

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

Wydział Malarstwa

Kasper Minciel

Sztuka musi być poważna albo i nie

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

Promotor: prof. Wojciech Pukocz

Wrocław 2024

Spis treści

Wstęp	7
<i>Historia wesola, a ogromnie przez to smutna i Szlachki</i>	12
<i>Świat się wali a ja walę konia</i>	22
<i>Miejski Ośrodek Szutki i Muzyczka do toalety</i>	30
<i>Tak, a o co chodzi i Pojutrze będzie po wszystkim</i>	42
Zakończenie	52
Bibliografia	54
Spis ilustracji	58

Abstrakt

Przedmiotem pracy jest opis kontekstów powstania siedmiu realizacji artystycznych: *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* (2020–2021), cykl *Szlaczki* (2022), *Świat się wali a ja walę konia* (2021), *Miejski Ośrodek Sztuki* (2022), *Muzyczka do toalety* (2022), cykl *Tak, a o co chodzi* (2022–2024), cykl *Pojutrze będzie po wszystkim* (2023–2024). Autor zrealizował powyższe działania indywidualnie oraz z Irminą Rusicką, w ramach pracy badawczej na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu w latach 2020–2024. Dysertacja prezentuje zdolności sztuki współczesnej do dekonstrukcji utartych narracji oraz budowania alternatyw wobec wyzwań współczesności, zwłaszcza poprzez wykorzystanie elementów uznawanych za niepoważne lub marginalne. Zaprezentowane awangardowe strategie artystyczne podkreślają rolę sztuki jako narzędzia krytyki i zmiany, umożliwiającego wyjście poza ograniczenia narzucone przez historyczne i społeczne uwarunkowania. Teoretyczne ramy analizy opierają się na koncepcjach filozofów i teoretyków kultury, takich jak Mark Fisher, Andrzej Leder, Friedrich Nietzsche, Theodor W. Adorno i Jan Sowa.

Słowa kluczowe

sztuka współczesna, dziwaczne i osobliwe, humor, postsztuka, muzak, transformacja ustrojowa, silne obrazy

Abstract

The dissertation presents the background of the creation of seven art projects: *A Very Happy Story, and Therefore Very Sad* (2020–2021), *Patterns* series (2022), *The World Is Crumbling and I Am Wanking* (2021), *Municipal Atr Centre* (2022), *Toilet Music* (2022), *Yes, What's the Matter* (2022–2024), *The Day After Tomorrow It Will Be All Over* (2023–2024). The author created the above-mentioned projects independently and in cooperation with Irmina Rusicka, as part of his research at the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław in 2020–2024. The dissertation explores the ability of contemporary art to deconstruct well-established narratives and build alternatives to the challenges of the modern era, in particular through the use of elements that are commonly considered as marginal or not serious. The avant-garde artistic strategies presented in the thesis emphasise the role of art as a tool of criticism and change which allows transcending the limitations imposed by historical and social conditions. The analysis is based on a theoretical framework comprising the concepts proposed by philosophers and cultural theorists, including Mark Fisher, Andrzej Leder, Friedrich Nietzsche, Theodor W. Adorno, and Jan Sowa.

Keywords

contemporary art, the weird and the eerie, humour, postart, muzak, political transformation, strong images

Wstęp

Niniejsza praca doktorska stanowi analizę serii projektów artystycznych, które realizowałem samodzielnie oraz we współpracy z artystką Irminą Rusicką w latach 2020–2024:

- *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* (2020–2021),
- prace z cyklu *Szlaczki* (2022),
- *Świat się wali a ja walę konia* (2021),
- *Miejski Ośrodek Sztuki* (2022),
- *Muzyczka do toalety* (2022),
- prace z cyklu *Tak, a o co chodzi* (2022–2024),
- prace z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim* (2023–2024).

Dysertacja składa się z czterech rozdziałów, z których każdy poświęcony jest jednej realizacji lub serii prac. W rozdziałach omawiam kontekst powstania dzieł, założenia teoretyczne, proces wykonania oraz miejsca i sposób ekspozycji. W swojej praktyce artystycznej posługuję się pseudonimem artystycznym Kasper Lecnim. Wszystkie realizacje, które upublicznię, podpisuję w ten sposób.

Przedstawione prace zostały zrealizowane w różnych mediach, głównie w formie obiektów, ale także jako działania site-specific oraz formy muzyczne. Ich wspólnym mianownikiem jest potencjał tworzenia nowych narracji i schematów interpretacyjnych za pomocą sztuki współczesnej, opierającej się na tym, co powszechnie uznawane za niepoważne lub nieposiadające wysokiego statusu symbolicznego. Twórczość artystyczna jest często postrzegana jako dziedzina elitarna. W moich realizacjach oraz metodzie twórczej staram się konsekwentnie dekonstruować ten stereotyp, pracując z tematami i materiałami, które są uznawane za marginalne, powszechne, pozbawione wysokiego kapitału symbolicznego, tanie czy wręcz komiczne – jednym słowem właśnie: niepoważne. W swoich działaniach świadomie sięgam po elementy uznawane za „gorsze” lub śmieszne, aby zakwestionować tradycyjne hierarchie wartości w sztuce. Humor, memy internetowe, karykatury sprzed stu lat, toalety w instytucjach sztuki,

gruzy i śmieci budowlane stają się podłożem do opowiadania o współczesności, a także remontowywania, a innym razem poszerzania i uelastyczniania ideologii, na których ta funkcjonuje. Wszystkie realizacje powstały w specyficznym kontekście socjopolitycznym, który Zygmunt Bauman, za Antonio Gramscim, określa mianem *interregnum* – czasem bezkrólestwa¹. Obserwujemy rozpad dotychczasowego porządku świata, w którym kapitalizm i neoliberalna demokracja nie spełniły swoich obietnic, a przyszłość pozostaje nieprzewidywalna. Właśnie w tej niepewności dostrzegam przestrzeń dla pracy wyobraźni, uruchamianej za pomocą sztuki współczesnej.

W pierwszym rozdziale, dotyczącym prac *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* oraz *Szlaczki*, wraz z Irminą Rusicką podejmujemy próbę reinterpretacji kanonicznego obrazu Jana Matejki *Bitwa pod Grunwaldem* poprzez pryzmat karykatury wykonanej przez Stanisława Wyspiańskiego. Nasza praca polega na przekształceniu niewielkiego szkicu Wyspiańskiego w monumentalną, przestrzenną rzeźbę, która podważa utrwalone imaginarium narodowe i zachęca do nowego spojrzenia na historię oraz tożsamość.

W drugim rozdziale opisuję pracę *Świat się wali a ja walę konia*, która wykorzystuje internetowy mem oraz historyczne odniesienia do katastrofy w Pompejach, opowiadając o potencjale życia w obliczu końca, a także o znaczeniu obrazu w czasach post-internetu.

W trzecim rozdziale opisuję interwencje instytucjonalne, takie jak *Miejski Ośrodek Sztuki* oraz *Muzyczka do toalety*, które poddają refleksji rolę instytucji sztuki oraz kwestionują granice między codziennością a doświadczeniem artystycznym. Poprzez subtelne modyfikacje przestrzeni galerii i wykorzystanie błędów językowych rozszerzam pole sztuki na obszary zwykle pomijane, a wprowadzając elementy zaskoczenia i humoru, staram się przełamać konwencjonalne podejście do instytucji artystycznych i zachęcić do bardziej otwartego odbioru sztuki.

W ostatnim rozdziale skupiam się na obiektach z serii *Tak, a o co chodzi* oraz *Pojutrze będzie po wszystkim*. Wykorzystując materiały takie jak gruzy i odpady z architektury PRL-u oraz nawiązując do idei dziwaczności i osobliwości Marka Fishera, eksploruję tematy związane z transformacją ustrojową, jej wpływem na współczesną tożsamość oraz napięciem między przeszłością a teraźniejszością.

Tytuł rozprawy – *Sztuka musi być poważna albo i nie* – jest parafrazą pracy Adama Rzepeckiego z 1983 roku. W oryginale tekst brzmiał następująco:

*Życie jest poważne,
chyba,
Sztuka musi być radosna,
albo i nie,*
Rzepecki, 1983.

Nawiązując do wspomnianego cytatu Rzepeckiego, uważam, że moment zawahania wywołany przez sztukę jest zjawiskiem wyjątkowym, posiadającym potencjał sprawczości. Tezę tę poddaję weryfikacji poprzez analizę prac artystycznych opisanych w dysertacji, jednocześnie konfrontując ją z rozważaniami filozofów i teoretyków kultury, takich jak Mark Fisher, Andrzej Leder, Friedrich Nietzsche, Theodor W. Adorno i Jan Sowa. Ich teksty odgrywają istotną rolę w teoretycznym ugruntowaniu analizy poszczególnych realizacji. Szczególnie inspirujące okazały się dla mnie rozważania brytyjskiego teoretyka kultury Marka Fishera, znanego ze swoich analiz kapitalistycznego realizmu i melancholii. W swojej ostatniej publikacji, *Dziwaczne i osobliwe*, Fisher omawia kategorie bliskie mojemu procesowi twórczemu: zgadzam się zwłaszcza z jego definicją doświadczenia sztuki współczesnej jako „obcowania z tym, co nowe, gdzie pojęcia i schematy interpretacyjne, które stosowaliśmy do tej pory, są przestarzałe”².

Kolejnym istotnym kontekstem dla moich prac są okoliczności, w których powstawały. Postrzegam działalność artystyczną jako zawód, w którym kluczową rolę odgrywa aktywne współtworzenie pola sztuki. Przejawia się to poprzez realizację i publiczną prezentację działań twórczych w formie wystaw indywidualnych i zbiorowych, udział w rezydencjach artystycznych oraz prowadzenie aktywnego dialogu z innymi twórcami i instytucjami. Z tego względu wszystkie opisywane w rozprawie prace zostały zrealizowane we współpracy z publicznymi instytucjami sztuki.

Rzeźba *Historia wesola...* powstała dzięki zaproszeniu Galerii Bielskiej BWA do udziału w zbiorowej wystawie *Pole bitwy* (kuratorka: Ada Piekarska). Pracę *Świat się wali a ja walę konia* zrealizowałem dzięki kwalifikacji do współpracy z artystką wizualną Joanną Rajkowską w ramach rocznego programu *Studio Mistrzów* organizowanego przez BWA Wrocław, zwieńczonego wystawą *Nagi Nerw* w tej samej instytucji. Dwa lata później prezentowaną na zbiorowej ekspozycji *Niepokój przychodzi o zmierzchu* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki, której kuratorką była Magda Komornicka. Natomiast seria prac *Szlaczki* oraz *Miejski Ośrodek Sztuki* i *Muzyczka do toalety* powstała na wystawę indywidualną *It-it?* w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, gdzie funkcję kuratora pełnił Bartosz Nowak. Cykl prac *Tak, a o co chodzi* zaprezentowałem na wystawie indywidualnej w Galerii Szarej w Warszawie podczas Warsaw Gallery Weekend w 2022 roku, a także na ekspozycji *Wiesz co cię boli* razem z cyklem prac *Pojutrze będzie po wszystkim* w Galerii Bielskiej BWA w 2024 roku, kuratorowanej przez Aleksego Wójtowicza i Adę Piekarską.

Innym ważnym elementem mojej pracy twórczej są działania w duecie z artystką wizualną Irminą Rusicką. Dlatego niektóre z opisanych w dysertacji prac, takie jak *Historia wesola...*, wybrane działania w instytucjach z serii *It-it?* oraz dwie realizacje z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, zostały stworzone we współpracy z Rusicką. Wspólnie z Irminą pracujemy zarówno indywidualnie (każde z nas ma odrębną praktykę), jak i w duecie. W tym drugim przypadku prowadzimy współpracę na każdym etapie tworzenia, od koncepcji po produkcję dzieł, w sposób niehierarchiczny, co stanowi wyjątkowość w obszarze sztuki, w którym zazwyczaj dominuje podejście indywidualistyczne. Decyzja o wspólnej realizacji wybranych

¹ Z. Bauman, *Times of interregnum*, „Ethics & Global Politics” 2012, t. 5, nr 1.

² M. Fisher, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. T. Adamczewski, A. Karalus, Gdańsk 2023, s. 16.

projektów wynika ze zbieżności naszych zainteresowań twórczych oraz świadomości, że współpraca umożliwia skuteczniejszą realizację dużych przedsięwzięć – uzupełniające się kompetencje, którymi dysponujemy, pozwalają na osiągnięcie rezultatów przewyższających możliwości pracy indywidualnej.

Celem mojej pracy doktorskiej jest nie tylko dokumentacja i analiza wymienionych projektów, ale również refleksja nad rolą sztuki w procesach społecznych i kulturowych. Poprzez odwołania do teorii kultury, psychoanalizy oraz filozofii staram się podkreślić znaczenie krytycznego myślenia i zdolności sztuki do otwierania i tworzenia przestrzeni dla nowych interpretacji i dialogu. Myślę o sztuce jako skutecznym narzędziu krytyki i zmiany, które umożliwia wyjście poza ograniczenia narzucone przez historyczne i społeczne uwarunkowania. Mam nadzieję, że przedstawione wnioski przyczynią się do dalszej dyskusji na temat roli sztuki we współczesnym świecie i jej potencjału inicjowania zarówno małych, jak i dużych zmian społecznych.

