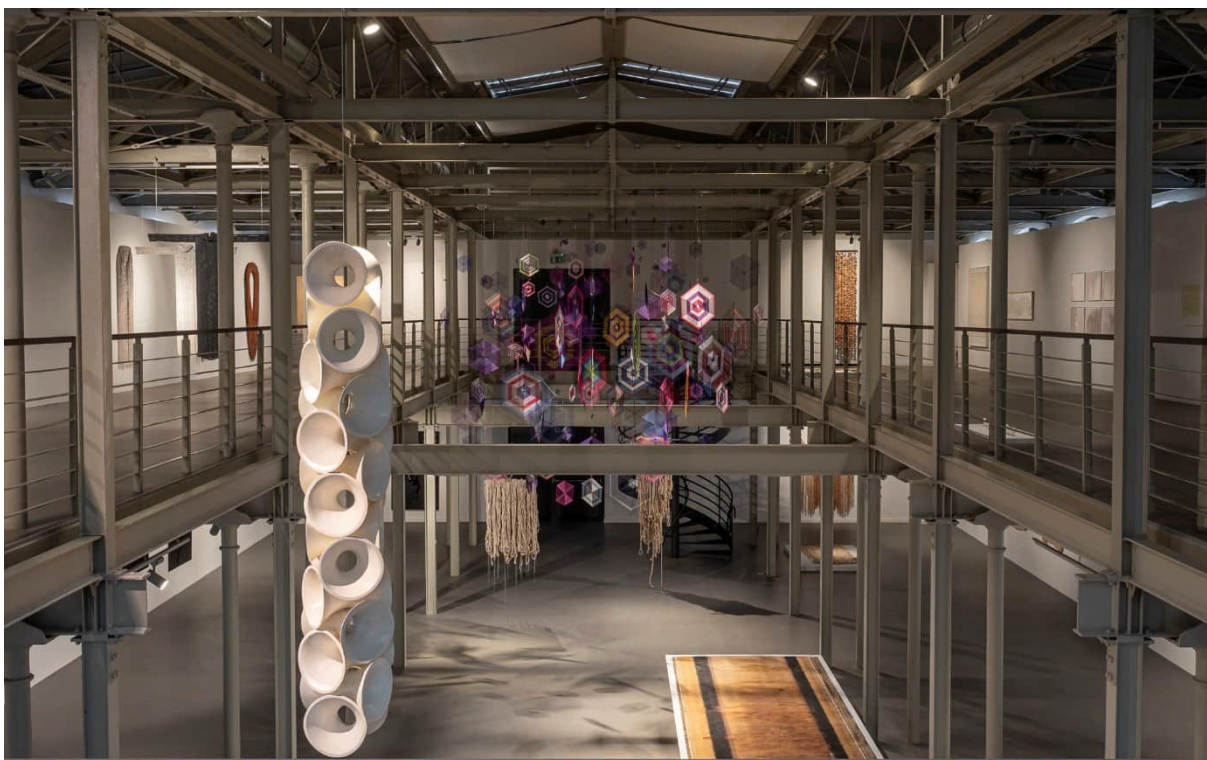
Równie istotną rolę pełniły prace — zawieszone tak, aby pełniły rolę łącznika między poziomami galerii. Zestawiłem je na zasadzie kontrastu: *Skrzyżowanie głosów* (2009) — ciąg solidnych form z terakoty o długości metrów oraz *Niebo dla każdego* (2011) — chmura sześciobocznych form wykonanych z kolorowych nylonowych nici (il. 95-97). Prace w funkcji łącznika wizualnie miały podkreślać spójność obu części wystawy. Jednym z powodów było fizyczne rozdzielenie dwóch poziomów galerii, aby dostać się na drugą kondygnację publiczność musiała wrócić do głównej klatki schodowej (znajdującej się w przestrzeni galerii kręcone schody, były wyłączone z użycia z powodów bezpieczeństwa). Tworzyło to wielki interwał i rozbijało ciągłość doświadczenia. Prace łącznikowe miały podkreślać całościowy charakter wystawy.



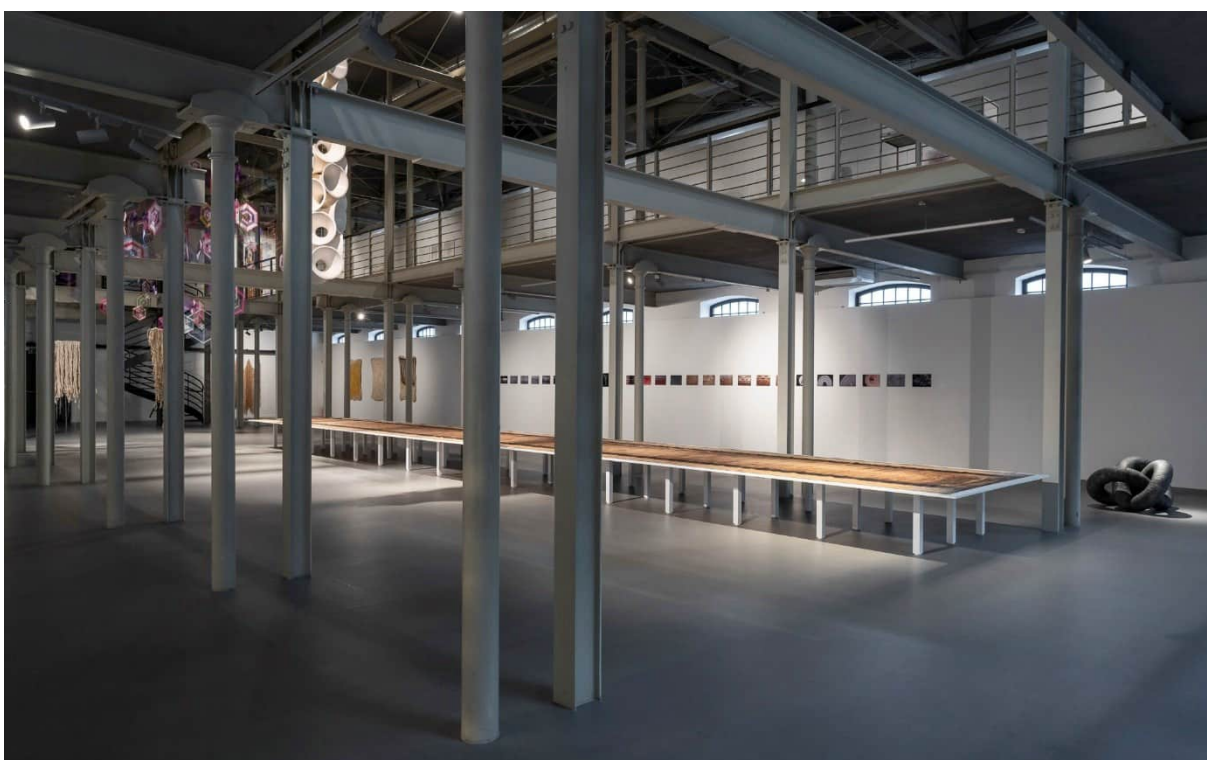
Il. 95. Na pierwszym planie *Skrzyżowanie głosów*; w tle *Cerata*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



Il. 96. *Niebo dla każdego*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.

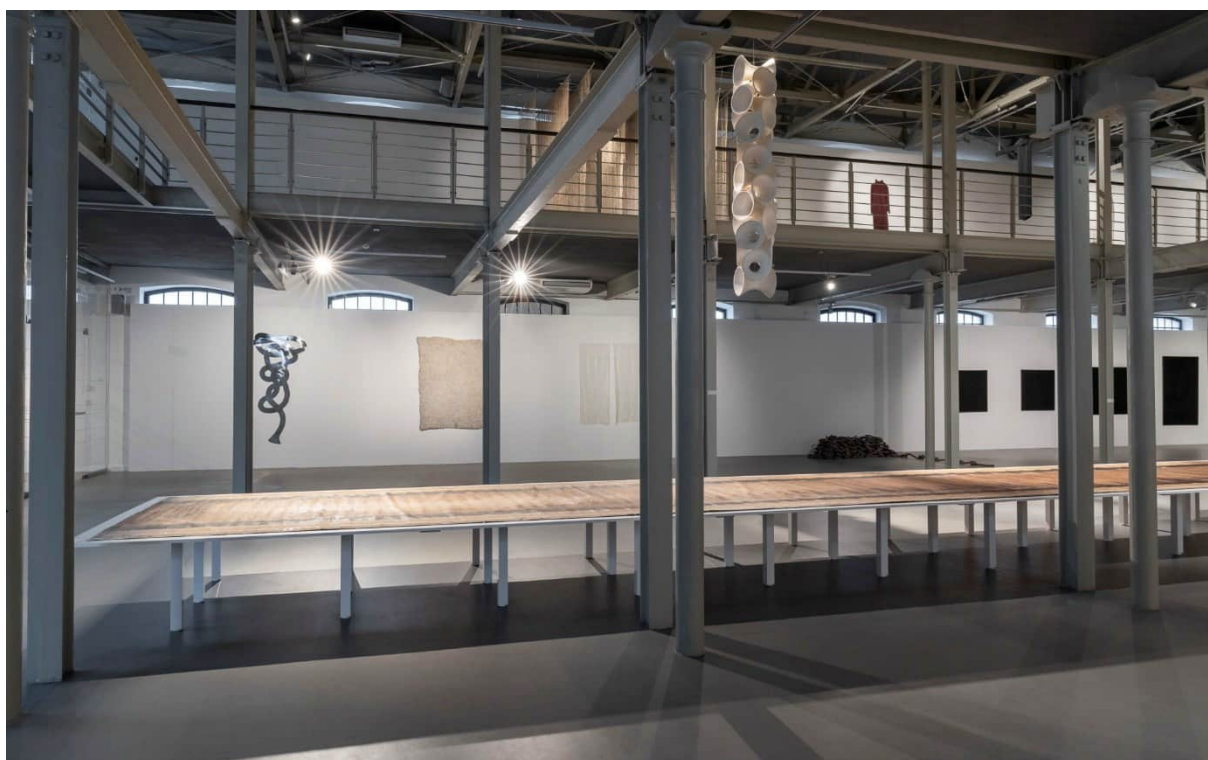


Il. 97. Na pierwszym planie *Skrzyżowanie głosów*; po prawej tle *Cerata*; w głębi *Niebo dla każdego*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



Il. 98. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.

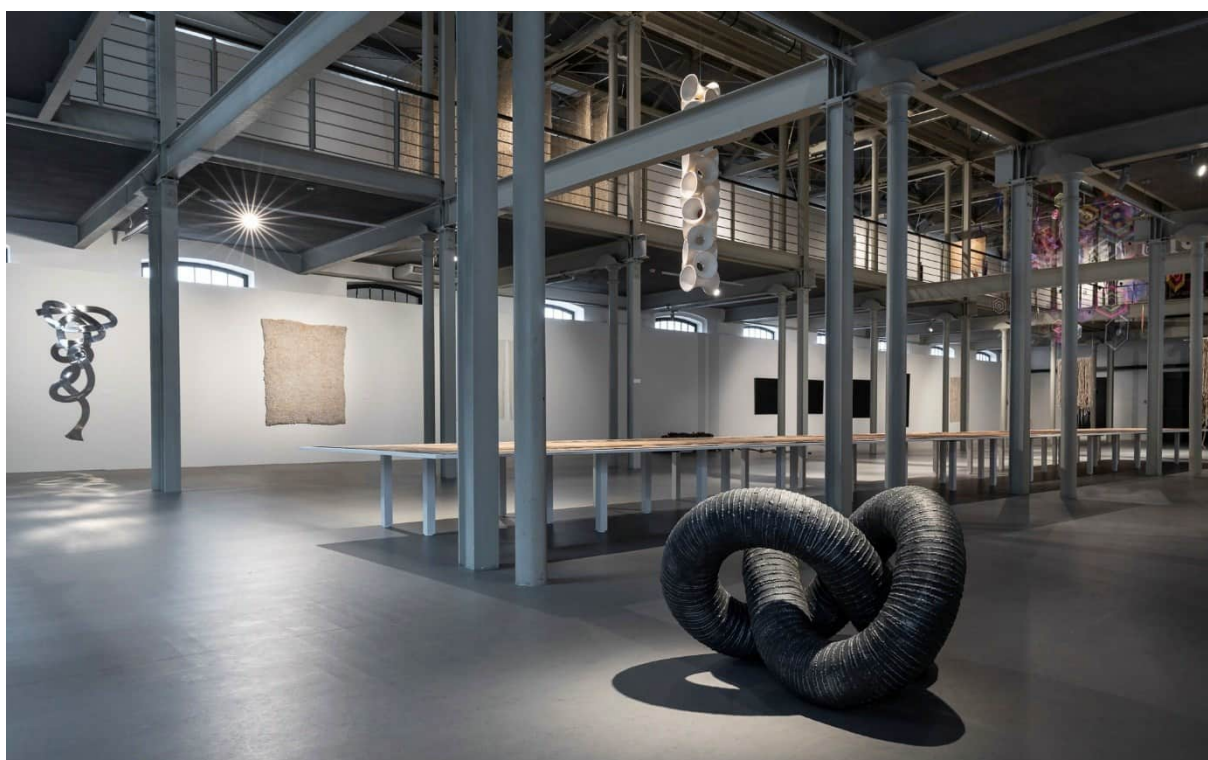
Przestrzenny podział na dwa poziomy, wykorzystałem wyznaczenia dwóch sekwencji. Na dolnej kondygnacji umieściłem prace, w których pojawiała się tytułowa figura splotu — bardzo ważny i szeroki wątek twórczości artysty, wielokrotnie i na różne sposoby przez niego opracowywany (il. 99-101). Ponadto eksplloatowały one poetykę materiałów jak surowy jedwab, wełna, guma przemysłowa bądź brąz czy metal. Natomiast na drugiej kondygnacji nacisk został przeniesiony na kwestie praktyk rękodzielniczych jako subwersywnych (w kontekście dorobku sztuki konceptualnej i postkonceptualnej) technik sztuki współczesnej (il. 102-107). Tu pojawiły prace, w których punktem wyjścia dla rzeźbiarskiego przetworzenia były elementy ubioru jak suknie, szale i reboza czy ozdób jak naszyjniki. Wykonane z wykorzystaniem niania czy nawlekania były autonomicznym rzeźbami (z powodu ciężaru czy rozmiaru nie możliwe byłoby ich noszenie). Ponadto pojawiły się tu również dzianiny z drutu oraz prace noszące ślady dotyku (*Po omacku*, 2002) lub odnoszące się do pracy rąk i do dawnych technik tkackich (*Krosno*, 2010). I wreszcie cała seria rysunków, włączających do metaforyki splotów kwestię czasu i jego doświadczania.



Il. 99. Na pierwszym planie *Cerata*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



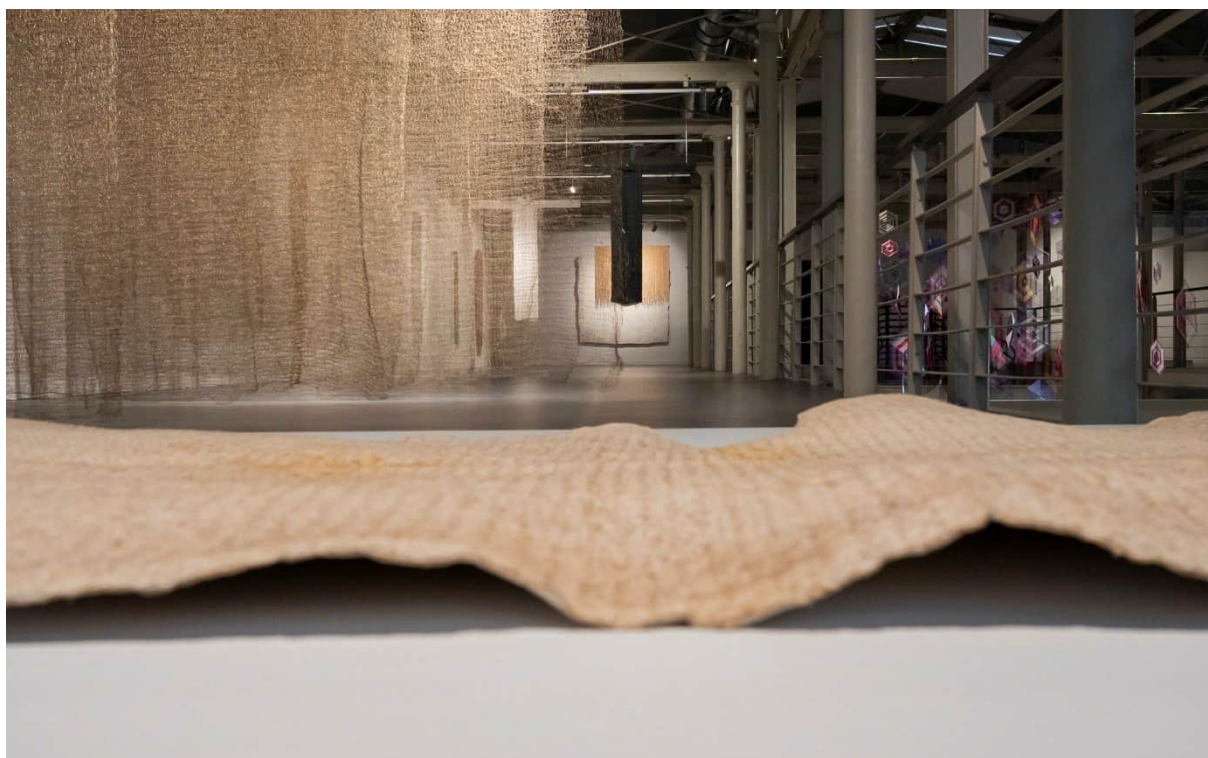
Il. 100. Prace z serii Szew. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



