

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu  
Wydział Ceramiki i Szkła

Znaczenie społecznie zaangażowanej sztuki w przestrzeni publicznej

John Moran

Praca doktorska w dziedzinie sztuki  
w dyscyplinie sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki.

Promotor  
prof. Kazimierz Pawlak

2021



**Fundusze Europejskie**  
Wiedza Edukacja Rozwój



AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA  
WE WROCŁAWIU

**Unia Europejska**  
Europejski Fundusz Społeczny



---

POWR.03.05.00-00-Z021/17-00

Umiejscowienie kształcenia, kompetentna kadra i nowoczesne zarządzanie gwarancją jakości i międzynarodowej obecności Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego.



**Na** początku było słowo, a tym słowem był John.



## Spis treści

Rozdział 1	Kontekst i budowanie leksykonu	6
Rozdział 2	Obrazowanie narracyjne, religia i męczeństwo	14
Rozdział 3	Postać i społeczeństwo, między realizmem a rozpoznaniem	24
Rozdział 4	Podrabiany konsumpcjonizm i popkultura	36
Rozdział 5	Przejrzystość, wspólnota i miękkość szkła	46
Dokumentacja fotograficzna wystawy	Hope Less and (Dis)Obey M(n)iej nadzieję i bądź (nie)posuszny	56
Bibliografia i źródła informacji i zdjęć		80



Rozdział 1  
Kontekst i budowanie leksykonu

„Konteksty. Nasze postrzeganie świata, struktury, niuansów go budujących, zależy od kontekstu. W dzisiejszych burzliwych czasach, w których rozmaite treści przelewają się, miksują tworząc hybrydy realnych informacji/faktów, kontekst staje się jedynym łącznikiem odbiorcy z pewną wiedzą, którą ten łatwo może uznać za prawdę. Bo chcemy szybko asymilować wrażenia. Samo znaczenie używanych słów, obrazów odartych z kontekstu w etyce podmiotów zajmujących się zawodowo dystrybucją informacji, staje się przekłamaniami, tworzącym przed nami błędny obraz rzeczywistości. W dobie światłowodów, tysiący przesyłanych linków i tagów, nie jesteśmy w stanie ukryć informacji, ale możemy nią zgrabnie manipulować. Ukształtować tak aby prowadziła do zagubienia lub przesytu, wyolbrzymić, umniejszyć, wykorzystać do odwrócenia uwagi lub podniesienia jakości banału. A co jeśli naszą jedyną szansę na prawdę – kontekst – też można wykreować? Tak ustawiać zależności między poszczególnymi treściami, ideami, obrazami, symbolami aby wyedukować odbiorcę dla którego ignorancja i apatia stają się jedyną strategią przetrwania? Bo jak pojąć kolejną informację pełną przemocy i strachu zestawioną z reklamą promującą egzotyczne wakacje na Dalekim Wschodzie, pełne niezapomnianych wrażeń?”

- Dominika Drozdowska<sup>1</sup>

## Dlaczego?

Proste, a jakże ważne słowo. Fundamentalne pytanie, które zadajemy sobie jako ludzie, jako artyści. To pierwsze pytanie, jakie uczymy się zadawać, często nawet nie rozumiejąc odpowiedzi, które w zamian otrzymujemy. To pytanie, na które nie zawsze potrafimy znaleźć łatwą odpowiedź, a które decyduje o tym, jak potoczy się życie większości z nas. Od podstaw naszego istnienia aż po głębię pojmowania skomplikowanych mechanizmów, pobudza ono naszą ciekawość – wyróżniając nas jako ludzi. To pytanie, na które odpowiadamy sobie od tysiącleci, a na które wciąż brakuje odpowiedzi. To nasz fundament.

Piszę te słowa w przeddzień wyborów prezydenckich w Stanach Zjednoczonych. Czuję przy tym swoiste *déjà vu*: *moja obawa i niepokój mieszają się z cynizmem wobec idei rozwoju społecznego. Mam poczucie dyskomfortu i niepewności. Niespodziewanie odnajduję poczucie bezpieczeństwa, które popycha mnie do tworzenia, w stwierdzeniu: „Wieka sztuka nigdy nie powstaje z wygody.”*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> D. Drozdowska, *A Still Life*. Tekst kuratorski, Wrocław, Galeria SiC! BWA, 2017.  
<https://bwa.wroc.pl/language/en/events/a-still-life-john-moran-2/> [dostęp 26.04.2021].

<sup>2</sup> Ben Weinman, *The Dillinger Escape Plan*. Cytat przytaczany w kilku wywiadach w czasie, gdy istniał zespół The Dillinger Plan. Wydaje mi się, że Weinman parafrazował słowa, które wypowiedział Joyce Carol Oates: „Uważam, że sztuka nie powinna dawać ukojenia; mamy po to masową rozrywkę i siebie nawzajem. Sztuka powinna prowokować, niepokoić, pobudzać emocje, wywoływać współczucie tam, gdzie się tego nie spodziewamy, a nawet tego nie chcemy.”





Uczestnicy zamieszek wspinają się na ściany budynku Kapitolu w proteście przeciwko porażce Donalda Trumpa w wyborach prezydenckich. Jose Luis Magana/AP. <https://www.npr.org/>

Sztuka to pewien mechanizm, to narzędzie, którego możemy użyć, by wyrazić skomplikowane idee, emocje czy niezadowolenie, dające alternatywę wobec apatii. To potężny instrument, ważne narzędzie społecznej zmiany i politycznej niezgody, które jest często lekceważone. W tym rozdziale postaram się ukazać istotę politycznie motywowanej sztuki dostępnej w sferze publicznej oraz wprowadzić (by w kolejnych rozdziałach zestawić ze sobą) leksykon stosowanych przeze mnie, powtarzających się motywów wizualnych. Następnie spróbuję zbudować łącznik pomiędzy szerszymi teoretycznymi czy konceptualnymi ideami a moim własnym z nimi związkiem.

Jak zauważa Drozdowska, „prawdy” poszukujemy poprzez kontekst. To podstawa naszego rozumienia, choć nieustannie manipulowana przez media, reklamę, rozrywkę i politycznych demagogów. Społeczeństwo najczęściej tkwi w jednostkowym, apatycznym wyparciu aż do momentu, kiedy owych jednostek bezpośrednio nie dotyka na przemian prześladowanie lub fanatyzm, w ostatnich latach powracające ze zdwojoną siłą. Beznamiętnie obserwujemy, jak zabawiają nas Huxleyowskie pseudo-alfy, burzące kruchą równowagę, którą wydawało nam się, że już osiągnęliśmy. Tę obojętność kształtuje nasza (nie)umiejętność empatii. Co nie oznacza, że z natury nam tej empatii brakuje.

Według Judith Butler „Sfera publiczna jest nieustannie kształtowana poprzez różnego rodzaju wyłączenia: obrazy, których nie można zobaczyć i słowa, których nie można usłyszeć. To z kolei oznacza, że regulacja obszaru wizualnego i słyszalnego – oczywiście wraz z pozostałymi zmysłami – jest kluczowa dla ukonstytuowania czegoś, co stało się dyskusyjną kwestią w

sferze polityki.”<sup>3</sup> W swoim twierdzeniu wskazuje ona akurat na wyłączenie, ale są przecież inne kryteria regulujące to, co polityczne; dyskurs ten jest w równym stopniu prowadzony w wymiarach wzrokowym i słuchowym, które nie są wyłączone, tylko płyną nieprzerwanym strumieniem do sfery publicznej. Demokratyzacja niezgody stworzyła punkt wyjściowy dla atomizacji społeczeństwa. Przekonanie, że wszystko należy kwestionować stało się tak bezdyskusyjne, że na dalszy plan odsunęło krytycyzm czy odrębność poglądów. Komuś, kto poszukuje „prawdy” pozostaje tylko zwrócenie się ku tym, którzy mają podobne poglądy i wyobrażenia.



Klasyczny przykład pseudo-alfy – Jacob Chansley (z prawej, w futrzanej czapce) i inni, w konfrontacji z policją Kapitolu. Manuel Balce Ceneta/AP. <https://www.usnews.com>

W swojej książce *Dawid i Goliat*, Malcolm Gladwell postępuje się często źle rozumianym pojęciem „skazanego na niepowodzenie” (ang. *underdog*), przywołując liczne przykłady osób, które przewyciężyły własne ograniczenia nawet w skrajnie niesprzyjających okolicznościach. Nie oznacza to, że słabość i cierpienie prowadzą do sukcesu, lecz że w niektórych sytuacjach świadomość własnych ograniczeń powoduje wytrwałość i może paradoksalnie prowadzić do sukcesu. Takie poczucie bywa ważne i daje nadzieję tym, którzy świadomi są własnych braków, jednak może też mieć efekt odwrotny – gloryfikować sam wysiłek, a nie ostateczny sukces. Widzimy, jak taka gloryfikacja coraz częściej gości w dyskursie politycznym i retoryce sfery publicznej, szczególnie w bardziej konserwatywnych środowiskach. Mówiąc o konserwatyzmie mam na myśli nie tylko konserwatyzm religijny czy polityczny, lecz szerszą pojętą zależność od tradycji i strach czy sprzeciw wobec postępu, choć pod wieloma względami retoryka konserwatystów religijnych bądź politycznych wywodzi się właśnie z tych zasad. Żeby była jasność, moje refleksje nie są ani atakiem na konserwatyzm, ani obroną ideologii progresywnej – są raczej krytyką niemożności zerwania z dogmatyczną narracją głęboko zakorzoną w tych doktrynach.

<sup>3</sup> J. Butler, *Is Judaism Zionism?* Esej w: *The Power of Religion in the Public Sphere*, Nowy Jork, Columbia University Press, 2011, s. 75

„Aby zaś nie wynosił mnie zbyt wielki ogień objawień, dany mi został ościę dla ciała, wysłannik szatana, aby mnie policzkował - żebym się nie unosił pychą. Dlatego trzykrotnie prosiłem Pana, aby odszedł ode mnie. Lecz Pan mi powiedział: «Wystarczy ci mojej łaski. Moc bowiem w słabości się doskonali». Najchętniej więc będę się chlubił z moich słabości, aby zamieszkała we mnie moc Chrystusa. Dlatego mam upodobanie w moich słabościach, w obelgach, w niedostatkach, w prześladowaniach, w uciskach z powodu Chrystusa. Albowiem ilekroć niedomagam, tylekroć jestem mocny.”

- Drugi List do Koryntian 12:7-10<sup>4</sup>

Cierpienie jest źródłem wszelkiej empatii; jeżeli nigdy nie doświadczyliśmy jakiejś formy niedostatku, to zabraknie nam fundamentalnych podstaw do współodczuwania. Jak już wcześniej pisałem, nie wierzę, by człowiek był z natury pozbawiony empatii, jednak nasze postrzeganie społeczne – a co za tym idzie również postrzeganie jednostek składających się na współczesne społeczeństwo – jest powierzchowne. Dla wielu podstawa empatii sprowadza się do własnego, indywidualnego doświadczenia trudów czy ograniczeń i skutkuje brakiem umiejętności wyjścia poza bliski sobie krąg społeczny.

To właśnie afirmacja cierpienia spowodowała, że konserwatyzm stał się popularny w swoim skłanianiu się ku opresji zamiast osobistej wolności, którą tak wychwala. Małżeństwo homoseksualne stało się „wojną z tradycyjnym modelem małżeństwa”. Niechrześcijańskie święta są „wojną z Bożym Narodzeniem”. Taka retoryka jest narzędziem politycznego zysku, a co ważniejsze – jeszcze bardziej atomizuje już podzielone społeczeństwo. Takie sekciarstwo polityczne jest oczywiście świetnie znane w Ameryce, ale świat patrzy zdumiony na podobne tendencje w Europie, gdzie np. Wielka Brytania wychodzi z Unii, a w Polsce powstają strefy wolne od LGBTQ.

„Jednym z ogromnych sukcesów systemu doktrynalnego stało się przekierowanie gniewu z sektora korporacyjnego na rząd, który wdraża programy projektowane przez sektor korporacyjny, np. wysoce protekcyjny umowy dotyczące praw korporacyjno-inwestorskich, uparcie i błędnie określane w mediach i komentarzach mianem *umów o wolnym handlu*. Pomimo swych rozlicznych wad, rządy przynajmniej do pewnego stopnia podlegają kontroli publicznej, czego nie można powiedzieć o sektorze korporacyjnym. Dla świata biznesu opłaczalne jest podsycanie nienawiści wobec rządowych biurokratów i wybijanie ludziom z głów wywrotowych pomysłów, że władza może być legitymizowana poprzez zgodną wolę obywateli.”<sup>5</sup>

Podzielone społeczeństwo dąży do oczerniania tych, dla których nie ma empatii – tych o poglądach stojących w sprzeczności wobec ich własnych przekonań. W takim niebezpiecznym i wrogim środowisku następuje erozja empatii. „Natężenie konfliktu politycznego wzrosło tak bardzo, że coraz wyraźniej oddzieliło się ono od skali sporu politycznego, przybierając rozmiary nadrzędnego konstruktów – politycznego sekciarstwa, tendencji do moralnego utożsamiania się z jednym ugrupowaniem politycznym przeciwko

---

<sup>4</sup> Cytat celowo użyty poza kontekstem, w: M. Gladwell, *David and Goliath*, Londyn, Penguin Books, 2014, s. 97.

<sup>5</sup> N. Chomsky, *Trump in the White House*, Esej w: *Optimism over Despair*, Wielka Brytania, Penguin Books, 2017, s. 125.

innemu.”<sup>6</sup> Takie podejście występuje po obu stronach sceny politycznej i ani lewica, ani prawica nie może uczciwie twierdzić, że nie bierze udziału w podziale doktrynalnym. Po raz kolejny nasze społeczeństwo znalazło się w sytuacji, kiedy potrzebne jest odwrócenie uwagi od siebie nawzajem i skupienie jej na „tych, co u władzy”. Potrzebujemy empatii. Potrzebujemy zrozumienia.



Demonstranci Black Lives Matter pokojowo protestują po śmierci George’a Floyd’a, czarnego mężczyzny zabitego przez policjantów w Minneapolis. Alex Brandon/AP. <https://www.aljazeera.com>

W dzisiejszej sferze publicznej często używa się analogii, usiłując wywołać empatię poprzez zrozumienie. Ale jak osiągnąć takie zrozumienie? „Cierpienie jednego narodu nie jest dokładnie takie samo, jak cierpienie innego, a to dla obu jest warunkiem specyfiki cierpienia. Co więcej, nie byłoby między nimi analogii nawet gdyby fundamenty takiej analogii nie zostały już wcześniej zburzone. Jeżeli specyfika kwalifikuje każdą z grup do analogii, to jednocześnie wyklucza taką analogię już na samym początku. Przeszkoda uniemożliwiająca przeprowadzenie analogii uwypukla tę specyfikę i otwiera drogę do pluralizmu.”<sup>7</sup> Identyczne warunki nigdy nie występują, więc poczucie zrozumienia można potencjalnie osiągnąć przez rozpoznanie.

Skoro nasza percepcja jest ograniczona przez własne doświadczenie, to jak możemy osiągnąć empatię? Sądzę, że w pewnym momencie życia przewyżczamy swoje ograniczone postrzeganie. Ktoś lub coś, w co dotychczas nie wierzyliśmy lub czego nie lubiliśmy, mające swe źródło wyłącznie w indywidualnej ignorancji, z czasem uwalnia się od przyjętych z góry uprzedzeń, obnażając niedoskonałość takiego podejścia. Zaczynamy znajdować wyjątki,

<sup>6</sup> E.J. Finkel, C. A. Bail, M. Cikara, P.H. Ditto, S. Iyengar, S. Klar, L. Mason, M. C. McGrath, B. Nyhan, D.G. Rand, L. J. Skitka, J. A. Tucker, J. J. Van Bavel, C. S. Wang, J. N. Druckman, *Political sectarianism in America*, Science Magazine, Tom 370, Numer 6516, s. 533. <http://science.sciencemag.org/> [dostęp: 9.09.2020]

<sup>7</sup> J. Butler, *Is Judaism Zionism?* Esej w: *The Power of Religion in the Public Sphere*, Nowy Jork, Columbia University Press, 2011, s. 87.

cieszymy się, że „ten jest inny od pozostałych” albo „ten jest lepszy”. To jest właśnie akt rozpoznania, uznania własnej niewiedzy. Ograniczone postrzeganie znajduje się tam, gdzie większość naszej empatii społecznej, nie pozwalającej dostrzec traumy innych jeśli nie pokrywa się ona z naszą własną. Można to jednak zmienić. Zamiast chować się za swoją ignorancją, musimy postarać się zaakceptować własne cierpienie bez unieważniania traumy innych.



