

AUTOREFERAT

Małgorzata Szymankiewicz

1. Imię i nazwisko: Małgorzata Szymankiewicz

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/artystyczne:

Stopień doktora w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie sztuki piękne nadany uchwałą Rady Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku w dniu 24 kwietnia 2015 roku. Tytuł rozprawy doktorskiej „Montaż jako strategia obrazowania”. Promotor: dr hab. Zbigniew Romańczuk; recenzenci: prof. dr hab. Krzysztof Gliszczyński, prof. dr hab. Wojciech Łazarczyk.

Dyplom magistra sztuki w dziedzinie malarstwa sztalugowego na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Tytuł dyplomu: „Stan zawieszenia”, dyplom z wyróżnieniem realizowany pod kierunkiem dr hab. Wojciecha Łazarczyka we wrześniu 2005 r.

Dyplom magistra sztuki w dziedzinie pedagogiki sztuki na Wydziale Edukacji Artystycznej Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Tytuł pracy magisterskiej: „Ciało artysty jako medium w sztuce”, promotor: prof. zw. Alicja Kępińska, dyplom z oceną celującą zrealizowany w czerwcu 2005 r.

Dyplom technika-plastyka (specjalność: wystawiennictwo) Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Poznaniu uzyskany w 2000 r.

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/artystycznych:

W roku akademickim 2006/07 na stanowisku asystentki w III Pracowni Malarstwa na Wydziale Malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu pod kierownictwem dr hab. Wojciecha Łazarczyka.

Od maja 2010 r. do października 2012 r. na stanowisku asystentki w I Pracowni Malarstwa i Rysunku na Wydziale Tkaniny i Ubioru w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi prowadzonej przez prof. ASP Marka Czajkowskiego.

Od października 2012 r. do września 2015 r. na stanowisku asystentki w II Pracowni Malarstwa dr hab. Zbigniewa Romańczuka na wydziale Malarstwa i Nowych Mediów w Akademii Sztuki w Szczecinie.

Od października 2015 r. do chwili obecnej jako adiunkt w II Pracowni Obrazu na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów w Akademii Sztuki w Szczecinie.

4. Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję

serię 20 prac „**Office Works / Prace biurowe**” 2016-2018

jako aspirujące do spełnienia warunków określonych w art. 16. pkt. 2 „Ustawy z dn. 14 marca 2003 roku o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki” (Dz. U. nr 650, poz. 595 ze zm.).

5. Szczegółowy wykaz prac i miejsc prezentacji:

1. „Office work 224”, 2016, akryl na płótnie, 170x130 cm
2. „Office work 225”, 2016, akryl na płótnie, 170x130 cm
3. „Office work 226”, 2016, akryl na płótnie, 200x150 cm
4. „Office work 227”, 2016, akryl na płótnie, 150x200 cm

5. „Office work 228”, 2016, akryl na płótnie, 170x130 cm
6. „Office work 229”, 2016, akryl na płótnie, 170x130 cm
7. „Office work 230”, 2016, akryl na płótnie, 165x235 cm

Miejsca prezentacji:

- „Ekonomia Abstrakcji”, wystawa indywidualna, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, 2016
 - „Blank”, wystawa indywidualna, Galeria Sztuki w Legnicy, 2016
 - „Art Rotterdam”, międzynarodowe targi sztuki, pokaz z galerią Wagner+Partner, Rotterdam, 2017
 - „Felix Polonia”, wystawa zbiorowa, galeria LAProject, Landshut / Niemcy, 2017
 - „On or Off The Grid / W systemie lub poza nim”, wystawa indywidualna, Biuro Wystaw Artystycznych w Zielonej Górze, 2018
8. „I Would Prefer Not To / Wolałbym nie 1”, 2016, beton, druk UV, stal, 44x57x3 cm
 9. „I Would Prefer Not To / Wolałbym nie 2”, 2016, beton, druk UV, stal, 48x33x3 cm
 10. „I Would Prefer Not To / Wolałbym nie 3”, 2016, beton, druk UV, gruz, wymiary zmienne
 11. „I Would Prefer Not To / Wolałbym nie 4”, 2016, beton, druk UV, 50x36x10 cm