Il. 101. Na pierwszym planie *Nieskończone*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



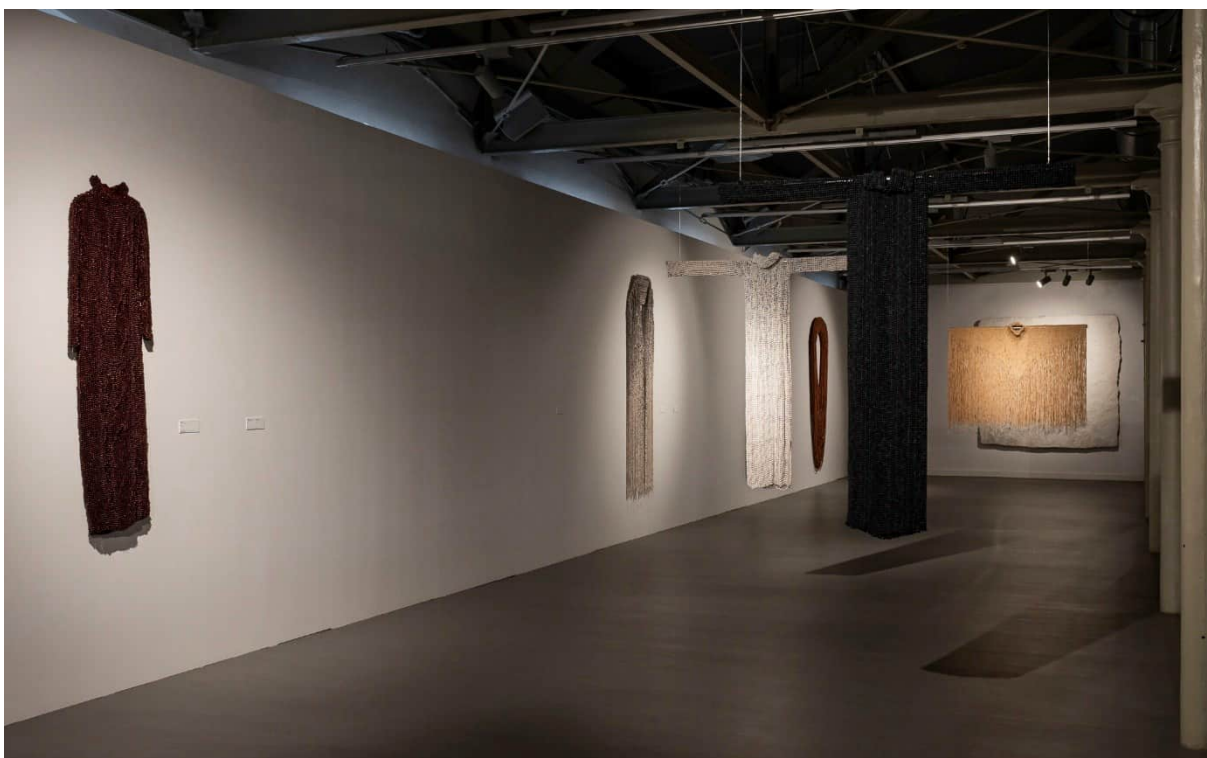
Il. 102. Na pierwszym planie *Makata*, w głębi *Pneuma*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



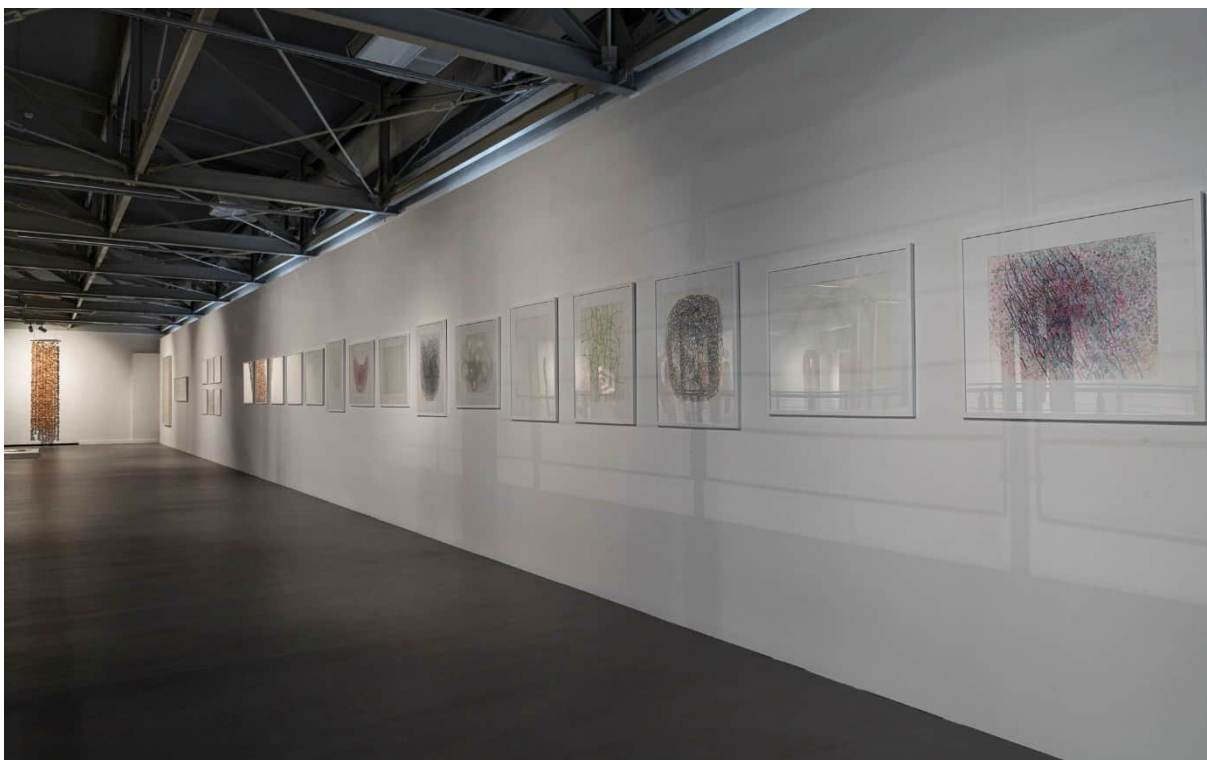
Il. 103. Na pierwszym planie *Makata*, w głębi *Pneuma*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



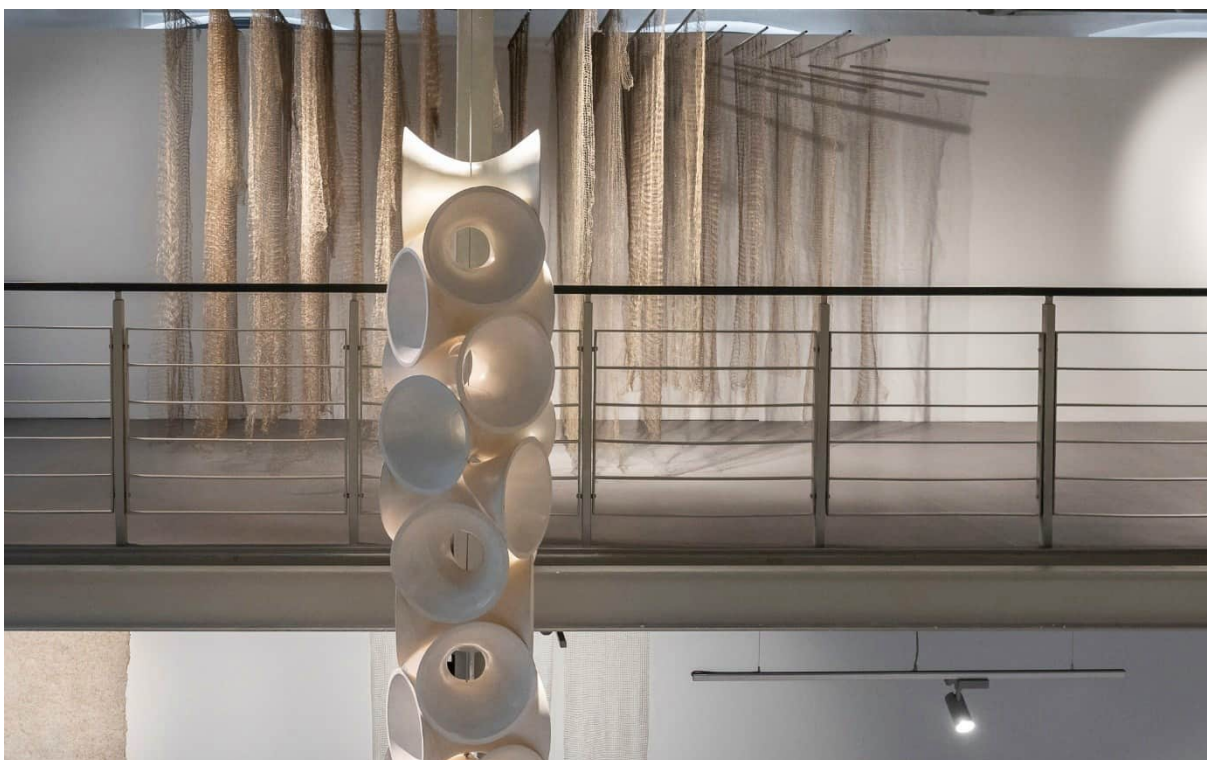
Il. 104. Na pierwszym planie *Pneuma*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



Il. 105. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



Il. 106. *Rysunki czasu. Xawery Wolski: Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.



Il. 107. Na pierwszym planie *Skrzyżowanie głosów*; w tle *Pneuma*. Xawery Wolski: *Sploty*, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024. Fot. HaWa.

O ile w przypadku wystawy *Materialna poetyka* w CRP oświetlenie wywoływało efekt teatralizacji, o tyle w CMWŁ unikanie tego efektu stanowiło podstawowy problem aranżacyjny. Zależało mi na osiągnięciu możliwie neutralnego i rozproszonego oświetlenia. Wiązało się to nie tylko z estetyką samej przestrzeni, ale również z charakterem dzieł — dla wielu z nich faktura i tekstura były istotnymi elementami wyrazu. Nieodpowiednie oświetlenie sprawdzałoby je do płaskich znaków w przestrzeni, co ograniczałoby, a wręcz niszczyłoby zmysłowe aspekty ich oddziaływania. Zasadniczym problemem w aranżacji oświetlenia była ograniczona ilość lamp w muzeum. Ponadto elementy konstrukcyjne wypełniające przestrzeń (kolumny, podpory oraz dźwigary) funkcjonowały jak przeszkody, rzucające długie lub obszerne cienie na prace. Cały wysiłek musiał zatem zostać skierowany na rzecz minimalizacji ubocznych cieni, a jednocześnie unikania sytuacji, w których światła oślepiąby publiczność. Ostateczny efekt wynikał z kompromisu między możliwościami a potrzebami. Wydobycie zmysłowych walorów i konceptualnej głębi było kluczowym zadaniem.

W wystawie *Xawery Wolski. Sploty* jednym z głównych elementów aranżacji było takie rozmieszczenie prac w sekwencjach oraz prowadzenie takiej gry z architektonicznym interwałem, aby przełamać architektoniczną formę przejścia (przed wszystkim rozdzielenie na dolną i górną kondygnację) i stworzyć efekt konstelacji, obejmującej całość wystawy. To właśnie całościowa konstelacja miała określać doświadczenie publiczności i budować znaczenie poszczególnych relacji.

Architektonizacja w wystawie *Xawery Wolski. Sploty* umożliwiła taka aranżację dzieł i wnętrza, że powstała przestrzeń „postfordowskiej fabryki”, w której produkcja przemysłowa została zastąpiona przez artystyczne rękodzieło. Architektonizacja pozwoliła również na stworzenie sytuacji, w której to, co przedprzemysłowe (archaiczne rzemiosło) i poprzemysłowe (aktualny powrót do rękodzieła) zostały włączone do afektywnej i refleksyjnej reakcji na współczesne wyzwanie, jakim jest automatyzacja kreatywności w technologiach sztucznej inteligencji. Paradoksalnie w momencie, gdy sztuczna inteligencja zastępuje twórczość ludzi, musimy powrócić do kwestii pracy rąk, żeby podjąć to wyzwanie.⁵¹ Prace Xawerego Wolskiego zarówno jako wyraz materialnej praktyki, jak i

⁵¹ Więcej pisałem o tym tekście: *Rękodzieło i ironia*, w: *Xawery Wolski. Sploty*, red. Jarosław Lubiak, Centralne Muzeum Włókiennictwa – Galerie Czarnowska, Łódź – Berlin 2024.

myślowego działania za pomocą obrazów, figur i metafor przez włączenie ich w grę z kontekstem wnętrza i instytucji stały się głosem w jednej z najbardziej palących kwestii współczesności.

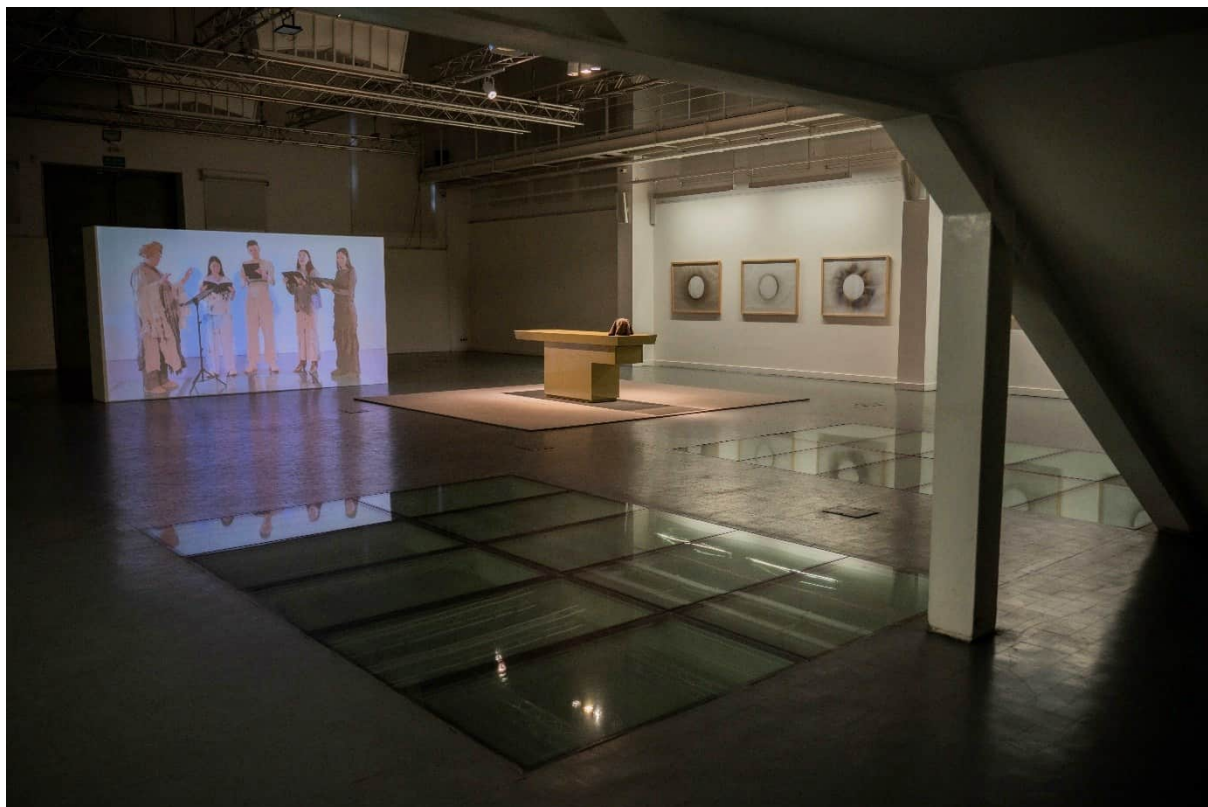
3.3.6 Architektonizacja jako wspomaganie działań afektywnych — *Aleksandra Ska: Wdowa* w Trafostacji Sztuki w Szczecinie

W wystawie *Aleksandra Ska: Wdowa* (TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025) architektonizacja oznaczała zupełnie inną pracę z przestrzenią wystawienniczą niż wcześniej. Metoda budowania synergii między dziełami a wnętrzem dla stworzenia całościowego znaczenia oraz otworzenia przestrzeni rezonansowej z publicznością musiała przyjąć tu szczególny tryb zarówno ze względu na tematykę wystawy jak i charakter miejsca. Projekt *Wdowa* był działaniem artystycznym opartym na osobistym przeżyciu — śmierci męża artystki w 2014. Doświadczenie straty łączyło się ze zmianą stanu cywilnego i statusu społecznego, a wdowieństwo okazało się być nie tylko życiowym kryzysem, ale przede wszystkim socjo-ekonomiczną kondycją. W odpowiedzi na tę sytuację artystka rozpoczęła proces przepracowywania osobistych przeżyć oraz kulturowych wyobrażeń, społecznych i prawnych reguł, dotyczących stanu wdowieństwa.