Współczesny artysta Ai Wei Wei pozuje jako martwe dziecko Alan Kurdi na greckiej wyspie Lesbos. Rohit Chawla/AP. <https://www.theguardian.com/>

„Jak głęboko sięga twoja empatia? Jak głęboko sięga twoja wyobraźnia? Kłania się Shelley. Wreszcie to, co dla mnie najważniejsze – a takiemu bluesmanowi jak ja trudno zbyt długo pozostawać w kontekście akademickim – jeżeli przyjmiesz takie podejście, zawsze będzie tobą targać słuszne oburzenie i szczerzy gniew wobec niesprawiedliwości. Oswajamy, ukrywamy, maskujemy stan, który wymaga natychmiastowej zmiany. Próby dyskursu, który mógłby z łatwością oczyścić atmosferę, traktujemy podejrzliwie, nie lubimy uświadamiać sobie skali zagrożenia. W amerykańskiej konstytucji postanowiono nie wspominać o ludobójstwie naszych indiańskich braci i siostr czy niewolnictwie czarnych obywateli, jak gdyby te zjawiska wcale nie istniały.”<sup>8</sup> „Musimy zawsze starać się, by nic nie zostało przemilczane czy zamiecione pod dywan.”<sup>9</sup>

W tym właśnie tkwi sedno sprawy. W tym miejscu zaczyna się politycznie i społecznie motywowana sztuka. Staramy się tworzyć warunki do dialogu poprzez wizualną analogię, pomimo istniejących różnic i odmiennego postrzegania świata. Tak, jak literatura dystopijna ukazuje zintensyfikowane cierpienie i niesprawiedliwość w społeczeństwach przyszłości jako aluzję do tych występujących współcześnie, podobne spojrzenie prezentuje sztuka politycznie i społecznie zaangażowana. Na ironię zakrawa fakt, że owe dystopijne wizje tak bardzo

---

<sup>8</sup> C. West, *Prophetic Religion and the Future of Capitalistic Civilization*, Esej w: *The Power of Religion in the Public Sphere*, Nowy Jork, Columbia University Press, 2011, s. 97.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

zakorzeniły się w świadomości społecznej, że wydają się niemal prorocze, co wywołuje jeszcze większą potrzebę tworzenia dzieł reagujących na potrzeby polityczne i społeczne w sferze publicznej. W czasach, gdy sztuka współczesna – napędzana potrzebami rynku – coraz bardziej skręca w stronę ładnej i banalnej treści, musi się też znaleźć miejsce na dyskomfort wywołany zjawiskami otaczającego nas świata.

Rozdział 2  
Obrazowanie narracyjne, religia i męczeństwo

*„Ilekcroć wskutek biegu wypadków koniecznym się staje dla jakiegoś narodu, by zerwał więzy polityczne łączące go z innym narodem i zajął wśród potęg ziemskich oddzielną i równorzędną pozycję, do której upoważniają go prawa natury i jej Bóg, to właściwy szacunek dla całej ludzkości wymaga, aby naród ten podał powody, które skłaniają go do oderwania się.*

*Uważamy następujące prawdy za oczywiste: że wszyscy ludzie stworzeni są równymi, że Stwórca obdarzył ich pewnymi nienaruszalnymi prawami, że w skład tych praw wchodzi prawo do życia, wolność i dążenia do szczęścia...”*

- Thomas Jefferson.<sup>10</sup>

Jefferson napisał te słowa, by wyrazić przekonanie własne (i pozostałych założycieli), że wszyscy ludzie są stworzeni równymi, choć sam był właścicielem ponad 600 niewolników. Pomimo że słowa te były napisane na tyle pięknie, by zainspirować rewolucję, nie pozostawiają wątpliwości – owe prawa pozostają w gestii Człowieka i tylko Człowieka. Cały mit amerykańskiej równości zasada się na tym ideale, pomijając jednocześnie fakt, że w swej mądrości „ojcowie założyciele” wdali się między sobą w wewnętrzne walki i spory, które doprowadziły do stworzenia nieskutecznych metod rządzenia i mętnej iluzji sprawiedliwości, do dziś wywołującej dyskusje i kontrowersje. Ich akt chwiejnej niezgody przyczynił się do zamieszania w Stanach Zjednoczonych, bo wprowadził wewnętrznie sprzeczne pojęcie – powszechnych praw i wolności ograniczonych do niewielkiej grupy ludzi.

W swojej pracy artystycznej mierzę się z tym zamieszaniem, próbując odpowiedzieć na pytanie jak wpłynęło ono nie tylko na historię USA, ale również na dzieje wielu innych narodów i kultur, a także na współczesne czasy. W swej niekonsekwentnej wizji założyciele wpadli na pomysł oddzielenia Kościoła od państwa, widząc wpływ ich obu na społeczeństwo. Chcieli w ten sposób zapewnić sobie i przyszłym pokoleniom lepsze życie. Dlaczego więc religia kontroluje tak dużą część dialogu społecznego współczesnej Ameryki? To kultura z jednej strony zdominowana przez chciwość korporacji, zdemoralizowany kapitalizm i niepewność moralną, z drugiej zaś pełna przyjaznych i pomocnych ludzi oszukiwanych przez własnych liderów. Choć wiele osób to krytykuje, równie ważny jest wpływ kultury amerykańskiej na cały świat, co każe zadać sobie pytanie jak właściwie doszło do przemiany rewolucyjnych myślicieli w kłamliwych demagogów.

Religia wciąż odgrywa ważną rolę w społeczeństwie amerykańskim. Nawet w pozornie świeckich aspektach utrzymuje się silna dychotomia pomiędzy tym, co dobre i złe, czarne i białe, konserwatywne i liberalne czy demokratyczne i republikańskie. Uważam, że ma to swoje źródło w specyficznej narracji religijnej obecnej w obrazowaniu, ikonografii i mitologii Kościoła. W swym rozwoju, współczesna kultura konsumpcyjna podążała dogmatyczną ścieżką wytyczoną przez doktrynę religijną, głosząc dobrą nowinę niczym misjonarz kapitalizmu.

---

<sup>10</sup> Deklaracja Niepodległości Stanów Zjednoczonych Ameryki, 1779  
<https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript> [dostęp: 26.04.2021]



Ikonografia narracyjna Kościoła wciska się w nasze otoczenie jednostkowe poprzez okupację przestrzeni publicznej. Jest potężnym narzędziem indoktrynacji i kontroli społecznej. Żeby była jasność – kościół katolicki nie jest jedyną religią używającą tej taktyki, jest jednak wyznaniem, które znam najlepiej, więc poddaję je ocenie w sposób najbardziej nieskrępowany. Współczesna idealizacja dżihadu i zbawienia przez męczeństwo wśród ugrupowań islamskich ekstremistów niewiele różni się od kultu świętych męczenników w katolicyzmie. Wiara w te dwa dogmaty jest właściwie taka sama i często rozdzielona wyłącznie lokalizacją geograficzną miejsca urodzenia ich wyznawców. To, co Kartezjusz świadomie przyznaje w swoim kodeksie moralnym<sup>11</sup>, Ricky Gervais zwięźle podsumowuje: „co za zbieg okoliczności, że ludzie rodzą się u tego boga, co trzeba”.<sup>12</sup>

Ikonografia religijna, a konkretnie katolicka, jest konfrontacyjna wizualnie i skonstruowana na bazie narracji zrozumiałej dla tych, którzy są wprowadzeni w jej światopoglądową strukturę. Symbolika katolicka jest kroniką mitologii zbudowanej wokół nauczania i zasad wiary Kościoła, jest zamknięta konstrukcyjnie, czyli konceptualnie złożona z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Przeszłość składa się z historii, z narracji fundacyjnej chrześcijaństwa lub opowieści o czynach jednostek działających w ramach Kościoła. Teraźniejszość odnosi te doświadczenia i ich rozumienie przez wiernych do ich własnego życia. Przyszłość mówi o końcu czasu i/lub zbawieniu, wzbudza strach i ogranicza zbawienie od cierpień wyłącznie do tych, którzy wierzą. Obecnie jestem niewierzący, ale wychowałem się w katolickiej rodzinie i mogę powiedzieć, że dla wielu ludzi narracja ta jest niezwykle realistyczna. Taki sposób opowiadania ma ogromną moc, jest metodą typową dla ikonografii wielu wyznań, powielaną później w narracjach współczesnej polityki. Jest podstawą Orwellowskiej koncepcji „Kto kontroluje przeszłość, kontroluje przyszłość. Kto kontroluje teraźniejszość, kontroluje przeszłość”<sup>13</sup>, wykorzystywanej jako narzędzie propagandy. Według Chomskiego, już samo użycie określonego języka w mediach jest metodą mającą na celu ukazanie reprezentacji jako rzeczywistości i zafałszowanie historii.<sup>14</sup>

Na przykład tym, co sprawia, że *Pieta* Michała Anioła jest dziełem o tak ogromnej sile wyrazu jest zastosowanie właśnie takiej struktury narracyjnej. Przeszłość jest tu ukazana poprzez martwe ciało Chrystusa, przy założeniu, że odbiorca zna tematykę i wie, czym było ukrzyżowanie, a zatem rozumie znaczenie całej sceny. Teraźniejszość odczuwamy poprzez uczestnictwo w cierpieniu Marii, o której wiemy z mitologii, że była matką Jezusa. Widzimy ją zastygłą w rozpacz, w momencie opłakiwania zamordowanego syna. Jest wreszcie przyszłość, którą znamy (przynajmniej z doktryny Kościoła) i wiemy, że Chrystus zmartwychwstanie, by przynieść zbawienie. Narracja ta jest oczywiście podkreślona właściwościami fizycznymi dzieła, choć nawet bez wiedzy religijnej wciąż pozostaje zrozumiała. Narracja jest tak kontrolowana przez aspekt wizualny dzieła, by przemawiać do

---

<sup>11</sup> „Pierwszą [maksymą] jest przestrzeganie praw i zwyczajów mojego kraju i wiara w religię, w której Bóg w swej łasce pozwolił mi zdobywać w dzieciństwie wiedzę, a także kierować się we wszystkim innym najbardziej umiarkowanymi i najmniej skrajnymi opiniami, one bowiem są udziałem tych, z którymi przyszło mi żyć”.

Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*. 1596-1650. Nowy Jork, Londyn. Macmillan, Collier Macmillan, 1986. s. 21.

<sup>12</sup> R. Gervais, *Why I'm an Atheist*, Interview, Nowy Jork, The Wall Street Journal, 2010.

<https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-56643> [dostęp: 26.04.2021]

<sup>13</sup> G. Orwell, *1984*, Londyn, Secker and Warburg, 1949, s. 37.

<sup>14</sup> N. Chomsky, *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda, 2<sup>nd</sup> Edition*, Nowy Jork, Seven Stories Press, 2002, s. 35-37.

odbiorcy. Dzięki rzeźbiarskiej precyzji widz może odczuć cierpienie Jezusa i żałobę Maryi po jego śmierci.

Dlaczego ta narracyjna forma wyrazu artystycznego jest aż tak przejmująca? Thomas McEvelley tak pisze o *Five Car Stud* Edwarda Kienholza: „Narracja odbywa się w czasie, a jak pisał Arystoteles, czas zwykle dzieli się na część początkową, środkową i końcową, czyli zasadniczo na ekspozycję, komplikację i rozwiązanie. Poczucie, że taki podział istnieje, choćby nawet skradał się gdzieś na drugim planie, jest obecne w wielu trójwymiarowych dziełach sztuki i nie inaczej jest w przypadku Kienholza. To, co wcześniej było wielokrotnymi implikacjami, łączy się tu w znaczącą strukturę kognitywną. W *Five Car Stud* cała narracja – początek, środek i koniec – jest obecna przed naszymi oczami... Mimo że praca pozostaje reprezentacją, poczucie obecności rzeczy samych w sobie przebija się z ogromną mocą.”<sup>15</sup> Co powoduje tak wielką siłę wyrazu? Uchwycenie narracji i uczestnictwo w niej jak ciekawski przechodzień, obserwator teraźniejszości świadom zarazem przeszłości i przyszłości. Taka narracja ma potężną moc ponieważ ma miejsce w codziennym życiu każdego człowieka, jeśli nie poprzez bezpośrednie doświadczenie, to przynajmniej poprzez ogląd świata oferowany przez media. Jest rozpoznawalna.



*Five Car Stud*. Edward Kienholz. Fotografia wykonana w M HKA, Antwerpia, Belgia. 2019.

Zastosowanie przystępnej narracji jest skutecznym sposobem na wywołanie u odbiorcy emocji. Choć ikonografia religijna jest ważna dla zrozumienia narracji, nie musi być wcale najistotniejszym aspektem emocjonalnego odbioru dzieła sztuki. Kwestia więzi emocjonalnej w sztuce była już oczywiście wielokrotnie omawiana i rozkładana na czynniki pierwsze, jednak

<sup>15</sup> T. McEvelley, *Ed Kienholz's Shifting Location: Five Car Stud in Europe Again*, w: *Five Car Stud*, katalog wystawy, Dania, Louisiana Museum of Modern Art, 2011, s. 94.

odpowieź zwykle sprowadza się do odbiorców – publiczności, do której artysta próbuje przemówić. Barnett Newman stawia tezę, że europejscy moderniści reagowali na ideały piękna tworzone na przestrzeni wieków w nawiązaniu do legendy chrześcijańskiej, podczas gdy artyści amerykańscy nie byli krępowani archaicznymi legendami czy mitami. „Obraz, który tworzymy, jest samodzielnym przejawem, realnym i konkretnym, zrozumiałym dla każdego, kto porzuci tęsknotę za historią.”<sup>16</sup> Mówiąc szczerze, to właśnie idea odrzucenia przez artystów mitu i wyzwolenia się od wpływów sztuki Zachodu spowodowała rozdzwięk pomiędzy sztuką a niewtajemniczonym widzem. Jednak w swoim opisie Barnett nawiązuje wyłącznie do relacji między sztuką a filozofią sztuki, zapominając o realiach, które ukształtowały sztukę europejską i jej związek z życiem „szarego człowieka”. Zaniedbanie narracji, istotnej w kontekście sztuki współczesnej, doprowadziło do powstania przepaści pomiędzy dużą częścią twórczości dzisiejszych artystów a niewtajemniczoną publicznością, nieobebraną z elitarnym, dla wielu po prostu niezrozumiałym językiem sztuk wizualnych.

Koncepcja przystępnej narracji stała się dla mnie punktem wyjściowym i podstawą filozofii mojej twórczości. Warstwy pozornie niepowiązanych ze sobą instrumentów kapitalizmu i współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego są w moich pracach poprzątkane odniesieniami do obrazowania historycznego, często zakorzenionego w chrześcijaństwie bądź katolicyzmie. Sugerowano, że zestawiam symbolikę religijną z tematyką współczesną jakby to były dwie przeciwstawne, oddzielone od siebie koncepcje, lecz osobiście nie sądzę, że społeczeństwo, w którym żyjemy jest w pełni świeckie. Połączenie tych dwóch pojęć w jedno, które jest dla widza rozpoznawalne, jest odzwierciedleniem stanu rzeczy, jaki obserwuję. Nie oznacza to, że we współczesnym życiu nie ma świeckich enklaw, ale są one wciąż splecione z historią i systemem wartości doktryn religijnych, szczególnie w swej warstwie narracyjnej.

Każda akcja wywołuje reakcję. Żeby zakwestionować współczesną narrację obecną w [amerykańskim] społeczeństwie, opieram się na obrazach, które bezpośrednio odnoszą się do korzeni owych narracji. Nawiasem mówiąc, w żadnym razie nie twierdzę, iż amerykańskie społeczeństwo jest jedynym, które podlega dyktatowi tych politycznych, historycznych i społecznych narracji.

Mieszkam w Europie od wielu lat i dobrze wiem, że wiele norm i ideałów poszczególnych państw i ich społeczeństw regulują takie same narracje, tyle że wywodzące się z innego kontekstu. Obecny język izolacjonizmu dużej części polityki europejskiej jest bardzo podobny do amerykańskiej retoryki. Jak na ironię, koncepcja Newmana, by „uwolnić się” od europejskiej narracji historycznej jest sama w sobie niemal kopią amerykańskiego mitu wolności opartego na rewolucyjnej separacji kolonialnej, a może nawet jest jego pochodną. Stosując ikonografię religijną bezpośrednio nawiązuję zatem do tych narracji i badam ich wpływ na współczesne społeczeństwo europejskie i amerykańskie. Moją twórczość często określa się mianem „typowo amerykańskiej” bo wykorzystuje symbolikę kultury konsumpcyjnej, jak gdyby McDonald, Coca Cola czy Apple były zjawiskami wyłącznie amerykańskimi. Pomimo tego, że marki te znane są na całym świecie, wciąż zakłada się, że są „problemem amerykańskiego kapitalizmu”, a nie tym, czym są naprawdę – globalnymi instytucjami. Celem umieszczania tego typu symboliki w czytelnej narracji jest

---

<sup>16</sup> B. Newman, z *The Sublime is Now*, w: D. Cunningham, *How the Sublime Became "Now"*, w: Symposium, tom 8, numer 3, jesień 2004. Contemporary Issues in Aesthetics. s. 555.

kwestionowanie tych idiosynkrazji i wywołanie reakcji emocjonalnego sprzeciwu wobec dzisiejszych krótkowzrocznych postaw społeczno-politycznych.



*Eldorado*. Einar i Jamex De La Torre. Fotografia: Alicja Kielan.