Miejsca prezentacji:

- „...[Wróble ćwierkają po grecku]”, wystawa zbiorowa, Centrum Kulturalne Thrialida, Ateny / Grecja, 2016
 - „Oczy w betonie”, wystawa zbiorowa, Galeria Łęctwo, Poznań, 2017
 - „The Wall. Art Face To Face With Borders”, wystawa zbiorowa, Galeria Sztuki Trafostacja, Szczecin, 2017
 - „On or Off The Grid / W systemie lub poza nim”, wystawa indywidualna, Biuro Wystaw Artystycznych w Zielonej Górze, 2018
12. „Paper Work 1”, 2017, stal malowana proszkowo, papier, stempel, tusz, stalowa tabela: 180x130 cm, arkusz: 150x110 cm
 13. „Paper Work 2”, 2017, stal malowana proszkowo, papier, stempel, tusz, stalowa tabela: 130x180 cm, arkusz: 150x110 cm

Miejsca prezentacji:

- „Beyond The Desk”, wystawa zbiorowa, Pałac Kultury i Nauki, Warszawa, 2017
 - „On or Off The Grid / W systemie lub poza nim”, wystawa indywidualna, Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra, 2018
14. „Landscape 1”, 2018, blacha stalowa cięta laserowo, emalia akrylowa, 150x115 cm
 15. „Landscape 2”, 2018, blacha stalowa cięta laserowo, emalia akrylowa, 150x115 cm
 16. „Landscape 3”, 2018, karton, druk UV, drut stalowy, 121x80x10 cm
 17. „Landscape 4”, 2018, karton, druk UV, drut stalowy, 121x80x10 cm
 18. „Landscape 5”, 2018, karton, druk UV, drut stalowy, 121x80x10 cm
 19. „Landscape 6”, 2018, karton, druk UV, drut stalowy, 121x80x10 cm
 20. „Landscape 7”, 2018, karton, druk UV, drut stalowy, 121x80x10 cm

Miejsce prezentacji:

- „On or Off The Grid / W systemie lub poza nim”, wystawa indywidualna, Biuro Wystaw Artystycznych, Zielona Góra, 2018

SPIS TREŚCI:

1. Wstęp.....str. 5
2. Działalność artystyczna przed nadaniem stopnia doktora sztuk pięknych
na podstawie wybranych realizacjistr. 7
3. Działalność artystyczna po nadaniu stopnia doktora sztuk pięknych.....str. 14
4. **Omówienie serii prac „Office Works” 2016 – 2018**
wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjnestr. 21
5. **Dokumentacja fotograficzna serii prac „Office Works”**.....str. 30

1. Wstęp

Moje postępowanie o nadanie stopnia doktora zostało wszczęte w 2013 roku na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, a zakończyło się obroną w kwietniu 2015 roku. Tematem rozprawy doktorskiej był „Montaż jako strategia obrazowania”. Analizowałam w niej awangardowe i współczesne formy wypowiedzi artystycznej w kontekście malarstwa przekraczającego granice swojego medium. Uzasadniałam, iż szeroko rozumiana idea montażu może być pomocna zarówno w tworzeniu, jak i interpretacji sztuki współczesnej. Intencją pracy było zweryfikowanie i rozszerzenie klasycznego modelu percepcji obrazu w oparciu o analizę filozoficzno-teoretyczną oraz stworzone prace. *Forma aktywna* to wystawa realizacji artystycznych stanowiąca część praktyczną rozprawy.