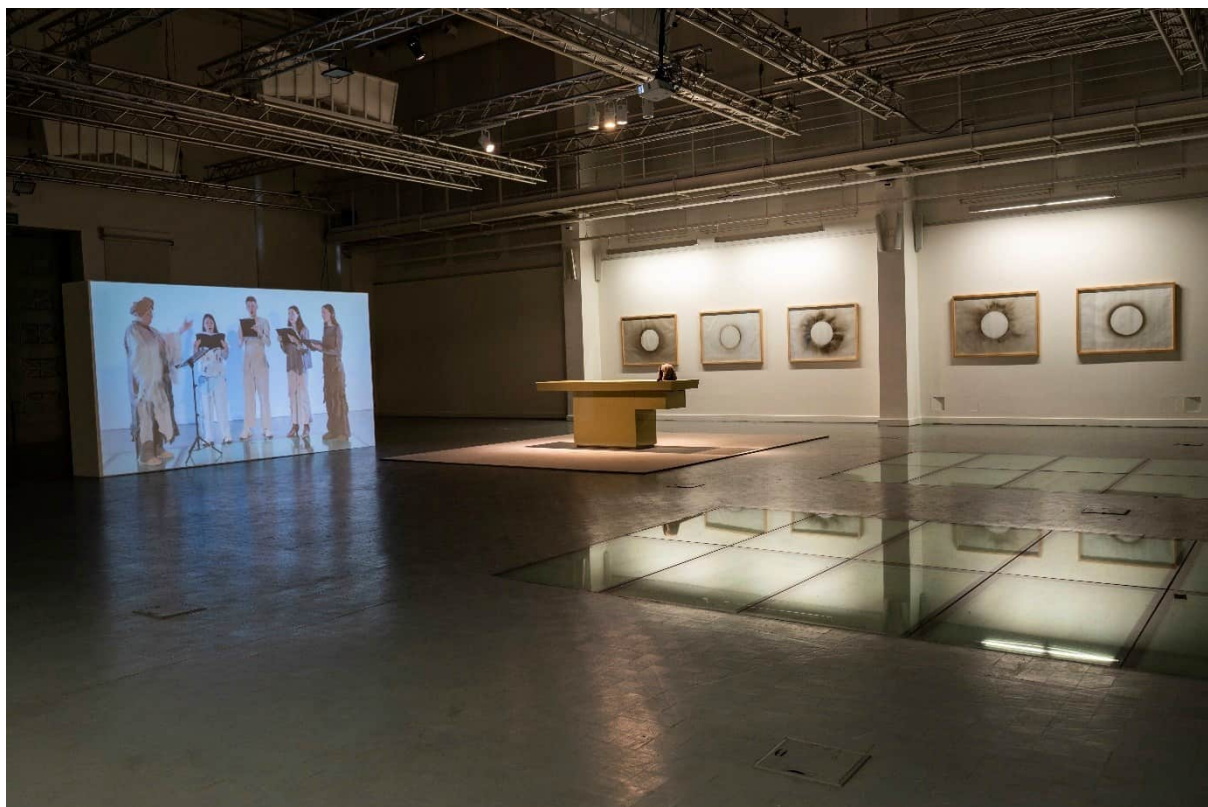
Wystawa stanowiła jeden element tego procesu. Nie miała służyć rozpamiętywaniu czy upamiętnianiu straty. Raczej miała być ujawnieniem przemiany przez nią zapoczątkowanej. Do pracy nad wystawą artystka zaprosiła grupę osób, wierząc, że przepracowywanie kondycji osób owdowiałych powinno być kolektywnym procesem.⁵² Sama ekspozycja nie miała być zakończeniem procesu, raczej prezentacją pewnych jego stacji, relacją z fazy przemiany. Procesualny charakter miała ujawniać sama dramaturgia wystawy — jej inicjacją było działanie performatywne, obejmujące: występ chóru, wykonującego specjalnie skomponowany utwór (*mi-me-o-mia*, 2024), ogłoszenie przez artystkę propozycji prawnych zabezpieczeń osób owdowiałych oraz „sygnowanie” na ciele artystki tej nowej umowy

⁵² Zespół oprócz artystki i kuratora obejmował następujące osoby autorskie i artystyczne: argentinix sintetico – twórca animacji, Miszela Boruckowska – hafciarka, ehh hahah - twórca muzyki, Julia Górna – kompozytorka, Wiktor Krajcer – kostiumolog, Maciej Sierpień – operator wideo, Marcin J. Stępień – autor przepisów prawa i komentarza, Joanna Sykulska – dyrygentka chóru, Piotr Wardziukiewicz – grafik, Małgorzata Zajac – tatuażystka; Adrianna Bąk, Konrad Handschuh, Anna Ludek, Ilona Tomaszewska — chór.

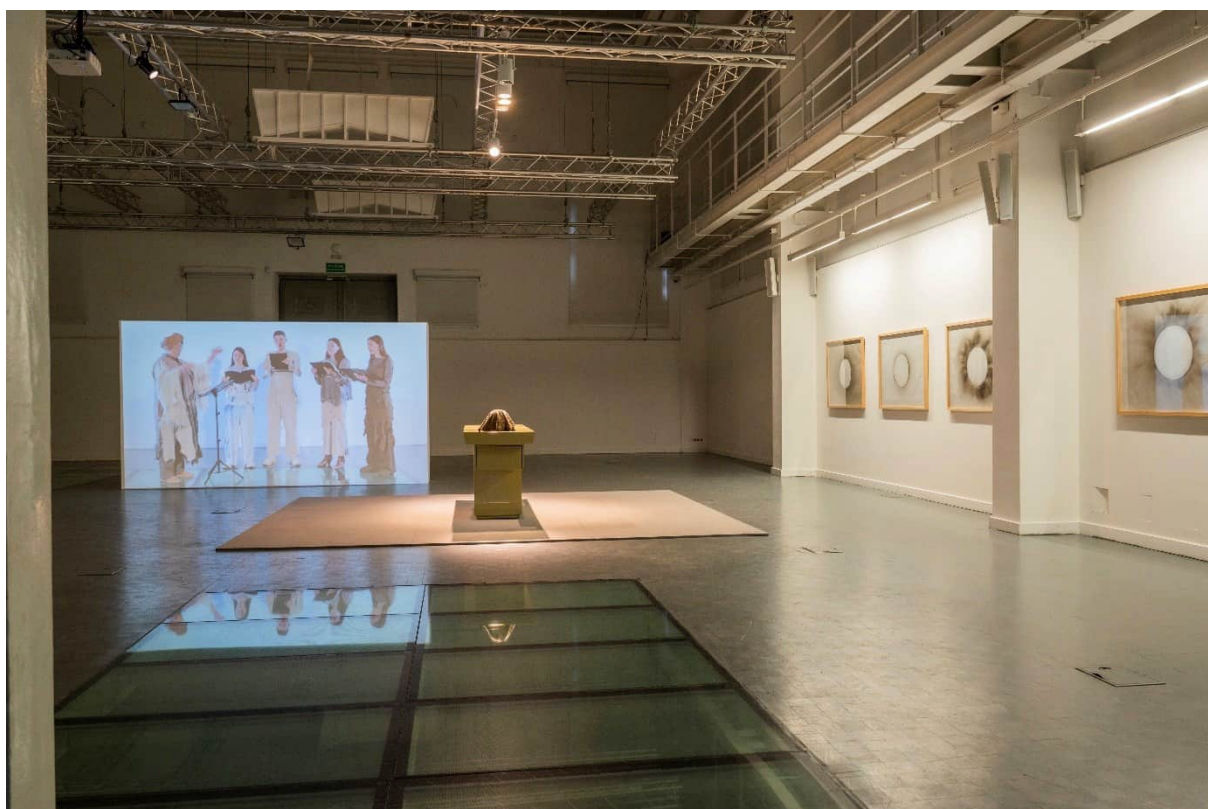
społecznej specjalnie zaprojektowanym tatuażem. Ponadto na wystawie był prezentowany film wideo (*Wdowa*, 2025 — w istocie był to zestaw dokamerowanych performansów artystki) oraz rejestracja występu chóru. Oprócz tego wystawione zostały: obiekt, na którym odbywał się performans (*Katafalk*, 2024 — nawiązujący formą do stołów sekcyjnych); rysunki, wykonane prochami na papierze z kamienia (*Odćmienia*, 2024) oraz propozycja przepisów prawa — tekst wydrukowany specjalnie zaprojektowaną czcionką na ścianie (il. 108-114).



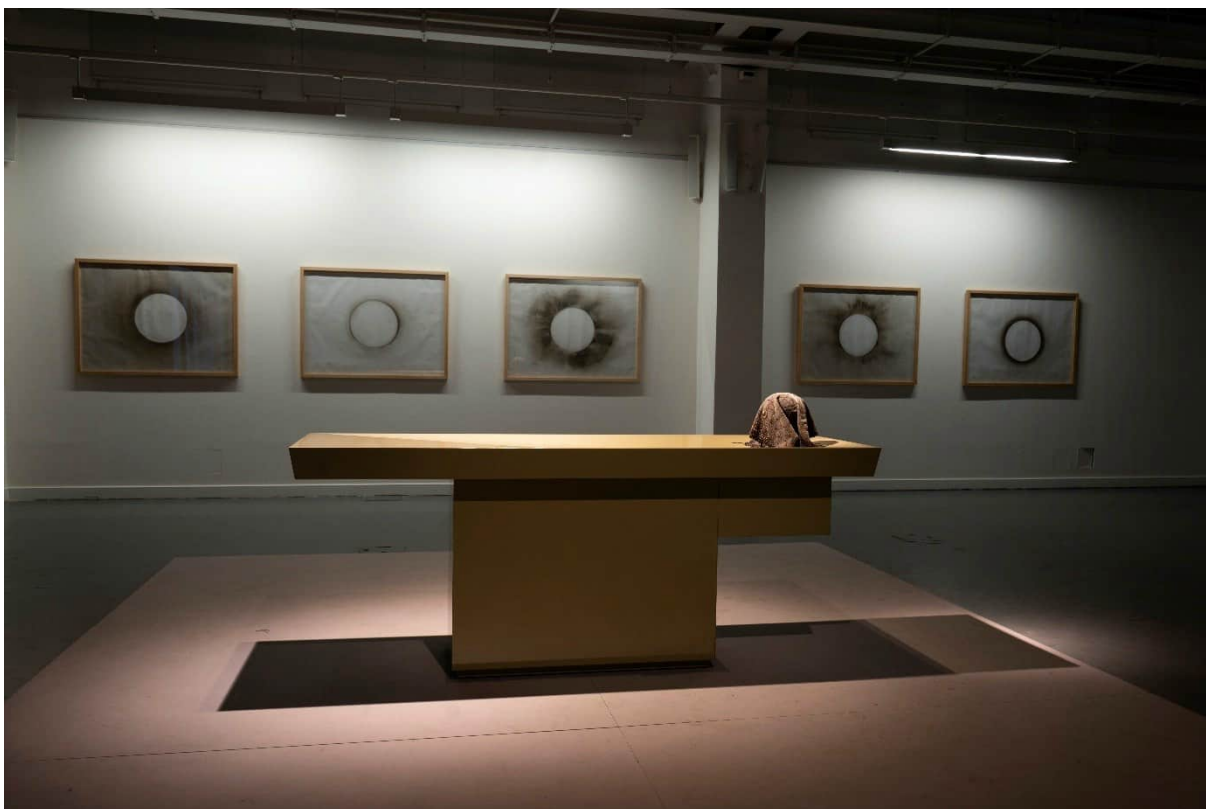
Il. 108. W centrum *Katafalk*; po prawej stronie projekcja występu chóru; po lewej *Odćmienia*. Aleksandra Ska: *Wdowa*, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025. Fot. Marta Miszuk-Olechno.



Il. 109. W centrum *Katafalk*; po prawej stronie projekcja występu chóru; w głębi — *Odćmienia*. Aleksandra Ska: *Wdowa*, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025. Fot. Marta Miszuk-Olechno. Fot. Marta Miszuk-Olechno.



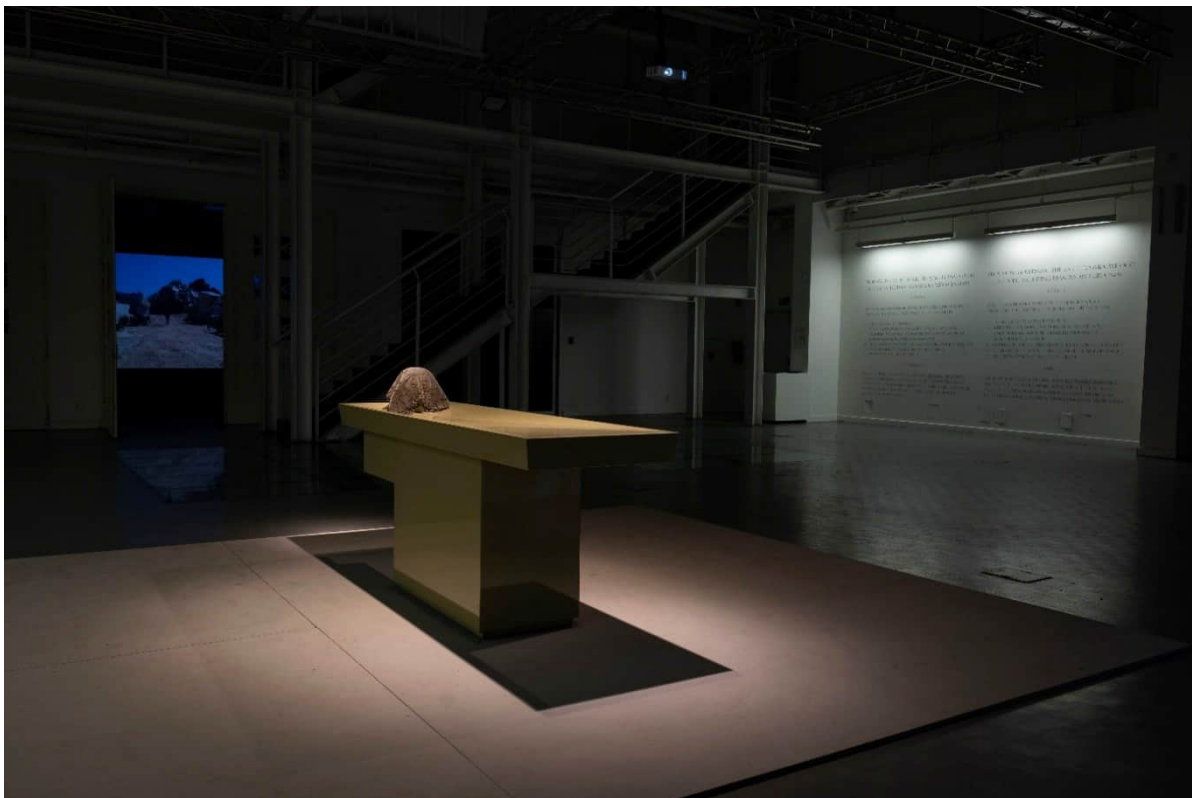
Il. 110. W centrum *Katafalk*; po prawej stronie projekcja występu chóru; po lewej *Odćmienia*. Aleksandra Ska: *Wdowa*, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025. Fot. Marta Miszuk-Olechno.



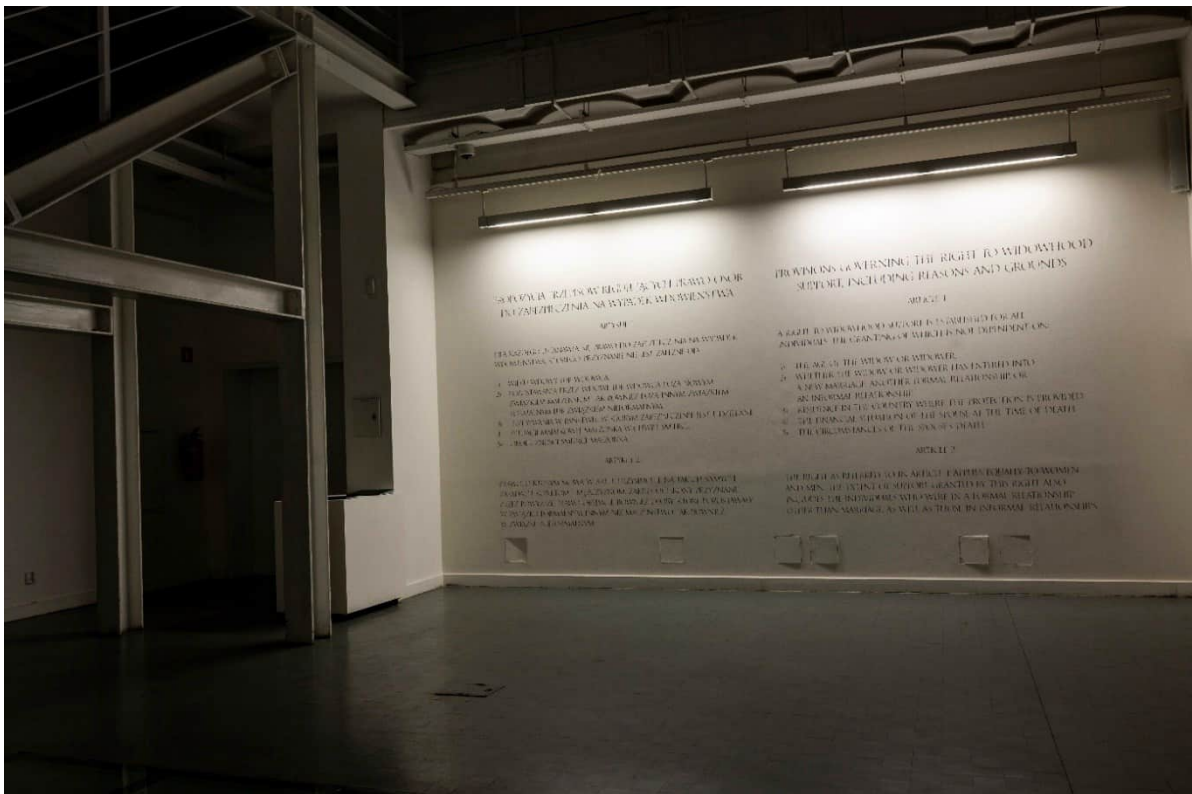
Il. 111. Na pierwszym planie *Katafalk*; w tle *Odśmienia*. Aleksandra Ska: *Wdowa*, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025. Fot. Marta Miszuk-Olechno.