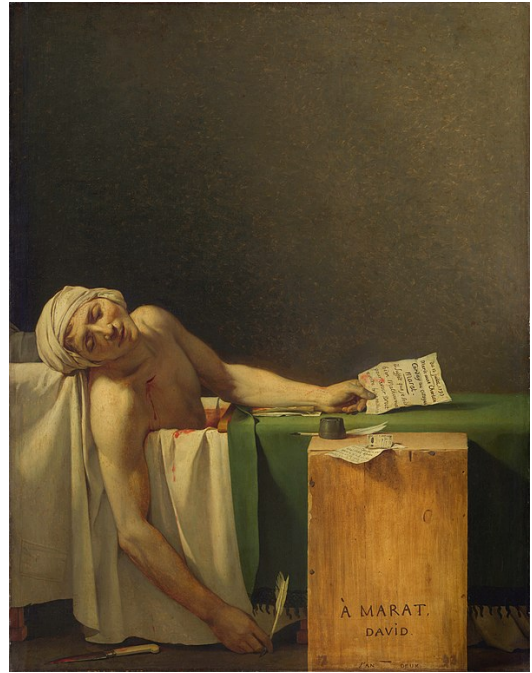
I chociaż wykorzystuję to narzędzie jako formę artystycznego sprzeciwu, nie jestem przecież pierwszym twórcą, który używa rozpoznawalnej opowieści jako formy protestu mającego na celu wywołanie w odbiorcy reakcji emocjonalnej. Wystarczy ponownie przywołać *Five Car Stud* Kienholzów, a także wiele innych z ich prac, by przekonać się, że artyści ci stosowali podobne środki. Z wizualnego punktu widzenia prace Kienholzów przywodzą na myśl tableaux wywodzące się z rzeźb religijnych. Sami artyści określali je nawet tym mianem. Wykorzystywali oni również obrazowanie typowe dla amerykańskiej kultury, szczególnie jej aspektów konsumenckich. W zupełnie innym tonie, nieco bardziej propagandowym, Jacques-Louis David wykorzystał chrześcijańską ikonografię do współczesnych mu celów w *Śmierci Marata*. Obraz był hołdem dla jednego z jakobińskich przywódców Rewolucji Francuskiej. W pewnym sensie dzieło gloryfikuje okrutnego rewolucjonistę Marata poprzez wywołanie skojarzeń ze złożeniem Chrystusa do grobu oraz *Pietą* Michała Anioła. Artysta kreuje swego rodzaju świeckie stygmaty, próbując zastąpić katolickich świętych męczennikami rewolucji.<sup>17</sup> Einar i Jamex De La Torre wykorzystują chrześcijańskie motywy zaczerpnięte z kultury meksykańskiej jako podstawy swych prac, przeplatając je ze współczesnymi postaciami ze świata polityki i odniesieniami do historii, by w ten sposób odnieść się do kwestii różnorodności oraz imigracji. Tradycja symboliki chrześcijańskiej jest głęboko zakorzeniona w kulturze meksykańskiej i jest pokłosiem kolonializmu. Używając jej w tak przystępny sposób, artyści tworzą narrację, którą odbiorca rozumie i potrafi odnieść do swej dwukulturowej rzeczywistości.

---

<sup>17</sup> Dr B. Harris i dr S. Zucker, *Jacques-Louis David: Śmierć Marata*, 7 stycznia 2016, <https://smarthistory.org/jacques-louis-david-the-death-of-marat/> [dostęp: 26.04.2021]



Michał Anioł, *Pieta*. <https://en.wikipedia.org/>



Jacques-Louis David. *Śmierć Marata*.  
<https://en.wikipedia.org/>



*Lenistwo*. Einar i Jamex De La Torre. Fotografia: Alicja Kielan

To tylko kilka przykładów użycia przez artystów taktyki i ikonografii sztuki religijnej w celu wypowiedzenia się na temat współczesnych im zagadnień. Jednym z powodów, dla których prace takie potrafią wywołać reakcje emocjonalne jest zaistnienie więzi z odbiorcą, drugim zaś ich ponadczasowość. W ten sposób powracamy do pojęcia „świeckiego” społeczeństwa – niezmienna siła oddziaływania takich obrazów to dowód na to, że religia wciąż odgrywa dużą rolę społeczną. Nawet w tak niereligijnych, w przeważającej części ateistycznych krajach jak Belgia, Francja czy Holandia dni świąteczne i robocze są nadal oparte na kalendarzu religijnym. Ktoś mógłby powiedzieć, że przecież w USA kościół i państwo są oficjalnie rozdzielone, mamy więc społeczeństwo świeckie, a jednak od prezydenta oczekuje się (nieoficjalnie) żeby był

pobożny i w wystąpieniach publicznych często dziękował bogu.<sup>18</sup> Debata na takie tematy, jak aborcja, równość płci czy seksualność w Stanach Zjednoczonych (i niektórych państwach europejskich) przebiega niemal całkowicie pod dyktando wartości chrześcijańskich. W takich zachodnich państwach, jak Hiszpania czy Włochy wciąż rządzi tradycja katolicka. Kościół wykorzystuje swe polityczne wpływy na całym świecie, by tuznować i usprawiedliwiać molestowanie i nadużycia wobec dziesiątek tysięcy dzieci (o których nam wiadomo). Postrzeganie świata jako świeckiego oznacza zaprzeczanie rzeczywistości. Niestety, moim zdaniem duża część współczesnej sztuki funkcjonuje w zamkniętej bańce tych, którzy uważają się za wtajemniczonych i traktują te koncepcje jak należące do przeszłości, a nie czasów dzisiejszych. Skutkiem tego jest wytworzenie atmosfery sztuki przemawiającej wyłącznie do intelektu.

Wykorzystanie ikonografii religijnej nie musi oznaczać aluzji czy krytyki doktryny religijnej, może być refleksją na temat społeczno-politycznej złożoności naszego życia. W tym rozdziale starałem się wykazać, że użycie takiej symboliki oraz koncepcji przystępnej narracji jest narzędziem generującym u widzów reakcje emocjonalne i ewentualną następującą po nich refleksję dotyczącą zagadnień, które poruszam w swoich pracach. O ile elementy te są istotne dla języka wizualnego, którego używam, nie stanowią one głównej osi, a tylko część szerszego leksykonu. Są oknem pozwalającym na oglądanie świata z innej perspektywy i potężnym orężem w walce z narracjami zakorzenionymi we współczesnym, pełnym podziałów świecie.<sup>19</sup>



*New Times Roman*. John Moran. 2012.



*Sale of the Deathman*. John Moran. 2013.

<sup>18</sup> R. N. Bellah, *Civil Religion in America*, w: *Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, z numeru pt. "Religion in America," zima 1967, tom. 96, nr 1, s. 1-21.

<sup>19</sup> Na koncepcje zawarte w tym rozdziale wpłynął N. Chomsky i jego *The Secular Priesthood and the Perils of Democracy*, w: *On Nature and Language*, Nowy Jork. Cambridge University Press. 2002.



*Feint Denis.* John Moran. 2019.



*Feint Bartholemew.* John Moran. 2019.



*Feint Hippolytus.* John Moran. 2019.



*Feint John.* John Moran. 2019.



*Feint Sebastian.* John Moran. 2020.



*Feint Phocus.* John Moran. 2020.





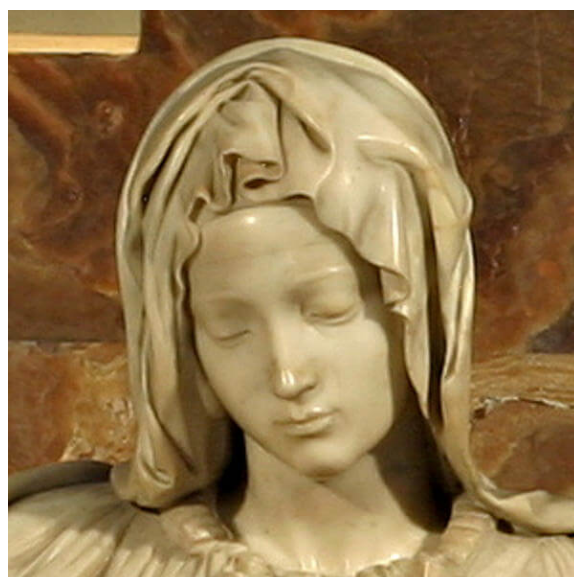
Rozdział 3  
Postać i społeczeństwo, między realizmem a rozpoznaniem

„Odpowiedzialność opiera się na zrozumieniu, a zrozumienie jest formą porozumienia.”<sup>20</sup>

- Ralph Ellison

Postać ludzka jest rozpoznawalna i można się do niej odnieść. Możemy różnić się poglądami, kulturą i światopoglądem, lecz akurat to mamy wspólne. Choć istnieją między nami pewne fizyczne różnice, to podobieństwa nas łączą. Odwzorowania ludzkiej sylwetki otaczają nas w codziennym życiu – świecie reklam, mediów, rozrywki czy sztuki. Pomimo przesytu wizualnym odzwierciedlaniem ludzkiego ciała, ono wciąż silnie do nas przemawia.

Sposób wykonania wizerunku i zastosowane w tym celu środki wyrazu wywołują u widza określoną reakcję emocjonalną. Tak Ceysson i Bresc-Bautier piszą na temat *Piety* Michała Anioła: „Pogrążona w zadumie i współczuciu, w swym niewyobrażalnym bólu Dziewica Maryja w zamyśleniu trzyma w ramionach bezwładne ciało Chrystusa, odziana w obszerną szatę. Trudno znaleźć słowa, by opisać mistrzowską, niemal werystyczną precyzję, z jaką artysta oddał strukturę kości i zastygłe w bezruchu, tężejące mięśnie Jezusa.”<sup>21</sup> Nawet nieobeznany z tematyką religijną widz musi współodczuwać ból przedstawiony w tak ekspresyjnej pozie. Rozpoznajemy cierpienie matki, która straciła syna dzięki ogromnej sile wyrazu i kunsztowi wykonania rzeźby.



Detale *Piety* Michała Anioła. <http://www.italianrenaissance.org>

Do podobnej perfekcji wykonawczej często dążą rzeźbiarze hiperrealiści, by wywołać w widzu możliwie jak najgłębszą reakcję emocjonalną. Na przykład Ron Mueck korzysta ze swojej biegłości technicznej jako środka wyrazu, lecz oddziela ją od doświadczenia obiektu,

<sup>20</sup> R. Ellison, *Invisible Man*, Nowy Jork, Random House, 1947, s. 14.

<sup>21</sup> B. Ceysson i G. Bresc-Bautier, *Sculpture From the Renaissance to the Present Day*. Kolonia, Taschen GmbH, 2006, s. 613.

„przesycając [swoje prace] siłą żywotną, która wymyka się artystycznej definicji reprezentacji.”<sup>22</sup> Pozwala, by wiarygodność jego twórczości mówiła sama za siebie bez kontekstu, koncentrując się na przesunięciach skali i perfekcji technicznej. „I to się udaje, nawet bardzo. Co wyjaśnia intensywność reakcji, jakie wywołują jego prace.”<sup>23</sup> Przedstawienie postaci samej w sobie staje się metodą wykonania, co wymaga od widza wyjścia poza obszar naturalnych zmysłów i uwierzenia w niemożliwość dzieł. Ich ekspresja wrażliwości skonstrastowana z ogromną skalą, bądź odwrotnie – siły i odporności skonstrastowana z niewielkim rozmiarem – zachęcają widza do egzystencjalnej refleksji nad jednostką i jej obecnością w naszym otoczeniu.



W łóżku. Ron Mueck. 2005.  
<https://ropac.net/>

Z kolei Duane Hanson wykorzystuje zarówno reprezentację postaci ludzkiej, jak i jej otoczenie, by ilustrować konkretne sytuacje społeczno-polityczne i wzbudzać w widzu empatię z przedstawianymi osobami. Jego przedstawiciele klasy niższej-średniej i robotniczej poprzez swój ubiór wpisują się w konkretny punkt amerykańskiej historii, a jednak emocjonalnie przemawiają do każdego widza dzięki swojemu spokojnemu, zamyślonemu wyrazowi twarzy lub specyficznym cechom charakteru. „Hanson sugeruje czas w dwojaki sposób: jego postacie nie tylko dosłownie noszą blizny własnych doświadczeń, lecz również ich ubiór i ekwipunek odzwierciedla gust dominujący w danym momencie historii. Tradycyjna rzeźba pozwala na

<sup>22</sup> J. Shaughnessy, *Real Life by Hand*, w: *Real Life*. Katalog wystawy. Ottawa, National Gallery of Canada, 2008, s.17.

<sup>23</sup> J. Shaughnessy, *Real Life by Hand*, w: *Real Life*. Katalog wystawy. Ottawa, National Gallery of Canada, 2008, s.18.

ucieczkę od czasu, a u Hansona staje się środkiem umożliwiającym na każdym poziomie zwrócenie uwagi na czas.”<sup>24</sup> Podobnie jak pod wpływem *Piety* Michała Anioła, jesteśmy zmuszeni do empatii z tymi postaciami, „wierzymy” w nie oraz w sytuacje, w których się znajdują, bez względu na ich przynależność do konkretnego miejsca i czasu.



Mężczyzna z walkmanem. Duane Hanson. 1989.  
<https://visualdiplomacyusa.blogspot.com>



Osoba bezdomna. Duane Hanson. 1991.  
<https://visualdiplomacyusa.blogspot.com>

Chociaż hiperrealiści opierają swoją twórczość na emocjonalnej więzi z dziełem poprzez poważną refleksję i przyporządkowanie go do konkretnej sytuacji społeczno-politycznej, to absolutna perfekcja ich zbyt perfekcyjnych prac powoduje, że wydają się one pozbawione życia – ich postacie nie są „jak żywe”. Kiedy oglądamy *Pietę*, nikt nie stara się nam wmawiać, że rzeźba ta w jakimkolwiek sensie jest „prawdziwym życiem”, a mimo to możemy czuć empatię z przedstawionymi w niej postaciami, nawet bardziej niż ma to miejsce w przypadku rzeźb hiperrealistycznych. Ekspresyjne portretowanie postaci, nawet w absurdalnych i niewiarygodnych sytuacjach, ma potencjał kreowania scenariuszy, które aż proszą się o empatię i zrozumienie.

Z podobnego założenia wychodzi Patricia Piccinini konceptualizując swoją twórczość: „Sednem mojej praktyki artystycznej jest więź i empatia [...]. Wiele moich prac to różnego rodzaju istoty, stwory. Słowo *stwór* (ang. *creature*) dosłownie oznacza coś stworzonego (*created*). Takie właśnie są moje stwory – wymaginowane istoty, które są niemal możliwe. Nie zawsze są piękne w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, ale zawsze mają w sobie wewnętrzne piękno i coś w rodzaju uczciwości. Są raczej bezradne niż groźne. W pierwszej chwili niektórzy podchodzą do nich z pewnym obrzydzeniem, jednak zwykle z czasem uczą się widzieć w nich coś więcej. Moje stwory dosłownie wywołują ludzką empatię, bo błagają widza, by dostrzec w nich coś poza ich dziwacznością i zauważyć ten związek.”<sup>25</sup>

<sup>24</sup> B. Ceysson i G. Bresc-Bautier, *Sculpture From the Renaissance to the Present Day*. Kolonia, Taschen GmbH, 2006, s. 1081.

<sup>25</sup> <https://www.patriciapiccinini.net/writing/0/498/61> [dostęp: 2.04.2021]



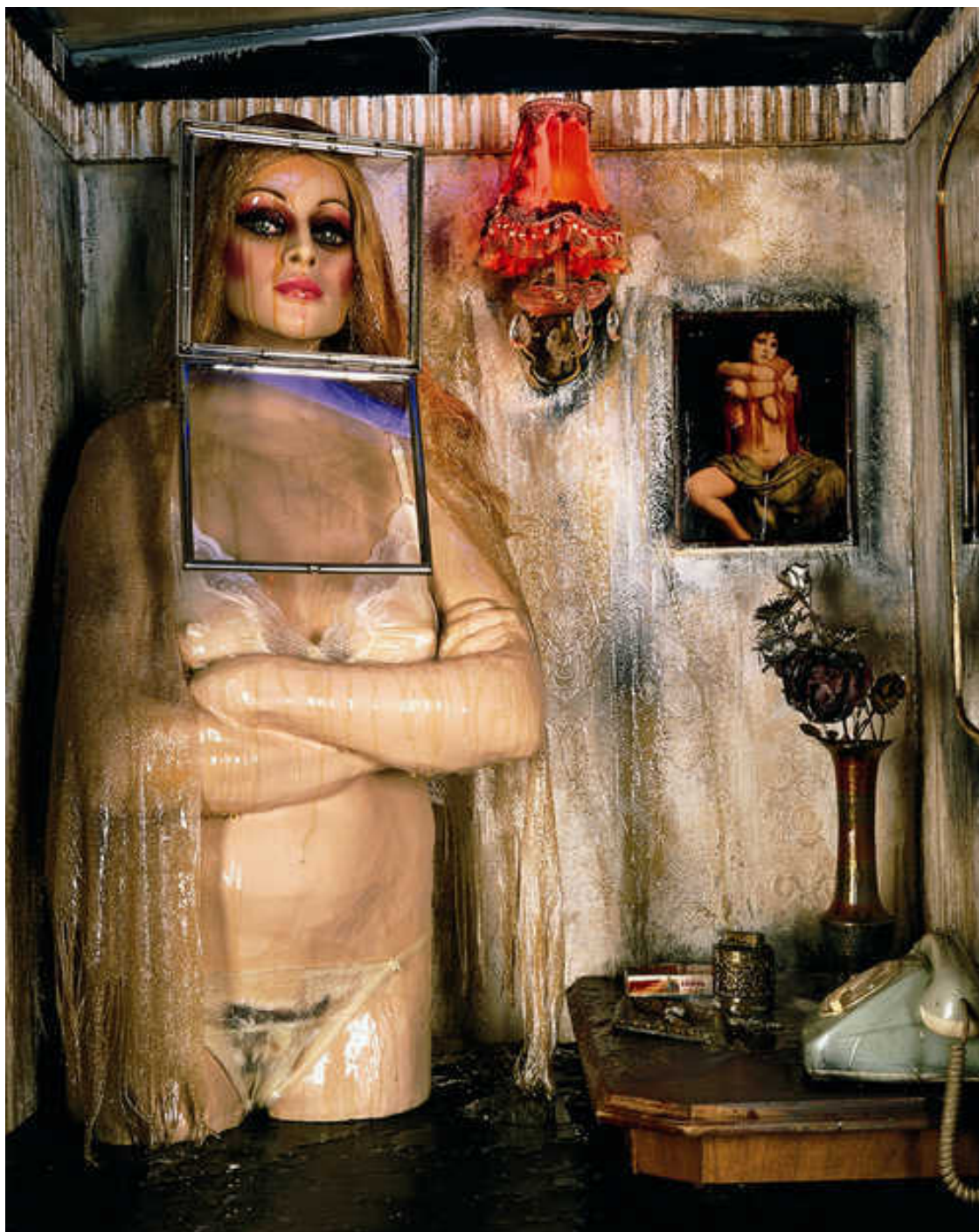
Tragarz. Patricia Piccinini. 2012.  
<https://www.designboom.com/>