Historia wesola, a ogromnie przez to smutna i Szlachki

W 2020 roku, razem z Irminą Rusicką, zostaliśmy zaproszeni przez Adę Piekarską do stworzenia pracy na wystawę zbiorową *Pole bitwy* w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej, której kuratorką była właśnie Piekarska. Ekspozycja miała badać, jak rzeczywistość była i jest kształtowana przez konkurujące ideologie i związane z nimi narracje. Ponieważ nasza dotychczasowa praktyka artystyczna opierała się na dialogu z kontekstem wystaw, a wystawa Piekarskiej dotyczyła głównie narracji związanych z polską tożsamością i jej ideologicznymi fundamentami, postanowiliśmy sięgnąć do klasycznych obrazów, które ją kształtują. W ten sposób punktem wyjścia do realizacji pracy *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* stał się obraz *Bitwa pod Grunwaldem* Jana Matejki, który w Polsce zajmuje trwałe miejsce w kanonie sztuki i jest kluczowym wizerunkiem historycznej bitwy, mającym ogromne znaczenie dla polskiej tożsamości.

Bitwę Matejki można nazwać silnym obrazem – czyli takim, który ma zdolność przeobrażania rzeczywistości. Kulturoznawca Marek Krajewski definiuje silne obrazy jako te, które „zmieniają sposób działania lub myślenia, aktywizują i pobudzają, mobilizują do działań zbiorowych”, „prowokują powstawanie innych wizerunków”, a jednocześnie „mają zdolność do powstrzymywania zmiany, są zatem współodpowiedzialne za reprodukcję porządku społecznego”³. Trudno o trafniejszą charakterystykę *Bitwy* – monumentalnego, wielopostaciowego dzieła malarskiego, wykorzystywanego już od momentu powstania jako skuteczne narzędzie patriotycznej propagandy w trakcie zaboru pruskiego, walk niepodległościowych i okupacji czasów II wojny światowej oraz kształtowania narodowej tożsamości na terenach polskich aż do współczesności⁴. Dlatego też historyk sztuki Mieczysław Porębski słusznie

³ M. Krajewski, *Słabe obrazy – obrazy słabych*, „Widok” 2015, nr 9, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/9-pomniki-transformacji/slabe-obrazy> [dostęp: 5.09.2024].

⁴ Zob. M. Poprzęcka, *Grunwald i Grunwald*, [w:] K. Murawska-Muthesius (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010, s. 29–39.



Il. 1. Jan Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem*, 1872–1878, olej na płótnie, 426 × 987 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 2. Stanisław Wyspiański, *Karykatura Bitwy pod Grunwaldem Jana Matejki*, ok. 1900, 10,3 × 21 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie

przypisuje Janowi Matejce szczególną rolę narodowego mitologa, a nie tylko jednego z licznych malarzy narodowych dziejów⁵.

Stała obecność *Bitwy* w polskiej kulturze i wyobraźni prowokowała również – jak na silny obraz przystało – do powstania innych, odwołujących się do niej prac artystycznych (dla przykładu dzieł Edwarda Krasińskiego⁶, Edwarda Dwurnika⁷ czy Bogny Burskiej⁸). Razem z Irminą Rusicką postanowiliśmy podejść do tego tematu inaczej. Szukaliśmy sposobu, który opierałby się na powtórzeniu, umożliwiając przeniesienie historycznych idei do współczesności oraz włączenie ich w bieżący dyskurs, w tym także polityczny. Szukaliśmy obrazu, który powstał niedługo po *Bitwie pod Grunwaldem*, a nawiązywał do niej bezpośrednio i był rodzajem reakcji na jej powstanie. W procesie badawczym dotarliśmy do niewielkiego rysunku autorstwa Stanisława Wyspiańskiego z około 1900 roku, który jako karykatura *Bitwy* Matejki stał się naszą główną inspiracją.

Chaotyczna płatanina linii autorstwa Wyspiańskiego, zdecydowanie złośliwa i prowokacyjna, stanowi wyraźną opozycję do wyszukanego i klasycznego stylu obrazu Matejki, zarówno pod względem formy, jak i ukrytych za nim intencji. *Bitwa* Wyspiańskiego to odpowiedź na *Bitwę* Matejki, widziana z perspektywy jego ucznia, który w polskim imaginariusz zajmuje równie ważne miejsce i również komentuje polską tożsamość, ale z odmiennej perspektywy. Jeśli *Bitwę* Matejki można odczytać jako pomnik, to mały rysunek Wyspiańskiego staje się jego antypomnikiem. Nasze zainteresowanie tym szkicem wynikało z konfrontacji dwóch wizji – wizji Matejki, która mitologizuje tożsamość i jest formalnie odporna na zachodni modernizm, oraz wizji Wyspiańskiego, która te mity dekonstruuje. O napięciu między tymi dwoma obrazami i ich twórcami trafnie pisze krytyk Aleksy Wójtowicz: „jeden polskość konserwuje, drugi próbuje ją krytycznie przetworzyć. Z tego napięcia rodzi się *Bitwa* Wyspiańskiego – skromny szkic, żart, prztyczek w nos krótkowzrocznej gigantomanii mistrza”⁹.

Zdecydowaliśmy, że naszą pracą będzie odtworzenie rysunku Stanisława Wyspiańskiego w formie dużej, przestrzennej rzeźby, nawiązującej skalą do form pomnikowych oraz monumentalnych rozmiarów oryginalnego obrazu Matejki. Nie zadowalało nas proste przeniesienie rysunku na płaską, ażurową powierzchnię, a zależało nam na stworzeniu pełnoprawnej trójwymiarowej formy, którą można oglądać z różnych perspektyw i która w każdej z nich tworzy kolejne nakładające się kompozycje o różnych proporcjach i napięciach.

⁵ M. Gliński, *Czy Matejko był malarzem?*, Culture.pl, 31.10.2013, <https://culture.pl/pl/artykul/czy-matejko-byl-malarzem> [dostęp: 29.08.2024].

⁶ Edward Krasiński, *Instalacja*, 1997, fotografia czarno-biała na płycie MDF, niebieska taśma, wymiary zmienne.

⁷ Edward Dwurnik, *Bitwa pod Grunwaldem*, 2010, olej na płótnie, 270 × 450 cm.

⁸ Bogna Burska, *Bitwa pod Grunwaldem*, 2011, wideo typu found footage, 19’28”.

⁹ A. Wójtowicz, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, [w:] A. Piekarska (red.) *Pole bitwy*, Bielsko-Biała 2020, s. 94.



Il. 3. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, 2020–2021, stal proszkowana, 250 × 500 × 140 cm



Il. 4. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, 2020–2021, stal proszkowana, 250 × 500 × 140 cm, fot. Irmina Rusicka



Il. 5. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, 2020–2021, stal proszkowana, 250 × 500 × 140 cm, fot. Irmina Rusicka

Pomysł ten wymagał uprzestrzennienia rysunku, a to wiązało się ze odnalezieniem porządku i logiki w liniach nakreślonych przez Wyspiańskiego. To, co w teorii brzmiało jak proste zadanie, okazało się dosyć wymagającym procesem badania i odwzorowywania intencji, jakie stały za ręką Wyspiańskiego. Tworzyliśmy z Irminą Rusicką małe modele z drutu stalowego, które następnie fotografowaliśmy i dopracowywaliśmy w formie cyfrowych projektów 3D, tak aby jak najlepiej oddać charakter oryginalnej pracy. Finalnie z niewielkiego rysunku powstała trzelementowa rzeźba wykonana z pręta stalowego, o całkowitym rozmiarze 250 × 500 × 140 cm i ważąca ponad 200 kg. To, co pierwotnie było żartem wziętym ze szkicownika Wyspiańskiego, urosło do formy pełnoprawnego pomnika. Natomiast tytułem pracy stało się zdanie z *Wesela*, najsłynniejszego dramatu tego autora. W ten sposób *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* odsyła do dwóch kanonicznych dla polskiej tożsamości dzieł kultury – Matejkowskiej *Bitwy*, która celebrowała zwycięstwo, i *Wesela* Wyspiańskiego, które opowiada nie o klęsce, a raczej o pewnej prozaicznej porażce¹⁰.

Decyzja o przetłumaczeniu *Bitwy* na trójwymiarową, pełnoprawną formę pomnikową, przeznaczoną do oglądania z różnych perspektyw, odwołuje się do koncepcji formy otwartej architekta i teoretyka Oskara Hansena oraz do teorii obrazu Hansa Beltinga. Jak zauważa historyczka sztuki Anna Markowska, według Beltinga obraz powstaje:

(...) „jako wynik obiektywnej i kolektywnej symbolizacji”, w określonej przestrzeni społecznej i konkretnym ciele, które pozostaje „miejszem obrazów” i ich nośnikiem, dzięki m.in. wyobraźni i pamięci¹¹.

Referując poglądy Beltinga, Grzegorz Dziamski zauważa, że „obraz musi sobie znaleźć medium, w którym się ucieleśni (...), żeby zaistnieć w przestrzeni publicznej, a widz musi ożywić obraz, żeby ten nie pozostał martwym obrazem”¹². Przy tym można zauważyć, że moc obrazów silnych zależy właśnie od stopnia ożywienia obrazu przez jego „nośniki” – odbiorców i odbiorczynie – których częścią wyobraźni i tożsamości staną się wybrane wizerunki. Dokonując upomnikowania rysunku Wyspiańskiego, na nowo go ożywiamy. Dodatkowo odwołując się do koncepcji formy otwartej, „otwieramy” samą rzeźbę na kolejne spojrzenia, a jej temat – na odmienne interpretacje.

Na indywidualnej wystawie *It-it?*¹³ w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim w 2022 roku zestawiliśmy *Historię wesolą...* z serią prac *Szlaczki*. Seria ta, podobnie jak wcześniej opisywana rzeźba, jest przestrzennym odwzorowaniem szkicowej linii. Wykonane z czerni kostnej, bawełny i stali obiekty nawiązują natomiast do najprostszych ćwiczeń

¹⁰ Zob. J. Tischner, *Chochół sarmackiej melancholii*, Tischner.pl, 19.04.2010, <https://tischner.pl/chochol-sarmackiej-melancholii/> [dostęp: 5.09.2024].

¹¹ A. Markowska, „*Crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago*”. *Obrazy mocne i słabe według Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] Ł. Kiepuszewski, S. Czekalski, M. Bryl (red.) *Obrazy mocne – obrazy słabe. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*, Poznań 2018, s. 69.

¹² G. Dziamski, *Od antropologii obrazu do sztuki globalnej*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2010, nr 3(65), s. 223.

¹³ Kuratorem wystawy był Bartosz Nowak.

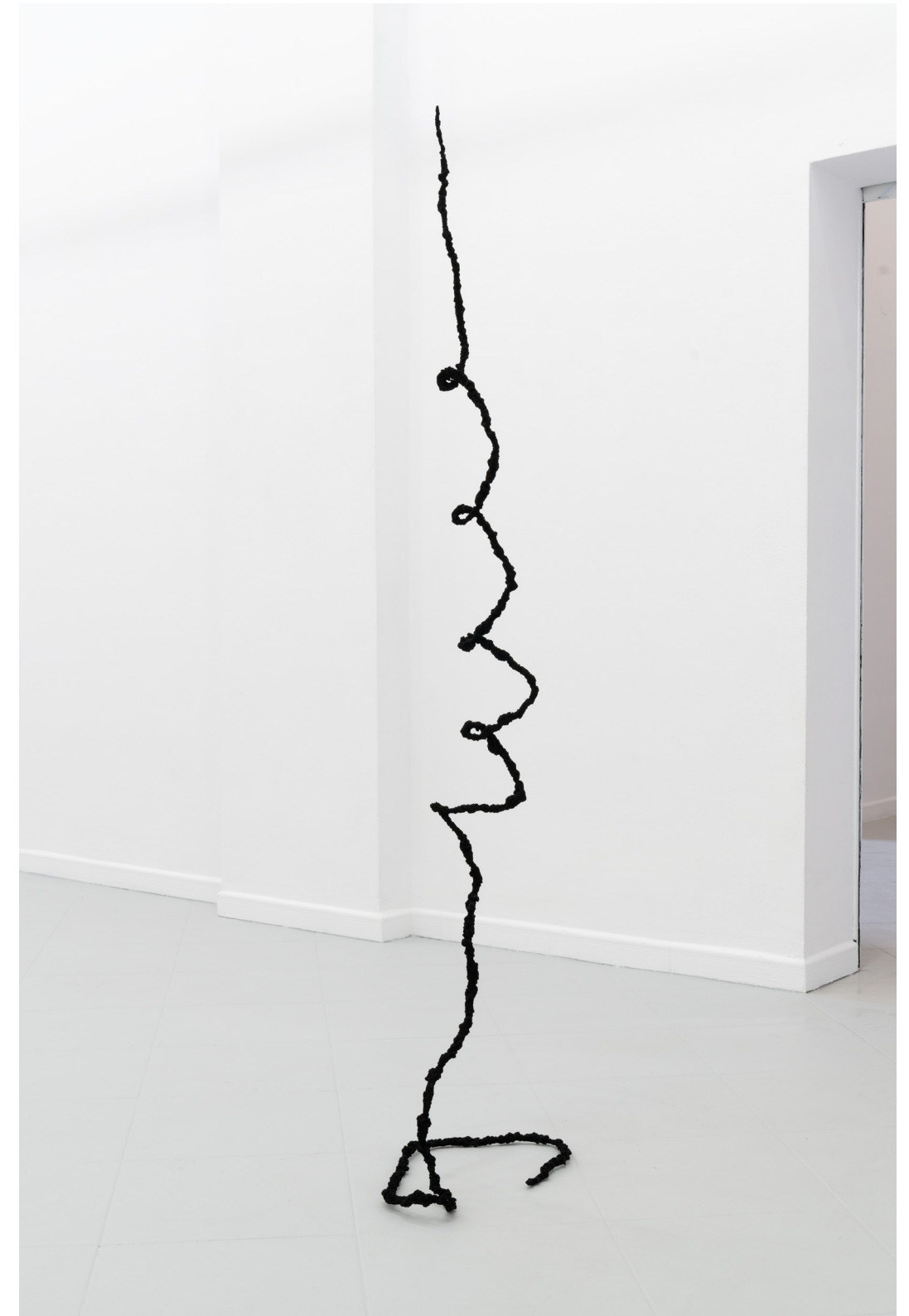
grafomotorycznych, które mają przygotować mięśnie do opanowania czynności płynnego pisania. Powstające w ten sposób rysunki są abstrakcyjnymi, powtarzalnymi ornamentami, które nie niosą dla wykonujących je osób konkretnego znaczenia, ponieważ dopiero w toku dalszych ćwiczeń pojawią się konkretne litery, a w ślad za nimi – słowa, zdania i wynikające z nich sensy. Jak pisze Wójtowicz w tekście towarzyszącym *Szlaczkom*:

Z tych ćwiczeń wylaniają się kolejne zlepki liter, które dopiero w przyszłości mogą stać się pełnoprawnymi historiami. A te – według optymistów – Historią. Ale nikt nie da gwarancji, że tak właśnie się stanie¹⁴.