Il. 112. Na pierwszym planie *Katafalk*; w głębi *Wdowa*. Aleksandra Ska: *Wdowa*, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025. Fot. Marta Miszuk-Olechno.



Il. 113. Na pierwszym planie *Katafalk*; po lewej *Wdowa*; po prawej w głębi *Przepisy regulujących prawo osób do zabezpieczenia na wypadek wdowieństwa* autorstwa Marcina J. Stępnia. Aleksandra Ska: *Wdowa*, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025. Fot. Marta Miszuk-Olechno.



Il. 114. *Przepisy regulujących prawo osób do zabezpieczenia na wypadek wdowieństwa* autorstwa Marcina J. Stępnia. Aleksandra Ska: *Wdowa*, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025. Fot. Marta Miszuk-Olechno.

Ta stosunkowo niewielka liczba artefaktów prezentowana była w największej z galerii Trafostacji. Była to hala na całą wysokość budynku, w której znajdowały się schody, elementy konstrukcji nośnej, antresole i trapy na wysokości każdego z trzech pięter. W ścianach znajdowały się liczne otwory okienne lub drzwiowe. Galeria znajdowała się w zabytkowym budynku dawnej stacji elektrycznej i jej adaptacja na potrzeby wystawiennicze była jak najdalsza od standardu białego sześcianu. W istocie było to poprzemysłowe wnętrze, którego estetykę określały zachowane elementy dawnych funkcji. Masywne aluminiowe sztankiety sceniczne podwieszone do stropu również bardzo mocno zaznaczały swoją obecność w tej przestrzeni, wzmacniając dominację techniczno-maszynowej estetyki. Do głównego pomieszczenia przylegały trzy mniejsze wnętrza, z których jedno zostało wykorzystane na potrzeby wystawy.

Architektonizacja musiała w moim przekonaniu stać się swoistego rodzaju inscenizacją. Kluczowym elementem kuratorskiego programu i argumentacji było nie tyle budowanie dyskursu czy opowieści o żałobie lub przemianie, ile raczej zestawienie czegoś w rodzaju „stacji”, które prowokować miały afektywne reakcje u publiczności, niejako wywołując u niej zaczątki zmiany relacji do straty i do osób nią dotkniętych.

Kluczową decyzją przestrzenną, było umieszczenie ekranu–ścianki. Na jej tle występował chór w czasie performansu otwierającego, a później była projektowana na nią rejestracja tego występu. Wielkość ścianki miała umożliwiać, żeby osoby na projekcji miały naturalne rozmiary. Ekran został odsunięty od ścian na odległość tak znaczną, że niemalże jedna piąta powierzchni galerii została wyłączona z użycia. Ta przestrzenna rozrzutność wykorzystywała symbolikę i zmysłowe oddziaływanie pustej, zaciemnionej przestrzeni jako podprogowe działanie afektywne. Jednocześnie pozwoliło to skompresować pozostałe artefakty, nadając ich prezentacji odpowiednią gęstość i intensywność. Centralnym punktem w pozostałej części przestrzeni był *Katafalk*. Najpierw pełnił on funkcję rekwizytu w performansie — artystka wygłosiła na nim propozycje przepisów, a następnie położyła się, aby poddać się tatuowaniu. Później traktowany był jako pełnoprawny obiekt artystyczny, którego forma wywoływała skojarzenia ze stołem sekcyjnym (inspiracją były stoły z teatrów anatomicznych), ale to że był wykonany z płyty MDF, lakierowanej na jasnozielony ciepły kolor — przełamywało te skojarzenia. Ni to ekskluzywny mebel o trudnym do rozpoznania przeznaczeniu, ni to stół sekcyjny — prezentował się jako zagadka. Jego tajemnicę pogłębiało to, że był on jednocześnie miejscem prezentacji chusty haftowanej kamieniami i koralikami

— *Zmierzch* (2024). Razem tworzyły one sugestie enigmatycznych rytuałów lub ceremonii. Przy czym ich kolorystyka, opierając się na ciepłej zieleni, złamanej w chuście do szarości — wykluczała powiązania z tradycjami żałobnymi. *Katafalk* nie znajdował się na środku sali, przesunięty był lekko pod ścianę naprzeciw wejścia, co pozwalało widzom zanurzyć się w przestrzeń i atmosferę wystawy. Na ścianie za tym obiektem prezentowane były *Odćmienia* — seria pięciu rysunków, które stanowiły antytezę dla zanurzania się w mroku właściwego emocjonalnemu i psychicznemu doświadczeniu straty. Tę część przestrzeni przepełniał dźwięk z projekcji ukazującej występ chóru. Wykonywany przez chór utwór był lamentem przechodzącym w hymn — stanowił pieśń celebrującą przemianę. Jego brzmienie było zakłócanie przez odgłosy muzyki dobiegającej z pomieszczenia, w którym prezentowany był film *Wdowa*. Specjalnie skomponowana ścieżka dźwiękowa do filmu tworzyła dynamiczną relację z pieśnią chóru. Pojawiały się momenty współbrzmień, ale też dysonansów, a nawet kakofonii. Utwory miały różną długość, więc relacje te zmieniały się przy każdym odtworzeniu. Mimo że prezentowany w odrębnym pomieszczeniu, film był ściśle powiązany z główną sceną. Ukazując proces błąkania się tytułowej wdowy w poszukiwaniu dróg życia w stracie, a w finałowej scenie ukazując potworność przemiany (jako brutalnego nieodwracalnego procesu), stanowił symboliczną opowieść o procesie stworzoną przez intensywne gesty. Cała wystawa była szerszą prezentacją tegoż procesu.

Przejście przez wystawę było tak zaprojektowane, aby na koniec niejako przy wychodzeniu odślaniały się przepisy, postulujące przyznanie osobom owdowiałym prawnych zabezpieczeń. Niewielkie interwały w tym skoncentrowanym środowisku pozwoliły wyodrębnić trzy sekwencje — strefy w przestrzeni: 1. praca z żałobą (co zastępowało klasyczną psychoanalityczną kategorię „pracy żałoby”) — projekcja występu chóru, *Katafalk*, rysunki; 2. figury przemiany — film *Wdowa*; 3. projekcja zmiany społecznej w propozycji przepisów prawa. Sekwencje wytyczały wątki znaczeniowe, które — mimo że oddzielone — splotły się w performansie, który wydarzył się na *Katafalku*.

Architektonizacja działała w tym wypadku przez częściowe wyciemnienie intensywności architektury wnętrza oraz dzięki przechwyceniu jej estetyki.

Ta ostatnia była zdominowana przez postindustrialne elementy pomieszczenia, które zostało poddane częściowej neutralizacji i puryfikacji, co nadawało mu aspekty laboratoryjnej sterylności. To wszystko wzbogacone zostało o elementy wystawienniczo-scenicznego wyposażenia, kojarzącego się z eksperymentalnym teatrem. Przechwycenie tej

estetyki pozwalało oderwać eksponowane artefakty i w konsekwencji prezentowany proces od klasycznej stylistyki i symboliki funeralnej. Pomagało nadać samemu projektowi status eksperymentu artystycznego, kulturowego i społecznego. Pozwalało to zainscenizować performans jako doświadczenie społeczne i operację na żywym jednostkowym ciele artystki jak i jednocześnie na żywym kolektywnym ciele publiczności. Wystawa dzięki takiej architektonizacji stała się kulminacyjnym momentem procesu przemiany — procesu wynajdywania sposobów życia w stracie i ze stratą. Kulminacja nie oznaczała tu zwieńczenia, gdyż proces ten ze swej natury nie może być ukończony czy spełniony.

3.3.7 Podsumowanie

Przedstawiłem jako swoje osiągnięcia habilitacyjne aranżacje sześciu wystaw: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki* (z udziałem Katji Strunz, współkuratorowana z Pauliną Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011), *Wrogościnnność. Podejmowanie obcych*, (współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010), *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011), *Xawery Wolski: Materialna poetyka* (Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.2022), *Xawery Wolski: Sploty* (Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024), *Aleksandra Ska: Wdowa* (TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025). Swoją metodę aranżacji przestrzennej nazwałem retrospektywnie architektonizacją, odwołując się do pojęcia, którym Władysław Strzemiński definiował tworzenie się powiązań między różnego rodzaju artefaktami plastycznymi. Adaptując ten termin, przekształciłem go tak, aby określał wykorzystanie czy też przechwycenie architektury wnętrza wystawienniczych do wzmocnienia wydźwięku prezentowanych dzieł, zbudowania wystawy jako całości przez określoną organizację części, wywołania synergii wszystkich składowych elementów. Architektura wnętrza wystawienniczych, niejako wbrew ideologiom przestrzennym białego sześcianu i czarnego pudełka (zakładającym jej neutralizację), była wykorzystywana przeze mnie jako aktywny element budowania relacji z publicznością. Odwołując się do socjologicznej teorii rezonansu i przestrzeni rezonansowej Hartmuta Rosy, przekonywałem, że stosowana przez mnie architektonizacja jako metoda aranżacji nadawała wystawom charakter przestrzeni

rezonansowej, w której uruchamiane były intensywne relacje i interakcje między wszystkimi elementami wystawy a publicznością. Omawiając poszczególne aranżacje wystaw pokazałem za pomocą jakich rozwiązań tworzyłem w ścisłej współpracy z artystami i artystkami sytuacje, wywołujące artystyczne i społeczne rezonanse.

3.3.7 Uzupełnienie: architektonizacja jako metoda aranżacji w innych projektach

Architektonizację jako metodę aranżacji stosowałem również kilku projektach, których nie włączam do osiągnięć habilitacyjnych. Pozwolę sobie wspomnieć o nich w tym miejscu, żeby przedstawić szerszy obraz mojej praktyki kuratorskiej i metody aranżacji. Są to projekty indywidulanych wystaw realizowane w ścisłej współpracy artystami i artystkami często w oparciu długoterminową, czasem wieloletnią relację oraz głębokie porozumienie i zaufanie. W przypadku ekspozycji zrealizowanych Angeliką Markul sam format prac, które zawsze były przestrzennymi instalacjami oraz ścisłość kooperacji, w ramach której dyskutowaliśmy o formalnych kształcie i treściowej zawartości dzieł, uniemożliwiały w praktyce wytyczenie granicy między kuratorską aranżacją a artystyczną instalacją. W wystawie *Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm* (Muzeum Sztuki, ms1, 06.09–10.11. 2013) większa część wnętrza galerii została przekształcona na czarne pudełka (zaczernienie obejmowało również podłogi i sufity), aby stworzyć przestrzeń dla instalacji wideo, rzeźb oraz obrazów malarskich i fotograficznych. Oświetlenie w tych częściach pochodziło wyłącznie z projekcji — stwarzało to specyficzne warunki percepcji dzieł. Rolę kontrapunktu pełniła jedna sala — biały sześcian, przy czym wybielenie objęło również podłogę. Prezentowana była tu rozbudowana instalacja *Bambi w Czarnobylu* (2013), odnosząca się do skutków katastrofy w elektrowni atomowej w tym miejscu. Na wystawie strefa mroku odnosiła się do chthonicznych sił natury, natomiast sfera oślepiającej jasności do sił uwolnionych przez człowieka. *Interwał* został tu zbudowany w oparciu o podział architektoniczny („biała” sala jest osobnym pomieszczeniem), ale też na opozycji między dwoma typami przestrzeni wystawienniczych sztuki współczesnej — między czarnym pudełkiem a białym sześcianem. Przy czym paradoksalnie biały sześcian uzyskuje tu podobną funkcję jak czeluść czarnego pudełka — ma prowadzić do afektywnego pobudzenia (przez niepokój) i zanurzenia we wstrząsającym doświadczeniu, jasność budzić ma skojarzenia z napromieniowaniem.

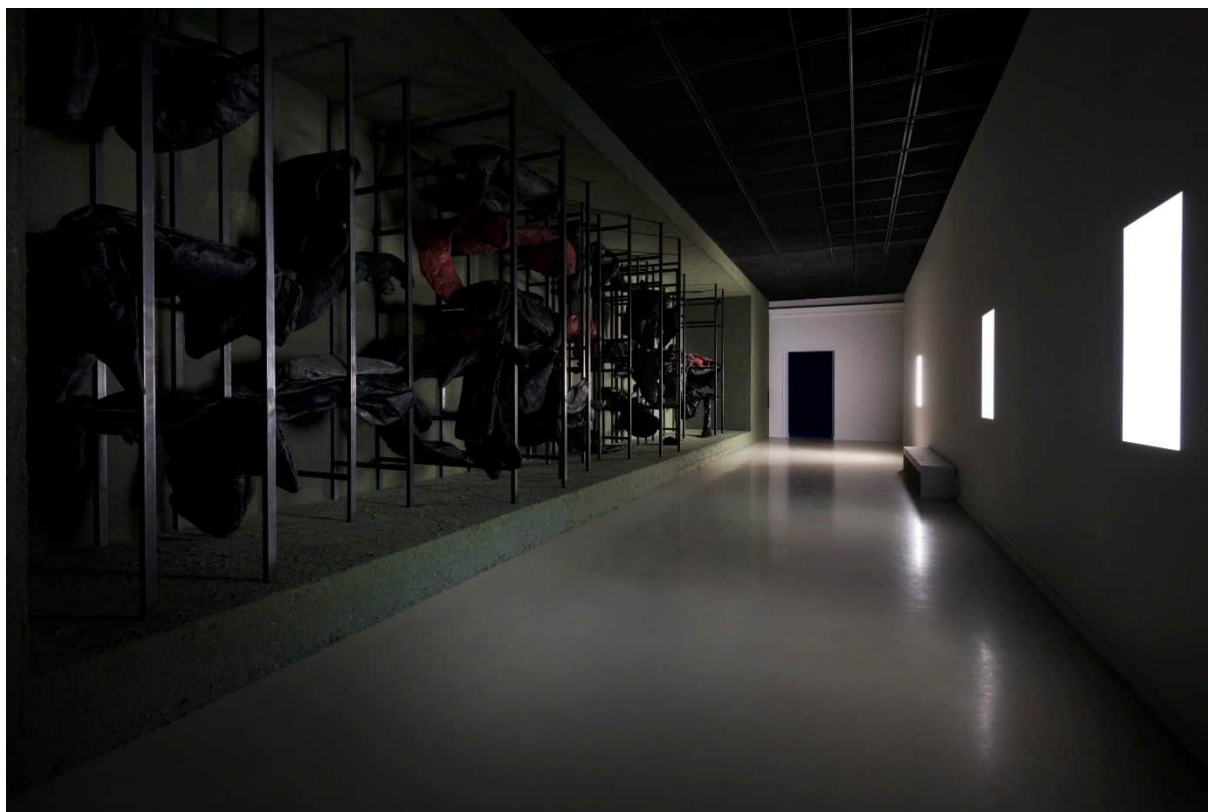


Il.115. Angelika Markul, *Gardziel diabła*, 2012. *Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm*, Muzeum Sztuki, ms1, 06.09–10.11. 2013. Fot. Bartosz Górka.



Il. 116. Angelika Markul, *Bambi w Czernobylu*, 2016. *Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm*, Muzeum Sztuki, ms1, 06.09–10.11. 2013. Fot. Bartosz Górka.

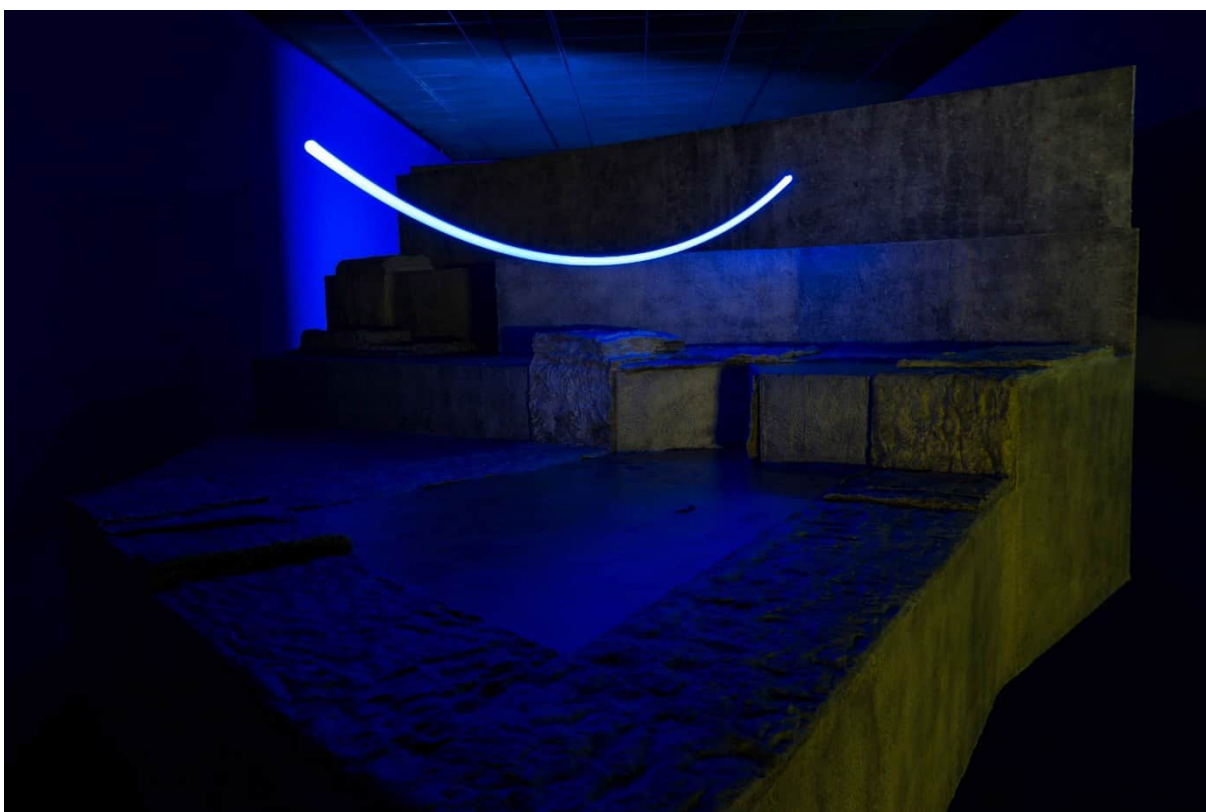
W drugiej wystawie artystki, przy której współpracowaliśmy *Angelika Markul: To, co stracone, jest na początku* (Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 25.03–31.07. 2016), wykorzystując bardziej skomplikowany układ przestrzenny największej galerii CSW zbudowaliśmy układ instalacji przestrzennych i rzeźbiarskich. Wykorzystywały one plastyczne właściwości (kolor, teksturę, fakturę) różnych materiałów (filcu, metalu, wosku) w połączeniu z walorami oświetlenia, pochodzącego z projekcji wideo, neonów a także światła dziennego (częściowo odśloniliśmy okna w jednej przestrzeni). W obu wystawach architektonizacja oznaczała przejście wewnątrz przez instalację i aranżację — na układzie sekwencji, interwałów i przejścia nadbudowywał się kuratorski program i argumentacja. W tym wypadku to architektonizacja określała kuratorską koncepcję.