Od momentu uzyskania stopnia doktora brałam udział w około trzydziestu wystawach zbiorowych oraz w jedenastu wystawach indywidualnych w kraju i za granicą (szczegółowy wykaz osiągnięć zamieszczam w dalszej części dokumentacji). Do najistotniejszych zaliczam następujące indywidualne wystawy:

- *On or Off the Grid / W systemie lub poza nim* w zielonogórskim BWA (2018);
- *Reflecting View* zaprezentowaną w Galeria BWA w Bydgoszczy oraz Galerii Wagner+Partner w Berlinie (2017);
- *Frame* w Galerii Szarej w Katowicach (2017);
- *Ekonomia Abstrakcji* w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim (2016), przy okazji której wydano podsumowujący mój dorobek katalog indywidualny;
- wystawa z nieżyjącym już wówczas artystą Janem Berdyszakiem *In / Out of All Proportion. Małgorzata Szymankiewicz & Jan Berdyszak* w Galerii Wagner+Partner w Berlinie (2015).

Ważne wystawy zbiorowe to:

- *Co z tą abstrakcją?* w Fundacji Stefana Gierowskiego w Warszawie (2017), przedstawiająca współczesne postawy twórców w odniesieniu do zagadnienia abstrakcji;
- *The Wall. Art Face To Face With Borders* w Galerii Sztuki Trafostacja w Szczecinie (2017);
- *Mementos*, wystawa towarzysząca targom Art Brussels w Brukseli (2017);
- *Odejsie* w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej (2016);

- udział w kilkumiesięcznym projekcie związanym ze Spółdzielnią Ceramiki „Kamionka” w Łysej Górze i wystawie *Eksperyment Łysogórski* w Miejscu Projektów Zachęty w Warszawie (2016);
- *Czysta formalność* w Galerii Labirynt w Lublinie (2015).

Na realizację projektu *Reflecting View* (2017) otrzymałam stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego na rok 2017. Ponadto, w 2015 roku zostałam wyróżniona Medalem Młodej Sztuki – nagrodą „Głosu Wielkopolskiego” w kategorii sztuki wizualne.

W pierwszej części autoreferatu przedstawiam istotne dla mnie realizacje i kierunki zainteresowań sprzed nadania stopnia doktora sztuki. Następnie przechodzę do omówienia realizacji i osiągnięć artystycznych po jego nadaniu, ale realizowanych równolegle do prac wskazanych jako główne osiągnięcie habilitacyjne. W ten sposób tworzę kontekst i wprowadzam do najistotniejszej dla mnie serii prac *Office Works*, rozwijanej w latach 2016–2018. Szczególne zainteresowanie „kwestiami biurowymi” zaowocowało pracami różnorodnymi pod względem użytych środków i mediów. Proces twórczy pozwolił mi na wnikliwą analizę i twórcze przepracowanie tematu, dostarczając wciąż nowych, godnych uwagi problemów. Dlatego też serii *Office Works* nie można uznać za definitywnie zakończoną.

2. Działalność artystyczna przed nadaniem stopnia doktora sztuk pięknych na podstawie wybranych realizacji

Moje wczesne prace malarskie dekonstruują pojęcie obrazu i stanowią próbę przekroczenia realistycznej konwencji malarskiej oraz wypracowania własnych zasad budowania obrazu. Ciągła analiza i dociekanie „malarskości” doprowadziły mnie do obrazu skupionego na samym sobie, obrazu, który z jednej strony może funkcjonować jako zupełnie autonomiczne zjawisko, zrywające kontakt z pozamalarskim światem, z drugiej natomiast (poprzez jego materialność) ściśle do niego przylegać. Podręcznikowy podział na formę i treść stał się dla mnie sztuczny i mało przydatny; aspekty te w pracy nad obrazem stały się tożsame. Podjęłam wówczas próbę zdefiniowania i określenia fundamentalnych dla obrazu składników: barwnej plamy, analizy koloru i sposobów jego „budowania” na płaszczyźnie, właściwości farb i podłoża, procesualności, przypadku – czyli wszelkich formalnych aspektów stanowiących podstawę malarstwa. Na tym etapie odrzuciłam wszelką narrację spoza płaszczyzny obrazu. O treści przedstawienia malarskiego stanowiła jego forma, a przekazem stał się już sam wizualny kod, który w założeniu miał demaskować konserwatywne rozumienie obrazu. Obraz pojmowałam jako pewien fenomen wizualny spełniający dla mnie wówczas rolę symbolu, który – jak pisał Hans Georg Gadamer – charakteryzuje się „wewnętrzną jednością idei i zjawiska”. Widzialność stanowiła jeden z podstawowych warunków uzasadniających i uprawomocniających obraz. Z perspektywy czasu uważam te doświadczenia za elementarne i konstytutywne dla dalszej pracy twórczej. Charakterystyczne dla tego okresu są wielkoformatowe prace olejne na płótnie prezentowane na wystawie zbiorowej *Malarstwo Polskie XXI w.* w Zachęcie – Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie (2005) lub na wystawie indywidualnej *Malarstwo* w białostockim Arsenale rok później, których tematem była plama, gra z percepcją i sposobami postrzegania wzrokowego, szeroko rozumiana śladowość. W tym czasie brałam udział w konkursie Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” (2005), a podczas jej kolejnej edycji (2007) zostałam dwukrotnie nagrodzona.