Choć same ćwiczenia skonstruowane są jako model repetycji pewnego wzoru, każda próba jest indywidualna – dlatego też, w odróżnieniu od *Historii wesołej...*, zamiast pręta o regularnej grubości użyliśmy materiałów naśladowujących dynamiczny ślad tuszu prowadzony przez pozbawioną jeszcze biegłości rękę. Istotny był dla nas w tym zestawieniu także status pierwowzorów tych obiektów – żartobliwego szkicu i dziecięcych szlaczków – rozumianych jako niegotowe, nieautonomiczne formy, część procesu czy też zaledwie punkt wyjścia dla „pełnoprawnych” realizacji i aktywności podmiotu.

Przykład tych dwóch realizacji, wykonanych wspólnie z Irminą Rusicką, współgra ze sobą nie tylko ze względu na formalne podobieństwo (minimalistyczne, abstrakcyjne rzeźby) i sposób, w jaki zostały wykonane (przestrzenne odwzorowanie linii). Łączy je również narracja – obie dotyczą praktyk powtórzenia gestu i nieoczywistego podobieństwa do „pierwowzorów”. Wiernie odwzorowują rysunki, które same zaledwie impresyjnie odnoszą się do własnych pierwowzorów – wielopostaciowej, akademickiej kompozycji czy też pisanego słowa, a zatem kluczowych składników tożsamości narodowej: wydarzeń przekształconych w silne obrazy i narracje, zdolne konstruować wspólnotę wartości. Twórcza refleksja nad powtórzeniem jest częstą strategią, z której wspólnie z Irminą Rusicką korzystamy – sięgamy po historyczne wizerunki, w których strukturę ingerujemy, dokonując przesunięcia znaczeniowego, osobliwego montażu lub wyrwy.

W kontekście strategii powtórzenia warto nawiązać do fatalistycznej wizji teoretyka kultury Marka Fishera, który postrzega późny kapitalizm jako rzeczywistość pozbawioną przyszłości, zdominowaną przez repetycję. Zamiast przyszłości mamy do czynienia z pseudoterazniejszością, opartą na nieustannym odtwarzaniu utrwalonych form narracyjnych¹⁵. W naszych pracach sprawdzamy, czy można świadomie i intencjonalnie korzystać z powtórzenia, ale z pewnym przesunięciem, tak aby rozchwiać cykl i doprowadzić w konsekwencji do powstania wyrwy – potencjalnej alternatywy.



Il. 6. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, seria *Szlaczki*, 2022, czerni kostna, bawełna, poliuretan, stal, 180 × 40 × 60 cm

¹⁴ A. Wójtowicz, opis prac towarzyszących wystawie *It-it?*, 2022, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, kur. Bartosz Nowak, druk ulotny, strony nienumerowane.

¹⁵ M. Fisher, *Realizm kapitalistyczny. Czy nie ma alternatywy?*, tłum. A. Karalus, Warszawa 2020, s. 9–22.

Na przykładzie *Historii wesołej...* tym przesunięciem jest zniekształcenie kanonicznego, silnego obrazu, który stanowi część narodowego imaginarium. Jak zauważa filozof i psychoanalityk Andrzej Leder, to imaginarium jest podtrzymywane przez:

(...) frazy pisane i czytane, wypowiedane w mediach i słuchane, oglądane i powtarzane przez tysiące ust. W ten sposób ciągle przywoływany jest podmiot zbiorowy. Ta wspólna podmiotowość realizowana przez każdego z nas jest więc przepowiadana przez dominujący dyskurs przebiegający po symbolicznym i stale odwołujący się do ważnych figur imaginarium¹⁶.

Zakodowany w tym krajobrazie mit można postrzegać jako siłę zmuszającą do bezrefleksyjnego powtarzania ustalonego schematu zachowań. Nawiązując do Freuda – ten specyficzny przymus powtarzania sprawia, że to, co znane, przeważa nad tym, co korzystne, ograniczając zdolność spojrzenia dalej i głębiej. Przykładem może być pielęgnowane od 1410 roku poczucie zwycięstwa nad Niemcami, które wciąż przynosi podobne poczucie samozadowolenia, mimo że czas i rzeczywistość uległy radykalnej zmianie. Nasza ingerencja w zakorzeniony w polskiej wyobraźni i tożsamości silny obraz jest tym powtórzeniem z przesunięciem – odmową ponowienia go w znanej formie. *Historia wesoła...* jest osobliwym obrazem militarnego tryumfu, ponieważ „jest w niej coś niewłaściwego – czujemy, że coś tu nie pasuje”¹⁷. Płatanina dynamicznych linii sugeruje znajomy obraz, który nie przypomina „oryginału”: abstrakcyjna, minimalistyczna forma zamiast akademickiej, realistycznej kompozycji; chaos zamiast tryumfu i wreszcie – dynamika w miejsce statycznej „stopklatki” z podręcznika historii. Montaż, który potęguje wrażenie osobliwości, to także zamiana tytułu z *Bitwy* na „historię wesołą, ale przez to smutną” – w odniesieniu do zarówno żywotności (i konsekwencji) mitu grunwaldzkiego, miejsca dzieła Matejki w narodowej historii kultury, jak i nieobecności w niej tego konkretnego rysunku Wyspiańskiego. Idąc za intuicjami Marka Fishera, taki zabieg uwolnienia od powszedniości, defamiliaryzacji tego silnego obrazu pozwala zobaczyć to, co w środku, z perspektywy tego, co na zewnątrz¹⁸ – „poza granicę tego, co zwyczajowo bierze się za rzeczywistość”¹⁹. Pozwala doświadczyć czegoś, co za przywoływaniem w posłowie do *Dziwaczego i osobliwego* Theodorem Adorno można określić „zachowaniem estetycznym” – a zatem „dostrzegania w rzeczach czegoś więcej, niż one stanowią”²⁰.

¹⁶ A. Leder, *Prześlona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014, s. 13.

¹⁷ M. Fisher, *Dziwaczne...*, s. 16.

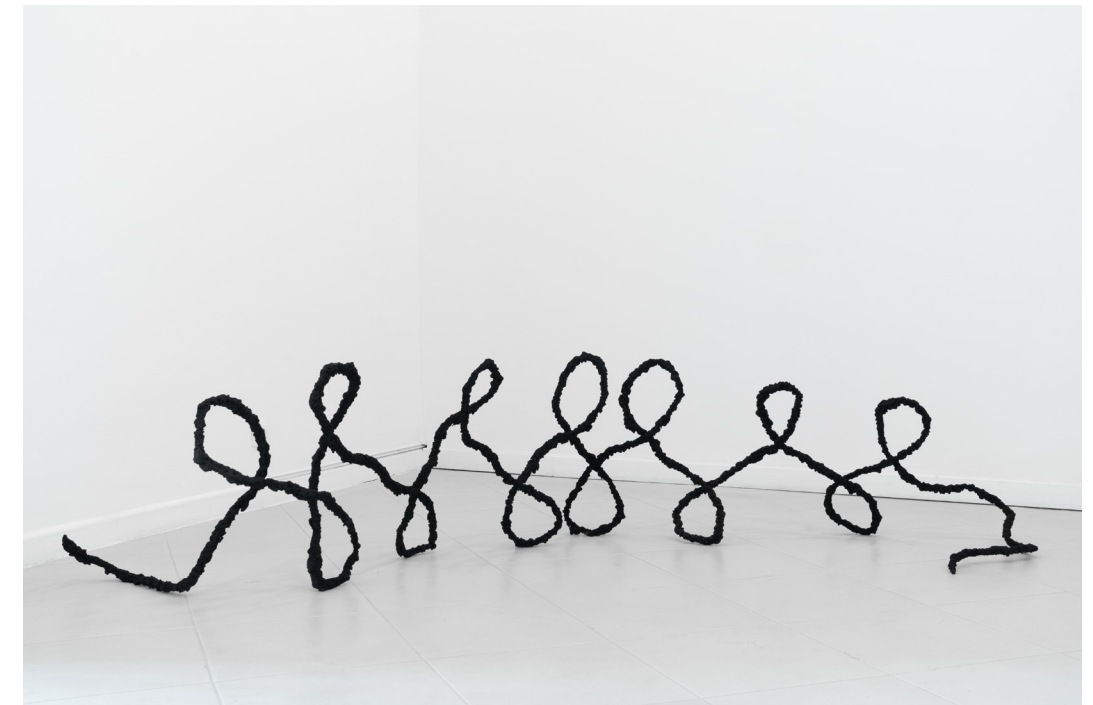
¹⁸ Zob. Ibidem, s. 14.

¹⁹ Ibidem, s. 16.

²⁰ Cyt. za: A. Karalus, T. Adamczewski, *Mark Fisher. Od hauntologii do estetyki zewnętrzności*, [w:] Ibidem, s. 152.



Il. 7. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, seria *Szlaczki*, 2022, czerni kostna, bawełna, poliuretan, stal, 130 × 50 × 95 cm



Il. 8. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, seria *Szlaczki*, 2022, czerni kostna, bawełna, poliuretan, stal, 60 × 50 × 202 cm

Świat się wali a ja walę konia

W 2020 roku wziąłem udział w otwartym naborze do projektu *Studio Mistrzów*, organizowanym przez BWA Wrocław. *Studio Mistrzów* to autorska formuła zaproponowana przez BWA Wrocław, opierająca się na współpracy uznanych współczesnych artystów i artystek z młodymi twórcami i twórczyniami. W 2012 roku, w pierwszej odsłonie programu, funkcję artysty-kuratora pełnił Zbigniew Libera²¹. W drugiej edycji, w której wziąłem udział, zaproszono do tej roli artystkę Joannę Rajkowską²². Projekt składał się z rocznego cyklu spotkań, dyskusji i wymiany doświadczeń, których celem było przygotowanie przez każdą uczestniczącą osobę nowej pracy artystycznej. Razem ze mną do tej edycji wybrano 18 artystów i artystek młodego pokolenia²³, a elementem łączącym to grono była twórczość dotykająca w bezpośredni i dogłębny sposób problemów współczesności. Kuratorska koncepcja Joanny Rajkowskiej miała zrealizować się w formie wystawy *Nagi Nerw*, która:

(...) opisuje rzeczywistość drugiej dekady XXI wieku roku, ryzykując zaangażowanie w życie, jego ulotność i kruchość, jego śmiertelność. Używamy materialności naszych ciał po to, żeby przeżyć i dokonać zapisu unikalnego momentu i unikalnej sytuacji, w jakiej przyszło nam tworzyć *Nagi Nerw*. Chcemy wejść w materię życia bez pancerza i środków bezpieczeństwa, tacy jacy jesteśmy, nieuzbrojeni. *Nagi Nerw* to odpowiedź, jaką dajemy rzeczywistości w poczuciu klęski gatunku i jego kultury – odpowiedź na wspak.

²¹ Zob. strona internetowa projektu: <https://lbr.bwa.wroc.pl/> [dostęp: 22.08.2024].

²² Zob. strona internetowa projektu: <https://naginerw.bwa.wroc.pl/> [dostęp: 22.08.2024].

²³ Artysci i artystki zaproszeni przez Joannę Rajkowską do udziału w projekcie: Katka Blajchert, Paweł Błęcki, Pamela Bożek, Marianka Grabska, Katarzyna Holdys, Jakub Jakubowicz, Kamila Kobierzyńska, Daniel Kotowski, Mateusz Kowalczyk, Kasper Lecnim, Paulina Pankiewicz, Dominika Macocha, Przemek Piniak, Magdalena Romanowska, Irmina Rusicka, Ala Savashevich, Agata Siniarska, Viktoriia Tofan.



Il. 9. Kasper Lecnim, *Świat się wali a ja walę konia*, 2021, czerni kostna, bawełna, poliuretan, stal, 220 × 120 × 95 cm

Wreszcie, Nagi Nerw to wystawa skupiona na materii, zarówno materii naszych ciał, będących częścią ekosystemów utrzymujących nas przy życiu, jak i materii wszelkich otaczających nas bytów. Tym samym to wystawa o relacjach, potencjach, o słabości, niemocy, o tym, co niedojrzałe lub przejrzałe, o niespełnieniach i o zależności. A także o relacjach i świadomości naszego miejsca w systemach społecznych i ekologiach planety²⁴.