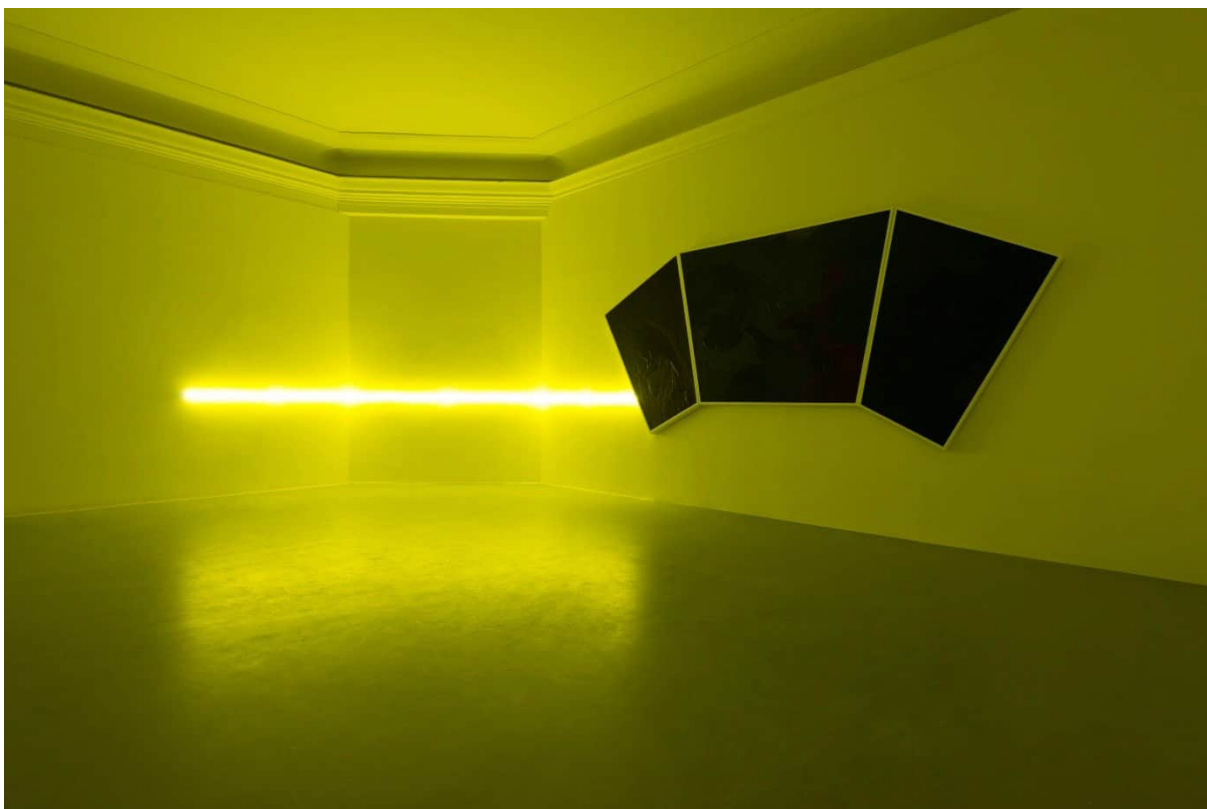
Il. 117. Angelika Markul, *Wykopaliska przyszłości*, 2016. *Angelika Markul: To, co stracone, jest na początku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 25.03–31.07. 2016. Fot. Bartosz Górka.



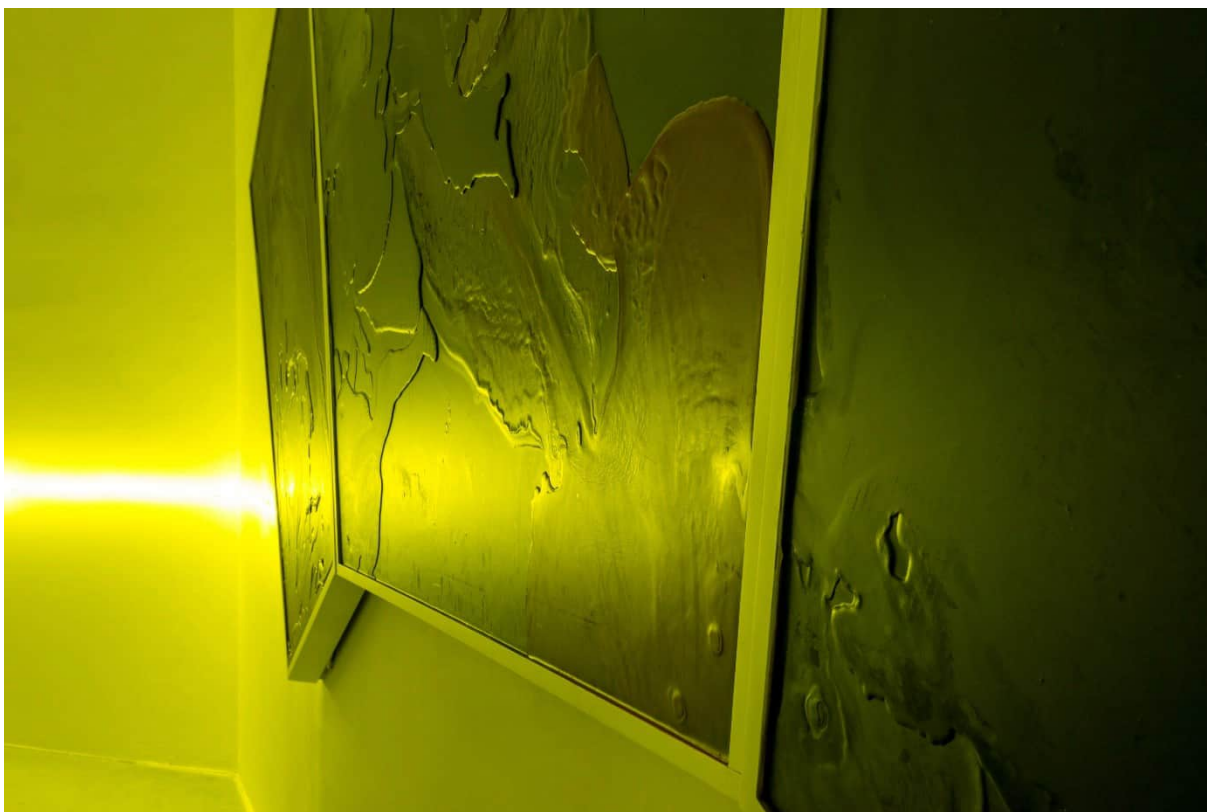
Il. 118. Angelika Markul, *400 miliardów planet*, 2014. *Angelika Markul: To, co stracone, jest na początku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 25.03–31.07. 2016. Fot. Bartosz Górka.



Il. 119. Angelika Markul, *Obszar Yonaguni*, 2016. *Angelika Markul: To, co stracone, jest na początku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 25.03–31.07. 2016. Fot. Bartosz Górka.

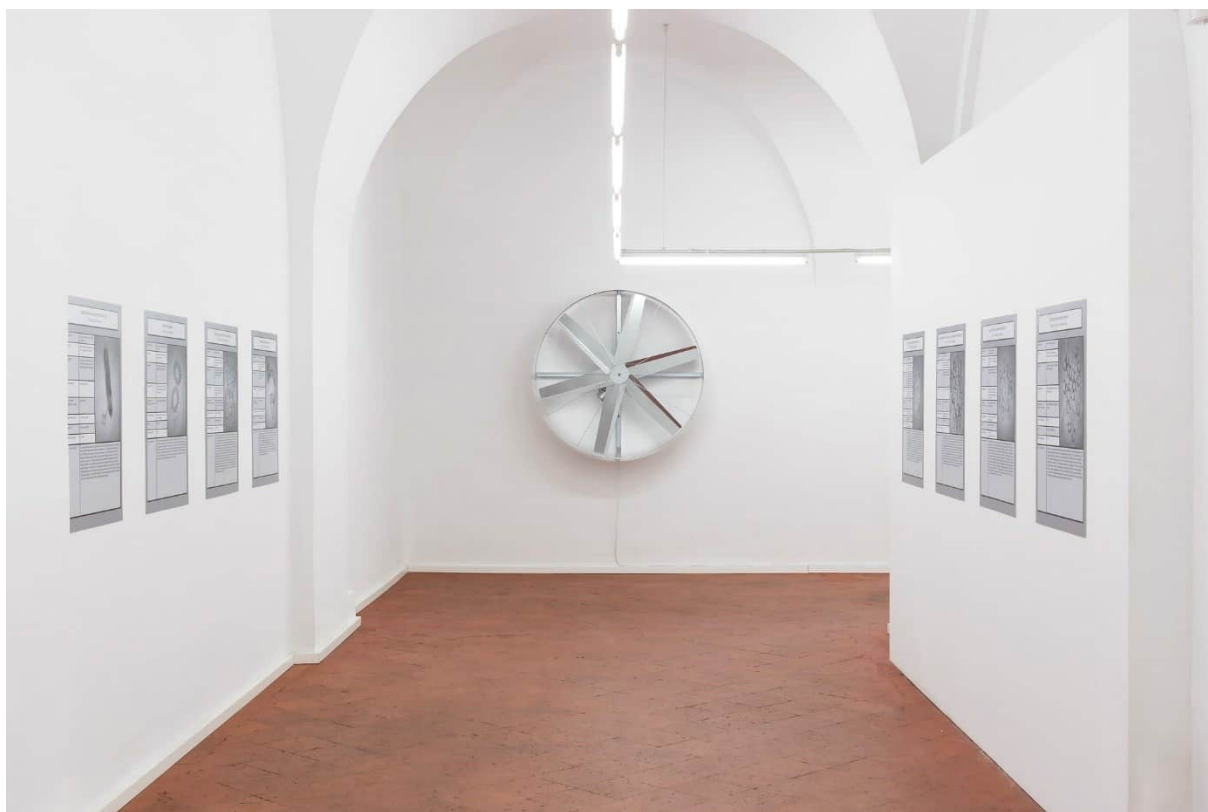


Il. 120. Angelika Markul, *Horyzont*, 2014. *Angelika Markul: To, co stracone, jest na początku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 25.03–31.07. 2016. Fot. Bartosz Górka.



Il. 121. Angelika Markul, *Horyzont*, 2014. *Angelika Markul: To, co stracone, jest na początku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 25.03–31.07. 2016. Fot. Bartosz Górka.

Ścista, niemalże symbiotyczna współpraca z artystką określała moją praktykę kuratorską w wystawie *Aleksandra Ska: Pandemia* (Galeria Piekary w Poznaniu, 16.10–13.11.2015). W tym projekcie świadomie wykorzystaliśmy główne elementy, które O'Doherty przypisał białemu sześciannowi: „część świętości kościoła, formalności sali sadowej i tajemniczości eksperymentalnego laboratorium łączy się z szykownym designem.”⁵³ Efekt ten pogłębiało to, że Galeria Piekary mieści się zabytkowym wnętrzu, którego architektury — kojarzącej się sakralną podniosłością — nie udało się zneutralizować. Architektoniczna niesamowitość potęgowała atmosferę grozy, która towarzyszyła spekulatywnemu projektowi artystycznemu, w którym kolaże z plastikowych odpadów i utensyliów zostały wykorzystane do stworzenia fikcji o pandemicznym zagrożeniu. Sterylność — sugerowana przez biel ścian, oświetlenie oraz znikomą ilość obiektów — budziła skojarzenia się z placówką badawczą lub medyczną, co czyniło fikcję naukowego dyskursu bardziej wiarygodną. A fikcja ta była jednym z podstawowych elementów projektu. Architektonizacja została tu włączona do tworzenia dzieła sztuki.

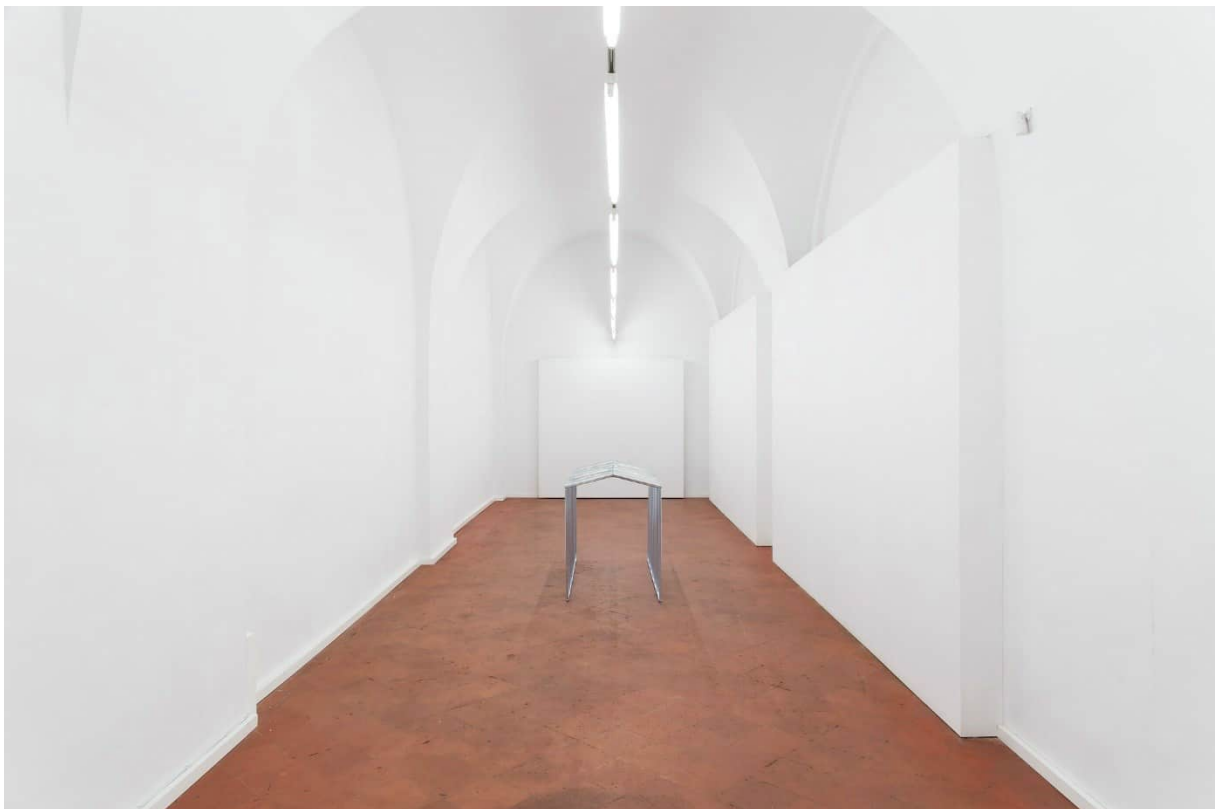


Il. 122. *Aleksandra Ska: Pandemia*, Galeria Piekary w Poznaniu, 16.10–13.11.2015.
Fot. Daniel Koniusz.

⁵³ O'Doherty, *Biały sześciann...*, dz. cyt., s. 19.



Il. 123. Aleksandra Ska: *Pandemia*, Galeria Piekary w Poznaniu, 16.10–13.11.2015. Fot. Daniel Koniusz.



Il. 124. Aleksandra Ska: *Pandemia*, Galeria Piekary w Poznaniu, 16.10–13.11.2015. Fot. Daniel Koniusz.