Edward Kienholz również dotyka tej kwestii w swej obciążonej politycznie, narracyjnej twórczości. Pod kątem estetycznym w jego pracach znaleźć można elementy realizmu i współczesnego życia, lecz są one wyabstrahowane. Zestawienia *found objects* z dość prosto, wręcz prymitywnie przedstawionymi postaciami składającymi się na jego tableaux i instalacje sprowadzają to, co absurdalne i niewiarygodne do bardzo konkretnej rzeczywistości. Rozdźwięk pomiędzy przeciwstawnymi obrazowaniami jest tu tak oczywisty, że ich połączenie staje się na tyle „bezsłowne”, by można było pojąć istotę jego dzieł. „Bez względu na to, jak szokujące czy prowokacyjne mogły być jego prace, ich kontekst mieścił się w codziennym doświadczeniu i rozpoznawalnym sztafażu.”<sup>26</sup> Kienholz potrafi tchnąć życie w emocjonalną niezgodę i wystąpić z przejmującą krytyką już przez samo zestawienie elementów swoich prac. „Dzieło sztuki, reprezentacja, rzeźba, zmontowana praca i jej istnienie w świecie, wreszcie

---

<sup>26</sup> R. L. Pincus, *On a Scale that Competes with the World: the Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*, Berkeley i Los Angeles, University of California Press, 1990, s. 48.

rzeczywistość samego czynu w świecie, prawdziwej przemocy. Ludzie boją się, że jeśli ta praca zostanie pokazana, to może wywołać przemoc. Mamy tu do czynienia z pewnym nieporozumieniem – odbiorcy patrzą na dzieło sztuki, na reprezentację, jak na coś realnego, a na artystkę jak na winowajcę. Obwiniają twórcę, a czasem nawet twierdzą, że dzieło sztuki gloryfikuje czyn.”<sup>27</sup>



*The Hoerengracht*. Edward Kienholz and Nancy Reddin. 1983-1988.

<https://hart.amsterdam/>

<sup>27</sup> R. Ohrt i P. McCarthy, *Shining the Lights, in conversation on Five Car Stud and the work of Ed Kienholz*, w: *Five Car Stud*, katalog wystawy, Dania, Louisiana Museum of Modern Art, 2011, s. 102.

Wspomniani artyści stosują różne style estetyczne, by wykreować rozpoznawalną więź emocjonalną z dziełami i ich tematyką. Efekt wizualny będący następstwem użycia technicznych i/lub ekspresyjnych środków wyrazu jest dla widza zaproszeniem, jednocześnie pozostawiając miejsce na głębsze badanie i refleksję. I chociaż style te mogą diametralnie różnić się wykonaniem, osiągają podobne cele dzięki wykorzystaniu postaci zachęcających widza do przyjrzenia się szerszym koncepcjom egzystencjalnym i znaczeniu poszczególnych detali w odniesieniu do narracji nadrzędnej.

W moim własnym zgłębianiu postaci jako środka społeczno-politycznej ekspresji poszukuję miejsca pomiędzy tymi dwoma ideologiami wizualnymi: tym, co drobiazgowo wykonane i realistycznie oddające życie a tym, co bardziej chropowate i dziecinne. Owo „miejsce pomiędzy” wynika z różnorodności materiałów, którymi się posługuję w swojej pracy oraz z tego, jak one na siebie wzajemnie oddziałują, fizycznie i konceptualnie. Wielorakość materiałów jest dla mnie wyzwaniem – jak rozumieć i badać postać, jednocześnie pozostawiając miejsce na eksperymentowanie z konkretnymi tworzywami w realistycznym osadzeniu. W aspekcie figuratywnym rzeźby te są de facto asamblażami, w których widoczne części odsłoniętego ciała formowane są ze szkła, a ubranie postaci składa się z różnych materiałów, takich jak tkanina, żywica epoksydowa, akryl czy lateks. Idealnie ujęła to Patricia Piccinini: „Jeśli jest coś, co chciałabym, żeby widz wyniósł z mojej sztuki, to doświadczenie przejścia ze stanu niepokoju do stanu uspokojenia.”<sup>28</sup> Empatia doświadczana przez widza wynika z rozpoznania postaci połączonego z wiarygodnością zestawienia i użycia materiałów.

Każdy materiał jest użyty w określonym celu. Tak, jak w przypadku prac Kienholza, tworzywo ma wywołać oscylację uwagi między tym, co absurdalne, a tym, co wiarygodne, skłaniając do refleksji nad codziennymi sytuacjami w naszym życiu, które wydają się kompletnie absurdalne w dzisiejszych czasach, a wszystko to poprzez realistyczne przedstawienie postaci. Mówiąc o realistycznym przedstawianiu niekoniecznie mam na myśli rzeźbiarską perfekcję czy hiperrealistyczne odwzorowanie postaci, lecz ową niedoskonałą płynność, którą niesie ze sobą „prawdziwe życie”. Jak już pisałem wcześniej, każdy materiał ma inne walory estetyczne wynikające zarówno z jego swoistych właściwości, sposobu, w jaki się z nim obchodzimy, jak i decyzji, które podejmujemy w trakcie procesu twórczego.

Na przykład odsłonięte części ciała postaci ludzkich są formowane ze stopionego szkła. Taki proces, znany jako *hot sculpting*, jest przeprowadzany ręcznie, bez zastosowania formy odlewniczej. Praca z gorącym szkłem niesie za sobą wiele wyzwań i pułapek, w zamian oferując możliwości, których nie daje zastosowanie innych, bardziej tradycyjnych tworzyw rzeźbiarskich. Oprócz pracy nad umiejętnościami technicznymi pozwalającymi na formowanie postaci w gorącym szkle, staram się również tak wykorzystać właściwości szkła, by w swoje figurki tchnąć jak najwięcej życia. Jednym z zastrzeżeń, jakie mam wobec rzeźb hiperrealistycznych jest to, że skóra na nich wydaje się nazbyt „plastikowa”, raczej twarda niż mięsista. Ja próbuję uchwycić miękkość skóry za pomocą właściwej dla szkła półprzejrzystości. Żeby uzyskać ten efekt „cielistości”, nakładam warstwy kolorowych proszków szklanych na przezroczyste stopione szkło na różne sposoby i w różnej kolejności. Większość odcieni skóry wymaga pomiędzy 12 a 16 warstw kolorystycznych jako bazy, a następnie dodatkowej barwy naprószonej na rzeźbę w konkretnych miejscach na późniejszych etapach pracy.

---

<sup>28</sup> <https://www.patriciapiccinini.net/writing/0/427/61> [dostęp: 2.04.2021]

Odtworzenie tych cielistych odcieni skóry wymaga długotrwałego eksperymentowania, by uzyskać realistyczny efekt. Kiedy szkło jest wciąż gorące, kolory mogą być mylące ze względu na jego wysoką temperaturę – prawdziwa barwa ujawnia się dopiero przy ostudzeniu szkła z 1150 stopni Celsjusza do temperatury pokojowej. Kiedy szkło ostygnie, warstwy odcieni skóry w połączeniu z przezroczystym szkłem imitują półprzezroczystość ludzkiej skóry dzięki temu, że światło przenika przez powierzchnię, lecz nie przez cały obiekt.



Detale szklanych elementów. John Moran

„Światłem ciała jest oko. Jeśli więc twoje oko jest zdrowe, całe twoje ciało będzie w świetle. Lecz jeśli twoje oko jest chore, całe twoje ciało będzie w ciemności. Jeśli więc światło, które jest w tobie, jest ciemnością, jakże wielka to ciemność!”

- Ewangelia wg św. Mateusza 6;22-23<sup>29</sup>

Najważniejszym aspektem poczucia bliskości i rozpoznania postaci jest ich realistyczne portretowanie, a nie hiperrealistyczne czy posągowe podobieństwo. Jedną z cech definiujących ich podobieństwo do prawdziwego życia jest połyskliwy charakter oczu skonstruowany z miękką fakturą ciała – mimo że oba wykonane są z tego samego materiału. Żeby osiągnąć taki efekt, gałki oczne wykonywane są osobno wcześniej, a następnie podgrzewane w trakcie procesu łączenia ich ze szklaną głową rzeźby. Gałki oczne są wykonane z użyciem palnika i poprzez nałożenie kolorowych nitki szklanych na białą szklaną kulkę, po czym całość jest pokrywana przezroczystym szkłem. Błyszcząca powierzchnia nieprzezroczystej soczewki kontrastuje z matowymi, cielistymi odcieniami, pozwalając na osiągnięcie tego niesamowitego efektu realizmu, do którego dążę i który ma jak najtrafniej oddać stan emocjonalny kreowanych przeze mnie postaci.

Właśnie to zestawienie ze sobą odcieni kolorystycznych ciała postaci oraz dodanie osobnych oczu być może odróżnia mnie pod względem estetycznym od pozostałych twórców szklanych rzeźb. Nie oznacza to jednak, że nie istnieją inni artyści zajmujący się szklaną rzeźbą figuratywną, którzy stosują podobne techniki. Dwaj współcześni mi artyści wyróżniający się w tej dziedzinie to Martin Janecky i Ross Richmond. Obaj wytyczali szlaki *hot glass sculpting*, wypracowując własne techniki i chętnie dzieląc się nimi ze środowiskiem szkła artystycznego.

Skupiający się na posągowej perfekcji i hiperrealistycznym portretowaniu postaci, Martin Janecky w swych pracach wyraźnie nawiązuje do klasycznych rzeźb figuratywnych. Techniczna precyzja, z jaką tworzy swe figury emanuje podobnym spokojem i wiarygodnością, jak

<sup>29</sup> Holy Bible New International Version.

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Matthew%206%3A22-23&version=NIV> [access: 02.11.2021]



twórczość Rona Muecka, lecz jego wybór kolorystyki i obróbka powierzchni dodaje współczesnym pracom klasycznego ujęcia. Puste spojrzenie jego figur wywołuje w widzu współczucie i litość, pod wieloma względami przywodząc na myśl rzeźby wczesnego hellenizmu, choćby *Odпочywiającego boksera*.<sup>30</sup> Jego niezwykle szczegółowe i anatomicznie doskonałe postacie są oszałamiające technicznie i dowodzą kunsztu ich twórcy, stanowią posągowe ilustracje anatomicznej perfekcji. Janecki konsekwentnie przesuwając granice realizmu rzeźbiarstwa w szkło i inspiruje mnie do dalszych poszukiwań coraz lepszych figuratywnych środków wyrazu.



*Odпочywiający bokser*. Hellenistyczna rzeźba z brązu.

<https://archaeologistsdiary.wordpress.com>



*Grupa*. Martin Janecky. 2021. Fotografia: Martin Soukup.

<https://www.facebook.com>

Niezwykle utalentowany rzeźbiarz i innowator wielu technik stosowanych przez artystów pracujących w gorącym szkłe<sup>31</sup>, Ross Richmond „skupia się głównie na postaci, uwieczniając chwilę, gest, cichą interakcję pomiędzy ludźmi lub jednostką i jej myślami.”<sup>32</sup> Richmond jest jednym z pierwszych studyjnych artystów szkła, który poszedł drogą realistycznego obrazowania postaci, rozwijając wiele technik, które poznał pracując z Pino Signoretto i Williamem Morrisem. Postacie Richmonda ilustrują koncepcje egzystencjalne poprzez drobiazgowo wykonane, jaskrawe elementy figuratywne zestawione z symbolicznymi obiektami, które naprowadzają widza na trop intencji ich twórcy. Ilustracyjny styl Richmonda położył podwaliny pod prace wielu artystów, w tym moją własną, a także pomógł wykreować środowisko, w którym biegłość techniczna łączy się z zamysłem konceptualnym.

<sup>30</sup> <https://www.dailyartmagazine.com/boxer-at-rest/> [dostęp: 11.04.2021]

<sup>31</sup> Zarówno Martin Janecky, jak i ja sam nauczyliśmy się na różnych technikach rozwiniętych przez Rossa Richmonda.

<sup>32</sup> <https://www.travergallery.com/artists/ross-richmond/> [dostęp: 13.04.2021]



*Rachunek sumienia*. Ross Richmond. 2006.

<http://www.rossrichmond.com>



*Klaun w śniegowcach*. Pino Signoretto  
<https://www.schiavonglass.com>



*Inuicka matka z dzieckiem*. William Morris.  
<https://www.schantzgalleries.com/>

Jednym z aspektów *hot glass sculptingu*, który nadaje tworzywu życie jest fizyczna natura tego procesu. Wymaga on utrzymywania stałej temperatury roboczej na poziomie 1150 stopni Celsjusza bądź więcej. Żeby utrzymać taką temperaturę, artysta musi rozpocząć pracę na jednym elemencie i kontynuować proces do momentu, kiedy element ten jest ukończony, bez możliwości zatrzymania czy odejścia od stanowiska pracy. W przeciwieństwie do wielu tradycyjnych materiałów rzeźbiarskich, płynnego szkła nie da się formować bezpośrednio dłońmi, co oznacza, że musimy manipulować tworzywem za pomocą szeregu metalowych narzędzi i jednocześnie bez przerwy utrzymywać ciekłe szkło w ruchu, walcząc z grawitacją. Taki nieustanny ruch z jednej strony nadaje materiałowi własnego życia, z drugiej zaś narzuca niezwykle fizyczny aspekt całego procesu. Dla przykładu, komponenty figuratywne, które wykonuję, wymagają od dwóch do ośmiu godzin nieustannej koncentracji i ruchu w celu podtrzymania na tyle wysokiej temperatury roboczej, by uniknąć nagłych i nieodwracalnych strat, a zarazem na tyle stabilnej, by umożliwić mi skuteczne formowanie. Nie muszę przekonywać, jak fizycznie i psychicznie wyczerpujące są takie sesje, choć trzeba przyznać, że przynajmniej wymuszają zdecydowane działanie i szybkie podejmowanie decyzji bez możliwości oderwania się choćby na chwilę od procesu twórczego. Każda z prac wymaga starannego planowania i ogromnego nakładu energii, ale jednocześnie uczy elastyczności i umiejętności szybkiego reagowania. Właśnie to oscylowanie pomiędzy porządkiem a zamętem powoduje, że postacie nabierają życia.

Ta „ziemia niczyja” między porządkiem a zamętem to również odbicie naszego codziennego życia, jest swojsko niedoskonała, przez co otwiera możliwość zbudowania relacji wizualnej z odbiorcą. Martina Weinhart pisze, że obraz zachodniej kultury konsumenckiej przedstawiony przez Kienholza jest tak bliski życiu, że dąży do operowania własnym językiem przekazu. „Wcale nie chodzi o przekroczenie zajadle kontestowanych granic między sztuką a życiem [...]. A nawet nie o samą tematykę [...], bo wywodzą się bezpośrednio ze składowiska realnych przedmiotów z konkretnego okresu ich pochodzenia. Z tego punktu widzenia jesteśmy świadkami surrealistycznej bitwy pomiędzy *matériel* a *przedstawianiem rzeczywistości*.”<sup>33</sup> *Dążę do umożliwienia widzowi podobnego wizualnego doświadczenia, do rozpoznania przekazu we własnym języku, rozpoznania zachęcającego do refleksji, a nie tylko rozumowej analizy.*

Rozpoznanie przekazu we własnym języku jest kluczowe dla całościowej uniformizacji estetyki, bez niego elementy wydają się przypadkowe i przekomponowane, a nie realistyczne i przemawiające do odbiorcy. Połączenie planowania i wykonania rzeźby totalnej ze zdecydowaniem i natychmiastowością procesu tworzenia prac ze szkła skłoniło mnie do poszukiwania i odkrywania innych materiałów, nad którymi mógłbym pracować używając podobnych praktyk. Wykorzystanie materiałów tekstylnych w połączeniu z akrylami i żywicami pozwala mi włączyć podobne, jasno określone planowanie w koncepcję rzeźby, jednocześnie uwzględniając natychmiastowość obróbki tworzywa, która tchnie w tę koncepcję życie. Każdy element ubioru jest unikalny, zaprojektowany w konkretnym celu i przyporządkowany określonej koncepcji. Wzorzyste tkaniny czy symbole marek produktów odnoszą się do centralnej koncepcji danej pracy, ale również nadają jej pewnego „realizmu”. Ubiór składa się z wierzchniej warstwy tkaniny poliestrowej/bawełnianej i nadaje tej tkaninie

---

<sup>33</sup> M. Weinhart, *The Disorder of Things: The Moral Assemblages of Edward Keinholz and Nancy Reddin Keinholz*. Esey w: *KIENHOLZ*, katalog wystawy, Frankfurt, Schirn Kunsthalle oraz Basel, Muzeum Tinguely, Manchester, Cornerhouse Publications, 2011, s. 40-41.

na tyle wytrzymałości i ciężaru, by dało się ją pokryć żywicą. Czynność ta dodaje tkaninie gęstości wizualnej, wywołując wrażenie litej masy, a nie „mokrej tkaniny” dzięki zastosowaniu żywicy. Kiedy już tkanina jest pokryta przezroczystą żywicą epoksydową, mogą ją uformować w taki sposób, by uzyskać wrażenie ruchu, pozwolić jej na twerdnienie w pozycji naturalnej dla układu ciała postaci, a także wywołać skojarzenie z historią sztuki bądź rozpoznawalnym motywem, który stanowi podstawę koncepcji tej pracy. Ten efekt „zamarzniętej tkaniny” daje wrażenie kompozycyjnego ruchu, jak w rzeźbach i malarstwie baroku czy rokoka. Następnie tkanina jest pokrywana kilkoma kolejnymi warstwami żywicy epoksydowej, by nadać powierzchni ubioru połyskliwy wygląd, kontrastujący z matową lub chropowatą powierzchnią szklanych części ciała. Taka kombinacja elementów wywołuje niezwykle realistyczny efekt, nadając postaciom życia i napięcia, co ilustruje główną koncepcję dzieła.