Ten podniosły temat zakładał poważne podejście do projektu, traktując sztukę jako narzędzie do poruszania najważniejszych kwestii, takich jak człowiek stojący na krawędzi własnej definicji, kres antropocenu czy nieuniknione katastrofy. Wątki te są niezwykle istotne, ale równie ważne jest to, w jaki sposób się o nich opowiada. Moim wyzwaniem było stworzenie pracy, która w wyjątkowy sposób odniesie się do tych tematów, a jednocześnie, pomimo ich powagi, opowie o nich bez popadania w patos, z lekkością i pewnym rodzajem irracjonalności, będącej immanentną częścią samego życia.

Obiekt, który zrealizowałem, nosi tytuł *Świat się wali a ja walę konia* i jest rzeźbą wykonaną w autorskiej technice o wymiarach 220 × 120 × 95 cm. Podstawą realizacji było przekształcenie rysunku w formę trójwymiarowego obiektu, z zachowaniem linearnego charakteru. Rzeźba przedstawia uproszczoną, leżącą postać, w domyśle mężczyznę w stanie erekcji, z ręką sięgającą po genitalia. Pozycja ta stanowi trawestację gipsowego odlewu zwłok z czasów katastrofy w Pompejach²⁵ na początku naszej ery, przedstawiającego mężczyznę w dwuznacznej pozie, kojarzącej się z masturbacją.

Fotografia wspomnianego odlewu zyskała popularność jako internetowy mem, zapewne przez tragikomiczny charakter sytuacji łączącej śmierć i masturbację. Co ciekawe, według wulkanologa Piera Paola Petrone mężczyzna nie oddawał się masturbacji w ostatnich chwilach swojego życia. Pozycja, w której został utrwalony, nie była zamierzona: jest efektem działania gorących popiołów i gazów, które zdeformowały kończyny ofiary, przypadkowo układając je w dwuznaczny pozę²⁶. Mem opiera się więc na nadinterpretacji, jednak nie zmienia to faktu, że fotografia gipsowego odlewu ofiary stała się internetowym fenomenem. Narracja, która się wokół niej wytworzyła, przyćmiła historyczną prawdę.

Rzeźba została wykonana autorską techniką, w której wykorzystuję stal, bawełnę, poliuretan oraz czerń kostną, aby osiągnąć efekt spalonej, zwęglonej materii. Z daleka obiekt przypomina przestrzenny rysunek, natomiast z bliska można dostrzec, że linie tworzą kształt czegoś,

²⁴ J. Rajkowska, *Nagi Nerw*, <https://naginerw.bwa.wroc.pl/idea/> [dostęp: 22.08.2024].

²⁵ Archeolog Giuseppe Fiorelli opracował technikę tworzenia odlewów gipsowych z wnek pozostawionych po ciałach w popiele. Wypełniano je gipsem, a po stwardnieniu usuwano popiół, uzyskując gipsową kopię osoby lub zwierzęcia w chwili ich śmierci. Zob. S. Ciro Nappo, *Pompeii: Its Discovery and Preservation*, tłum. E. Salerno, BBC, 17.02.2011, https://www.bbc.co.uk/history/ancient/romans/pompeii_rediscovery_01.shtml [dostęp: 22.08.2024].

²⁶ J. Hathaway, *Was this man jerking off when a volcanic eruption killed him?*, „Daily Dot”, 3.07.2017, <https://www.dailydot.com/unclick/pompeii-masturbator-vesuvius-volcano-meme/> [dostęp: 22.08.2024].



Il. 10. Kasper Lecnim, *Świat się wali a ja walę konia*, 2021, czerń kostna, bawełna, poliuretan, stal, 220 × 120 × 95 cm, fot. Alicja Kielan



Il. 11. Gipsowy odlew ofiary erupcji, źródło: Instagram, profil Parku Archeologicznego Pompeje, <https://www.instagram.com/p/BVHhxpYhIPo/> [dostęp: 22.08.2024]



Il. 12. Efekt zwęglonej materii uzyskany w technice własnej

co niegdyś było żywą materią, teraz zaś jest zwęglone. Czerń kostna sama w sobie jest dosyć interesującym materiałem: była używana jako pigment już w czasach prehistorycznych do tworzenia naskalnych rysunków, a współcześnie znajduje zastosowanie nawet w przestrzeni kosmicznej jako składnik osłon ciepłochronnych dla satelitów²⁷. Wykonanie rzeźby wymagało opracowania wyjątkowej techniki, opartej głównie na właściwościach poliuretanu, którego pęcznienie można kontrolować poprzez przemycanie acetonem. Połączenie tego procesu z czernią kostną jako pigmentem pozwoliło osiągnąć oczekiwany efekt, który imitując zwęgloną materię, pozostawia ją jednak w sferze niejednoznaczności i niedopowiedzenia i zachowuje jej wyjątkowy charakter.

Zgadzam się z tym, że praca *Świat się wali a ja walę konia* jest obscenicznie głupia, podobnie jak materiał źródłowy, ale posiada też specyficzny rodzaj dramaturgii, dosyć nietypowej, kryjącej się pod warstwą pierwszego wrażenia. Postać łącząca śmierć z życiem, przyjemność z cierpieniem, sięgając do Friedricha Nietzschego — *bios z zoe* — w formie internetowego mema ma potencjał do unikalnych interpretacji. Krytyk Aleksy Wójtowicz, pisząc o tej pracy w „Magazynie SZUM”, dostrzegł analogię do postaci Jezusa z obrazu *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa* Andrei Mantegni i wspominał o paradoksie tragedii, która, mimo swojej niezaprzeczalnej skali, nie jest w stanie powstrzymać potencjału życia:

Pamiętacie *Oplakiwanie Chrystusa* Andrei Mantegni, historyczno-artystyczny klasyk, którym autor na stałe wpisał się w kanon rewolucjonistów malarstwa? Scena jest jak najbardziej żałobna, w końcu patrzymy na martwe ciało, pogrzebanie nadziei na udaną żydowską rewolucję w Cesarstwie Rzymskim. Jednak badacze i badaczki wskazują na to, że pocieszyć nas powinna – jak pocieszała współczesnych Mantegni – okolica perizonium. Tam właśnie miała się kryć obietnica zmartwychwstania, *resurrection*. Nieszczęśnik z Pompejów, co prawda, jeszcze nie zmartwychwstał, ale Lecnimowy cały drży, zwłaszcza gdy go dotknąć we wrażliwy punkt, to jest – we wzwód szkieletu. I jeśli by, przykładem czasów nam współczesnych, zamknąć cały Nagi nerw w postaci jednego mema, niechybnie stałby się nim Lecnimowy szkielecik, jednocześnie martwy i nieznosnie żywy, beczelny *élan vital* w obliczu końców świata. A tym, co silnie łączy tę pracę z sąsiadującą z nią fotografią Rusickiej, jest spostrzeżenie, że śmierć nosi w sobie paradoksalny potencjał życia²⁸.

Z kolei Stach Szablowski, krytyk i kurator, w tekście dla „Dwutygodnika” zastanawiał się, czy mamy do czynienia z żartem, memem czy może komentarzem do postinternetowej wrażliwości, która w każdym zdarzeniu wizualnym dostrzega element komizmu, ponieważ nic nie jest już realne ani poważne. Wspominał również o że w obliczu katastrofy:

²⁷ *Prehistoric cave pigment to shield ESA's Solar Orbiter*, European Space Agency, 12.02.2014, https://www.esa.int/Enabling_Support/Space_Engineering_Technology/Prehistoric_cave_pigment_to_shield_ESA_s_Solar_Orbiter [dostęp: 22.08.2024].

²⁸ A. Wójtowicz, *Przeciwko mistrzom*, „Nagi nerw” w BWA Wrocław, „Magazyn SZUM”, 10.09.2021, <https://magazynszum.pl/przeciwko-mistrzom-nagi-nerw-w-bwa-wroclaw/> [dostęp: 22.08.2024].

(...) podmiot szuka „nagiego nerwu”, wsłuchuje się w odczucia własnego ciała; w kosmicznym (i pewnie ostatnim) akcie umiłowania ciała nawiązuje dialog z siłami natury upostaciowionymi przez niszczycielski wulkan: tam katastroficzna erupcja, tu ekstatyczna ejakulacja²⁹.

Ostatni fragment, jaki chciałbym przytoczyć, to opis pracy przygotowany przez Annę Mituś, która współpracowała kuratorsko przy wystawie:

Charakterystyczny dla czasów po Internecie wszechobecny wizualny komizm jest potencjalnie obecny w każdym niemal obrazie. Zmultiplikowany na wiele niedających się przewidzieć ani zinterpretować sposobów i przemnożony przez 4chan i 8chan, zatrzymany został przez artystę na moment w konkretnym, „realnym” kształcie.

Niczym dokonujący samospalenia, „walący konia” ma swój heroiczny moment sprawczości, dyskutując z wulkanem. I mimo całkowitej fikcyjności tej sytuacji, stojąc przed rzeźbą konfrontujemy się z przedmiotem odmiennym w doświadczeniu od ekranowej symulacji, klasycznego hoaxu, pseudowiedzy i wszechobecnego infotainmentu. Przefiltrowany przez krwioobieg sieciowych memów, powraca w pracy Kaspra Lecnima starożytny motyw dionizyjski, w którego centrum stoi kosmiczny erotyzm, życie pożądamy samo siebie, obojętne wobec losów jednostek. Optymistyczne w nowy, nieludzki, a może postludzki sposób³⁰.

Te trzy spojrzenia na pracę trafnie opisują narracje drzemające w analizowanym obiekcie. Wspólnym wątkiem, który pojawia się w tych tekstach, jest optymistyczne podejście, odkrywające w katastrofie element twórczy — dziwny urok, który pozwala widzieć w rzeczach ostatecznych nie koniec, lecz początek: podobnie jak Nietzsche, który interpretując rozszarpanie Dionizosa, potwierdził, że „życie w gruncie rzeczy, mimo wszelkiej zmiany jest niezniszczalne, potężne i radosne”³¹.



Il. 13. Andrea Mantegna, *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*, ok. 1480, tempera na płótnie, 68 × 81 cm, źródło: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/> [dostęp: 22.08.2024]

²⁹ S. Szablowski, *Gra na nagich nerwach*, „Dwutygodnik” 2021, nr 316, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9673-gra-na-nagich-nerwach.html> [dostęp: 22.08.2024].

³⁰ A. Mituś, *Świat się wali a ja walę konia — Nagi Nerw*, <https://naginerw.bwa.wroc.pl/projekt/lecnim-kasper-2/> [dostęp: 22.08.2024].

³¹ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii. Niewczesne rozważania*, tłum. P. Pięiążek, Łódź 2012, s. 80.

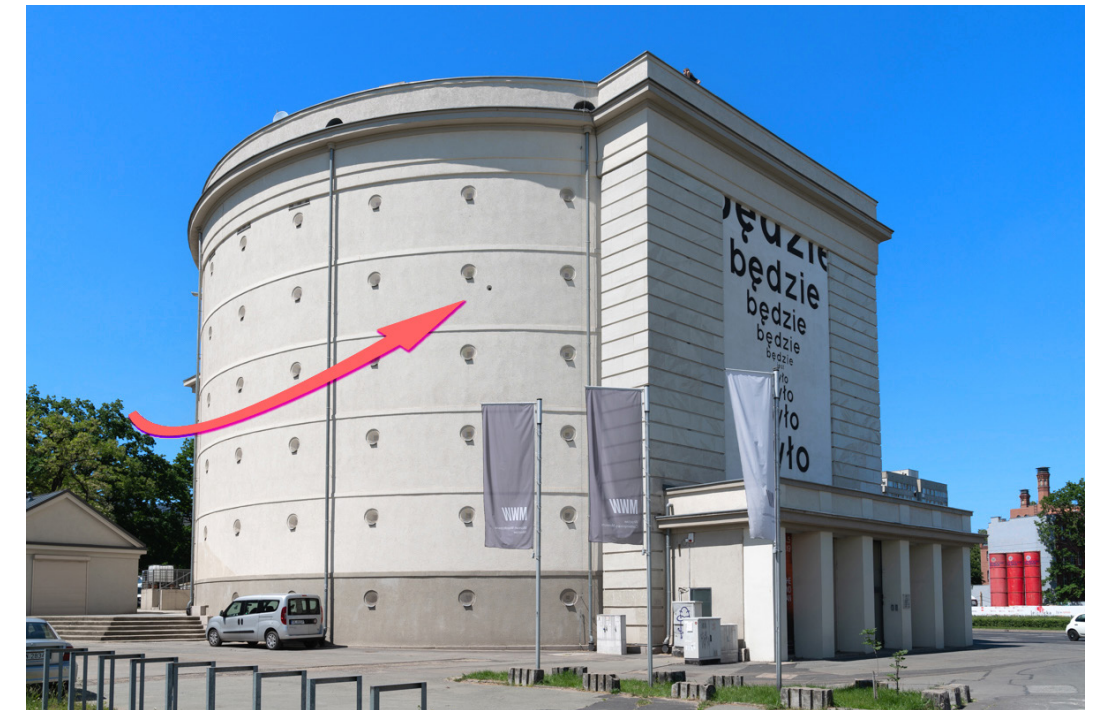
Miejski Ośrodek Sztuki i Muzyczka do toalety