Z czasem czysto formalne podejście okazało się zbyt restrykcyjnym i niewystarczającym środkiem wyrazu artystycznego. Wówczas zaczęłam uświadamiać sobie, że rzekomy konflikt między abstrakcją a reprezentacją, który był głównym motorem działań dla wczesnych prac, nie stanowi już istotnej relacji z punktu widzenia sztuki aktualnej i przestał mieć dla mnie nadrzędne znaczenie. Prace malarskie, które stanowiły kontynuację motywu plamy, odnosiły się do abstrakcji jedynie jako do minionej konwencji, która może zostać zrewidowana lub zreinterpretowana, odczytana z dystansu i z zupełnie innej perspektywy – z perspektywy

symulacji powracających konwencji. Moją intuicję najlepiej podsumowuje stwierdzenie Hala Fostera, który pisze, iż „[...] abstrakcja zaledwie zawiesza reprezentację, symulacja raczej ją kwestionuje, gdyż potrafi wytworzyć efekt reprezentacji, nie korzystając z odniesienia do rzeczywistości”¹. Miejsce czystej abstrakcji zastąpiły obrazy odnoszące się do problemów niezwiązanych bezpośrednio z tematyką malarstwa rozumianego jako próba określenia własnego medium, lecz będące wynikiem eksperymentów myślowych lub opierające się na wyobraźni. Ten okres w mojej pracy artystycznej odzwierciedlają realizacje malarskie z lat 2008–2011.

Attractions of Abstraction to seria obrazów w technice akrylowej na płótnie, zrealizowana dzięki stypendium twórczemu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2008) zaprezentowana po raz pierwszy w formie wystawy indywidualnej w Miejskiej Galerii Arsenał w Poznaniu (2009), a następnie w galerii lokal_30 w Warszawie (2009) oraz podczas pokazu solowego na Vienna Fair w Wiedniu w tym samym roku. Myślą przewodnią serii prac była konstatacja, iż niemożliwe jest stworzenie obrazu w pełni abstrakcyjnego. We wcześniejszych moich działaniach artystycznych abstrakcja stanowiła opozycję wobec realistycznej konwencji przedstawiania, miała być aktem zerwania z takim modelem odnoszenia się do obrazu. Natomiast głównym założeniem tego projektu było wykreowanie obrazów dających możliwość odczytania ich zarówno według realistycznej, jak i abstrakcyjnej konwencji, które to konwencje w rzeczywistości nie pozostają w sprzeczności i nie wykluczają się wzajemnie. Inspiracją do powstania obrazów były testy Rorschacha bazujące na naturalnej skłonności do interpretacji abstrakcyjnych plam jako znajomych przedstawień i stawiające w ten sposób znak równości między dwoma różnymi sposobami obrazowania. Poprzez realizację obrazów chciałam zmierzyć się z tradycją traktowania ciała kobiecego jako obiektu wystawionego na ogląd męskiego spojrzenia. To przedstawienie jest „symetryczne” względem obrazu, którego zadaniem ma być „uwiedzenie” odbiorcy. Kluczem do serii obrazów jest zagadnienie „aktu malarskiego”, które można rozumieć dwojako: jako konwencję przedstawiania ciała bądź samego aktu tworzenia obrazu.