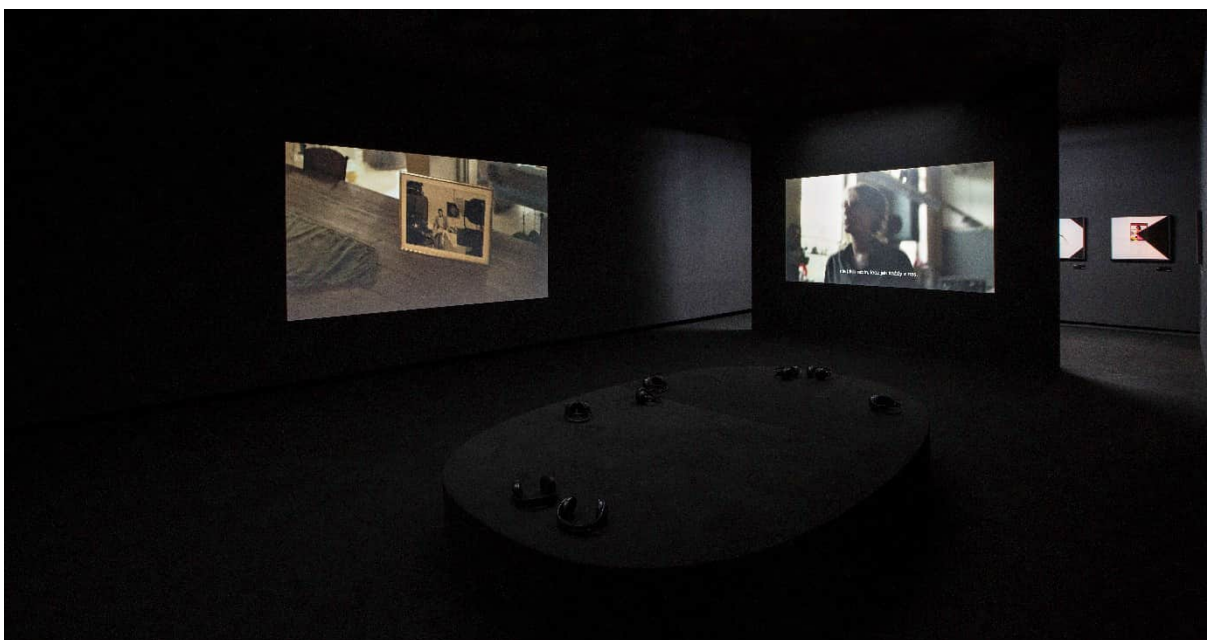


Il. 125. Aleksandra Ska: *Pandemia*, Galeria Piekary w Poznaniu, 16.10–13.11.2015. Fot. Daniel Koniusz.

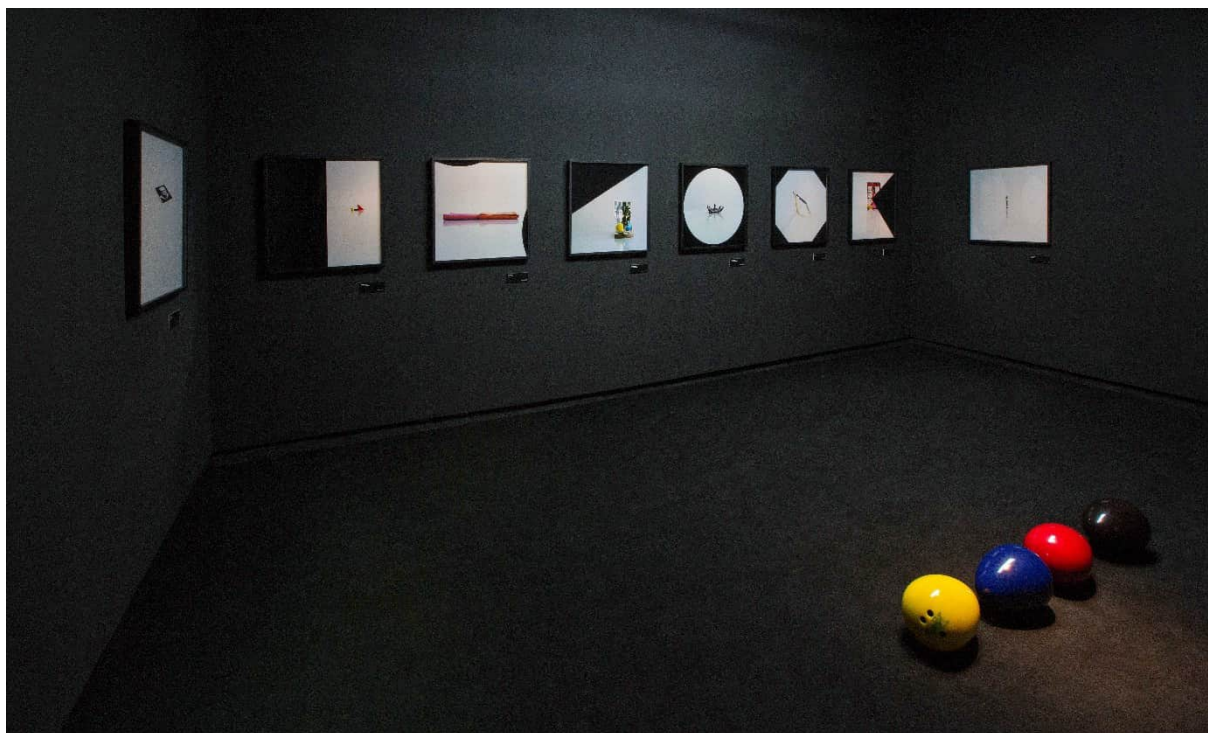
Wystawa Assaf Gruber: *Bezimiennosc nocy* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 19.09–09.10.2015) była prezentowana w galerii na parterze ms1 (por. il. 33). Galeryjny biały sześcian odwróciliśmy w czarne pudełko (kompletne – zaczernienie objęło również sufit i podłogę), gdyż artysta tworzy krótkometrażowe filmy fabularne, często konfrontując je z rzeźbami i fotografiami. Mniejsza sala została odcięta, a większa podzielona na pół, co pozwoliło wyodrębnić przestrzeń na projekcje filmów i do prezentacji pozostałych obiektów. Specjalnie zaprojektowane siedzisko gwarantowało komfort oglądania. Obrazy filmowe stanowiły odrębne dzieła, ale zostały powiązane w instalację i opowieść fabularną, składającą się z czterech epizodów. Fotografie i rzeźby, stanowiły wprowadzenie do filmowych historii, odnosząc się występujących w nich rekwizytów. Sekwencja obrazów filmowych była otwarta, publiczność mogła oglądać je w dowolnej kolejności, tworząc z epizodów własną kombinację narracyjną. Interwał został zredukowany do minimum — niepełnego przepierzenia — aby powiązać obrazy filmowe z pozostałymi obiektami. Narracje filmowe spletały się z programem kuratorskim i historią miejsca (jeden z filmów odnosił się do Muzeum Sztuki) oraz artysty (filmy stanowiły przepracowanie jego tożsamości). Architektonizacja oznaczała tu stworzenie struktury, pełniącej funkcję „osnowy” dla tych narracyjnych wątków.



Il. 126. Assaf Gruber: *Bezimiennosc nocy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 19.09–09.10.2015. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 127. Assaf Gruber: *Bezimiennosc nocy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 19.09–09.10.2015. Fot. Piotr Tomczyk.



Il. 128. Assaf Gruber: *Bezimiennosc nocy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 19.09–09.10.2015. Fot. Piotr Tomczyk.

W projektach, które przedstawiłem w uzupełnieniu, architektonizacja była zarówno środkiem myślenia kuratorskiego i metodą aranżacji, w której przestrzeń wystawy współtworzyła znaczenia dzieł i wpływała na ich odbiór. Każda z realizacji opierała się na ścisłej współpracy z osobami artystycznymi. W wyniku kooperacji aranżacja traciła charakter zewnętrznej oprawy, stając się integralnym elementem kompozycji wystawy. Ciemne i jasne przestrzenie, kontrola oświetlenia, dobór materiałów i rytm przejść budowały afektywną dramaturgię ekspozycji, a kuratorska koncepcja rozwijała się w bezpośrednim dialogu z materiałem dzieła.

3.4 Informacja o wykazywaniu się istotną aktywnością naukową albo artystyczną (realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej)

3.4.1 Wystawy i projekty, w których byłem kuratorem i autorem aranżacji (włączając projekty realizowane we współpracy)

1999

Joseph Beuys, Dolnośląskie Centrum Fotografii, Wrocław

Miejsca fotografii, współkuratorowana z Krystyną Potocką-Suwalską, Galeria Manhattan, Łódź, maj

2003

OPALKA 1965/1-∞, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Atlas Sztuki, Łódź, październik-grudzień

2004

Made in, współkuratorowana z Moniką Sielską i Kamilem Kuskowskim, St'art, Strasbourg, luty

2005

mŁódź identyfikacja, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Ośrodek Propagandy Sztuki, Miejskie Galerie Sztuki, Łódź, 13-30.10 (Galeria Miejska Arsenał, Poznań, 12-31.12, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 03.02- 05.03.2006, Galeria Wozownia, Toruń, 25.04-21.05.2006);

Malarstwo jako zimne medium, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Galeria Piekary, Poznań, 08-31.03

2006

Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania, Muzeum Sztuki w Łodzi, 6.12– 4.02.2007

L.H.O.O.Q., współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Galeria Piekary, Poznań, 13.06-8.07

Obrazy jak malowane, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 24.11-29.12

2007

Nowy podział pracy: niematerialna versus niewolnicza, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Austriackie Forum Kultury, Warszawa, 23.04 -04.05

Ulica wielokierunkowa. Aneks polski do „Beautiful Losers: Contemporary art and Street Culture”, Muzeum Sztuki w Łodzi, 31.05-12.08

Siła formalizmu. Szkic 2 do Kolekcji Sztuki XX i XXI w., Muzeum Sztuki w Łodzi, 06.09.2007-24.03.2008

Lustracja, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Galeria Piekary, Poznań, 6-30.11

2008

Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku, członek zespołu kuratorskiego ekspozycji stałej Muzeum Sztuki w Łodzi, otwarcie 20.11

Maszyny pożądające, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, ZONA, Fabryka Sztuki, Łódź, 10.10-23.11

Doping, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Galeria Piekary, Poznań, 10.06-10.07

Poza zasadą rzeczywistości. Szkic 3 do Kolekcji Sztuki XX i XXI w., Muzeum Sztuki w Łodzi, 24.04 -30.08

Poza dobrem i złem, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Zbigniewem Sejwą, w ramach Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Wizualnej inSPIRACJE, Zamek Książąt Pomorskich, Szczecin, 13.03-

2009

Epidemia. Kulturowy obraz choroby, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Zona Sztuki Aktualnej, Łódź, 23.01-28.02

Szczerść i blaga. Etyka prac Łodzi Kaliskiej z lat 1979-1989, Muzeum Sztuki w Łodzi, 04.06-23.08

Artur Malewski – Heksakosjoiheksontaheksafobia, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Zona Sztuki Aktualnej, Łódź, 28.11.2008-16.01.2009

2010

Kolekcja Sztuki XX i XXI wieku. Przemieszczenia, członek zespołu kuratorskiego ekspozycji stałej, Muzeum Sztuki w Łodzi, otwarcie 07.10

Sąsiedzi. Wątki niemieckie w polskiej sztuce współczesnej, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk, 23.04-23.05

Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10. 2010

Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011

2011

Scenarios about Europe: Scenario 1, współkuratorowana z Joanną Sokołowską i innymi, Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku, 10.09-13.11

Scenarios about Europe: Scenario 2, współkuratorowana z Joanną Sokołowską i innymi, Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku, 26.11.2011-15.01.2012

DOBRE SĄSIEDZTWO? Wątki niemieckie we współczesnej sztuce polskiej / wątki polskie we współczesnej sztuce niemieckiej, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim i Magdaleną Ziomek-Frąckowiak, Kunstraum Kreuzberg / Bethanien, Berlin, 25.09-23.10

Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, z udziałem artystki Katji Strunz, współkuratorowana z Pauliną Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011

2012

Scenarios about Europe: Scenario 3, współkuratorowana z Joanną Sokołowską i innymi, Galerie für Zeitgenössische Kunst w Lipsku, 28.01-25.03

Dla Was, współkuratorowana z Marią Morzuch, Muzeum Sztuki w Łodzi, 13.01-26.02

2013

Europe (to the power of) n, członek zespołu przygotowującego wystawę końcową, towarzyszącą konferencji *Does Europe matter? in Europe? in China?*, Pavilion for Vitamin Creative Space, Pekin, kwiecień

Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm, Muzeum Sztuki w Łodzi

2015

Assaf Gruber. Bezimiennność nocy, Muzeum Sztuki, Łódź, 19.09-09.10

Aleksandra Ska: Pandemia, Galeria Piekary, Poznań, 16.10- 13.11

2022

Xawery Wolski: Materialna poetyka, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09.

2024

Xawery Wolski: Sploty, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04

2025

Aleksandra Ska: *Wdowa*, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.0.2025

Haunting? All Returns by Tadeusz Kantor, kurator pokazu filmów Tadeusza Kantora, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 03.10, 04.10

3.4.2 Wystawy, których byłem kuratorem (włączając projekty realizowane we współpracy), a aranżacja była realizowana przez zaproszonych projektantów i projektantki

2012

Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm, współkuratorowana z Małgorzatą Ludwisiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, 14.12.2012-30.06.2013, projekt aranżacji Krzysztof Skoczylas

Niewczesne historie, w ramach *Europe (to the power of) n*, współkuratorowana z Joanną Sokołowską, Muzeum Sztuki w Łodzi, 21.10-02.12, projekt aranżacji Krzysztof Skoczylas

2014

Witalny realizm grupy Koło Klipsa, Muzeum Sztuki, Łódź, 12.12.2014-01.03.2015, projekt aranżacji Wunderteam

2015

Przestrzajanie: Leszek Knaflewski i audiosfera, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 24.09-06.12, projekt aranżacji Wunderteam

Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym, National Art Museum of China, Pekin, 14 maja do 22 czerwca; prezentacja ponad siedemdziesięciu dzieł polskiej

sztuki nowoczesnej i współczesnej; zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi we współpracy z Instytutem Adama Mickiewicza, projekt aranżacji Paulina Stępień

2018

Assaf Gruber. Pogłoska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 16.02-13.05, projekt aranżacji Paulina Tyro-Niezgoda

Waiting for Another Coming: Episode 1, współkuratorowana z Anną Czaban, Ūlą Tornau, Contemporary Art Center, Wilno, Litwa, 31.08-18.10, projekt aranżacji Linas Lapinskas

Czekając na kolejne nadejście: Epizod 2, współkuratorowana z Anną Czaban, Ūlą Tornau, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 25.10.2018-27.01.2019, projekt aranżacji Linas Lapinskas

2019

Bezludzka Ziemia, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 15.03-22.09, projekt aranżacji Paulina Tyro-Niezgoda, Piotr Matosek

Forensic Architecture: Centrum Natury Współczesnej, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 15.03-22.09, projekt aranżacji Forensic Architecture

2021

Angelika Markul. Formuła czasu, Openheim, Wrocław, 3.07–26.09, projekt aranżacji Angelika Markul, Daria Pietryka (Miejsca), Charlotte Richard, Eva Albarran & Co.

2024

Ultraawangarda. Koło Klipsa i poznański underground lat 80. XX wieku, współkuratorowana z Anną Borowiec, Krzysztofem Gajdą, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 05.04-28.07, projekt aranżacji Rafał Górczyński

3.4.3 Publikacje naukowe, których byłem redaktorem (i współredaktorem)

2015

The State of Life. Polish Contemporary Art within the Global Context, National Art Museum of China, People's Fine Art Publishing House, Beijing 2015

2018

Pandemia. Nauka. Sztuka. Geopolityka, współredagowana z Mikołajem Iwańskim, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin – Poznań 2018

2023

Pożegnanie z polityką sarkazmu. Praktyki artystyczne Łukasza Skąpskiego, Wydawnictwo Akademii Sztuki, Szczecin

2024

Zorka Wollny: Let's Make Noise! Composing for Democracy, Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie, Kunsthaus Dresden Städtische Galerie für Gegenwartskunst, Trafostacja Sztuki w Szczecinie, Szczecin – Dresden

3.4.4 Artykuły naukowe mojego autorstwa

1995

Early Modern Housing Estates in Poland, w: *Mitteleuropa. Kunst–Regionen–Beziehungen*, Studentenkolloquium, Budapest

2001

Interfejs: człowiek / maszyna, w: „Kwartalnik Filmowy”, nr 35-36, jesień-zima;

Sztuka, ciało, tożsamość, współautorstwo z Agnieszką Skalską, w: *Wokół problemów tożsamości*, red. Aldona Jawłowska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa

2002

Elektroniczne pismo, w: „Kultura i społeczeństwo”, rok XLVI, nr 1;

„Jaką założyć dziś płęć?” Zakwestionowanie tożsamości płciowej w twórczości Katarzyny Kozyry, w: *Odmiany Odmieńca. Mniejszościowe orientacje seksualne w perspektywie „gender”*, red. Tomasz Basiuk, Dominika Ferens, Tomasz Sikora, Wydawnictwo Śląsk, Katowice

2005

Architektura pamięci Daniela Libeskinda, w: „Artium Quaestiones” XVI, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań;

2006

Architektura i różnica. Ku gramatologii architektury, w: „Historia sztuki po Derridzie. Materiały z seminarium z zakresu historii sztuki”, red. Łukasz Kiepuszewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań;

O widmowości w sztuce. Współczesna estetyka, etyka i polityka sztuk wizualnych w Polsce, w: „Artium Quaestiones” XVII, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań

2009

O nowy kształt pamięci. Muzeum Żydowskie w Berlinie, w: Pamięć Shoah. Kulturowe reprezentacje i praktyki upamiętniania, red. Tomasz Majewski, Anna Zeidler-Janiszewska, Łódź

2013

Architektonizacja chory: niemożliwe projektowanie i granica dekonstrukcji, w: *Nadawać Znaczenie. Uwagi o filozofii kultury*, red. Maria Gołębiewska i Andrzej Leder, Wydawnictwo Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk, Warszawa