W poprzednich latach udało nam się wspólnie z Irminą Rusicką zrealizować kilka projektów, które w swojej istocie dotyczyły funkcji i roli muzeów oraz galerii. Były to prace osadzone w kontekście szeroko pojętej krytyki instytucjonalnej, uwzględniające specyficzne założenia wynikające z miejsca, czasu i tematu wystaw. W 2018 roku zebraliśmy zapasy jedzenia³² (m.in. chrupkie pieczywo, pięciolitrowe baniaki z wodą, ponad 100 batoników czekoladowych czy zestawy konserwy mięsnej) pozwalające przetrwać dwóm osobom 137 dni w Muzeum Współczesnym Wrocław w ramach wystawy *Szczurołap*, której kuratorem był Piotr Lisowski. Napisaliśmy też wtedy sprejem na ścianie trawestację hasła znajdującego się na fasadzie budynku Muzeum, głoszącego „Było, jest, będzie”, autorstwa Stanisława Dróżdża. Nasza wersja brzmiała: „Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie”. W tamtym czasie hasło w tej formie wydało nam się bardziej aktualne zarówno kontekście lokalnym (kryzys w polityce kulturalnej), jak i globalnym (niepokój co do przyszłości, przede wszystkim ekonomicznej i politycznej). Miało też w sobie odrobinę nadziei. Po wystawie napis zamalowano, a jedzenie trafiło do inicjatyw charytatywnych (m.in. Food Not Bombs): tym samym materia, z której powstało dzieło, znowu wróciła do codzienności. Rok później, dzięki współpracy ze specjalistką od konserwacji dzieł sztuki Karoliną Lizak, odsłoniliśmy tekst spod warstw szarej farby³³ w ramach wystawy *Borderline*, której kuratorem był Stach Szablowski. Naszym zdaniem tekst wciąż był aktualny. Na tej samej wystawie zebraliśmy również fundusze na wywiercenie dziury w fasadzie Muzeum³⁴. Działanie to traktowaliśmy symbolicznie: budynek nie ma okien, bo jest okrągłym poniemieckim bunkrem, a dziura finalnie nie miała być wielka: miała tylko wpuścić trochę światła i powietrza. Po zakończeniu wystawy napis znowu zamalowano, a na dziurę nie wyraził zgody ówczesny dyrektor muzeum.

³² Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie*, 2018, instalacja site-specific, wymiary zmienne.

³³ Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie — renowacja*, 2019, instalacja site-specific, wymiary zmienne.

³⁴ Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Beauty Mark*, 2019, zbiórka crowdfundingowa.



Il. 14. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Beauty Mark*, 2019, wizualizacja wywiercenia dziury w fasadzie budynku Muzeum Współczesnego Wrocław



Il. 15. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie*, 2018, instalacja site-specific, wymiary zmienne



Il. 16. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie — renowacja*, 2019, instalacja site-specific, wymiary zmienne



Il. 17. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Miejski Ośrodek Sztuki*, 2022, interwencja na fasadzie Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim

Wspominam te doświadczenia, ponieważ realizacja pracy *Miejski Ośrodek Sztuki* była ich naturalną kontynuacją. Tym razem nasza interwencja polegała na celowej zmianie nazwy Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim poprzez wprowadzenie literówki w napisie na fasadzie budynku galerii. Aby zrealizować ten projekt, musieliśmy uzyskać zgodę dyrekcji, którą zresztą bezproblemowo otrzymaliśmy. Na fasadzie instytucji doszło do niewielkiej zmiany — zamieniliśmy miejscami dwie litery, co spowodowało, że „sztuka” stała się „szutką”. Pracę tę zrealizowaliśmy w 2022 roku, w ramach naszej indywidualnej wystawy *It-it?*, której kuratorem był Bartosz Nowak.

Nasze działanie nie miało na celu wyrządzenia szkody instytucji ani nie było motywowane złośliwością czy chęcią wandalizmu. Pomyłki, błędy i uchybienia to pojęcia kojarzące się życiem jako takim — razem z Irminą Rusicką wyszliśmy z założenia, że stanowią one istotne części składające się na „to”, co określone jako ludzkie, zgodnie z myślą Bachtina, który:

(...) z uporem podkreślał niegotowość, niedokładność wszystkiego, w czym tkwi życie — w prawdzie tej szukał niewątpliwie jakieś szansy w walce z tymi, którzy owo życie chcieli zadekretować, zaś historię ostatecznie zakończyć³⁵.

Warto podkreślić, że myśl Bachtina powstała w historycznym kontekście rozwijających się totalitaryzmów XX wieku, które operowały jednoznacznością, dążąc do podporządkowania i ideologicznego opanowania wszelkich aspektów życia, zarówno społecznego, jak i indywidualnego. Dzisiejsza rzeczywistość jest już oczywiście inna, a także mechanizmy budujące współczesne autorytaryzmy różnią się od tych z przeszłości — populizmy mogą być wewnętrznie niespójne, a ich fundamenty często opierają się na nieścisłościach i niedopowiedzeniach. Mimo tego skojarzenie życia z pewnym rodzajem niedoskonałości, która wyłamuje je z chęci podporządkowania, uważam za pozytywną i wciąż aktualną myśl.

Przejęzyczenia i pomyłki towarzyszą nam od samego powstania języka. Nawet teksty o ogromnym znaczeniu i kapitałach symbolicznych nie są na nie odporne, a błędy potrafią wkraść się niezależnie od ważności samego tekstu. Przykładem może być *Falszywa Biblia* (*Wicked Bible*) — angielski przedruk Biblii z 1631 roku, w którym przez przeoczenie drukarza jedno z przykazań uległo znaczącej zmianie. To, co w oryginale brzmiało „Nie cudzołóż”, w wyniku pominięcia słowa „nie” stało się zachętą do cudzołożenia: *Thou shalt commit adultery*³⁶. Podobno w pechowym druku znajdował się jeszcze jeden błąd, przez który zdanie „Bóg pokazał nam swą chwałę i swą wielkość” przeistoczyło się w „Bóg pokazał nam swą chwałę i swój wielki tyłek” (*Behold, the LORD our God hath shewed us his glory and his great-asse*). Jego istnienie jest jednak podważane ze względu na brak kopii, która by go potwierdziła — do dzisiejszych czasów przetrwało niewiele egzemplarzy, większość zniszczono,

³⁵ S. Awierincew, *Bachtin, śmiech i kultura chrześcijańska*, tłum. R. Mazurkiewicz, „Znak” 1994, nr 9, s. 97.

³⁶ G. Campbell, *Bible: The Story of the King James Version, 1611–2011*, Oxford – New York, 2010, s. 3.

a te, które przetrwały, mają plamę atramentu w miejscu feralnego słowa, uniemożliwiającą jego jednoznaczne odczytanie³⁷.

„Szutka”, czyli słowo, które powstało w wyniku naszej interwencji, z jednej strony jest literówką-błędem, ale z drugiej posiada również konkretne znaczenie – jest kresowizmem oznaczającym „żart”³⁸. W tym rozumieniu „Miejski Ośrodek Sztuki” przekształcił się w „Miejski Ośrodek Żartu”. Było to dla nas istotne, ponieważ w tradycyjnym postrzeganiu relacji między dziełem sztuki a instytucją, która je eksponuje, rola tej instytucji często sprowadza się do ikoniznego „białego sześcianu” — oderwanej od rzeczywistości przestrzeni, w której zasady dotyczące tego, co jest sztuką i jak wchodzić z nią w interakcje, są jasno określone i zrozumiałe: obiekty są wyróżnione w przestrzeni, oglądane, ale nie dotykane. Zmieniając nazwę instytucji, a przez to jej funkcję, zapraszaliśmy widzów na wystawę, w której nie wszystko będzie dziać się według zastanych zasad, a dzieła sztuki będą pełnić mniej oczywiste role, zarówno pod względem formy, użyteczności, jak i prowadzonych narracji.

Na wystawie *It-it?* zaprezentowana była również inna praca, która także bazuje na wpasowaniu się w to, co zwykłe i codzienne, jednocześnie wyłamując się z klasycznej formuły wystawy sztuki. Jest to *Muzyczka do toalety*, instalacja site-specific, którą wykonałem indywidualnie poza pracą w duecie. Składa się z zestawu głośników i elektronicznych odtwarzaczy znajdujących się w toaletach Miejskiego Ośrodka Sztuki. W momencie zapalenia światła w tych pomieszczeniach z głośników zaczyna grać utwór muzyczny skomponowany specjalnie dla tego rodzaju miejsc. Muzyka jest łagodna i melancholijna, w założeniach miała uspokajać i relaksować, równocześnie zwiększając poziom intymności w publicznej toalecie.

Historia powstania tej pracy jest zarówno interesująca, jak i istotna, szczególnie gdy spojrzeć na sztukę z perspektywy ubogacenia dzieła poprzez narrację związaną z ludźmi, miejscami i wydarzeniami³⁹. Sięga ona roku 2020, kiedy to podczas rezydencji artystycznej *Sustainable Studio Practice* w MeetFactory w czeskiej Pradze wraz z Irminą Rusicką natknęliśmy się na stare pianino w budynku instytucji. Instrument był w opłakanym stanie: brudny, zaniedbany, rozstrojony i częściowo niesprawny. Jego naprawa i renowacja stały się jednym z projektów, które zrealizowaliśmy wspólnie podczas naszego pobytu rezydencyjnego. Praca opierała się na myśli Stephena Wrighta, który zakłada, że działania postartystyczne nie muszą materializować się w formie dzieła sztuki. Dzięki intensywnej obecności sztuki w różnych aspektach życia może ona realizować się w rzeczywistej skali 1:1. W efekcie powstają prototypy potencjalnie użyteczne, wspierane przez świat sztuki, zamiast sztucznych modeli sytuacji i rzeczy⁴⁰.

Zależało nam na tym, aby w ramach współpracy z instytucją stworzyć coś wartościowego, co mogłoby być praktycznie wykorzystane przez przyszłych rezydentów. Natomiast dla mnie osobiście istotne było to, że mogłem nauczyć się grać na tym instrumencie, co umożliwiło



Il. 18. Dokumentacja procesu naprawy pianina, 2020, MeetFactory, Praga

³⁷ Ibidem, s. 109– 111.

³⁸ K. Czarnecka, *Słowotwórstwo gwar polskich na Ukrainie: czasownik*, Kraków 2014, s. 150.

³⁹ Zob. L. Boltanski, A. Esquerre, *Enrichment: A Critique of Commodities*, Cambridge 2020.

⁴⁰ S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, „Format P” 2014, nr 9.

mi tworzenie muzycznych szkiców i krótkich utworów. W tamtym czasie powstał szkic motywu, który pierwotnie służył do zaprezentowania efektów naprawy pianina na wystawie podsumowującej rezydencję. Następnie towarzyszył wystawie zbiorowej *Picnic at the Flame* w Galerii města Třince (2020), a ostatecznie został rozwinięty do pełnego utworu, który stał się muzycznym tłem dla toalety w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim.

W Polsce słowo „muzak” jest rozumiane jest jako „muzyka tła”, czyli „muzyka nadawana nieprzerwanie przez głośniki w miejscach publicznych”⁴¹. Pojęcie to pochodzi od nazwy amerykańskiej firmy Muzak, która już od lat 30. XX wieku dystrybuowała muzykę do różnego rodzaju sklepów i miejsc usługowych. Można było ją usłyszeć w windzie, hotelu, banku, w czasie zakupów, a nawet w kosmosie – jeśli wierzyć artykułom dziennikarzy twierdzących, że korzystała z niej amerykańska agencja kosmiczna NASA⁴². Sama firma reklamowała się hasłem „Muzak to więcej niż muzyka”, które samo w sobie jest dosyć interesujące, bo zakłada pewnego rodzaju naddatek, jakiego pozbawiona jest „tradycyjna” muzyka. Nawiązuje to do myśli Adorno, który opisywał doświadczenie muzyczne jako:

(...) koniec muzyki, tak i jej początek leży poza sferą zamierzeń, sensu i subiektywizmu. Źródłem muzyki jest pewien gest, blisko spokrewniony ze źródłem płaczu. Jest to gest rozluźnienia. W toku tego gestu ustępuje napięcie mięśni twarzy, które zwracając twarz aktywnie ku otoczeniu, jednocześnie ją od niego odcinało. Muzyka i płacz rozchyla ją usta i dają ujście zatamowanemu człowieczeństwu. Sentymentalizm muzyki niższej przypomina w zniekształconej postaci to, co zaledwie potrafi naszkicować muzyka wyższa, stojąca dziś na krawędzi oblędu: pojednanie. Rozpływając się we łzach i w muzyce, w której nie ma już nic ludzkiego, człowiek doznaje przepływu przez siebie czegoś odrębnego od siebie, co dotychczas oddzielała od niego bariera świata rzeczy. Płacząc, podobnie jak śpiewając, człowiek włącza się w wyobcowaną rzeczywistość. *Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder* — oto jak działa muzyka. Wszelka muzyka w konającym świecie, nawet w najślusniej konającym, wyraża gest istoty, która wraca, a nie uczucie istoty, które czeka⁴³.

W tego rodzaju podejściu muzak ze swoją czysto utylitarną funkcją wydaje się czymś zgoła odwrotnym, zamiast dawać „ujście zatamowanemu człowieczeństwu”, wznieca konsumpcjonizm i rozpędza kapitalistyczne mechanizmy. Nie bez powodu muzak towarzyszył pracy i testowano go jako metodę zwiększania wydajności pracowników. Miał także umilić zaspokajanie potrzeb w usługowej części gospodarki, a w domu pozwolić w końcu w pełni odpocząć⁴⁴.

⁴¹ „muzak”, Słownik Języka Polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/muzak;2568678.html> [dostęp: 19.08.2024].