Seria obrazów *Black Hole* zaprezentowana w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku w 2010 roku, a następnie podczas wystawy solowej w Londynie w tymczasowej siedzibie galerii lokal_30, odwołuje się do analogii między powierzchnią malarską a zjawiskiem czarnej dziury w przestrzeni kosmicznej, których podobieństwa upatruję w pochłanianiu materii fizycznej. Wysłałam z założenia, że obraz stanowi kumulację materii

¹ Hal Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Sugiera, M. Borowski, Universitas, Kraków 2010, s. 126.

malarskiej, wszystkich fizycznych składników, a mimo to może wyrażać przejmującą nieobecność. Zastosowaną szarość będącą wypadkową wszystkich barw odczytujemy przede wszystkim jako brak koloru, brak tego, co dla obrazu konstytutywne. Jest to okres, kiedy pojawiają się motywy śladu, dziury, pustki, luki, destrukcji, fragmentu, które rozwijam w późniejszych realizacjach malarskich i przestrzennych ze względu na dostrzeżony w nich potencjał znaczeniowy. W obszarze obrazowania interesowały mnie najbardziej opozycje: widzialność / niewidzialność, materialność / niematerialność, obecność / nieobecność, wiedza / niewiedza, powierzchnia / głębia. Relacje te zostały ukazane w formie minimalistycznych, monochromatycznych obrazów akrylowych. Prace z tej serii zostały zaprezentowane także na wystawach zbiorowych *Monochrom* w galerii Lange & Pult w Zurychu oraz w galerii UNE w Auvernier-Neuchâtel w Szwajcarii (2010), a następnie wzięły udział w III Festiwalu Sztuki Młodych „Przeciąg” w Szczecinie (2011). Jedna z prac znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie. Kontynuacją tego podejścia był cykl zaprezentowany podczas solowej wystawy *Background* w Galerii Bielskiej BWA w 2011 roku.

Równie istotne w mojej pracy w owym czasie stały się realizacje przestrzenne, między innymi prezentowane na wystawie indywidualnej *Niewiedza* w poznańskiej Galerii Pies. Były to obiekty i obrazy na płótnie stanowiące komentarz do moich dalszych poszukiwań w obszarze malarstwa. „Nie-wiedza obnaża. Teza ta jest szczytem, ale musi być rozumiana następująco: obnaża, a więc widzę to, co wiedza dotychczas ukrywała; jeśli jednak widzę, to wiem. Rzeczywiście, wiem, ale to, czego się dowiedziałem, znów obnażane jest przez niewiedzę” – pisał Georges Bataille². Prace odnoszą się do stanu niewiedzy, który w kontekście sztuki nie jest stanem do końca negatywnym, lecz może być ważniejszy i bardziej przydatny niż wiedza. Niewiedza jest punktem wyjściowym do eksplorowania świata i badań na polu sztuki, dzięki której możemy go rozumieć. Odgrywa istotną rolę w działalności, jaką uprawia artysta. Wiedza z kolei często przyjmuje cechy schematu – narzuca jednowymiarowe spojrzenie na rzeczywistość. Dlatego w pracy twórczej niezwykle istotne wydaje mi się odrzucenie schematów i interpretowanie sytuacji według samodzielnie wypracowanych metod oraz patrzenie z wielu punktów widzenia. Stan niewiedzy to permanentne poszukiwanie i dystans do tego, co już wiemy o rzeczywistości, akceptacja możliwości zmiany własnych sądów i przekonań, to swoboda i spontaniczność działań. Obiekt z drewnianymi miarkami jest właśnie taką demonstracją irracjonalności niektórych spośród naszych działań mających za wszelką cenę prowadzić do ujmowania wszystkiego w ramy

² Georges Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*, przeł. O. Hedemann, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 119.