Skromność. Antonio Corradini. 1752.

<https://www.livemaster.com/>

Realistyczny charakter elementów szklanych postaci, połączony z „prawdziwym” ubiorem, decydują o wiarygodności ich istnienia w danym otoczeniu i pozwalają na rozpoznanie tematyki prac. Realistyczne, a jednocześnie ekspresyjne wykonanie figurek w odniesieniu do ich tematu ma na celu wywołanie w widzu reakcji emocjonalnej prowadzącej do wytworzenia więzi z prezentowaną narracją. Kiedy odbiorca zaczyna rozpoznawać postacie i budować wokół nich empatię, staje się świadomy krytyki społecznej prezentowanej w danej pracy. Rozpoznanie przynosi odpowiedzialność, a odpowiedzialność neguje ignorancję.

Rozdział 4  
Podrabiany konsumpcjonizm i popkultura

„Imaginarium Disneylandu nie jest ani prawdziwe, ani fałszywe: to mechanizm odstraszający zaprogramowany tak, by ożywić fikcję realizmu w odwróconej kolejności.”<sup>34</sup>

- Jean Baudrillard

Kwestia tego, co jest prawdą, a co zmyśleniem, staje się coraz bardziej subiektywna. Pojedyncze doświadczenie jednostek dyktuje ich własne rozumienie tego, czym jest niepodważalna prawda i rzeczywistość, a czym jest mit, fantazja czy absurd. To właśnie przestrzeń pomiędzy tymi dwoma przeciwstawnymi światami uważam za interesującą, jest ona podstawową koncepcją decydującą o warstwie symbolicznej, obrazowej i narratywnej prac, które tworzę. Pytanie, jakie trzeba sobie zadać, brzmi – co jest prowokacyjne bądź obraźliwe: czy dzieło sztuki odnoszące się do wydarzeń i sytuacji z prawdziwego życia, czy same te wydarzenia i sytuacje z prawdziwego życia?

„A zatem obiektywny obraz Stanów Zjednoczonych może nakreślić Disneyland, włączając w to morfologię jednostek i tłumu. To tam czci się ich wszelkie wartości, w miniaturze i komiksowej formie. Zabalsamowane i spacyfikowane. Stąd możliwość ideologicznej analizy Disneylandu []: kompilacja amerykańskiego stylu życia, panegiryk amerykańskich wartości, zidealizowana transpozycja sprzecznej rzeczywistości. Żeby się upewnić. Lecz ukrywa się tam coś jeszcze, i ta „ideologiczna” zasłona przykrywa symulację wyższego rzędu: Disneyland istnieje, by ukryć fakt, że to „prawdziwe” państwo, cała „prawdziwa” Ameryka jest Disneylandem (tak, jak więzienia są po to, by ukryć fakt, że całe społeczeństwo, w swej banalnej wszechobecności, jest więzienne). Disneyland jest prezentowany jako wymaginowany po to, byśmy uwierzyli, że reszta jest realna, podczas gdy w rzeczywistości całe Los Angeles i Ameryka wokół niego już nie są realne, lecz funkcjonujące w obszarze hiperrealizmu i symulacji. To już nie jest kwestia fałszywego ukazywania rzeczywistości (ideologii), lecz ukrywania faktu, że realne nie jest już realne, a więc zachowania zasady rzeczywistości.”<sup>35</sup>

W swojej krytyce konsumenckiej, iluzorycznej hiperrealności Stanów Zjednoczonych, nawet Baudrillard wpada we własną pułapkę postrzegania tego zjawiska głównie z punktu widzenia outsidera, oceniającego z pozycji pozornej moralnej wyższości. Wprawdzie podzielam jego pogląd, jednak taka błędna reprezentacja rzeczywistości nie występuje wyłącznie w USA (i rzeczywiście – ledwie cztery lata po tym, jak opublikował ten tekst, otwarto Disneyland w Paryżu). Być może jest to jedno z negatywnych następstw globalizacji, a być może w naturze ludzkiej leży konsekwentne rozumienie świata tylko z subiektywnej perspektywy i odrzucanie

---

<sup>34</sup> J. Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, Selected Writings, Stanford, Stanford University Press, 1988, s.166-184. [https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard\\_Simulacra.html](https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html) [dostęp: 12.04.21]

<sup>35</sup> Baudrillard, *Simulacra and Simulations*, Selected Writings, Stanford, Stanford University Press, 1988, s.166-184. [https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard\\_Simulacra.html](https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html) [dostęp: 12.04.21]

wszystkiego, czego nie pojmujemy bądź przyjmujemy za błędne, w pełni wierząc tylko we własne, subiektywne prawdy. Z drugiej zaś strony, to właśnie w tym tkwi całe sedno sprawy.



Kalifornijski Disneyland. Jeff Gritchen. <https://people.com/>



Paryski Disneyland. Laurent P. <https://www.sortiraparis.com/>

Istotne jest to, że w artystycznym świecie, który tworzą materialnie i konceptualnie, podróbka istnieje po to, by dać złudzenie komfortu. Postacie, przedmioty i obrazy istniejące w naszym świecie są osadzone w rozpoznawalnej rzeczywistości; wydają się realne, a są bez wątpienia

udawane. Weźmy na przykład plastikowe figurki Maryi Dziewicy ze sklepów z pamiątkami czy gipsowe kopie klasycznych rzeźb ustawiane na trawnikach dzielnic willowych – są one przedstawieniami rzeczywistości postrzeganej. Mimo że każdy ich element jest starannie wykonany i dobrze przemyślany, głębsze badanie całości obnaża prawdę. To nie są autentyczne obiekty, a tylko zreplikowane wersje rzeczywistości mające na celu wymuszenie przewartościowania naszej percepcji.

Omawiając celowe wytwarzanie naturalnych elementów w pracach Roberta Gobera, Maureen Sherlock zauważa: „Amerykanie wybierają dwie główne metody osobistego zbawienia odpowiadające różnym religijnym koncepcjom natury, którymi przesiąknięty jest amerykański temperament: kalwinistyczną intensyfikację autentycznego doświadczenia bezpośredniości bądź unitariańskie uwiarygodnienie i przemianę poprzez pracę.”<sup>36</sup> W swojej przewrotnej interpretacji tej samej idei postrzegam wizję osobistego zbawienia jako osiągnięcie bogactwa materialnego i statusu celebryty, a nie czczenie natury i dążenie do statusu w znaczeniu religijnym. Iluzja zbawienia. W tym ujęciu „nikt nie przedstawia żadnej wartości poza swoim wyglądem, przydatnością lub umiejętnością osiągnięcia tzw. ‘sukcesu’.”<sup>37</sup> Taka sama korelacja pomiędzy mozolnym materialnym fałszowaniem a nakładaniem kolejnych warstw odniesień do marek produktów i elementów popkultury sprawia, że przedmioty takie wkraczają na poziom wyższy niż odświętne reprezentacje szarego życia – w sferę iluzji świętości.



*Bez tytułu. 1995-1997 (detal). Robert Gober.*

<sup>36</sup> M.P. Sherlock, *Arcadian Elegy: The art of Robert Gober*, Arts Magazine, Nr 64, 1989, s. 44-49, Cytowane w: Schimmel Paul, *Gober is in the Details*, Los Angeles i Zurich, The Museum of Contemporary Art and Scalo Verlag, 1997, s. 52.

<sup>37</sup> C. Hedges, *Empire of Illusion*, Nowy Jork, Nation Books, 2009, s. 32.





Bez tytułu. 1995-1997 (detal). Robert Gober.

Popowo-korporacyjne obrazowanie i odniesienia stanowią surogaty konkretnych idei. Na przykład Disney symbolizuje kapitalizm, ale nie kapitalizm jako teoretyczny system rządów społecznych, lecz chciwy, niesprawiedliwy system feudalny, w jaki się przerodził. Idea Disneya jest sama w sobie iluzją – nie jest już kojarzona z konkretną osobą, lecz siecią korporacji, które odniosły sukces dzięki wybielaniu kulturowych opowieści i bajek, przejętych w celu stworzenia zastrzeżonych prawem koncepcji, a których niestrudzeni właściciele występują na drogę sądową za najdrobniejszą nawet próbę wykorzystania ‘ich’ własności.<sup>38</sup> To tylko jeden z przykładów absurdów funkcjonujących w dzisiejszej rzeczywistości, a także naszej apatii jako społeczeństwa, uniemożliwiającej dostrzeżenie problemu i jego rozwiązanie. Nawet jeżeli zdajemy sobie sprawę, że jesteśmy oszukiwani, godzimy się na taki stan rzeczy w dążeniu do prostoty i rozrywki.

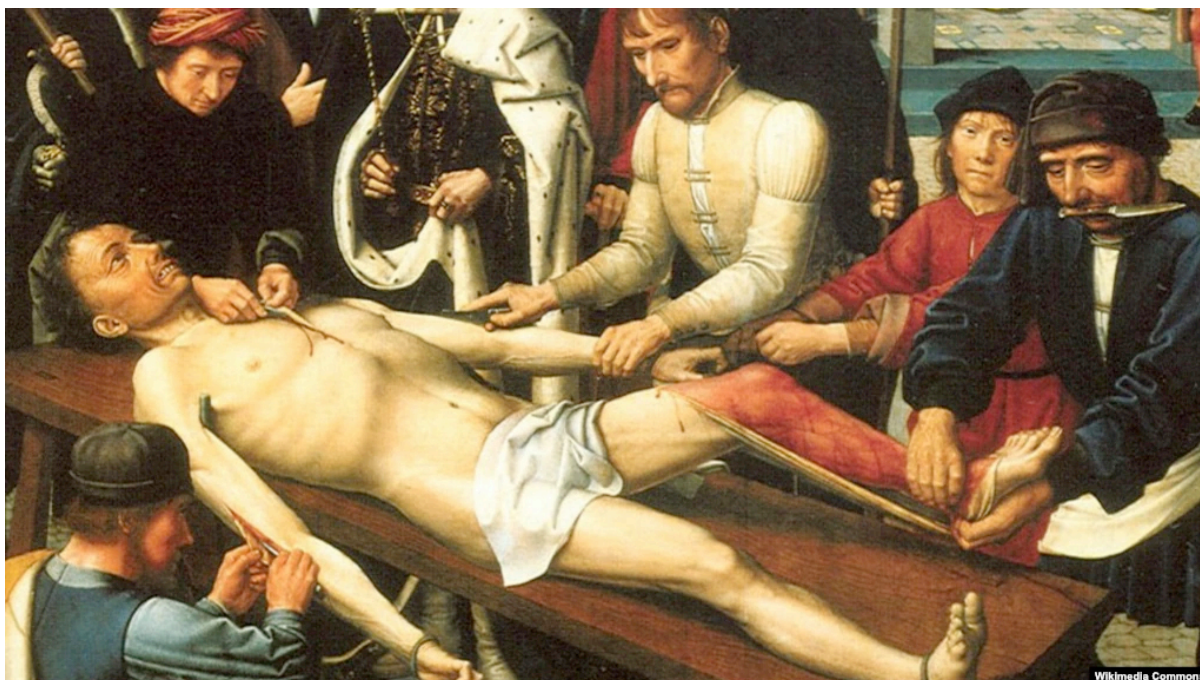
„Przywykliśmy do obrazów tortur, przemocy i śmierci przedstawianych w dawnym malarstwie, rzeźbach greckich herosów i bogów czy chrześcijańskich męczenników i świętych na tyle, by niemal nie zdawać sobie sprawy z ich okrucieństwa.”<sup>39</sup> To prawda, ale faktem pozostaje i to, że jesteśmy nieustannie bombardowani obrazami przemocy i śmierci płynącymi z popkultury. Jesteśmy też naoczniymi świadkami prawdziwej śmierci młodych osób

---

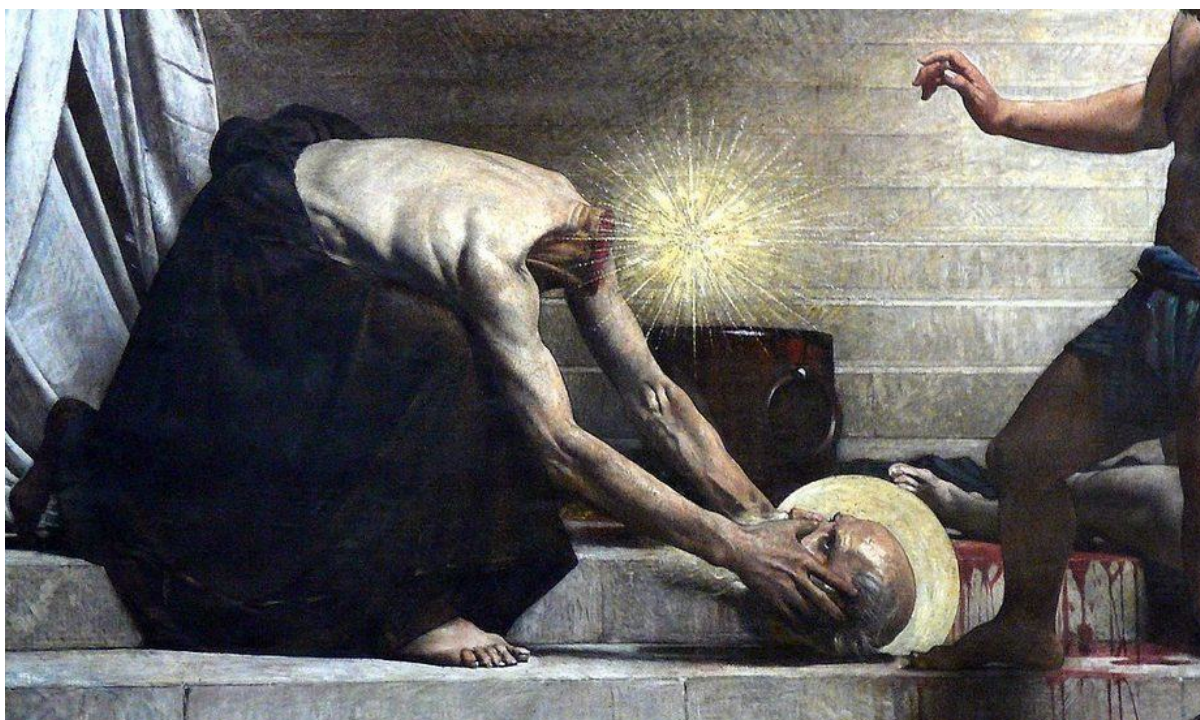
<sup>38</sup> Od 1976 roku Disney skutecznie lobbuje na rzecz przedłużania warunków i arbitralnych zmian praw autorskich w sposób, który uniemożliwia autorom i artystom wykorzystanie ogólnodostępnych treści. <https://www.financialpoise.com/copyright-law/> [dostęp: 24.04.2021]

<sup>39</sup> R. Sagmeister, *“Sex” and “Death”: The Body as Battlefield between Heaven and Hell*, w: *Jake and Dinos Chapman*, Nowy Jork, Distributed Art Publishers, 2005, s. 34.

z rąk policji, a obrazy martwych dzieci stały się kartą przetargową świata polityki. Złudzenie potrafi być tak silne, że istnieją osoby zaprzeczające masowym mordom i zarzucające rodzinom ofiar aranżowanie takich scen. Są też i tacy, którzy wierzą, że obecna globalna pandemia jest spiskiem Billa Gatesa, który wszczepia ludziom chipy, by kontrolować całą populację, a jednocześnie sami bezmyślnie podpisują wszelkie zgody użytkownika pozwalające korporacjom śledzić ich aktywność. Nasza zdolność do rozróżniania tego, czemu możemy zaufać od tego, czemu nam ufać nie wolno, została trwale naruszona.