Ogrom i pustka. Dwa berlińskie pomniki-muzea pamięci Zagłady, w: „Rocznik Historii Sztuki” 2013, t. 38

2016

Jak nadawać znaczenie? wystawa „Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym” w National Art Museum of China w Pekinie, „Muzealnictwo”, t. 52, DOI: 10.5604/04641086.1214380

2018

Pragnienie fikcji. Jak Aleksandra Ska wywołała pandemię?, w: *Pandemia. Nauka. Sztuka. Geopolityka*, red. Mikołaj Iwański, Jarosław Lubiak, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin – Poznań

Polityka monochromu / Politics of the monochrome, w: *Pomiędzy. Monografia poświęcona twórczości Kamila Kuskowskiego / Between: Monograph Dedicated to the Art Kamil*

Kuskowski, red. Łukasz Musielak, Wydawnictwo Artystyczno-Naukowe Wydziału Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki w Szczecinie, Trafostacja Sztuki w Szczecinie

2019

Semantics of Dizziness, w: *Dizziness — A Resource*, red. Ruth Anderwald, Karoline Feyertag, Leonhard Grond, Akademie der Bildende Künste — Sternberg Press, Wien

2020

„Mózg historii” i plastyczność sztuki. Sztuka po plastiglomeracie, w: *Estetyka / inestetyka. Współczesne teorie działań artystycznych*, red. Mateusz Falkowski, Piotr Graczyk, Cezary Woźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków

2021

Pandemiczna plastyczność. Sztuka współczesna i planetarny kryzys na przykładzie Pandemii Aleksandry Ska; Zaraza... Choroby i epidemie w czasach dawnych i współcześnie, red. Karol Łukomiak, Wydawnictwo Naukowe ArchaeGraph, Łódź

2023

Co się wydarzyło w Kilifi? Łukasza Skąpskiego zmagania z „rasą”, w: *Pożegnanie z polityką sarkazmu. Praktyki artystyczne Łukasza Skąpskiego*, red. Jarosław Lubiak, Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin

Sztuka, która ma nadejść, czyli kształtowanie artystów i artystek, w: *Made [in] Ready*, red. Dariusz Fodczuk, Łukasz Musielak, Wydawnictwo Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin

Kosmos na kartce, przez roztargnienie... o artystycznej monadologii Honzy Zamojskiego, „Elementy. Sztuka i Dizajn” Nr 5/2023

2024

Ultraawangarda rewolucji wyobraźni / Ultra-Avant-Garde of the Imagination Revolution, w: *Ultraawangarda. Koło Klipsa i poznański underground lat 80. XX wieku / Ultra-Avant-Garde. Koło Klipsa and Poznań Underground of the 1980s*, red. Anna Borowiec, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Pytanie o sztukę, w: *Przyszłość jest nieunikniona, ale może się nie wydarzyć*, red. Bartek Otocky, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, Szczecin

3.4.5 Udział w konferencjach i sympozjach naukowych

1994

Międzynarodowe Studenckie Seminarium „Mitteleuropa”, Uniwersytet w Budapeszcie, Budapeszt; referat: *Early Modern Housing Estates in Poland*

1998

Figura. Rzeźba Polska XIX i XX wieku, konferencja naukowa, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko; referat: *Niespełniona figuracja Marka Chlady*

2001

Różnica i tożsamość: stan badań nad kategoriami queer i gender w Polsce i Europie Środkowo-Wschodniej, Karpacz, referat: *Jaką założyć dziś płęć? Zakwestionowanie tożsamości płciowej w twórczości Katarzyny Kozyry*

2003

Pamięć Shoah — współczesne reprezentacje, Uniwersytet Łódzki, Łódź, referat: *O nowy kształt pamięci: Muzeum Żydowskie w Berlinie*

9. Poznańskie Seminarium Interdyscyplinarne, Instytut Historii Sztuki — Instytut Historii, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań, referat: *Architektura pamięci Daniela Libeskinda*

2004

CongressCATH 2004: „Architecture of Philosophy / Philosophy of Architecture”, University of Leeds Centre for Cultural Theory, Analysis and History, Leeds — National Museum for Film, Photography and Television, Bradford, UK, 6-11.07, referat: *Aporia of Memory in Daniel Libeskind's Architectural Philosophy*;

Teoria Historii Sztuki: „Cóż po Derridzie?”, Instytut Historii Sztuki UAM — Muzeum Narodowe w Poznaniu, Rogalin; referat: *Architektura i różnica. Ku gramatologii architektury*;

2005

XXXIX AICA CONGRESS: „Art Theory and Art Criticism in the New Millenium”, Ljubljana, Slovenia, 18-23 września, referat: *On the Spectral in Art: The Prospects of Jacques Derrida's Notion of "Spectrality" for the Theory of Contemporary Art*

2008

Psychoanaliza, Kultura, Interpretacja, Uniwersytet Warszawski, Warszawa, 4-6 maja 2008, referat: *Poza zasadą rzeczywistości. Czy możliwa jest „psychoanalityczna” ekspozycja sztuki XX i XXI w.?*

2010

Mniejszości narodowe i etniczne w sztuce polskiej od 1945 roku do dzisiaj - „dla ciebie chcę być biała”, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, 22-23 października, referat pt. *„Wstęp wolny dla obcokrajowców”. Wybrane figury obcości w sztuce współczesnej;*

2013

Konstelacje. Sztuka i doświadczenia nowoczesności, konferencja naukowa, Muzeum Sztuki w Łodzi, 11-12 kwietnia, referat wygłoszony z Małgorzatą Ludwisiak: *Nieprzekładalność a czysty język*

2018

Estetyka / Inestetyka. Współczesne teorie działań artystycznych, konferencja naukowa, Instytut Kultury Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 08-09.12, referat *„Mózg historii” i plastyczność sztuki. Czy możliwa jest teoria sztuki po plastiglomeracie?*

2020

Zaraza... Choroby i epidemie w czasach dawnych i współcześnie, interdyscyplinarna konferencja naukowa online, Wydawnictwo Naukowe ArchareGraph, 12.06, referat: *Pandemiczna plastyczność. Sztuka współczesna i planetarny kryzys*

2021

Exhibiting Polish Art Abroad, 1918-2019: Curators, Festivals, Institutions, konferencja naukowa online, Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie, 10.-11.12, referat *Recognizing a Polish national idiom in global art: two exhibitions of Polish contemporary art abroad*

2023

Enchanted Socialist Modernity? Art of Central and Eastern Europe in the face of esoterism and unconventional spiritualities 1945-1989", konferencja on-line, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, 27-28.06, referat: *Mystical materialism: Koło Klipsa as a case study for spiritualization in art*

3.4.9 Udział w projektach badawczych

W terminie 1-30.04.2018 jako członek zespołu w uczestniczyłem badaniach nad komunikacją wizualną w przestrzeni publicznej w ramach projektu Technologies of Imagining in Culture, Art and Social Sciences na Pwani University w Kilifi, Kenia prowadzonego przez Akademię Sztuki w Szczecinie. Projekt zrealizowany w ramach Horyzont 2020 – Program Ramowy w zakresie badań naukowych i innowacji Unii Europejskiej.
(<https://cordis.europa.eu/project/id/734602/results>)

3.5 Informacja o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

3.5.1 Osiągnięcia dydaktyczne

- a) W latach 2017-2025 pełniłem funkcję promotora dwudziestu dwóch teoretycznych prac licencjackich oraz dwudziestu siedmiu prac magisterskich.
- b) Zajęcia dydaktyczne prowadzone na zaproszenie uczelni w Polsce

2008-2010

prowadzenie zajęć Aktualia Sztuki dla I roku Wydziału Ubioru i Tkaniny na Akademii Sztuki Pięknych w Łodzi

2009-2010

prowadzenie seminarium dla słuchaczy Podyplomowego Studium Kuratorskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie

2011

wykłady na Studiach Podyplomowych "Wiedza o Sztuce" przy Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 20-21.05

2012

wykłady na Studiach Podyplomowych "Wiedza o Sztuce" przy Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 14.01

2013

wykłady na Studiach Podyplomowych "Wiedza o Sztuce" przy Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 11.05

2014

wykłady na Studiach Podyplomowych "Wiedza o Sztuce" przy Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 24.05

2021

Prowadzenie konwersatoriów Kuratorstwo-Krytyka-Interpretacja, semestr letni roku akademickiego 2020-2021, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, on-line

2022

Prowadzenie konwersatoriów Kuratorstwo-Krytyka-Interpretacja, semestr letni roku akademickiego 2021-2022, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, on-line

2022

Awangarda i jej powracanie. Kobro, Strzemiński i sztuka współczesna, wykład na Studiach podyplomowych Historia Sztuki, Muzyka, Teatr i Film w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, 23.10

2024

Ponowne zaczarowanie? Powrót tego, co religijne w sztuce współczesnej, wykład na Studiach podyplomowych Historia Sztuki, Muzyka, Teatr i Film w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, 11.05

3.5.2 Osiągnięcia organizacyjne

W latach 2021-2023 kierowałem przygotowaniem powołania i uruchomienia nowego kierunku studiów na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuki w Szczecinie. Studia na kierunku *Kuratorstwo i realizacja wystaw* wystartowały w roku akademickim 2023-2024. Prowadziłem przygotowania najpierw jako przewodniczący *Zespołu ds. przygotowania Wniosku do Ministerstwa Edukacji i Nauki dotyczącego nadania uprawnień do kształcenia na kierunku pn. praktyki kuratorskie i realizacja wystaw* (2021-2023) oraz jako kierownik Zakładu Teorii i Historii Sztuki na Wydziale Malarstwa (w latach 2021-2023) a następnie jako kierownik katedry Kierownik Katedry Kuratorstwa i Realizacji Wystaw na Wydziale Malarstwa (01.10. 2023 - 30.05 2024).

3.5.3 Publikacje popularyzujące sztukę, których byłem redaktorem (i współredaktorem)

2006

Obrazy jak malowane, współredagowana z Agatą Smalcerz, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała

2007

Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania / Luminous Object of desire, Muzeum Sztuki w Łodzi

2010

Abecadło Muzeum Sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi

Wrogościnnność. Podejmowanie obcych / Hostipitality: Receiving Strangers, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi

Szczerłość i blaga. Etyka prac Łodzi Kaliskiej w latach 1979-1989 / Frankness and Blague : the ethics of Łódź Kaliska's works 1979-1989, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi

2012

Niewczesne historie / Untimely Stories, współredagowana z Joanną Sokołowską, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi

Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego / The Parallax and the Gaze of Zbigniew Rogalski, Muzeum Sztuki w Łodzi

Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages of Life: Władysław Strzemiński and Rights for Art, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi

Korespondencje. Sztuka nowoczesna a uniwersalizm / Correspondences: Modern Art and Universalism, współredagowana z Małgorzatą Ludwisiak, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi

2013

Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm / Forces Unleashed: Angelika Markul and Contemporary Demonism, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi

2015

Przestrzajanie. Leszek Knaflewski i audiosfera / Retuning: Leszek Knaflewski and Soundscapes, współredagowana z Grzegorzem Borkowskim, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa

2024

Xawery Wolski. Sploty, Centralne Muzeum Włókiennictwa - Isabella Czarnowska, Łódź – Berlin

3.5.4 Teksty krytyczne mojego autorstwa, służące popularyzacji sztuki i nauki

1998

Libidalne symbole i traumatyczne obrazy, w: „Kresy,” nr 2

1999

Niespełniona figuracja Marka Chlady, w: *Figuracja w rzeźbie polskiej XIX i XX wieku*, „Rzeźba Polska”, t. VIII, 1997-1998, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko

2000

Berlin — miasto spektaklu, w: „Rzeźba Polska”, t. IX, 1998-1999, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko

2001

Marginesy architektury: Tadashi Kawamata, w: „Czas Kultury,” nr 5/6;

2003

Rekonstrukcja: „gdy to, co miało pozostać w ukryciu, zostaje wydobyte na jaw”, w: *Tadashi Kawamata: Rekonstrukcja / Reconstruction*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa

2004

Przenośnie bez tytułu, w: *bez tytułuTM. 4 Triennale Młodych*, kat. wyst., Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko;

Pustka i nadzieja pamięci. Muzeum Żydowskie w Berlinie, w: *Daniela Libeskinda Muzeum Żydowskie w Berlinie w fotografii Andrzeja Grzybkowskiego*, kat. wyst., Muzeum Nadwiślańskie, Kazimierz Dolny

2005

Mediating in Iconoclasm: The Politics of Art Criticism in the Contemporary Image Wars, w: „Praesens. Central European Contemporary Art Review”, nr 2;

Pustka i nadzieja pamięci. Muzeum Żydowskie w Berlinie, w: *Daniela Libeskinda Muzeum Żydowskie w Berlinie w fotografii Andrzeja Grzybkowskiego*, kat. wyst., Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław

2007

Za dużo! Rama i zbytek, w: *Kamil Kuskowski. Uczta malarstwa*, kat. wyst., Atlas Sztuki, Łódź

Zawieszenie uczuć, w: *Bill Viola*, red. Maria Brewińska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

Uliczna patafizyka w muzeum, w: kat. wyst. *Ulica wielokierunkowa*, Muzeum Sztuki w Łodzi

Muzeum rzeczy pospolitych, w: *Muzeum jako świetlany przedmiot pożądania*, Muzeum Sztuki w Łodzi

2008

Interferencje, w: *5. Triennale Młodych*, red. Mariusz Knorowski, kat. wyst., Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko;

Kto śmie mieć iluzję?, w: *Iluzja jako źródło cierpień*, red. Agnieszka Żechowska, kat. wyst., Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała;

Sytuacje rozkoszy. Sytuacjonistyczna rewolucja życia codziennego, w: *Rewolucje 1968*, red. Maria Brewińska, Hanna Wróblewska, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa;

Sztuka poza dobrem i złem. Postludium do filozofii przyszłości?, w: *4. Międzynarodowy Festiwal Sztuki Wizualnej inSPIRACJE sacrum – profanum*, red. Arek Piętaś; Ked Olszewski, Stowarzyszenie Make it Funky Production, Szczecin;

Przyjemność agresji i inne dobra, w: „Artmix” 18 (8),
http://www.obieg.pl/artmix/artmix18_01.php

2009

Rzecz do zebrania, w: *Kwiaty mojego życia*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń

Syntaksofonoikonika, w: „Spojrzenia2009”, kat. wyst., Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa

Elipsa. Remedium na pśp?, „Lamus. Pismo kulturalno-artystyczne”, 1/3 [19], 2009, s. 44-51

Kiedy noc odśłania samą siebie, w: *Angelika Markul. Nów*, kat. wyst., Centrum Sztuki Współczesnej Znaki Czasu, Toruń

Charles Fort, Prędkość, O widmowym w sztuce — hasła w: *Zniknij. Instrukcja obsługi*, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa

2010

Polityka gościnności, w: *Wrogośćcinność. Podejmowanie obcych*, red. J. Lubiak, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi

Niedojrzałość i brudny realizm jako strategia artystyczne Łodzi Kaliskiej, w: *Szczerłość i blaga. Etyka prac Łodzi Kaliskiej w latach 1979-1989*, kat. wyst., Muzeum Sztuki, Łódź

Czy SKA jest kobietą?, „Lamus. Pismo kulturalno-artystyczne” 1 (5) 2010

2012

Modes of Reversals, współ autorstwo z Joanną Sokołowską, w: *Thinking Europe: The Scenario Book*, red. Barbara Steiner, Jovis Publishers, Berlin 2012

Bestiariusz Angeliki Markul, w: *Angelika Markul. Polowanie*, kat. wyst., Galeria Arsenał, Białystok

Robert Maciejuk i obiekty kultu, w: *Robert Maciejuk*, Galeria Biała, Lublin

Życie i śmierć winylowca, w: *Adam Jastrzębski. Biogeneza*, kat. wyst., Galeria Arsenał, Białystok

Odwracanie czasu, w: *Niewczesne historie*, współautorstwo z Joanną Sokołowską, kat. wyst., Muzeum

Nagość i niestosowność, współautorstwo z Joanną Sokołowską, w: *obieg.pl*, <http://obieg.pl/rozmowy/26556>, 10.10.2012

W poszukiwaniu obrazu, w: *Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego / The Parallax and the Gaze of Zbigniew Rogalski*, Muzeum Sztuki

Strzemiński przed prawem i po prawie, w: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki / Afterimages of Life: Władysław Strzemiński and Rights for Art*, kat. wyst., Muzeum Sztuki

Pasaże i korespondencje, współautorstwo z Małgorzatą Ludwisiak, w: *Korespondencje. Sztuka nowoczesna a uniwersalizm*, red. J. Lubiak, M. Ludwisiak, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi

Korespondencje grupy „a.r.”, współautorstwo z Małgorzatą Ludwisiak, red. J. Lubiak, M. Ludwisiak, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi

Przemienienie / Transfiguration, w: *otwartazachęta.pl*, <http://otwartazacheta.pl/index.php?action=view/object&objid=1284&colid=66&catid=11>,

2011

Nierozpoznanie, w: *Dobre Sąsiedztwo? Wątki niemieckie we współczesnej sztuce polskiej / wątki polskie we współczesnej sztuce niemieckiej*, kat. wyst., Gdańska Galeria Miejska, Gdańsk

2013

Demonologia Angeliki Markul, w: *Wyzwolone siły. Angelika Markul i współczesny demonizm / The Unleashed Forces. Angelika Markul and Contemporary Demonism*, red. J. Lubiak, kat. wyst., Muzeum Sztuki;

Mowa kwiatów, w: *Andrzej Wasilewski. Les fleurs du mal*, kat. wyst., Galeria Piekary, Poznań

2014

Bezsilność i przemoc estetyczna Aleksandry Ska, „Lamus. Pismo Kulturalno-Artystyczne” nr 1/13 [29]

2019

Plastic Planetarism: The Art of Staying with the Trouble, w: *Plasticity of the Planet: On Environmental Challenge for Art and Its Institutions*, red. Magdalena Ziółkowska, Mousse Publishing, Milan 2019

2022

Plastyka naprawcza i „agalma”, w: *Gra o wszystko*. Jerzy Krawczyk, red. Michał Jachuła, Zachęta - Narodowa Galeria Sztuki i Muzeum Sztuki w Łodzi, Warszawa – Łódź.