języka, który zaświadczać ma o dogłębnym poznaniu rzeczy. Ideą pracy staje się sam „opis” nieobecnego obiektu sporządzony za pomocą użycia miary w sposób niezgodny z jej przeznaczeniem. Praca ta porusza kwestię języka opisowego i jego stosunku do obrazów oraz widzenia jako aktu poznawczego wymykającego się całkowitej werbalizacji. Wiedza w odniesieniu do obrazów zyskuje charakter praktyczny objawiający się głównie w działaniu i twórczym myśleniu. Interesujące na pewnym etapie stało się dla mnie to, w jaki sposób treść wyrażona poprzez język (tekst) determinuje odbiór obrazu, zawłaszczając całkowicie przynależną mu przestrzeń. Spośród prac prezentowanych na wystawie realizacja *Niewiedza I* (obiekt) została w 2013 roku umieszczona w Kolekcji Sztuki Zachęta w Szczecinie.

Konsekwencją mojego rozwoju w kierunku działań przestrzennych realizowanych równoległe z malarstwem była realizacja *Komfortowa Sytuacja* zaprezentowana pierwotnie w Zonie Sztuki Aktualnej w Łodzi w 2011 roku, a następnie na wystawach zbiorowych w Galerii Miejskiej Arsenał w Poznaniu, na wystawie *Poręczne* (2013) dotyczącej związku designu i sztuki, wystawie *Who Are You or The Polish School of Happiness* towarzyszącej targom sztuki Vienna Fair organizowanej przez Instytut Polski w Wiedniu (2014) oraz na wystawie *Dotyk* w kieleckim BWA w 2016 roku. Wychodząc poza granicę tradycyjnego obrazu i jego płaszczyznę, stworzyłam malarską sytuację przestrzenną. Stanowi ona połączenie różnorodnych, heterogenicznych składników i inspiracji, które „spotkały” się w formie miękkich brył dających się dowolnie komponować w przestrzeni wystawienniczej. Nawiązując w nich do formalnych rozwiązań sztuki modernizmu oraz estetyki przełomu lat 80. i 90., chciałam ukazać typowo polski – dość specyficzny – gust estetyczny jako intrygujące, cenne i godne uwagi zjawisko. Instalacja stanowi pewnego rodzaju hybrydę koncepcji i stylów, odzwierciedlając swobodę w łączeniu rzeczy do siebie nieprzystających. Inspirację stanowiły przedmioty codziennego użytku, które zorganizowałam według zasady przestrzennego kolażu. W ten sposób chciałam zadać pytanie o funkcjonalność lub dysfunkcjonalność przedmiotów masowej produkcji i ich estetykę. Zastosowane przy realizacji instalacji montażowe strategie obrazowania polegające na łączeniu rzeczy nieprzystających, zestawianiu odmiennych, często wzajemnie wykluczających się stylistyk, znaczeń, cytatów tworzących nowe metafory, aluzje, symbole i kody wizualne odegrały kluczową rolę przy późniejszym wyborze tematu rozprawy doktorskiej. Idea montażu zapoczątkowana przez awangardowe sposoby obrazowania realizowana była początkowo jako kolaż, fotomontaż, *readymades*, *found footage* czy asamblaż. Obecnie montaż jest terminem kojarzonym raczej z nowoczesnymi technikami filmowymi oraz postprodukcyjnymi. Oznacza metodę łączenia, komponowania, obróbki materiałów

wizualnych. Strategia ta rozumiana jednak w znacznie szerszym kontekście (nie tylko jako proces techniczny, czy sposób łączenia przedmiotów) może mieć charakter idei posiadającej silne podstawy filozoficzne, pozwalające uzasadniać i interpretować przemiany zaistniałe w obrębie wizualności i sztuki. Dla mnie jest ona przede wszystkim narzędziem przydatnym w tworzeniu sztuki. Montażową zasadą rekontekstualizacji kierowałam się także przy tworzeniu późniejszych realizacji, m.in. *Rzeźb kwietnikowych* prezentowanych na wystawie *Nowy Porządek* w Art Stations Foundation w Starym Browarze w Poznaniu, czy serii obrazów

i obiektów prezentowanych na wystawie w duecie z fotografem Przemysławem Dzienisem pt. *Sub Pop* w galerii BWA Warszawa w 2012 roku.