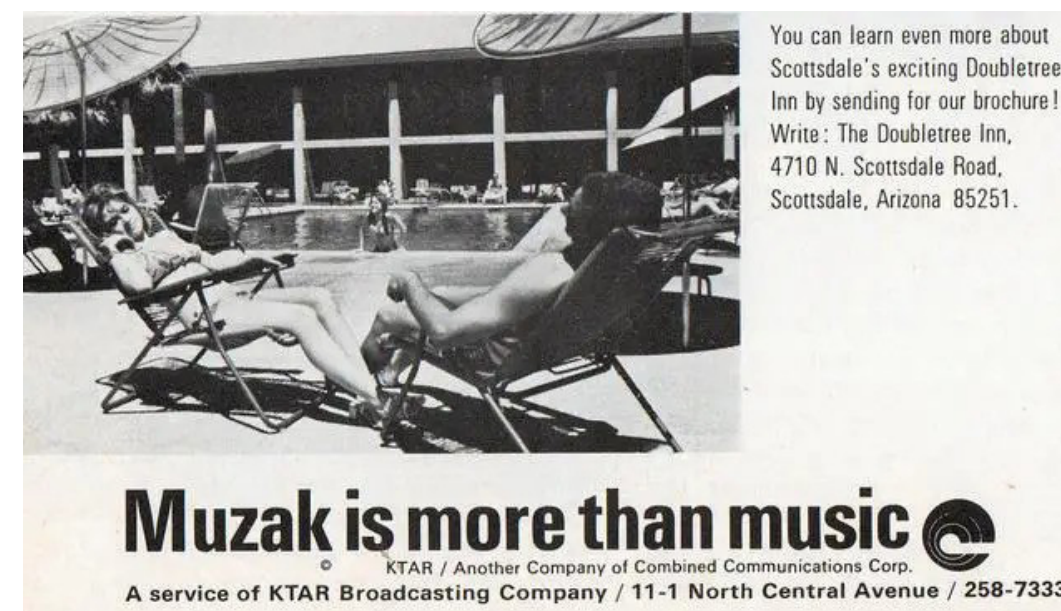
⁴² J. Finch, *Debt-laden Muzak finds that recession is a mute point*, „The Guardian”, 11.02.2009, <https://www.theguardian.com/business/2009/feb/11/globalrecession-useconomicgrowth>, [dostęp: 19.08.2024].

⁴³ T. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*, tłum. F. Wayda, Warszawa 1974, s. 174–175.

⁴⁴ Zob. S. C. Jones, T. G. Schumacher, *Muzak: On Functional Music and Power*, „Critical Studies in Mass Communication” 1992, t. 9, nr 2, s. 156–169.



Il. 19. Kasper Lecnim, *Muzyczka do toalety*, 2022, instalacja site-specific: głośnik, elektronika, 5:00, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim



Il. 20. Ulotka reklamowa Muzak z lat 60. XX wieku, źródło: <https://www.wqxr.org/story/history-muzak-where-did-all-elevator-music-go/> [dostęp: 20.08.2024]

Tak jakby życie potrzebowało uniwersalnej ścieżki muzycznej do zatuszowania swego egzystencjalnego pierwiastka: lęków, monotonii, pustki i złudnego poczucia szczęścia.

Z tych wszystkich powodów praca z tego rodzaju formą wydała mi się bardzo wdzięczna. Oczywiście nie chciałem kopiować formy, która była muzakiem; interesowało mnie bardziej, jak można wykorzystać jej cechy do własnych celów, bliższych temu, o czym pisze Adorno. *Muzyczkę do toalety* skomponowałem więc w oparciu o skalę pentatoniczną, której unikalna kulturowa uniwersalność była według Leonarda Bernsteina:

(...) tak dobrze znana, że jestem pewien, że mógłbyś podać jej przykłady ze wszystkich zakątków ziemi, jak ze Szkocji, Chin, Afryki, kultur Indian amerykańskich, kultur Indian wschodnich, Ameryki Środkowej i Południowej, Australii, Finlandii... to jest prawdziwy muzyczno-lingwistyczny uniwersalizm⁴⁵.

Utwór składa się dwóch przeplatających się motywów granych na pianinie, każdy o spokojnym i melancholijnym charakterze. Uzupełnia go przetworzony szum tła nagrany w pobliżu czeskiej huty stali.

Myśląc o miejscu w instytucji, w którym tego rodzaju utwór mógł się odnaleźć i spełnić swoją funkcję, uznałem, że toalety będą odpowiednim wyborem. To pomieszczenia, w których mieszają się porządki – z jednej strony to przestrzenie publiczne, z drugiej wymagające cech charakterystycznych dla przestrzeni wysoce prywatnych. Ich intymny charakter umożliwił doświadczenie dzieła sztuki w wyjątkowo indywidualny sposób – na osobności poza konwenansem widza sztuki. Sprzyjało temu to, że w powszechnym rozumieniu trudno znaleźć w instytucji przestrzeń mniej reprezentatywną dla sztuki niż toaleta. Potwierdzeniem tego, że praca spełniła swoją funkcję, może być fakt, że po zakończeniu wystawy muzyka w toaletach została już na stałe z inicjatywy pracowników instytucji.

Tym, co łączy *Miejski Ośrodek Sztuki* oraz *Muzyczkę do toalety*, jest ich zanurzenie w codzienności, przez co mogą pozostać niezauważone i pominięte. Literówka na fasadzie budynku jest łatwa do przeoczenia (nie czytamy przecież słów litera po literze⁴⁶), a muzykę w toalecie można zignorować. To interesująca perspektywa na dzieło sztuki, które w tradycyjnym rozumieniu opiera się na wyróżnieniu i odmienności. Doświadczenie tych prac jest związane z uchwyceniem czegoś, co w większości pomijalne, a sam moment zawahania, który zdają się wytwarzać, jest unikatową wartością.

⁴⁵ L. Bernstein, *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*, Cambridge 1976, s. 29.

⁴⁶ M. Davis, *Accdrnig to a rscheearch at Cmabrigde Uinervtisy, it deosn't mtttaer in waht oredr the ltteers in a wrod are, the olny iprmoetnt tibng is taht the frist and lsat ltteer be at the rghit pclae. The rset can be a toatl mses and you can sitll raed it wouthit porbelm. Tihs is bcuseae the huamn mnid deos not raed ervey lteter by istlef, but the wrod as a wlobe.*, <https://www.mrc-cbu.cam.ac.uk/people/matt.davis/cmabridge/> [dostęp: 20.08.2024].

Tak, a o co chodzi i Pojutrze będzie po wszystkim

Obiekty z serii *Tak, a o co chodzi* wykonałem wspólnie z Irminą Rusicką w latach 2022–2024. Podstawą pierwszego obiektu z tej serii jest oryginalna żeliwna rura kanalizacyjna, pozyskana z domu w stylu kostki polskiej⁴⁷ — to charakterystyczne prostopadłościennne budynki z płaskim dachem wznoszone w czasie PRL-u, zazwyczaj w latach 60. i 70. XX wieku. Architektura ta, inspirowana modernistycznymi założeniami, miała być prosta i funkcjonalna, pozbawiona zbędnych detali architektonicznych. Dziś takie budynki często są wyburzane, ponieważ koszty ich renowacji oraz czasochłonność tego procesu nie są opłacalne z perspektywy współczesnych technologii i wymagań nowego budownictwa. Nie zmienia to faktu, że architektura ta wyraźnie zaznaczyła swoją tożsamość, a samo pojęcie „kostka polska” weszło na stałe do języka polskiego.

Drugi obiekt to połączenie współczesnej rury kanalizacyjnej z teleskopem, na końcu którego umieszczona jest maska bokerska. Oba obiekty pokryte są strukturą z mączki ceglanej, poliuretanu i kleju winylowego, co nadaje im wygląd przypominający archeologiczne znaleziska, naznaczone przeszłością, jakby dopiero wydobyte z ziemi. To, że są wytworzone przez człowieka, staje się nieoczywiste, a ich pierwotne funkcje zanikają. Obrastając organiczną tkanką, obiekty te zdają się poddawać procesom przetwarzania przez naturę i środowisko.

Ten liminalny stan jest szczególnie interesujący, ponieważ potrafi wywołać odczucia, które teoretyk kultury Mark Fisher opisywał w kategoriach dziwaczności i osobliwości. Oba te pojęcia czerpią z Freuda i jego koncepcji *unheimlich* (niesamowitości), a choć mają wspólne cechy (np. to, że są afektami), różnią się w swojej naturze. *Unheimlich* określa zewnątrz przez pryzmat wewnętrznych kryzysów i braków (zgodnie z psychoanalizą to, co wyparte, zostaje

⁴⁷ A. Grzybowski, *Współczesna architektura inspirowana regionalnym budownictwem Górnego Śląska na przykładach własnych projektów domów jednorodzinnych z końca XX wieku i początku XXI wieku*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach” 2016, nr 8, s. 10.

wyeliminowane ze świadomości). Natomiast pojęcia Fishera działają odwrotnie — pozwalają spojrzeć na wewnątrz z perspektywy zewnątrz⁴⁸. Dziwaczność według Marka Fishera to poczucie, że coś nie pasuje, zetknięcie z nią:

(...) wytwarza w nas specyficzny afekt obejmujący nie tylko poczucie zagrożenia i lęku (rezultat uświadomienia sobie, że pojęcia, za pomocą których dotychczas tłumaczyliśmy świat, stają się nieadekwatne), ale również swoistą przyjemność, która płynie z faktu „patrzenia na to, jak coś, co jest znane i konwencjonalne, staje się czymś przestarzałym”⁴⁹.

Poczucie to często pojawia się w kontakcie ze sztuką współczesną, która wciąż w powszechnym odbiorze kojarzy się z czymś niezrozumiałym, gdzie porządek zachowania rzeczywistości zostaje naruszony, a konwenanse zaburzone. Tak rozumianą dziwaczność można postrzegać jako jedną z cech, która potencjalnie kwalifikuje, czy coś jest sztuką, czy nie.

Drugie pojęcie to osobliwość, czyli wrażenie wywołane przez coś tam, gdzie raczej nie powinno być niczego, lub kiedy nie ma czegoś tam, gdzie być powinno⁵⁰. To doświadczenie pozwala uciec poza granice tego, co powszechnie uznawane jest za rzeczywistość, w efekcie czego wewnątrz przestaje być oswojone, gdyż zewnątrz wdzierają się do środka. Całości towarzyszy tajemnica, której podstawą jest „poczucie odmienności – wrażenie, że zagadka może pociągać za sobą formy wiedzy, podmiotowości oraz doznań znajdujących się poza granicami codziennego doświadczenia”⁵¹. Jako przykład Fisher podaje ruiny i porzucone budynki, których struktury symboliczne rozpadły się, więc pozostają jedynie domysły co do ich funkcji i celów. Ten rodzaj osobliwości wydaje mi się bliski w analizie prac z serii *Tak, a o co chodzi*. Formy obiektów sugerują, że oglądamy pozostałości po współczesnej cywilizacji, jakby magicznie przeniesione z dalekiej przyszłości, w której nasza kultura jest już reliktem. Oglądamy to, co pozostawiliśmy sami dla siebie, wpasowując się w fatalizm czasu, w którym terazniejszość zniknęła, czas jest już czymś na zawsze danym, a przeszłość z góry określona⁵²:

A zatem nie ma już teraz, ponieważ przeszłość pochłonęła terazniejszość, zamieniła ją w ciąg obsesyjnych powtórzeń, a to, co wydawało się nowe — co wydaje się teraz — jest jedynie odgrywaniem jakiegoś pozaczasowego schematu?⁵³

Prace z serii *Tak, a o co chodzi* zostały zaprezentowane na wystawie indywidualnej *Pojutrze będzie po wszystkim* w Galerii Szara w Warszawie, której kuratorką była Joanna Rzepka we współpracy z Małgorzatą Miśniakiewicz, w ramach Warsaw Gallery Weekend 2022. Tytuł wystawy miał nawiązywać do doświadczeń związanych z aktualną rzeczywistością, której

⁴⁸ M. Fisher, *Dziwaczne...*, s. 13–14.

⁴⁹ A. Karalus, T. Adamczewski, *Mark Fisher...*, s. 135–136.

⁵⁰ M. Fisher, *Dziwaczne...*, s. 15.

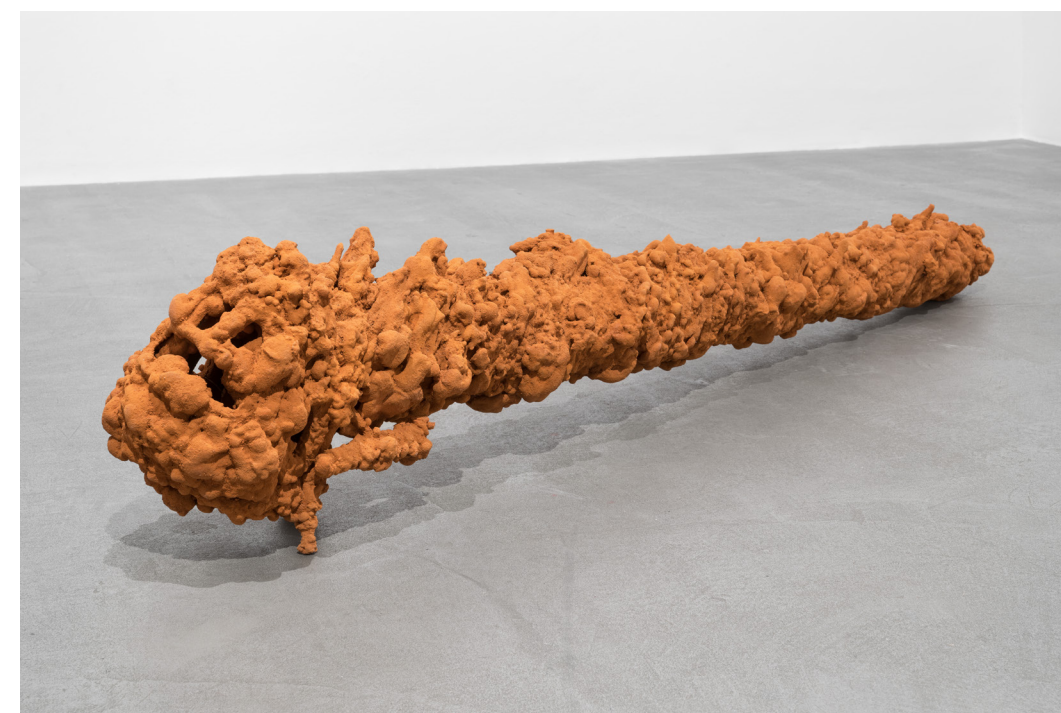
⁵¹ Ibidem, s. 15.