Formowanie nieskończoności, w: *Xawery Wolski. Materialna poetyka*, Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko

2023

Fantomowe związki, w: *Norbert Delman. Leftovers*, red. Kamila Bulzacka-Mrzygłód, Mazowieckie Centrum Sztuki Współczesnej Elektrowni0061, Radom

2024

Rękodzieło i ironia, w: *Xawery Wolski. Sploty*, red. Jarosław Lubiak, Centralne Muzeum Włókiennictwa - Isabella Czarnowska, Łódź – Berlin

Pamięć lasu – Katarzyna Szeszycka i widma natury, w: *Katarzyna Szeszycka: chęć rozumienia jest aktem oporu**, kat. wyst., Galeria Miejska bwa w Bydgoszczy, Bydgoszcz

Monochrom i samowymazanie nowoczesności, w: *Potęga monochromu*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice

3.5.5 Udział w konferencjach, sympozjach i panelach, popularyzujących sztukę i naukę

1997

sympozjum poświęcone twórczości Josepha Beuysa, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, referat: *Ciepło niewidzialnej rzeźby*;

2004

Scènes Polonaises: L’art contemporain entre utopie sociale et mélancolie post-moderne, AICA Conference, Centre Georges Pompidou, Paris, 6 listopada, referat: *Widmo nowej sztuki: od*

niewidzialności do zjawiskowości w sztukach wizualnych [Spectralité de l'art d'aujourd'hui (de l'invisibilité aux formes de l'apparence dans les arts visuels)]

De la Critique / On Criticism, Université Européenne, Université Marc Bloch, Strasbourg, Apollonia—échanges artistiques européens, Strasbourg, 3-4 grudnia, referat: *Criticism as the Possibility of Democracy*

2005

Sztuka i cenzura, Polart—échanges artistiques, Apollonia—échanges artistiques européens, Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, Łódź, 23 maja, referat *Mediacja w ikonoklinczu. Polityka krytyki artystycznej we współczesnych wojnach o obrazy*

Art et Politique. L'art Contemporain: un terrain délaissé, un enjeu dépolitisé?, Rada Europy, Strasbourg, 13 kwietnia, referat *Sztuka — prawdziwy „agon”? [L'art — un vrai „agon”?]*

2007

Sztuka w świecie Mechanicznej Pomarańczy – pomiędzy estetyką a przemocą, afirmacją i wykluczeniem, agresją i katharsis, Galeria Sektor, 28 września, referat *Przyjemność agresji i inne dobra*

Kuratorskie transpozycje, Galeria ON, Poznań, 5 marca, referat *Sztuka i przemoc*

2009

The Globalized Museum: Challenges for the 21st Century, udział w sympozjum, the Smithsonian Institution, Waszyngton, 2-4.12

Go East, udział w panelu dyskusyjnym Depot, Wiedeń, 25.11

Siusiu w torcik, udział w panelu towarzyszącym wystawie Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 24.10

Prosto z ulicy: Street Art, międzynarodowe seminarium, Muzeum Sztuki, 27.06, referat *Niebezpieczeństwo zdarzenia. Street art w muzeum*

2010

Bodies of dispersion: Mechanisms of distention, udział w panelu dyskusyjnym towarzyszącym wystawie, Galeria Arsenał, Białystok, 22.05;

Krytyk na współczesnej scenie artystycznej, udział w panelu dyskusyjnym, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 25.02

2011

Czytelność obrazów, międzynarodowa konferencja poświęcona twórczości Władysława Strzemińskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 13-14.10, referat: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*

2012

The Unshown, konferencja towarzysząca Mediations Biennale „The Unknown” w Poznaniu, referat *Taboo of the Unshown*, 16.09;

Europeⁿ Festival, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, referat wygłoszony z Joanną Sokołowską: *Modes of Reversal*, 06-07.07

2013

A Vision of the Future - Postglobal Art, Pavilion 0, Palazzo Dona, Venice, 01.06, referat: *Art in Search of the Postglobal World*

Contemporary Art and the Process of Society, w “Circle” Art Center, Baoan District, Shenzhen, China, współorganizowana przez Research Center for Aesthetics and Aesthetic Education at Peking University, 13-14.05, referat *Regaining Progress: Art Mediating Equality*, 14.05

Europe (to the power of) n: How to Perform Disagreement, Royal College of Art, Londyn, Goethe-Institut, Londyn, 14-15.03, udział w panelu *Changing Art in Changing Contexts*

2017

Balancing Togetherness, konferencja, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 01.12, referat *Semantics of Dizziness*

2021

Under Pressure — Museums in Times of Xenophobia and Climate Change, doroczna konferencja CIMAM-u, Muzeum Sztuki w Łodzi, 05-07.11, referat *Curating resources: Museums and deep adaptation*

2023

The Cosmos on a Sheet of Paper and in a Gallery Box, sympozjum w Mednarodni grafični likovni center MGLC, Grad Tivoli, Lublana, 19.05, referat *Have the egg and eat it, too: On Honza Zamojski's infrapolitics of humour*

2025

THEATRISM: Radicalism in Contemporary Art and Theatre in the Face of the Crisis of Democracies, sympozjum w Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 02-04.10, referat *Hell of the Accidental. Tadeusz Kantor's Struggle with Memory*

3.5.6 Wykłady i odczyty, popularyzujące sztukę

1995

Architektura postmodernistyczna w Polsce, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi

1999

Architektura dekonstrukcji: Muzeum Żydowskie w Berlinie, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Sztuki, Muzeum Sztuki w Łodzi

2001

Marginesy architektury: Tadashi Kawamata, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa

Anamorfoza: obrazy rzeczy, Muzeum Sztuki w Łodzi

2003

Kres malarstwa, kres człowieka, Miejski Ośrodek Kultury, Nowy Targ

2004

A Spectrum of Contemporary Polish Art: From Blurriness to Invisibility in Visual Arts, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 10.12

Rozmowa o architekturze Daniela Libeskinda, z Gabrielą Świtek, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2.07

Poza zasadą malarstwa. Obrazy Kamila Kuskowskiego, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk;

Przemieszczenia. Architektura Petera Eisenmana, Narodowa Galeria Sztuki Zachęta, Warszawa

2005

Coop Himmelblau: architektonizacja niepokoju, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 10.05

Zaha Hadid: architektonizacja obcości, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 19.04

Etyka architektury według Daniela Libeskinda, Muzeum Architektury, Wrocław, 10.03;

A Spectrum of Contemporary Polish Art: From Blurriness to Invisibility in Visual Arts, Projekt Regensburg 2010, Regensburg, 20.02

2006

Greg Lynn: transgeniczna architektoniczność, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 23.11

2007

Projektowanie zmysłowości, Muzeum Sztuki w Łodzi, 02.12

Architektura i wzniosłość, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 27.11

Poza zasadą rzeczywistości, Ośrodek Terapii Psychoanalitycznej i Psychodynamicznej, Poznań, 17.11

2009

Kunst = Kapitał? Kapitał ≠ Kunst? Polityka i estetyka Josepha Beuys'a, Wolny Uniwersytet Warszawy, Warszawa, 29.06

2013

Brudny realizm i polska sztuka wideo lat 80., Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, wykład z cyklu: Historia Polskiego Filmu Eksperymentalnego, 18.04

2015

Dyskusja z Julitą Wójcik, Jarosławem Suchanem, National Art Museum of China, Pekin, 12.05

Art in times of conflict and big exhibitions: Discussion with Carolyn Christov-Bakargiev, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 24.01

2019

Making new art platform for moving images, wykład na *Ewha Green Movie Festa*, Ewha Womans University, Seul, Korea Południowa, 31.05

2023

Angelika Markul i poetyka wynaturzenia, odczyt, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 23.03

3.6. Inne informacje, dotyczące jego kariery zawodowej

3.6.1 Pełnienie funkcji eksperta

2013

ekspert w Zespole Sterującym Programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Kolekcje – priorytet 2 – Regionalne kolekcje sztuki współczesnej

2014

ekspert w Zespole Sterującym Programu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Kolekcje – priorytet 2 – Regionalne kolekcje sztuki współczesnej

2019

ekspert w Komisji ds. opiniowania wniosków o przyznanie stypendium i oceny realizacji
przedsięwzięć stypendialnych w Stypendiach artystycznych m.st. Warszawy na 2020

2020

ekspert w Komisji ds. opiniowania wniosków o przyznanie stypendium i oceny realizacji
przedsięwzięć stypendialnych w Stypendiach artystycznych m.st. Warszawy na 2021

2021

ekspert w Komisji ds. opiniowania wniosków o przyznanie stypendium i oceny realizacji przedsięwzięć stypendialnych w Stypendiach artystycznych m.st. Warszawy na 2022

2022

ekspert w Komisji ds. opiniowania wniosków o przyznanie stypendium i oceny realizacji przedsięwzięć stypendialnych w Stypendiach artystycznych m.st. Warszawy na 2023

2023

ekspert w Komisji ds. opiniowania wniosków o przyznanie stypendium i oceny realizacji przedsięwzięć stypendialnych w Stypendiach artystycznych m.st. Warszawy na 2024

2024

ekspert w Komisji ds. opiniowania wniosków o przyznanie stypendium i oceny realizacji przedsięwzięć stypendialnych w Stypendiach artystycznych m.st. Warszawy na 2025

2022-2026

Członek rady doradczej w projekcie Contemporary Art, Popular Culture, Peacebuilding in Eastern Europe, realizowanym przez Zürcher Hochschule der Künste, finansowanym przez Schweizerische Nationalfonds – w latach 2022-2026. Kierownikiem projektu jest prof. Jörg Scheller.

3.6.2 Pełnienie funkcji jurora w konkursach artystycznych

2004

członek jury powołany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w konkursie na wystawę w Pawilonie Polskim na 55. Biennale w Wenecji w 2005

2010

członek jury w konkursie Gdańskiego Biennale Sztuki Współczesnej w Miejskiej Galerii Gdańskiej w Gdańsku

członek jury Nagrody ARTEONU 2010, organizowanej przez Wydawnictwo Kruszone w Poznaniu

2012

członek jury powołany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w konkursie na wystawę w Pawilonie Polskim na 13. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji w

2018

członek jury przyznającego nagrodę Pekao Project Room 2017

członek jury w konkursie na Nagrodę imienia Leszka Knafliewskiego dla młodych twórców KNAF, Galeria Arsenał, Poznań

2019

członek jury przyznającego nagrodę Project Room 2018

członek jury przyznającego nagrodę na 33. Ljubljana Biennial of Graphic Arts Crack Up – Crack Down w Lublanie na Słowenii

2020

członek jury przyznającego nagrodę Project Room 2019



.....
(podpis)

4. Wykaz osiągnięć naukowych albo artystycznych, stanowiących znaczny wkład w rozwój określonej dyscypliny

4.1 Osiągnięcia, stanowiące dzieło habilitacyjne — "architektonizacja" jako metoda aranżacji plastycznej wystaw w wybranych projektach kuratorskich z lat 2010–2025

2010

Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, z udziałem artystki Katji Strunz, współkuratorowana z Pauliną Kurc-Maj, Muzeum Sztuki w Łodzi, 30.11.2010–27.02.2011

Wrogościnnność. Podejmowanie obcych, współkuratorowana z Kamilem Kuskowskim, Muzeum Sztuki w Łodzi, 17.09–17.10

Paralaksa. Spojrzenia Zbigniewa Rogalskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi, 28.10.2010–30.01.2011

2022

Xawery Wolski: Materialna poetyka, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 25.06–04.09

2024

Xawery Wolski: Sploty, Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, 26.10.2023–28.04.2024

2025

Aleksandra Ska: Wdowa, TRAFO Trafostacja Sztuki w Szczecinie, 16.01–30.03

4.2 Istotna aktywnością naukową albo artystyczną realizowaną w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej — po uzyskaniu stopnia doktora

2011-2012

Scenarios about Europe, członek zespołu kuratorskiego realizującego program w Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig. Kuratorzy: Peio Aguirre, Kit Hammonds, Tone Hansen / Ane Hjort Guttu, Jarosław Lubiak / Joanna Sokołowska, Filip Luyckx, Markus Miessen / Felix

Vogel, Lena Prents, Esra Sarigedik-Öktem, Miško Šuvaković, Jun Yang. Efektem były trzy odłony *Scenarios about Europe*, z których każda składała się dziesięciu niezależnych projektów wystawienniczych oraz publikacja *Thinking Europe: The Scenario Book* (red. Barbara Steiner, Jovis Publishers, Berlin 2012).

2012-2013

Europe (to the power of) n, członek zespołu kuratorskiego prowadzonego przez Barbarę Steiner z ramienia Instytutu Goethego w Londynie. Partnerzy: Sint-Lukasgalerie, Bruksela, Belgia; Salt, Istambuł, Turcja; Muzeum Sztuki, Łódź; Royal College of Art, Londyn, UK; Europejski Uniwersytet Humanistyczny, Wilno, Litwa; Galerie Ț, Mińsk, Białoruś; Muzej Savremene Umetnosti Vojvodine, Nowy Sad, Serbia; Henie Onstad Kunstsenter, Høvikodden, Norwegia; San Telmo Museoa, Donostia-San Sebastian, Hiszpania; Vitamin Creative Space, Pekin, Chiny; Centrum Sztuki Współczesnej, Tajpej, Tajwan. Efektem projektu był cykl wystaw zorganizowanych przez każdego partnera oraz publikacja *Europe (to the Power of) n* (red. Barbara Steiner, Jovis Publishers, Berlin 2013). W Muzeum Sztuki w Łodzi wraz z Joanną Sokołowską byłem kuratorem wystawy *Niewczesne historie / Untimely Stories*, 21.10-02.12. 2012, autorem architektury wystawy był Krzysztof Skoczylas.

2012-2013

Korespondencje. Sztuka nowoczesna i uniwersalizm, wystawa współkuratorowana z Małgorzatą Ludwisiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, 14.12.2012—30.06.2013. Było to zestawienie i splecenie kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi i kolekcji z Fundacji Hermanna i Magrit Rupfów przy Kunstmuseum w Bernie w Szwajcarii. Prezentacja ta obejmowała około trzystu dzieł sztuki nowoczesnej i współczesnej. Autorem architektury wystawy był Krzysztof Skoczylas. Wystawie towarzyszyła obszerna publikacja *Korespondencje. Sztuka nowoczesna a uniwersalizm / Correspondences: Modern Art and Universalism* (współredagowana przeze mnie i Małgorzatę Ludwisiak, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012).

2015

Stan życia. Polska sztuka współczesna w kontekście globalnym / The State of Life. Polish Contemporary Art within the Global Context, kurator wystawy w National Art Museum of China w Pekinie. Wystawa zrealizowana była we współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi i Instytutem Adama Mickiewicza. Była to prezentacja blisko stu polskiej sztuki nowoczesnej i współczesnej (lista prac obejmowała siedemdziesiąt pozycji, z czego niektóre dotyczyły serii) Projektantką architektury wystawy była Paulina Stępień. Wystawie towarzyszyła publikacja pod moją redakcją *The State of Life. Polish Contemporary Art within the Global Context* (National Art Museum of China, People's Fine Art Publishing House, Beijing 2015).

2017-2021

TICASS (Technologies of Imaging in Communication, Art and Social Sciences — Technologie obrazowania w komunikacji, sztuce i naukach społecznych). W projekcie TICASS w ramach współpracy międzynarodowej artyści, projektanci i naukowcy poszukiwali odpowiedzi na pytania dotyczące roli wizualnej sfery w życiu człowieka. Organizator: Akademia Sztuki w Szczecinie, Polska; partner: Pwani University (PU), Kilifi, Kenia; uczestnicy projektu: Polski Uniwersytet na Obczyźnie w Londynie (PUNO), Wielka Brytania, Stowarzyszenie Edukacja, Nauka, Kultura (SENK), Polska, Università degli Studi di Macerata (UNIMC), Mazerta, Włochy, Univerzita Jana Evangelisty Purkyne v Usti nad Labem (UJEP), Usti nad Łabą, Czechy. W ramach projektu prowadziłem badania w Kilifi i Mombasie w kwietniu 2018

2019

Plastyczność planety, kurator programu składającego się z dwóch równoległych wystaw: *Bezludzka Ziemia* i *Forensic Architecture: Centrum Natury Współczesnej* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Byłem kuratorem obu tych wystaw, aranżację pierwszej przygotowali Paulina Tyro-Niezgoda, Piotr Matosek, natomiast drugiej zespół Forensic Architecture. Program obejmował również dodatkowe elementy, w których jego koncepcja była realizowana przez zaproszone osoby: specjalny numeru czasopisma internetowego „Obieg” *Stawanie się Ziemią* (redaktor Krzysztof Gutfrański), cyklu filmowego *Kino Antropocenu* (kurator Michał Matuszewski) i publikacji *Plasticity of the Planet: On*

Environmental Challenge for Art and Its Institutions (redaktorak Magdalena Ziółkowska, Milan: Mousse Publishing, 2019).



.....
(podpis)