Seria *Reams / Rzy* (2012), składająca się z 6 obrazów w technice akrylowej na płótnie, obiektu przestrzennego oraz cyklu fotografii czarnobiałych na szkłe, podejmuje problem szeroko rozumianego medium przekazu i przekładu. Prace malarskie odzwierciedlają ideę urzeczywistnienia abstrakcyjnej myśli, która materializuje się w przedstawieniu artystycznym, w przeciwieństwie do obrazów tworzonych poprzez bezpośrednie naśladowanie rzeczywistości. Realizując prace, starałam się zbadać specyfikę poszczególnych środków wyrazu. Stworzona przeze mnie prezentacja obejmująca malarstwo, obiekt i fotografię to moment zawieszający rozstrzygnięcie i inspirujący do stworzenia kolejnej pracy, postawienia pytania: co było pierwsze – rzeczywistość czy jej symulacja bądź kopia. Seria stworzonych prac ma strukturę szkatułkową. Próba przekładu jednego medium na inne zawsze wiąże się z jakąś utratą, podobnie jak podczas translacji językowej. Każde medium posiada swoją własną specyfikę i to ona wysuwa się na pierwszy plan. Podobieństwa formalne nie gwarantują stworzenia obiektywnego opisu rzeczywistości. Każda z prac jest fragmentaryczną wypowiedzią domagającą się dopełnienia. Prace z tego cyklu po raz pierwszy zostały zaprezentowane podczas wystawy *Samozapłon* w Galerii Bielskiej BWA w 2012 roku. Kolejne odsłony to prezentacja na wystawach *Medialny stan wyjątkowy II* w Muzeum Narodowym w Szczecinie w 2013 roku oraz *Ukryte znaczenia* w Galerii Labirynt w Lublinie w 2014 roku. Po uzyskaniu przeze mnie stopnia doktora sztuki realizacje z tego cyklu stanowiły fragment wystaw indywidualnych: *Ekonomia Abstrakcji* w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim w 2016 roku, *Blank* w Galerii Sztuki w Legnicy oraz *On or Off the Grid* w Galerii BWA w Zielonej Górze (2018).

Oprócz wspomnianych wcześniej instalacji przestrzennych, dla których montaż był zasadą konstrukcyjną, „kolożowa” organizacja pojawiła się także w pracach malarskich. Dotyczy to zwłaszcza serii prac *Nigdy się nie rozpadam, bo nigdy nie tworzę całości* z 2013

roku, dla której tytułem stała się wypowiedź Andy'ego Warhola. Prace z owego cyklu zostały wyróżnione podczas Biennale Malarstwa „Bielska Jesień” w 2013 roku, były nominowane do prestiżowego międzynarodowego konkursu „Strabag Art Award” w Wiedniu (2014) oraz prezentowane podczas wystawy *Przygody z OP-ARTEM* w siedzibie Fundacji Stefana Gierowskiego w 2017 roku. Zabieg, jaki zastosowałam podczas przygotowywania projektów do obrazów, to cięcie, fragmentaryzacja i ponowne składanie elementów. Homogeniczna forma, jaką uzyskałam, wynika z faktu, iż na kształt ostatecznego projektu nałożył się udział innych mediów – fotografii cyfrowej i druku – uczestniczących w procesie przetworzenia materiału wizualnego. Całość sprawia wrażenie niedopasowania przy jednoczesnym zachowaniu harmonii i spójności całej kompozycji malarskiej. Operowanie fragmentem jest istotne ze względu na ogólną refleksję dotyczącą postrzegania obrazów, który to proces jest w istocie wzrokowym dzieleniem płaszczyzny na części, przyglądaniem się fragmentom, przeskakiwaniem z miejsca na miejsce, składaniem i rozkładaniem przedstawienia przy jednoczesnym zachowaniu integralnej formy. Całość istnieje tylko pod warunkiem, że można ją podzielić na fragmenty. Przedstawienie malarskie jest miejscem organizowanym przez sprzeczności. Całościowe spojrzenie, będące w kulturze europejskiej synonimem wiedzy – dążenia do próby wyczerpującego ujęcia zjawiska według zasady totalności, zostaje tu częściowo zanegowane. Obserwacje poczynione w kontekście obrazu mogą stać się metaforą dla przeświadczenia opartego na iluzji, że wszystko posiada swój stały obraz lub stały punkt widzenia, choć być może tylko „nie-całości” mogą przybliżyć nas do właściwego sensu zjawisk.