⁵² Ibidem, s. 95.

⁵³ Ibidem, s. 97.



Il. 21. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Tak, a o co chodzi*, 2022, rura kanalizacyjna, poliuretan, poliwinyl, mączka ceglana, 200 × 140 × 30 cm



Il. 22. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Tak, a o co chodzi*, 2023–2024, maska bokserska, teleskop, rura kanalizacyjna, bawełna, poliuretan, poliwinyl, mączka ceglana, 40 × 200 × 30 cm

niepewność jest na tyle duża, że nie pozwala na pełne działanie. Stan ten jest rodzajem przeczekania, które w odróżnieniu od czekania nie daje przywileju sprawczości. Przeczekanie to postawa bierna, wynikająca z zewnętrznych czynników, a nie z własnej, świadomej decyzji. Taka interpretacja współczesności w roku 2022 wydawała nam się trafna i adekwatna, ponieważ dotyczyła niepokojącej liminalności — stanu, w którym to, co było, jeszcze w pełni nie odeszło, a nowe wciąż nie nadchodzi.

Status przedmiotu porzuconego, który pomimo swojego stanu wciąż rezonuje i wpływa na człowieka, był z kolei punktem wyjścia do serii obiektów *Pojutrze będzie po wszystkim*. Podobnie jak w przypadku poprzedniej serii mamy do czynienia z obiektami wykonanymi z gruzów i pozostałości po termomodernizacji kostki polskiej, ale tym razem przyjmują one inną formę. Technicznie można je określić jako „termomodernizowane gruzy”: zbrojenia, pozostałości cegieł i bloczków gazobetonowych, tektury, resztki farb i tynków, wszystko to zawinięte w poliuretanowe ocieplenie. Prace te wykonałem indywidualnie, korzystając z opracowanej techniki własnej. Zostały zaprezentowane w 2024 roku w Galerii Bielskiej BWA na wystawie *Wiesz co cię boli*, której kuratorami byli Aleksy Wójtowicz i Ada Piekarska.

Poliuretan jako materiał polimerowy ma wiele wyjątkowych właściwości (np. termoizolacyjność); jest także jednym z niewielu materiałów sztucznych, które w wyniku reakcji chemicznej rosną i pęcznieją w zadziwiająco organiczne formy jak na materiał przemysłowy. Odkrycie poliuretanu w latach 60. i 70. XX wieku umożliwiło rozwinięcie nowych wizji designu, co zaowocowało futurystycznymi światami zbudowanymi z miękkich, obłych materii. Nie wzięto jednak pod uwagę jego nietrwałości. Z czasem okazało się, że poliuretan jest jednym z najmniej trwałych plastików, a wizje zrealizowane przy jego użyciu zaczęły dosłownie żółknąć i kruszyć się pod wpływem promieniowania UV oraz reakcji hydrolizy⁵⁴. Do dziś konserwacja tego materiału stanowi wyzwanie — choć nie udało się całkowicie powstrzymać procesu starzenia, to znacząco wydłużono jego czas użyteczności.

Jako że unikatowy charakter obiektów *Pojutrze będzie po wszystkim* wynika z delikatności użytych materiałów, które są podatne na uszkodzenia, jednym z kluczowych elementów pracy było przygotowanie technologii umożliwiającej wykorzystanie niepowlekanego poliuretanu, wzmocnienie jego struktury oraz zabezpieczenie go przed wpływem światła UV i wilgoci. Opierając się na badaniach konserwatorskich⁵⁵, opracowałem proces konsolidacji i zabezpieczenia rzeźb z użyciem takich środków jak żywice syntetyczne (Aquazol®, Plextol™ B500) oraz preparaty poprawiające fotostabilność (Tinuvin® 292, biel cynkowa). Dzięki temu obiekty są teraz trwale zabezpieczone, nie tracąc przy tym swojego pierwotnego wizualnego

⁵⁴ S. França de Sá, *What does the future hold for polyurethane fashion and design? Conservation studies regarding the 1960s and 1970s objects from the MUDE collection*, Lizbona 2017.

⁵⁵ Zob. T. van Oosten, A. Lorne, O. Béringuer, *PUR Facts: Conservation of Polyurethane Foam in Art and Design*, Amsterdam 2011; J. Arslanoglu, *Aquazol as Used in Conservation Practice*, „WAAC Newsletter” 2004, t. 26, nr 1; E. Pellizzi, *Ongoing studies in consolidation of polyurethane (PUR) foam*, [w:] B. Lavédrine, A. Fournier, G. Martin (red.), *Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*, Paryż 2012; J. M. van den Burg, K. Seymour, *Varnishing and Inpainting/Retouching*, Amersfoort 2022.



Il. 23. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2024, szpilki krawieckie, poliuretan, bandaż kohezyjny, bawełna, karton, gips, styropian, gruz budowlany, stal, 105 × 100 × 70 cm

charakteru; rozwiązały się też problemy związane z ich transportem i ekspozycją galeryjną. Proces ten, oprócz korzyści czysto konserwatorskiej, odgrywa istotną rolę w pracy z materiałami uznanymi za odpady, które często są zniszczone lub podatne na uszkodzenia, a praca z nimi jest u samych podstaw bardziej wymagająca niż z materiałami przeznaczonymi do tworzenia sztuki opracowanymi przez wyspecjalizowanych producentów.

Formy, które powstały, można opisać stwierdzeniem, że to, co wyparte, powraca, zarówno fizycznie, jak i symbolicznie. Na wystawie *Wiesz co cię boli* prace zostały zaprezentowane jako analiza współczesności z perspektywy transformacji ustrojowej oraz doświadczeń pokolenia artystów urodzonych po jej zakończeniu. Polska transformacja, jak każda zmiana, miała swoje ofiary — „lepsze jutro” odbyło się kosztem wyłonienia kategorii ludzi, pojęć i symboli uznanych za zbędne, niepasujące do ram nowej rzeczywistości. To świat modernizacji bez modernizmu, który Fredric Jameson określał jako kategorię nowoczesności, gdzie rozwój w sferze materialno-gospodarczej (przemysł, infrastruktura, media) nie towarzyszy rozwojowi wartości estetycznych oraz społeczno-kulturowych (społeczna emancypacja, modernizm artystyczny)⁵⁶. Ten przedziwnie sprzeczny fundament posłużył do zbudowania współczesnej Polski razem z bagażem wciąż nierozwiązanych problemów (np. rosnący nacjonalizm).

W kontekście tych obiektów warto również wspomnieć o analizie historii Waltera Benjamina, która opiera się na zasadzie montażu. Benjamin argumentuje, że wielkie konstrukcje analizy historycznej powinny być budowane z uwzględnieniem nawet najdrobniejszych elementów. O tej propozycji Andrzej Leder pisał:

Często chodzi o teksty pozbawione literackiej ambicji. „Łachmany i odpadki” — pisze Benjamin, podkreślając siłę poznawczą tego, co nieudane, niepełne, zbyt schematyczne, odrzucone. To, co cząstkowe, wybrakowane, zrujnowane, odsłania rusztowanie, na którym zostało zbudowane, strukturę imaginarium⁵⁷.

Efektem poruszonych wątków i tematów jest seria obiektów powstałych z gruzów architektury poprzedniego systemu gospodarczego, pozornie nietrwałych, a także miłych i ciepłych w dotyku, mimo że ich wnętrze skrywa wszystko to, co niechciane i niepotrzebne. Cytując krytyka Aleksiego Wójtowicz: „Na tych stermomodernizowanych gruzach pęcznią nowe, niby-organiczne formy, nieco dziwne i kalekie, jak na prace o modernizacji bez modernizmu przysłało”⁵⁸.

⁵⁶ J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011, s. 529.

⁵⁷ A. Leder, *Prześlona rewolucja...*, s. 20.

⁵⁸ A. Wójtowicz, *Recykling jako forma przetrwania. O śmieciach w sztuce*, „Magazyn SZUM”, 22.04.2024, <https://magazynszum.pl/recykling-jako-forma-przetrwania-o-smieciach-w-sztuce/> [dostęp: 30.08.2024].



Il. 24. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2023–2024, poliuretan, PVB, bawełna, poliester, gruz budowlany, stal, 160 × 200 × 70 cm



Il. 25. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2024, poliuretan, bawełna, karton, gips, styropian, gruz budowlany, stal, 90 × 210 × 65 cm



Il. 26. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2024, szpilki krawieckie, poliuretan, bawełna, karton, gips, styropian, gruz budowlany, stal, 90 × 75 × 50 cm



Il. 27. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2024, szpilki krawieckie, poliuretan, PVB, bawełna, karton, gips, styropian, gruz budowlany, stal, 300 × 60 × 80 cm

Zakończenie

Praca doktorska *Sztuka musi być poważna albo i nie* stanowi podsumowanie mojej działalności artystycznej w latach 2020–2024, obejmującej zarówno indywidualne projekty, jak i te zrealizowane we współpracy z Irminą Rusicką. Analizując poszczególne realizacje, starałem się ukazać możliwości sztuki współczesnej w zakresie dekonstrukcji utartych narracji oraz budowania alternatyw wobec wyzwań współczesności, zwłaszcza poprzez wykorzystanie elementów uznawanych za niepoważne lub marginalne.

Prezentowane prace stworzyłem, korzystając z całej gamy awangardowych strategii artystycznych. Należą do nich: działania postartystyczne (*Muzyczka do toalety*), interwencje site-specific (*Miejski Ośrodek Sztuki*), subwersja i dialog z klasycznym dziełem sztuki (*Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*), inspiracja kulturą internetu (*Świat się wali a ja walę konia*) oraz recykling/upcykling materiałów (*Tak, a o co chodzi, Pojutrze będzie po wszystkim*). Większość prac została wykonana w technikach autorskich, poprzedzonych eksperymentami i próbami, tak aby w pełni wykorzystać potencjał tkwiący w niekonwencjonalnych rozwiązaniach.

Użyłem humoru, ironii oraz przedmiotów i miejsc uznawanych za niepoważne jako narzędzi do zakwestionowania tradycyjnych hierarchii oraz obalenia stereotypów na temat sztuki współczesnej. Wierzę, że sztuka nie musi być zawsze poważna i patetyczna, aby była znacząca – opowiadanie o ważkich tematach przy wykorzystaniu niepoważnych środków może być skutecznym sposobem krytyki i zmiany, który otwiera przestrzeń dla nowych interpretacji i dialogu. Nawiązując do Bachtina – „przemoc nie zna śmiechu”⁵⁹, a do Nietzschego – „powaga jest brzydotą życia”⁶⁰.

Swoją praktykę starałem się ugruntować teoretycznie, odwołując się do teorii Marka Fishera, Andrzeja Ledera, Theodora Adorna i innych osób zajmujących się filozofią i teorią kultury. Szczególnie istotne były dla mnie Fisherowskie koncepcje „dziwaczności” i „osobliwości”, które podobnie jak sztuka współczesna mają potencjał wywoływania momentu zawahania i skłaniania do nowego spojrzenia na rzeczywistość.

Wierzę, że moja praca przyczyni się do szerszej dyskusji na temat roli sztuki we współczesnym świecie oraz jej zdolności do inicjowania zmian społecznych o różnej sile i skali.

⁵⁹ P. P. Grzybowski, *Podaruję ci (u)śmiech: najmniejsza antologia wypowiedzi o śmiechu, uśmiechu, dowcipie i humorze*, Bydgoszcz 2014, s. 8.

⁶⁰ Ibidem, s. 44.

Bibliografia

Adorno Theodor, *Filozofia nowej muzyki*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

Arslanoglu Julie, *Aquazol as used in conservation practice*, „WAAC Newsletter” 2004, t. 26, nr 1.

Awierincew Siergiusz, *Bachtin, śmiech i kultura chrześcijańska*, tłum. Roman Mazurkiewicz, „Znak” 1994, nr 9.

Bauman Zygmunt, *Times of interregnum*, „Ethics & Global Politics” 2012, t. 5, nr 1.

Bernstein Leonard, *The unanswered question: six talks at Harvard*, Harvard Univ. Press, Cambridge 1976.

Boltanski Luc, Esquerre Arnaud, *Enrichment: A Critique of Commodities*, Polity, Cambridge, UK Medford, MA 2020.

Burg Julia M. van den, Seymour Kate, *Varnishing and Inpainting/Retouching*, Cultural Heritage Agency of the Netherlands, Amersfoort 2022.