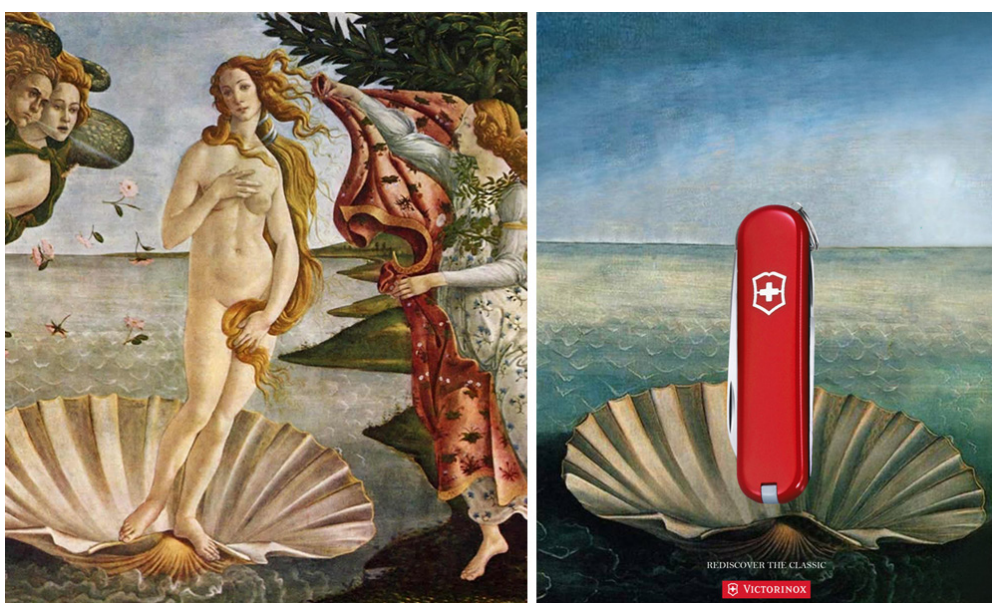


*Sprawiedliwość Kambyzesa*. Gerard David. 1498. <https://www.rferl.org/>

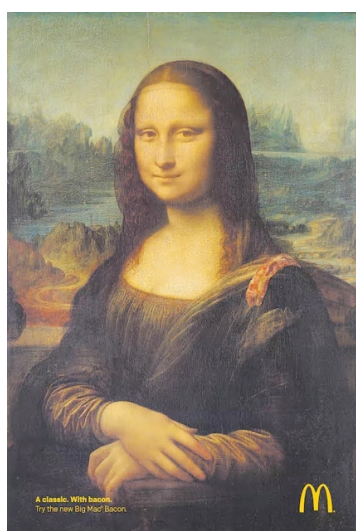
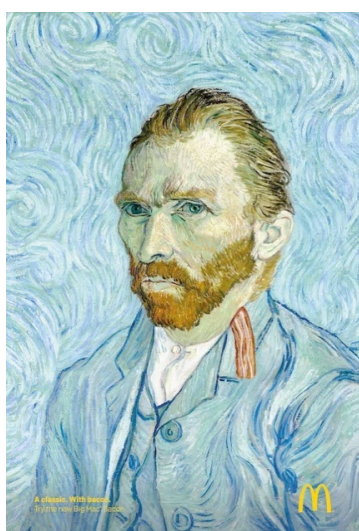


*Święty Dionizy podnoszący swoją głowę*. Malowidło ścienne w Panteonie, Paryż. <https://daydreamtourist.com>

I tak, jak przyzwyczailiśmy się do przemocy, tak uodporniliśmy się również na działalność korporacyjną kontrolującą nasze życie. „Cele i zamiary korporacji nie są nigdy kwestionowane. Kto podważa i krytykuje celowość ich działania naraża się na zarzut obstrukcji i negatywizmu. Korporacje są władzą determinującą tożsamość. Korporacje mówią nam, kim jesteśmy i kim możemy zostać. Jednocześnie to one oferują jedyną drogę do osobistego spełnienia i zbawienia. Jeśli z tego powodu nie jesteśmy szczęśliwi, to z *nami* jest coś nie tak. Wszelka debata i krytyka celów czy struktur korporacji jest uznawana za wrogą i ‘przeciwnie skuteczną’.”<sup>40</sup> Tylko taki sposób myślenia mógł przynieść prezydenturę komuś takiemu, jak Donald Trump, człowiekowi, który oznaczał towary wytwarzane dzięki taniej chińskiej sile roboczej swoim sloganem *Make America Great Again*. Naiwna i absurdalna jest wiara, że ktoś lub coś (korporacje mają status osobowy) obejmujący władzę na gruzach systemu miałby dążyć do zmiany, która nie miałaby być w jego własnym interesie. A jednak taki absurd urzeczywistnił się na naszych oczach.



Odkryj na nowo klasykę. Botticelli, Narodziny Wenus. <http://artnaos.net>



Big Mac Bacon. Reklama McDonalda. <https://www.creativebloq.com/>

<sup>40</sup> C. Hedges, *Empire of Illusion*, Nowy Jork, Nation Books, 2009, s. 117.

Spoleczno-polityczna krytyka bieżących wydarzeń nie kontrastuje z rzeźbiarskimi elementami Disneyowskiej księżniczki, nie stanowi też memento mori dla pamiątek z dzieciństwa; są one splecione intencją zilustrowania ułudy naszej rzeczywistości. Oscylowanie pomiędzy poważną tematyką a dziecinnymi przedmiotami odzwierciedla walkę pomiędzy postrzeganiem a rozumieniem – punkt, w którym wchodzi do gry nasze ideały i przekonania, gdy doświadczenie odziera nas z przyjętego z góry rozumienia świata. To niezwykle delikatna, niekomfortowa sytuacja. Ale jest to jednocześnie dla wielu z nas sytuacja bardzo realna.



*Skulony bałagan (detal)*. John Moran. 2020. Fotografia: Nathan J. Shaulis.



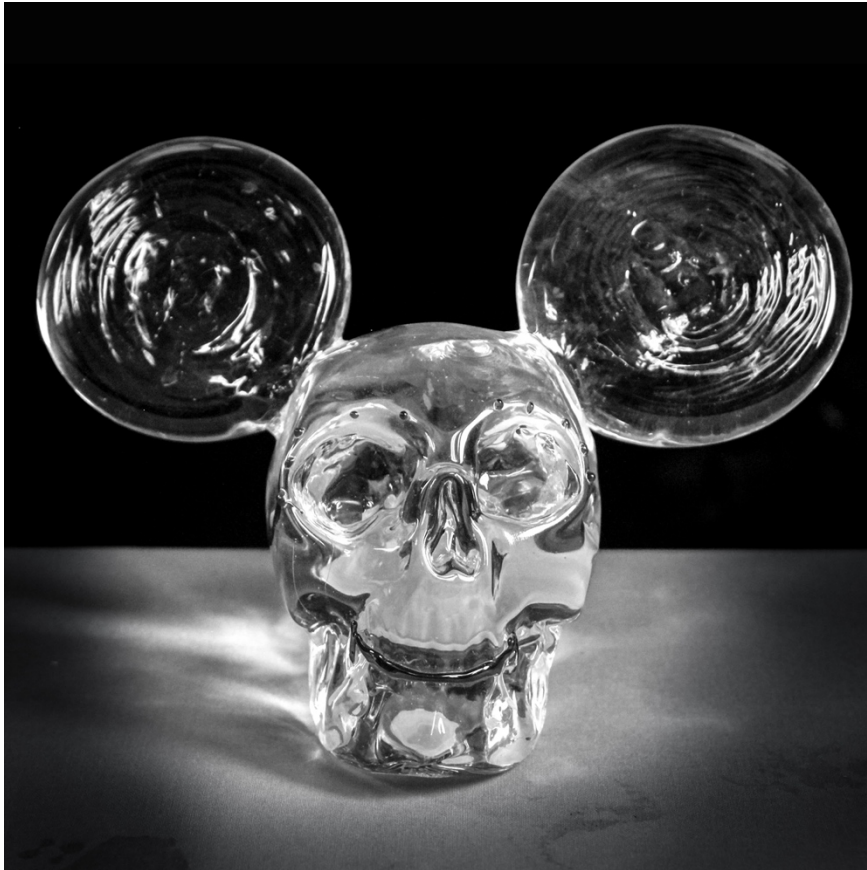
*Płacz niemych ust (detal)*. John Moran. 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevan



*Płacz niemych ust (detal)*. John Moran. 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevan



*Skulony bałagan (detal).* John Moran. 2020. Fotografia: Nathan J. Shaulis.



*Szczęście.* Z cyklu Mickey Mori. John Moran. 2018.



*Dekadenckie gnicie.* Z cyklu Mickey Mori. John Moran. 2021.

Rozdział 5  
Przejrzystość , wspólnota i miękkość szkła

*„Po raz pierwszy w dziejach szkło jest obecnie używane do tworzenia rzeźb i instalacji. Jednak bariery pomiędzy sztuką współczesną, rzemiosłem a sztukami zdobniczymi na początku dzieliły także artystów eksplorujących szkło. Mieli oni swoje własne doświadczenia i tradycje, więc przechodzenie z jednej dziedziny do innej było problematyczne. Nawet wprowadzenie szkła jako przedmiotu na północnoamerykańskich uniwersytetach nie odwróciło tego trendu. Świeży impuls, zapoczątkowany przez takich artystów, jak Robert Smithson, Richard Serra, Barry Le Va i Eva Hesse, nastąpił wraz z zastosowaniem ogólnodostępnych materiałów przemysłowych. Nawet wtedy szkło wciąż kojarzyło się z komercyjną powierzchnią lub lustrzaną taflą, celowo pozbawioną ornamentacji. Szkło studyjne czy rzeźbione, znane z tradycji sztuk zdobniczych, wciąż nie znajdowało miejsca w nowoczesnej rzeźbie. Przez większość okresu współczesnego, świat sztuk plastycznych miał i ma nadal ciche lub czasem całkiem głośno wyrażane uprzedzenia wobec sztuki dekoracyjnej, wysmiewając jej pretensjonalność i ‘rzemieślniczość’. Z kolei współczesne środowiska związane ze sztuką zdobniczą zwykle uważają tamte kręgi za nazbyt akademickie i elitarne.”<sup>41</sup>*

- Koen Vanderstukken

Zanim zagłębię się w rozważania konceptualne dotyczące zastosowania szkła i innych materiałów, których używam, zaprezentuję je najpierw z praktycznego punktu widzenia, co – mam nadzieję – pozwoli na przyjrzenie się procesom artystycznym, które pomagają mi w moich poszukiwaniach konceptualnych.

Pracuję ze szkłem od ponad dwudziestu lat. Przez ten czas moje odczucia związane ze środowiskiem szkła i fascynacja nim oscylowały pomiędzy postrzeganiem go jako klubu miłośników tego materiału – którego to klubu niekoniecznie byłem członkiem – a pomocną, życzliwą społecznością ludzi dążących do osiągnięcia ciekawych celów i nowatorskich efektów pracy w tworzywie z ponad 5000-letnią historią. W trakcie mojej artystycznej podróży skupiłem swe wysiłki na pracy z gorącym szkłem, materiałem niekiedy niedocenianym jako potencjalne medium wyrazu artystycznego ze względu na swą rzemieślniczą przeszłość i rodzaj obezwładniającej tajemniczości z nim związanej. Pomimo długiej i bogatej tradycji szklarskiej, szkło studyjne – wytwarzane w pracowniach artystycznych, a nie w hutach – znane jest dopiero od początku lat 60. ubiegłego wieku. W trakcie pięciu tysięcy lat swej historii metody produkcji szkła zasadniczo nie uległy zmianie od czasu pojawienia się piszczela szklarskiego, jakieś 2000 lat temu. Szkło studyjne tchnęło nowe życie w ten rodzaj sztuki, dodając do tego nowe technologie i swój aspekt wspólnotowy, który nie był wcześniej znany.<sup>42</sup> Czy jest jakieś inne medium artystyczne, które miałoby tak bogatą historię, a byłoby jednocześnie na tak wczesnym etapie swojego rozwoju?

Przez ostatnich mniej więcej sześćdziesiąt lat szkło studyjne nie tylko wpłynęło na praktykę konceptualną, ale również przyczyniło się do rozwinięcia odpowiednich technologii, co było

---

<sup>41</sup> K. Vanderstukken, *Glass as a Critical Lens*, <https://www.berengo.com/journal/glass-as-a-critical-lens-2/> [dostęp: 11.02.2021]

<sup>42</sup> <https://timeline.cmog.org/> [dostęp: 11.02.2021]



ogromnym postępem i umożliwiło artystom budowanie i utrzymanie pracowni na skalę wcześniej nie do pomyślenia. W swojej własnej, stosunkowo przecież niedługiej karierze artysty, obserwuję rozwój sprzętu i technologii coraz bardziej wspierający artystyczne poszukiwania twórców pracujących z tym materiałem. Na przykład jednym z podstawowych narzędzi, których używam w swojej pracy studyjnej, jest palnik tlenowo propanowy. Był on praktycznie niespotykany pod koniec lat 90-tych, kiedy rozpoczynałem prace artystyczną, za to teraz występuje w wielu różnych kształtach, rozmiarach i markach, stanowiąc standardowe urządzenie w niemal każdej pracowni szkła. Bez tego jednego, powszechnie dostępnego rozwiązania, metoda *hot glass sculpting* wciąż byłaby dziś w powijakach.



Zaostrzony palnik Nortel średniego zasięgu. Dzięki uprzejmości Bena Sharpa.

Podjęcie pracy z gorącym szkłem wymaga ogromnych kosztów i nakładów sprzętowych. Ze względu na konieczność korzystania z półprzemysłowej pracowni i urządzeń składających się na przyzwoite zaplecze technologiczne, praca z gorącym szkłem jest bardzo droga. *Hot glass sculpting*, szczególnie za pomocą metod, które ja stosuję, wymaga pracy z zespołem wykwalifikowanych artystów i/lub rzemieślników, którzy asystują przy procesie technicznym. Żeby pracować z gorącym szkłem trzeba nauczyć się działania zarówno indywidualnego, jak i zespołowego. Kształtowanie gorącego szkła prawie nigdy nie odbywa się w pojedynkę, bo ograniczałoby to fizyczną szansę osiągnięcia optymalnych rezultatów. W pracy zespołowej to twórca dzieła podejmuje decyzje, a asystenci muszą wykonywać polecenia, wszystko z poszanowaniem wzajemnego wysiłku. Kierujący zespołem musi nauczyć się formułować swoje koncepcje i wydawać polecenia jasno i wyraźnie, jednocześnie kontrolując kilka różnych elementów procesu na raz. Kluczem pracy z gorącym szkłem jest współpraca, a zespołowe współdziałanie najważniejszym aspektem tego procesu, umożliwiającym zarówno eksperymentowanie, jak i poszerzanie wiedzy.



*FRIDAY NIGHT LIVE w akcji. Gent Glas. Fotografia: Evert Van Laere.*

Praca z gorącym szkłem jest też niebezpieczna i wymaga poczucia odpowiedzialności wykraczającego daleko poza sam proces twórczy. Piece muszą utrzymywać stałą temperaturę na poziomie 1150 stopni Celsjusza (2150 Fahrenheita), by zapewnić pozostanie szkła w stanie ciekłym. Poza źródłami niezbędnymi do wygenerowania i utrzymania takich temperatur – zwykle są nimi gaz lub prąd elektryczny – są też środki ostrożności, których należy przestrzegać. Praca z gorącym szkłem wymaga od grupy współpracowników wzajemnego zaufania i wspólnej odpowiedzialności za utrzymanie i używanie sprzętu. Niebezpieczeństwo związane z pracą przy tego typu materiale jest dla niektórych osób ekscytujące, wywołując u nich zarówno ogromną koncentrację, jak i poczucie uczestnictwa w większej wspólnotce.



*Pracownia hutnicza w Pilchuck Glass School.. <https://northsoundlife.com>*

Fizyczny charakter tego materiału wymaga najpierw metodycznego planowania, a następnie sprawnej i szybkiej pracy przez cały czas trwania procesu. Jest to test zarówno dla procesów koncepcyjnych na etapie planowania, kreatywnej intuicji w trakcie tworzenia dzieła, jak i umiejętności komunikowania się z zespołem roboczym. Ważne jest, by nauczyć się pracy zespołowej i wspólnie rozwijać się jako grupa, szanując się nawzajem i szanując miejsce pracy.

Jednak jeżeli grupa myśli o rozwoju jako wspólnota, to musi skoncentrować się na wytworzeniu środowiska otwartego na uczenie się. Dzielenie się wiedzą i wychodzenie z nią do odbiorców zewnętrznych są warunkiem pozyskiwania nowych członków. Tego typu model pracy stanowi alternatywną wizję wobec stereotypu samotnego twórcy trzymającego w ukryciu tajniki swojej dziedziny, tak jak to miało miejsce w przeszłości.

Rozwój trendu szkła studyjnego pozwolił wyjść tradycji wytapiania gorącego szkła poza mury hut i zawitać w pracowniach artystów, którzy stworzyli własną społeczność. Panuje w niej atmosfera współpracy, dzielenia się wiedzą i kreatywnością, dzięki czemu rozwinęły się koncepcje, techniki i ogólne zrozumienie szkła jako materiału.



Harvey Littleton i jego studenci obserwują pokaz podczas pierwszego warsztatu w Toledo. 1962. Fotografia: Robert C. Florian.  
<https://cmog.org>



Uczestnicy pierwszego warsztatu szkła studyjnego w Muzeum Sztuki w Toledo. 1962. Fotografia: Robert C. Florian  
<https://womenshistory.si.edu>

### „Dlaczego szkło?”

W trakcie całej swojej kariery zadawano mi to pytanie niezliczoną liczbę razy, w tej czy innej formie. Zwykle unikam odpowiedzi, bo w pewnym sensie jest ona dla mnie nieistotna. Ponieważ jednak interesuje mnie zagadnienie artystycznej przestrzeni publicznej, to mimo że odpowiedź może być pod wieloma względami bez znaczenia, leży mimo wszystko u podstaw mojej praktyki artystycznej i procesu twórczego.