Campbell Gordon, *Bible: The Story of the King James Version, 1611–2011*, Oxford University Press, Oxford–New York 2010.

Czarnecka Katarzyna, *Słowotwórstwo gwar polskich na Ukrainie: czasownik*, Wydawnictwo Libron, Kraków 2014.

Davis Matt, *Aoccdrnig to a rscheearch at Cmabrigde Uinervtisy, it deosn’t mttæer in waht oredr the ltteers in a wrod are, the olny iprmoetnt tibng is tabt the frist and lsat ltteer be at the rghit pclæe. The rset can be a toatl mses and you can sitll raed it wouthit porbelm. Tihs is*

bcuseae the huamn mnid deos not raed ervey lteter by istlef, but the wrod as a wlobe., <https://www.mrc-cbu.cam.ac.uk/people/matt.davis/cmabridge/> [dostęp: 20.08.2024].

Dziamski Grzegorz, *Od antropologii obrazu do sztuki globalnej*, „Kultura Współczesna. Teoria, Interpretacje, Praktyka” 2010, nr 3(65).

Finch Julia, *Debt-laden Muzak finds that recessionis a mute point*, „The Guardian”, 11.02.2009, <https://www.theguardian.com/business/2009/feb/11/globalrecession-useconomicgrowth>, [dostęp: 19.08.2024].

Fisher Mark, *Realizm kapitalistyczny: czy nie ma alternatywy?*, tłum. Andrzej Karalus, Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, Warszawa 2020.

Fisher Mark, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. Tymon Adamczewski, Andrzej Karalus, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

França de Sá, Susana, *What does the future hold for polyurethane fashion and design? Conservation studies regarding the 1960s and 1970s objects from the MUDE collection*, Universidade NOVA de Lisboa, Lizbona 2017.

Gliński Mikołaj, *Czy Matejko był malarzem?*, Culture.pl, 31.10.2013, <https://culture.pl/pl/artykul/czy-matejko-byl-malarzem> [dostęp: 29.08.2024].

Grzybowski Andrzej, *Współczesna architektura inspirowana regionalnym budownictwem Górnego Śląska na przykładach własnych projektów domów jednorodzinnych z końca XX wieku i początku XXI wieku*, „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Technicznej w Katowicach” 2016, nr 8.

Grzybowski Przemysław Paweł, *Podaruję ci (u)śmiech: najmniejsza antologia wypowiedzi o śmiechu, uśmiechu, dowcipie i humorze*, Akademickie Centrum Wolontariatu. Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2014.

Hathaway Jay, *Was this man jerking off when a volcanic eruption killed him?*, „Daily Dot”, 3.07.2017, <https://www.dailydot.com/unclick/pompeii-masturbator-vesuvius-volcano-meme/> [dostęp: 22.08.2024].

Jones Simon C., Schumacher Thomas G., *Muzak: On Functional Music and Power*, „Critical Studies In Mass Communication” 1992, t. 9, nr 2.

Karalus Andrzej, Adamczewski Tymon, *Mark Fisher. Od hauntologii do estetyki zewnętrzności*, [w:] Mark Fisher, *Dziwaczne i osobliwe*, tłum. Tymon Adamczewski, Andrzej Karalus, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2023.

Kiepuszewski Łukasz, Czekalski Stanisław, Bryl Mariusz (red.), *Obrazy mocne – obrazy słabe: studia z teorii i historii badań nad sztuką*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.

Krajewski Marek, *Słabe obrazy – obrazy słabych*, „Widok” 2015, nr 9, <https://www.pismo-widok.org/pl/archiwum/2015/9-pomniki-transformacji/slabe-obrazy> [dostęp: 5.09.2024].

Lavédrine Bertrand, Fournier Alban, Martin Graham, *Preservation of plastic artefacts in museum collections*, CTHS, Paris 2012.

Leder Andrzej, *Prześniona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

Markowska Anna, „*Crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago*”. *Obrazy mocne i słabe według Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] Łukasz Kiepuszewski, Stanisław Czekalski, Mariusz Bryl (red.) *Obrazy mocne – obrazy słabe. Studia z teorii i historii badań nad sztuką*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.

Mituś Anna, *Świat się wali a ja walę konia — Nagi Nerw*, <https://naginerw.bwa.wroc.pl/projekt/lecnim-kasper-2/> [dostęp: 22.08.2024].

Murawska-Muthesius Katarzyna (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem: nowe spojrzenia*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2010.

Mrugański Michał, Pietrzak Przemysław, *Spory o Bachtinowską koncepcję Karnawału*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 2004, t. 95, nr 4.

„muzak”, Słownik języka polskiego PWN, <https://sjp.pwn.pl/sjp/muzak;2568678.html> [dostęp: 19.08.2024].

Nappo Salvatore Ciro, *Pompeii: Its Discovery and Preservation*, tłum. Enza Salerno, BBC, 17.02.2011, https://www.bbc.co.uk/history/ancient/romans/pompeii_rediscovery_01.shtml [dostęp: 22.08.2024].

Nietzsche Friedrich, *Narodziny tragedii: Niewczesne rozważania*, tłum. Paweł Pieniążek, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2012.

Oosten Thea van, Lorne Aleth, Béringuer Olivier, *PUR facts: conservation of polyurethane foam in art and design*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2011.

Pellizzi Eleonora, *Ongoing studies in consolidation of polyurethane (PUR) foam*, [w:] Bertrand Lavédrine, Alban Fournier, Graham Martin (red.), *Preservation of Plastic Artefacts in Museum Collections*, Comité Des Travaux Historiques Et Scientifiques, Paryż 2012.

Piekarska Ada (red.), *Pole bitwy*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2020.

Poprzęcka Maria, *Grunwald i Grunwald*, [w:] Katarzyna Murawska-Muthesius (red.), *Jana Matejki Bitwa pod Grunwaldem. Nowe spojrzenia*, Warszawa 2010.

Prehistoric cave pigment to shield ESA’s Solar Orbiter, European Space Agency, 12.02.2014, https://www.esa.int/Enabling_Support/Space_Engineering_Technology/Prehistoric_cave_pigment_to_shield_ESA_s_Solar_Orbiter [dostęp: 22.08.2024].

Rajkowska Joanna, *Nagi Nerw*, <https://naginerw.bwa.wroc.pl/idea/> [dostęp: 22.08.2024].

Sowa Jan, *Fantomowe ciało króla: peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2011.

Szablowski Stach, *Gra na nagich nerwach*, „Dwutygodnik” 2021, nr 316, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9673-gra-na-nagich-nerwach.html> [dostęp: 22.08.2024].

Tischner Józef, *Chochół sarmackiej melancholii*, Tischner.pl, 19.04.2010, <https://tischner.pl/chochol-sarmackiej-melancholii/> [dostęp: 5.09.2024].

Wójtowicz Aleksy, *Przeciwko mistrzom. „Nagi nerw” w BWA Wrocław — SZUM*, „Magazyn SZUM”, 10.09.2021, <https://magazynszum.pl/przeciwko-mistrzom-nagi-nerw-w-bwa-wroclaw/> [dostęp: 22.08.2024].

Wójtowicz Aleksy, *Recykling jako forma przetrwania. O śmieciach w sztuce*, „Magazyn SZUM”, 22.04.2024, <https://magazynszum.pl/recykling-jako-forma-przetrwania-o-smieciach-w-sztuce/> [dostęp: 30.08.2024].

Wright Stephen, *W stronę leksykonu użytkowania*, „Format P” 2014, nr 9.

Spis ilustracji

Il. 1. Jan Matejko, *Bitwa pod Grunwaldem*, 1872–1878, olej na płótnie, 426 × 987 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie 13

Il. 2. Stanisław Wyspiański, *Karykatura Bitwy pod Grunwaldem Jana Matejki*, ok. 1900, 10,3 × 21 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie 13

Il. 3. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, 2020–2021, stal proszkowana, 250 × 500 × 140 cm 15

Il. 4. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, 2020–2021, stal proszkowana, 250 × 500 × 140 cm, fot. Irmina Rusicka 15

Il. 5. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Historia wesola, a ogromnie przez to smutna*, 2020–2021, stal proszkowana, 250 × 500 × 140 cm, fot. Irmina Rusicka 16

Il. 6. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, seria *Szlaczki*, 2022, czern kostna, bawełna, poliuretan, stal, 180 × 40 × 60 cm 19

Il. 7. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, seria *Szlaczki*, 2022, czern kostna, bawełna, poliuretan, stal, 130 × 50 × 95 cm 21

Il. 8. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, seria *Szlaczki*, 2022, czern kostna, bawełna, poliuretan, stal, 60 × 50 × 202 cm 21

Il. 9. Kasper Lecnim, *Świat się wali a ja walę konia*, 2021, czern kostna, bawełna, poliuretan, stal, 220 × 120 × 95 cm 23

Il. 10. Kasper Lecnim, *Świat się wali a ja walę konia*, 2021, czern kostna, bawełna, poliuretan, stal, 220 × 120 × 95 cm, fot. Alicja Kielan 25

Il. 11. Gipsowy odlew ofiary erupcji, źródło: Instagram, profil Parku Archeologicznego Pompeje, <https://www.instagram.com/p/BVHhxyhlPo/> [dostęp: 22.08.2024] 25

Il. 12. Efekt zwęglonej materii uzyskany w technice własnej 26

Il. 13. Andrea Mantegna, *Oplakiwanie zmarłego Chrystusa*, ok. 1480, tempera na płótnie, 68 × 81 cm, źródło: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/> [dostęp: 22.08.2024] 29

Il. 14. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Beauty Mark*, 2019, wizualizacja wywiercenia dziury w fasadzie budynku Muzeum Współczesnego Wrocław 31

Il. 15. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie*, 2018, instalacja site-specific, wymiary zmienne 32

Il. 16. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Jakoś to było, jakoś to jest, jakoś to będzie — renowacja*, 2019, instalacja site-specific, wymiary zmienne 33

Il. 17. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Miejski Ośrodek Sztuki*, 2022, interwencja na fasadzie Miejskiego Ośrodka Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim 34

Il. 18. Dokumentacja procesu naprawy pianina, 2020, MeetFactory, Praga 37

Il. 19. Kasper Lecnim, *Muzyczka do toalety*, 2022, instalacja site-specific: głośnik, elektronika, 5:00, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim 39

Il. 20. Ulotka reklamowa Muzak z lat 60. XX wieku, źródło: <https://www.wqxr.org/story/history-muzak-where-did-all-elevator-music-go/> [dostęp: 20.08.2024] 39

Il. 21. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Tak, a o co chodzi*, 2022, rura kanalizacyjna, poliuretan, poliwinyl, mączka ceglana, 200 × 140 × 30 cm 44

Il. 22. Kasper Lecnim, Irmina Rusicka, *Tak, a o co chodzi*, 2023–2024, maska bokserska, teleskop, rura kanalizacyjna, bawełna, poliuretan, poliwinyl, mączka ceglana, 40 × 200 × 30 cm 45

Il. 23. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2024, szpilki krawieckie, poliuretan, bandaż kohezyjny, bawełna, karton, gips, styropian, gruz budowlany, stal, 105 × 100 × 70 cm 47

Il. 24. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2023–2024, poliuretan, PVB, bawełna, poliester, gruz budowlany, stal, 160 × 200 × 70 cm 49

Il. 25. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2024, poliuretan, bawełna, karton, gips, styropian, gruz budowlany, stal, 90 × 210 × 65 cm 49

Il. 26. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2024, szpilki krawieckie, poliuretan, bawełna, karton, gips, styropian, gruz budowlany, stal, 90 × 75 × 50 cm 50

Il. 27. Kasper Lecnim, bez tytułu, z cyklu *Pojutrze będzie po wszystkim*, 2024, szpilki krawieckie, poliuretan, PVB, bawełna, karton, gips, styropian, gruz budowlany, stal, 300 × 60 × 80 cm 51

Chciałbym podziękować promotorowi **prof. Wojciechowi Pukoczowi**.

Dziękuję w szczególności **Irminie Rusickiej**, z którą wspólnie pracujemy artystycznie.

Chciałbym też podziękować osobom, z którymi współpracowałem. Dzięki nim wymienione w tej dysertacji prace mogły być wyprodukowane, opisane, zamontowane, wyeksponowane i sfotografowane:

Ada Piekarska, Agata Kalinowska, Agata Połec, Agata Smalcerz, Aleksy Wójtowicz, Alicja Kielan, Anna Mituś, Bartosz Nowak, Bartosz z MOS, Daniela Šiandorová, Gustaw Nawrocki, Joanna Rajkowska, Joanna Rzepka, Karolina Lizak, Katarína Qi, Lucia Kvočáková, Łukasz Dziedzic, Magda Komornicka, Małgorzata Miśniakiewicz, Marcin Pecyna, Martyna Szczepaniak-Woźnikowska, Michał Kubiak, Michał Perucki, Natalia Barczyńska, Natalia Sielewicz, Osoba, która chciała pozostać anonimowa, Patrycja Ścisłowska, Paweł Brylski, Peter Demek, Piotr Lisowski, Piotr Sikora, Rodzice (Urszula Wilk, Eugeniusz Minciel), Stach Szablowski, Tomek Fudala, Tytus Szabelski-Różniak, Zuzana Belasova

Mam nadzieję, że nikogo nie pominąłem, a jeśli niestety o kimś zapomniałem, to bardzo przepraszam.

redakcja językowa i tłumaczenie abstraktu: **Martyna Szczepaniak-Woźnikowska**

fotografie prac, jeśli nie wymieniono autorstwa: **Kasper Minciel**