Szkło wykazuje szereg swoistych cech, które są atrakcyjne zarówno dla artysty konceptualnego, jak i rzemieślnika. Mówiąc wprost, używając tego materiału ignoruję i nie przykładam najmniejszej wagi do takich konceptualnych i praktycznych właściwości szkła, jak przezroczystość, kruchość, refrakcja światła, powiększenie czy płynność. Nie oznacza to, że właściwości te nie są ważne, tyle że osobiście nie uważam akademickich czy intelektualnych poszukiwań w obszarze takich właściwości za zajmujące bądź istotne dla współczesnej sztuki czy społeczeństwa. Wraz z rosnącą popularnością tych tematów wśród współczesnych

artystów zajmujących się szkłem, moje zainteresowania idą w nieco innym kierunku – intrygują mnie mniej oczywiste właściwości szkła.<sup>43</sup>

Lecz to, kim nie jesteśmy nie definiuje tego, kim jesteśmy.<sup>44</sup>

Materiały, których używam stanowią dla mnie wyzwanie. Praca z gorącym szkłem uwodzi mnie i oczarowuje. Jednocześnie napawa strachem i ekscytacją. Jest niebezpieczna i pociągająca zarazem. W przeszłości praktycy przedmiotu utrzymywali swoje techniki w tajemnicy przed światem, szczególnie zaś przed konkurencją. Przemysł szklarski szczególnie mocno przyczynił się do takiej tradycji, zazdrośnie strzegąc swych sekretów w murach hut i odosobnieniu wysp. Biorąc pod uwagę tak ezoteryczną historię, na ironię zakrawa fakt, iż postęp techniczny i konceptualny w tej dziedzinie w ostatnich pięciu dekadach w dużym stopniu zawdzięczmy dzieleniu się wiedzą i otwartości społeczności wywodzącej się z artystycznej praktyki szkła studyjnego. Kiedy rozpoczynałem pracę ze szkłem było bardzo niewiele artystów zajmujących się figuratywnie gorącym szkłem, jednak ci, którzy to robili, chętnie i otwarcie dzielili się swoimi doświadczeniami, by rozpropagować tę dziedzinę. Położyli w ten sposób podwaliny pod umiejętności i techniki, które zapoczątkowały konceptualną ewolucję idei i estetyki gatunku, często do dziś dzieląc się nimi i inspirując innych artystów.<sup>45</sup>



Einar i Jamex De La Torre jako artyści występujący gościnnie podczas FRIDAY NIGHT LIVE. Gent Glas. Fotografia: Evert Van Laere.

Praca z ogniem jest inspirująca. Trzeba umieć z nim współpracować, od płynnego początku aż

<sup>43</sup> W samym tylko roku 2000 pojawiła się cała seria wystaw zatytułowanych *Kruchość*, *Przezroczystość* itp, co mogło wskazywać na fundamentalne niezrozumienie istoty właściwości tego tworzywa.

<sup>44</sup> Myśl ta pochodzi z cytatu często błędnie przypisywanego Jane Austen. W rzeczywistości jej autorem jest Andrew Davies: "Nie to, co mówimy czy myślimy nas definiuje, lecz to, co czynimy." *Rozważna i romantyczna*. Miniserial w reżyserii Johna Alexandra. Emisja w styczniu 2008 na kanale BBC One. <https://1000quotesproject.wordpress.com/2018/08/02/557-it-isnt-what-we-say-or-think-that-defines-us-but-what-we-do/> [dostęp: 7.04.2021]

<sup>45</sup> W ciągu ostatnich 22 lat techniki rzeźbienia figuratywnego w gorącym szkłe stały się bardzo powszechne, podobnie jak narzędzia i technologie stosowane w tej metodzie.

do wykreowania ostatecznej formy rzeźbiarskiej. Żeby kontrolować gorącą masę trzeba rozumieć temperaturę, zarówno wizualnie, jak i fizycznie. Trzeba umieć określać lepkość i podejmować decyzje w ułamkach sekund, by unikać nagłych i nieodwracalnych strat i cieszyć się z wykreowania dzieła sztuki. Z początku wykonywane ruchy są sprzeczne z intuicją, lecz z czasem czynności te stają się naszą drugą naturą. Mimo że pracuję z tym materiałem już tak długo, wciąż czuję, że nie brakuje sposobności, by nadal uczyć się nowych rzeczy i odkrywać nowe sposoby myślenia.

Właśnie to zawsze dla mnie było, i ciągle jest, czymś ekscytującym i pobudzającym twórczo w pracy ze szkłem. W trakcie swoich badań koncentruję się na postaci, nieustannie na nowo obmyślając strategiczne podejście do procesu rzeźbiarskiego, w zależności od rodzaju pracy. To ciągłe przewartościowywanie procesu skłania mnie również do rewaluacji własnego podejścia do kwestii sposobu zapoznawania ze szkłem nowego pokolenia twórców.

„W czasach podziałów społecznych młodzi ludzie odgrywali niewspółmiernie istotną rolę w pogłębieniu demokratycznego eksperymentu w Ameryce. To właśnie ich wizji i odwadze w dużej mierze zawdzięczają swe powodzenie m.in. walka o wolność czarnych obywateli oraz ruch antywojenny z lat 60-tych. W czasie, gdy starsi są zmęczeni, pozbawieni złudzeń i nieufni, tętniąca moralną energią, myśląca i współczująca młodzież może odegrać kluczową rolę w przyspieszaniu przemian demokratycznych.”<sup>46</sup>

Powyższe nawiązanie może wydawać się naciągane w sąsiedztwie rozważań na temat tworzywa artystycznego, ale ono również wpłynęło na treść moich prac. Zmusiło mnie do rewizji postrzegania przyjętych wcześniej z góry pojęć odnoszących się do znaczenia sztuki zaangażowanej społecznie i politycznie w przestrzeni publicznej. Sztuka społeczno-polityczna niekoniecznie odnosi się do dzieł nawiązujących do zjawisk występujących w polityce i społeczeństwie. Może oznaczać grupę artystów, którzy ukazują i ilustrują cele inkluzywnej społeczności poprzez praktykę artystyczną i zaangażowanie publiczne.

Spośród wszystkich materiałów, z którymi pracuję, szkło pozostaje najbliższe mojemu sercu. Jest tworzywem najważniejszym dla mnie konceptualnie i praktycznie, jednak poza tym istnieje jeszcze jeden aspekt, który kazał mi poświęcić szkłu ponad połowę życia – wspólnota. Społeczność osób związanych ze szkłem była i jest kluczowa dla mojego rozwoju jako artysty i jako człowieka. W swoich badaniach skupiam się na tym aspekcie oraz na rozważaniach, jak szkło wpłynęło na mój proces pracy i zawartość tematyczną dzieł.

„Szkło było idealnym medium radykalnej walki z umysłową ciasnotą dziewiętnastowiecznej burżuazji. Stało się symbolem przejrzystości, klarowności, otwartości, szczerości, demokracji, sprawiedliwości, itp. Dzisiejsze szklane drapacze chmur są tego namacalnym dowodem. W wielu gmachach publicznych, na przykład budynkach parlamentów czy sądów, spotyka się szklane ściany – to właśnie przezroczystość szkła jest tu metaforą otwartości, bezstronności, demokracji, itp.”<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> C. West, *Democracy Matters*. Nowy Jork, Penguin Books, 2004, s. 174.

<sup>47</sup> K. Vanderstukken, *Glass as a Critical Lens*, <https://www.berengo.com/journal/glass-as-a-critical-lens-2/> [dostęp: 11.02.2021]

Taka wspólnota to coś więcej niż tylko okazja do poszerzenia wiedzy. To również cały system wsparcia dla artystów o podobnym sposobie patrzenia na świat, często przebywających z dala od domu i bliskich. Sam zawsze prowadziłem życie nomada. Dla artysty, szczególnie pracującego w szkłe, przemieszczanie się z miejsca na miejsce jest chlebem powszednim. Nigdy nie czułem się szczególnie związany z miastem swojego urodzenia i opuściłem je tak szybko, jak tylko się dało. I wciąż nie mogę się nadziwić, jak wielką rodzinę udało mi się zgromadzić w trakcie swojej kariery artystycznej.



Praca zespołowa podczas FRIDAY NIGHT LIVE. Gent Glas. Fotografia: Laure Fradin.

O ile sztuka w najszerszym znaczeniu ma zdolność dotarcia do zróżnicowanej publiczności, o tyle Sztuka (przez duże S) często skupia się na komercyjnym lub akademickim punkcie widzenia. Uważam, że ważnym aspektem sztuki zaangażowanej społeczno-politycznie jest obecność pomocnej, przyjaznej społeczności, zachęcającej do poszukiwania, zrozumienia, krytykowania i ulepszania. Bycie częścią wspólnoty opartej na koncepcji dostępności i włączenia umożliwia stworzenie autentycznej przestrzeni twórczej ekspresji, bardziej niż „wolnej przestrzeni dla kreatorów”. Koncepcja „kreatywnej wspólnoty” czy „kreatywnego miasta” należy bardziej do sfery gentryfikacji niż rzeczywistego włączenia. W swoim eseju *The Ugly Truth: Street Art, Graffiti, and the Creative City*, Rafael Schachter wprost pisze o tym wyzwaniu: „Władze miejskie na całym świecie uległy czarowi pewnej koncepcji. Urzekły ich możliwości czegoś, co zaczęto określać słowem ‘kreatywny’ – mamy Klasę Kreatywną, Kreatywne Miasto, Kreatywną Gospodarkę. Nastąpiła fascynacja polityką kulturalną, w której miejska rewitalizacja i odnowa jest nierozzerwalnie związana ze sztuką i innymi ‘kreatywnymi’

działaniami.”<sup>48</sup> Taka rynkowa koncepcja „kreatywnej wspólnoty” nie jest ani prawdziwą przestrzenią twórczą, ani hierarchicznym kanonem akademickim.

„Regulowana prawami rynku, technokratyczna kultura przeniknęła do życia uniwersyteckiego, gdzie krótkowzroczne dążenie do akademickich trofeów i generowania dochodu z grantów czy partnerstwa biznesowego przesłania fundamentalną odpowiedzialność za wychowanie młodych umysłów. Obowiązkiem dorosłych, którzy wybrali rozwój intelektualny jako swoją misję jest to, by zaangażowali się w życie szerszej społeczności i odgrywali kluczową rolę w ogólnospołecznej debacie na najważniejsze bieżące tematy poprzez opisywanie rzeczywistości w sposób prawdziwy i zarazem ciekawy dla młodzieży. Młodzi ludzie są aż nadto świadomi hipokryzji wielu starszych od siebie przedstawicieli świata polityki i biznesu, dlatego też my, członkowie społeczności uniwersyteckiej, mogący wypowiadać się bardziej swobodnie i bez obaw – choć i ta wolność zaczyna być zagrożona – możemy stworzyć taką istotną platformę porozumienia.”<sup>49</sup>



Warsztaty dmuchania szkła dla młodzieży. Gent Glas. 2020. Fotografia: Bries Geerts.

---

<sup>48</sup> R. Schachter, *The Ugly Truth: Street Art, Graffiti and the Creative City*, Art & the Public Sphere, Tom 3, Nr 2, 2014, s. 163.

<sup>49</sup> C. West, *Democracy Matters*. Nowy Jork, Penguin Books, 2004, s. 186.



*Zaangażowanie publiczności podczas FRIDAY NIGHT LIVE. Gent Glas. Fotografia: Evert Van Laere.*

Sztuka ma potencjał, by odgrywać główną rolę we wspólnocie, stanowiąc ważny aspekt świadomości społeczno-politycznej. Mówiąc o świadomości społeczno-politycznej nie mam na myśli polityki w odniesieniu do społeczeństwa, lecz to, jak interakcja w ramach wspólnoty wzbudza empatię i świadomość w polityce publicznej oraz jej wpływ na różne grupy społeczne. Bycie członkiem społeczności artystów szkła nie tylko dało mi tę sposobność, ale jeszcze pozwoliło na wyjście do szerszego grona osób, koncentrując się na pracy zespołowej, kreatywności i porozumieniu. Jako artysta jestem zwolennikiem tego rodzaju wspólnoty, skupionej na poznawaniu materiału i wykorzystaniu go w celach artystycznych.

Jednocześnie zdaję sobie niestety sprawę, że duża część współczesnej sztuki funkcjonuje w hermetycznej bańce wtajemniczonych, którzy uważają, że są ponad takie kwestie, tworząc wokół siebie elitarną otoczkę. A zatem kiedy mówię o przystępnych dziełach społeczno-politycznie zaangażowanej sztuki i ich znaczeniu, mam na myśli zarówno prace wykorzystujące zrozumiałą narrację jako narzędzie generujące reakcję emocjonalną widza i być może refleksję na poruszane tematy, jak i społeczności wspierające i rozumiejące takie narracje. Dzięki performatywnemu, atrakcyjnemu charakterowi procesu powstawania szklanych dzieł można zbudować wspólnotę oferującą możliwość ekspresji osobom, które w innym wypadku nie miałyby do niej dostępu. Społeczność taka jest środowiskiem sprzyjającym empatii i zrozumieniu poprzez wyrażanie samych siebie i wzajemną komunikację. Jednocześnie zaprasza ona nowych uczestników do świata sztuki, a co za tym idzie – przyczynia się do powstania bardziej inkluzywnego, otwartego społeczeństwa.



Dokumentacja fotograficzna wystawy

*Hope Less and (Dis)Obey*  
*M(n)iej nadzieję i bądź (nie)posłuszny*

Dodatkową dokumentację fotograficzną można znaleźć na wystawie internetowej:  
<https://www.backdoorart.com/hope-less-and-dis-obey>

Aby uzyskać dokumentację wideo, odwiedź:  
<https://www.youtube.com/watch?v=m2RovCQhgaA>



*Dawno, dawno temu, zagubieni pośród oceanu kamieni i gruzu, odkryliśmy nowe życie. Patrząc ze środka na zewnątrz, zatęskniliśmy za zrozumieniem, czekając na szczęśliwe zakończenie. Lecz to nie jest bajka.*

*Hope Less and (Dis)Obey, czyli M(n)iej nadzieję i bądź (nie)posłuszny, zabiera nas w podróż do świata zamętu i (samo)refleksji minionego roku. Kolorowe i przygaszone, mroczne i radosne, prace te oddają stan mojego umysłu przez ostatni rok, gdy żyliśmy w izolacji, ciesząc się z możliwości skupienia, ale tęskniąc za spokojem ducha.*

Kiedy zbliżała się pandemia i zamykano większość miejsc publicznych, postanowiłem stworzyć przestrzeń ekspozycyjną w swojej pracowni, by skupić wszystkie swoje prace w jednym fizycznym miejscu. Każda z prezentowanych prac odzwierciedla koncepcje, o których piszę w tej pracy. Generalnie wystawa skupia się na naszym indywidualnym postrzeganiu rzeczywistości oraz na tym, co dzieje się, gdy wszędzie wokół wali się nasze dotychczasowe rozumienie świata. Miniony rok pozwolił nam w wymiarze jednostkowym doświadczyć tego, co przeżywali wszyscy w skali globalnej. Pomimo tego, że to doświadczenie było wspólne, dotknęło ono każdego z nas w zupełnie inny sposób.

Każda z prac wystawy zgłębia inny aspekt takich indywidualnych przeżyć, zadając pytania i skłaniając do refleksji nad nimi, bez zamiaru znalezienia odpowiedzi, a tylko poszukując w nich wewnętrznego spokoju.



Hope Less and (Dis)Obey. Widok instalacji, 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevan



Hope Less and (Dis)Obey. Widok instalacji, 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevon



Adam i Steve. Druk cyfrowy na szkle, 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevon



Our Lady of FATTYma. Druk cyfrowy na szkle,  
2021. Fotografia: Mike Van Clevon



Gniew Maryi. Druk cyfrowy na szkle, 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevon



Niech to zostanie w rodzinie. Druk cyfrowy na  
szkle, 2021. Fotografia: Mike Van Clevon



Efekt motyla. Druk cyfrowy na szkle, 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevon



Marząc o... Druk cyfrowy na szkle, 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevon



Prey. Druk cyfrowy na szkle, 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevon



Nie lękajcie się. Druk cyfrowy na szkle, 2021.  
Fotografia: Mike Van Clevon



Lustreczko, powiedz przecie, 2021. Formowane ręcznie i grawerowane szkło, akryl, lustro, złoto płatkowe.  
Współpraca: Marta Byrdziak. Fotografia: Mike Van Clevon





Lustereczko, powiedz przecie (detale), 2001. Formowane ręcznie i grawerowane szkło, akryl, lustro, złoto płątkowe. Współpraca: Marta Byrdziak. Fotografia: Mike Van Cleven



Travellere. Formowane ręcznie i grawerowane szkło, metal, złoto płatkowe.  
Współpraca: Marta Byrdziak. Fotografia: Mike Van Cleven



Travelloro (detale). Formowane ręcznie i grawerowane szkło, metal, złoto płatkowe.  
Współpraca: Marta Byrdziak. Fotografia: Mike Van Cleven



The Crossing, 2021. Formowane ręcznie i grawerowane szkło, akryl, złoto płatkowe.  
Współpraca: Marta Byrdziak. Fotografia: Mike Van Cleven



The Crossing, 2021. Formowane ręcznie i grawerowane szkło, akryl, złoto płatkowe.  
Współpraca: Marta Byrdziak. Fotografia: Mike Van Clevon



W poszukiwaniu ciemności. Współpraca: Susan Taylor Glasgow, 2019.  
Szkło gięte techniką slumpingu i zgrzewane na płasko techniką fusingu, żywica epoksydowa, lateks, szklina, metal. Fotografia: Mike Van Clevon



W poszukiwaniu ciemności. Współpraca: Susan Taylor Glasgow, 2019.

Szkoło gięte techniką slumpingu i zgrzewane na płasko techniką fusingu, żywica epoksydowa, lateks, szklina, metal. Fotografia: Mike Van Clevon



Prey for the Sinners. 2021.

Szkło formowane ręcznie, akryl, tkanina, żywica epoksydowa, złoto płatkowe, zmodyfikowana pluszowa zabawka. Fotografia: Mike Van Clevon





Prey for the Sinners (detale). 2021.  
Szkło formowane ręcznie, akryl, tkanina, żywica epoksydowa, złoto płatkowe, zmodyfikowana pluszowa zabawka. Fotografia: Mike Van Clevon



Prey for the Sinners. 2021.  
Szkło formowane ręcznie, akryl, tkanina, żywica epoksydowa, złoto płatkowe, zmodyfikowana pluszowa zabawka. Fotografia: Mike Van Clevon



Prey for the Sinners. 2021.

Szkło formowane ręcznie, akryl, tkanina, żywica epoksydowa, złoto płatkowe, zmodyfikowana pluszowa zabawka. Fotografia: Mike Van Clevon



Płacz niemych ust.

Szkoło formowane ręcznie, akryl, tkanina, lateks, szkliwa, polistyren. Fotografia: Mike Van Clevén



Płacz niemych ust.

Szkoło formowane ręcznie, akryl, tkanina, lateks, szkliwa, polistyren. Fotografia: Mike Van Clevon



Placz niemych ust.  
Szkło formowane ręcznie, akryl, tkanina, lateks, szkliwa, polistyren. Fotografia: Mike Van Clevon



Płacz niemych ust.

Szkoło formowane ręcznie, akryl, tkanina, lateks, szkliwa, polistyren. Fotografia: Mike Van Clevon





Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulations*, Selected Writings, Stanford, Stanford University Press, 1988.

Bellah, Robert N. *Civil Religion in America*. Journal of the American Academy of Arts and Sciences, z numeru zatytułowanego "Religion in America," zima 1967, Tom 96, Nr 1, s. 1-21.

Biblia, New International Version.

Butler, Judith. *Is Judaism Zionism? Esej w: The Power of Religion in the Public Sphere*, Nowy Jork, Columbia University Press, 2011.

Ceysson, Bernard; Bresc-Bautier, Genevieve; Fabiolo dell'Arco, Maurizio; Souchal, Francois. *Sculpture From the Renaissance to the Present Day*. Kolonia, Taschen GmbH, 2006.

Chomsky, Noam. *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda, 2<sup>nd</sup> Edition*. Nowy Jork. Seven Stories Press. 2002.

Chomsky, Noam. *On Nature and Language*, Nowy Jork. Cambridge University Press. 2002.

Chomsky, Noam. *Optimism over Despair*, Wlk. Brytania, Penguin Books, 2017.

Corning Museum of Glass. <https://timeline.cmog.org/>

*Deklaracja Niepodległości Stanów Zjednoczonych Ameryki*, 1776.

Descartes, Rene. *Rozprawa o metodzie, 1596 – 1650*, Nowy Jork: Londyn : Macmillan ; Collier Macmillan, 1986.

Drozdowska, Dominka. *A Still Life*, Tekst kuratorski do wystawy, Wrocław, Galeria SiC! BWA, 2017.

Ellison, Ralph. *Niewidzialny człowiek*, Nowy Jork, Random House, 1947.

Finkel, Eli J.; Bail, Chris A.; Cikara, Mina; Ditto, Peter H.; Iyengar, Shanto; Klar, Samara; Mason, Lilliana; McGrath, Mary C.; Nyhan, Brendan; Rand, David G.; Skitka, Linda J.; Tucker, Joshua A.; Van Bavel, Jay J.; Wang, Cynthia S.; Druckman, James, *Political sectarianism in America*, Science Magazine, Tom 370, Nr 6516, 2020.

Gervais, Ricky. *Why I'm an Atheist*, wywiad prasowy, Nowy Jork, The Wall Street Journal, 2010.

Gladwell, Malcom. *David and Goliath*, Londyn, Penguin Books, 2014.

Harris, Dr. Beth and Zucker, Dr. Steven. *Jacques-Louis David, The Death of Marat*. w: SmartHistory, 7 stycznia, 2016.

Hedges, Cheis. *Empire of Illusion*, Nowy Jork, Nation Books, 2009.

Holm, Michael, Juul; Ohrt, Roberto; McEvelley, Thomas; McCarthy, Paul. *Five Car Stud*, katalog wystawy, Dania, Louisiana Museum of Modern Art, 2011.

McEvelley, Thomas. *Ed Kienholz's Shifting Location: Five Car Stud in Europe Again*. w: *Kienholz / Five Car Stud*, Dania, Louisiana Museum of Modern Art. 2011

Orwell, George. *1984*, Londyn, Secker and Warburg, 1949.

Piccinini, Patricia. Some thoughts about my practice. [https://www.patriciapiccinini.net/writing/0/498/61\\_](https://www.patriciapiccinini.net/writing/0/498/61_) 2020.

Pincus, Robert. L. *On a Scale that Competes with the World: the Art of Edward and Nancy Reddin Kienholz*, Berkeley i Los Angeles, University of California Press, 1990.

Schachter, Rafael. *The Ugly Truth: Street Art, Graffiti and the Creative City*, Art & the Public Sphere, Tom 3 Nr 2, 2014.

Schimmel, Paul. *Robert Gober*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Scalo, Zurich-Berlin-Nowy Jork. 1997.

Schneider, Eckhard; Chapman, Jake; Hall, James; Sagmeister, Rudolf. *Jake and Dinos Chapman*, Nowy Jork, Distributed Art Publishers, 2005.

Shaughnessy, Jonathon. *Real Life by Hand, w: Real Life*. Katalog wystawy, Ottawa, National Gallery of Canada, 2008.

Sherlock, Mary P. *Arcadian Elegy: The Art of Robert Gober*, Arts Magazine, Nr 64, 1989, s. 44-49, cytowane w: Schimmel, Paul, *Gober Is in the Details*, Los Angeles i Zurich, The Museum of Contemporary Art i Scalo Verlag, 1997.

Traver, William. <https://www.travergallery.com/artists/ross-richmond/>

Vanderstukken, Koen. *Glass as a Critical Lens*, <https://www.berengo.com/journal/glass-as-a-critical-lens-2/>

Waldman, Nadine. *Bronzed, Beaten And Bleeding: The Boxer At Rest*, Dailyartmagazing.com, <https://www.dailyartmagazine.com/boxer-at-rest/>, 2018.

Weinhart, Martina; Hollien, Max. *KIENHOLZ*, katalog wystawy, Frankfurt, Schirn Kunsthalle i Bazylea, Muzeum Tinguely, Manchester, Cornerhouse Publicaitons, 2011.

West, Cornell. *Democracy Matters*, Nowy Jork, Penguin Books, 2004.

West, Cornell. *Prophetic Religion and the Future of Capitalistic Civilization*, Esej w: *The Power of Religion in the Public Sphere*, Nowy Jork, Columbia University Press, 2011.

Źródła i podpisy do fotografii  
w kolejności występowania w tekście

Rozdział 1

<https://www.npr.org/sections/insurrection-at-the-capitol/2021/01/07/954349992/where-was-the-security-when-a-mob-stormed-the-capitol?t=1619684395265>, fotografia: Magana, Jose Luis. Associated Press.

<https://www.usnews.com/news/us/articles/2021-02-09/man-who-wore-horns-at-riot-apologies-for-storming-capitol>, fotografia: Balce Ceneta, Manuel. Associated Press.

<https://www.aljazeera.com/features/2020/12/31/2020-the-year-black-lives-matter-shook-the-world>, fotografia: Brandon, Alex. Associate Press.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2017/jan/13/jake-chapman-ai-weiwei-refugee-crisis>, fotografia: Chawla, Rohit. Associated Press,

Rozdział 2

*Five Car Stud*, M HKA Museum of Contemporary Art Antwerpen, fotografia: John Moran, 2019.

*Eldorado*. Einar i Jamex De La Torre. Galeria SiC! BWA Wrocław, fotografia: Alicja Kielan, 2019.

*Lenistwo*. Einar i Jamex De La Torre. Galeria SiC! BWA Wrocław, fotografia: Alicja Kielan, 2019.

*Pieta*. Michał Anioł, <https://en.wikipedia.org/>

*Śmierś Marata*. Jacques-Louis David. <https://en.wikipedia.org/>

*New Times Roman*. John Moran, fotografia: Alex Hogan, 2012.

*Sale of the Deathman*. John Moran, fotografia: Karel De Bock, 2013.

*Feint Denis*. John Moran, fotografia: Laure Fradin, 2019.

*Feint Bartholomew*. John Moran, fotografia: Laure Fradin, 2019.

*Feint Hippolytus*. John Moran, fotografia: Laure Fradin, 2019.

*Feint John*. John Moran, fotografia: Laure Fradin, 2019.

*Feint Sebastian*. John Moran, fotografia: John Moran, 2021.

*Feint Phocus*. John Moran, fotografia: John Moran, 2021.

Rozdział 3

*Pieta*. Michał Anioł. <http://www.italianrenaissance.org/michelangelos-pieta/>, 23 lipca 2012.

*W łóżku.* Ron Mueck, <https://ropac.net/artists/63-ron-mueck/works/11743-ron-mueck-in-bed-2005/>, fotografia: Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paryż.

*Mężczyzna z walkmanem.* Duane Hanson, <https://visualdiplomacyusa.blogspot.com/2017/09/artist-of-day-september-6-duane-hanson.html>, fotografia: Copyright Duane Hanson, 2017.

*Osoba bezdomna.* Duane Hanson, <https://visualdiplomacyusa.blogspot.com/2017/09/artist-of-day-september-6-duane-hanson.html>, fotografia: Copyright Duane Hanson, 2017.

*Tragarz.* Patricia Piccinini, <https://www.designboom.com/art/the-carrier-an-animal-and-human-hybrid-by-patricia-piccinini/>, fotografia: Patricia Piccinini i Haunch of Venison, 2012.

*The Hoerengracht.* Edward Kienholz i Nancy Reddin, <https://hart.amsterdam/nl/page/3200/binnenkort-in-nederland-kienholz-the-hoerengracht>, 2009.

*Detale szklanych elementów.* John Moran, fotografia: Evert Van Laere, 2018 i 2019.

*Odpooczywający bokser.* Grecja. <https://archaeologistsdiary.wordpress.com/2015/05/25/boxer-at-rest/>

*Grupa.* Martin Jancecky, <https://www.facebook.com/151830991489/photos/a.435515656489/10159211906801490>, fotografia: Martin Soukup.

*Rachunek sumienia #3.* Ross Richmond, [http://www.rossrichmond.com/work\\_large.php?seriesID=16&imageID=287](http://www.rossrichmond.com/work_large.php?seriesID=16&imageID=287), 2006.

*Klaun w śniegowcach,* Pino Signoretto, <https://www.schiavonglass.com/en/catalog/sculptures/clowns/clown-with-snowshoes/>

*Inuicka matka z dzieckiem.* William Morris, <https://www.schantzgalleries.com/william-morris>

*Skromność.* Antonio Corradini. 1752. <https://www.livemaster.com/topic/3166959-a-cloth-made-drunk-of-her-own-glow-marble-veil>

#### Rozdział 4

*Kalifornijski Disneyland.* <https://people.com/travel/disneyland-california-will-reopen-on-april-30-after-year-long-shutdown-but-expect-big-changes/>, fotografia: Jeff Gritchen.

*Paryski Disneyland.* <https://www.sortiraparis.com/actualites/a-paris/articles/230800-coronavirus-frequentation-en-berne-a-disneyland-paris-l-economie-locale-impactee>, fotografia: Laurent P.

*Bez tytułu. 1995-1997 (detal)* s. 34. Schimmel, Paul. *Robert Gober*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Scalo, Zurich-Berlin-Nowy Jork. 1997.

*Bez tytułu. 1995-1997 (detal)* s. 35. Robert Gober. Schimmel, Paul. *Robert Gober*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Scalo, Zurich-Berlin-Nowy Jork. 1997.

*Sprawiedliwość Kambyzesa.* Gerard David, 1498, <https://www.rferl.org/a/russian-man-gets-under-judges-skin-with-image-of-judicial-flaying/29985028.html>

*Święty Dionizy podnoszący swoją głowę.* Malowidło ściennie w Panteonie, Paryż, <https://daydreamtourist.com/2015/11/03/martyred-saints/>

*Reklama Odkryj na nowo klasykę.* Botticelli, Narodziny Wenus, <http://artnaos.net/eclass/Art225/ArtStyleAd/Mataphor.html>

*Big Mac Bacon.* Reklama McDonald's, <https://www.creativebloq.com/news/mcdonalds-defaces-classic-artwork-in-new-burger-selling-low>

*Płacz niemych ust.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevan, 2021.

*Płacz niemych ust.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevan, 2021.

*Skulony bałagan.* John Moran, Hodge Gallery Pittsburgh Glass Center, fotografia: Nathan J. Shaulis, 2020.

*Szczęście. Cykl Mickey Mori.* John Moran, fotografia: Laure Fradin, 2018.

*Dekadenckie gnicie. Cykl Mickey Mori.* John Moran, fotografia: John Moran, 2021.

## Rozdział 5

*Zaostrzony palnik Nortel średniego zasięgu.* Dzięki uprzejmości Bena Sharpa, fotografia: Ben Sharp.

*FRIDAY NIGHT LIVE w akcji.* Gent Glas, fotografia: Evert Van Laere, 2018.

*Pracownia hutnicza w Pilchuck Glass School.* [https://northsoundlife.com/lifestyle/the-pilchuck-glass-school/lifestyle\\_spotlightartist/](https://northsoundlife.com/lifestyle/the-pilchuck-glass-school/lifestyle_spotlightartist/)

*Harvey Littleton i jego studenci obserwują pokaz podczas pierwszego warsztatu w Toledo. 1962,* [https://blog.cmog.org/2013/12/04/rakow-library-staff-favorite-the-florian-archives/1000068776\\_exp1/](https://blog.cmog.org/2013/12/04/rakow-library-staff-favorite-the-florian-archives/1000068776_exp1/), fotografia: Robert C. Florian.

*Uczestnicy pierwszego warsztatu szkła studyjnego w Muzeum Sztuki w Toledo. 1962.* [https://womenshistory.si.edu/object/harvey-littleton-clayton-bailey-and-robert-florian-among-others-toledo-museum-art-workshop%3AAAADCD\\_item\\_218](https://womenshistory.si.edu/object/harvey-littleton-clayton-bailey-and-robert-florian-among-others-toledo-museum-art-workshop%3AAAADCD_item_218), fotografia: Robert C. Florian.

*Einar i Jamex De La Torre jako artyści występujący gościnnie podczas FRIDAY NIGHT LIVE.* Gent Glas, fotografia: Evert Van Laere. 2019.

*Praca zespołowa podczas FRIDAY NIGHT LIVE.* Gent Glas, fotografia: Laure Fradin, 2019.

*Warsztaty dmuchania szkła dla młodzieży.* Gent Glas, fotografia: Bries Geerts, 2020.

*Zaangażowanie publiczności podczas FRIDAY NIGHT LIVE.* Gent Glas, fotografia: Evert Van Laere, 2019.

## Dokumentacja fotograficzna

*Hope Less and (Dis)Obey.* Widok instalacji. John Moran, fotografia: Mike Van Clevan, 2021.

*Hope Less and (Dis)Obey.* Widok instalacji. John Moran, fotografia: Mike Van Clevan, 2021.

*Adam i Steve.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevan, 2021.

*Our Lady of FATTYma.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevan, 2021.

*Gniew Maryi.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevan, 2021.

*Niech to zostanie w rodzinie.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Efekt motyla.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Marząc o...* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Prey.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Nie lękajcie się.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Lustereczko, powiedz przecie.* John Moran i Marta Byrdziak, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Lustereczko, powiedz przecie (detal).* John Moran i Marta Byrdziak, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Travellore.* John Moran i Marta Byrdziak, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Travellore (detal).* John Moran i Marta Byrdziak, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*The Crossing.* John Moran i Marta Byrdziak, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*The Crossing (detal).* John Moran i Marta Byrdziak, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*W poszukiwaniu ciemności.* John Moran i Susan Taylor Glasgow, fotografia: Mike Van Clevon, 2019.

*W poszukiwaniu ciemności (detal).* John Moran i Susan Taylor Glasgow, fotografia: Mike Van Clevon, 2019.

*Prey for the Sinners.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Prey for the Sinners (detal).* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Prey for the Sinners (detal).* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Prey for the Sinners (detal).* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Placz niemych ust.* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Placz niemych ust (detal).* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Placz niemych ust (detal).* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.

*Placz niemych ust (detal).* John Moran, fotografia: Mike Van Clevon, 2021.