Prezentowane na wystawie *Forma aktywna* realizacje przestrzenne usytuowane są w kontekście montażowych praktyk obrazowania wyzwalaających obraz z dyktatu określonego medium. Instalacja powstała w wyniku refleksji na temat malarstwa skupiającego się jedynie na formalnych aspektach medium. Seria prac *I'm better, I'm back*, będąca częścią artystyczną rozprawy doktorskiej „Montaż jako strategia obrazowania”, składała się z obiektów przestrzennych wykonanych ze stali, gąbki, sztucznej skóry, gumy, klejki, plastiku, elementów tapicerskich oraz odpadów poprodukcyjnych. Tworząc sytuację *site-specific*, chciałam zadać pytanie o użyteczność, możliwość uczynienia z ujmowanego metaforycznie „materiału” sztuki abstrakcyjnej formy bardziej „funkcjonalnej”, lepiej rozpoznającej współczesne zjawiska. Praca odnosi się do dyskursów ujmujących abstrakcję jako przestarzałą, ułomną, nieaktualną i dysfunkcyjną formę artystyczną. Kluczowe staje się pojęcie szeroko rozumianej rehabilitacji, oznaczające wysiłek dojścia do sprawności, przywrócenia utraconych funkcji i zdolności współuczestniczenia w rzeczywistości.

Ta analogia jest metaforą, zwróceniem uwagi na zaangażowanie sztuki w problemy współczesnego świata. Sama forma nie stanowi już wiodącego problemu, o ile wyraża chęć czynnego uczestnictwa. I tak podobnie dla formy, jaką jest ciało, głównym ośrodkiem motywacji jest umysł i to tam rozpoczynają się najistotniejsze zmiany. W sferze sztuki nie można oddzielać formy od treści, przyczyny od skutku czy widzenia od myślenia. Abstrakcja geometryczna może odzyskać „formę”, ale tylko przez deformację, przekształcenie, przeformułowanie jej podstawowych założeń mówiących o autonomii. Zastosowany przeze mnie montaż polega na odwołaniu się do modernistycznej estetyki i zbudowaniu dla niej nowego kontekstu, przez który mogłaby być odczytana. Była to jednocześnie próba zdystansowania się od tej estetyki. Chcąc znaleźć wizualny ekwiwalent dla tożsamości formy i treści, abstrakcyjne bryły sprowadziłam do roli pozornie funkcjonalnych przedmiotów. Kolorowe elementy poprzez odniesienie do zwykłych obiektów zyskały charakter symboliczny. Instalacja przestrzenna składa się z elementów, dla których inspiracją były proste przyrządy do ćwiczeń i rehabilitacji.

Na mój proces twórczy i prace będące jego wynikiem składają się przepracowane intelektualnie różnorodne tematy, wątki, motywy oraz narzędzia i środki wykorzystane do ich realizacji. Proces ten nie ma struktury linearnej, a tym, co go charakteryzuje, są przeskoki i cięcia. Podejmowane wątki gubią się nagle, by znaleźć kontynuację w zupełnie innym kontekście i czasie, za pomocą innych środków wyrazu i wzbogacone o nowe sensory. Wszystkie zrealizowane prace to wynik ciągłego procesu intelektualnego – „montażu” myśli, konsekwentnego działania, poszerzania obszaru zainteresowań o wciąż nowe zagadnienia. To odpowiedź na zadawane sobie pytania na temat obrazowości, roli sztuki, kierunku własnego rozwoju.

3. Działalność artystyczna po nadaniu stopnia doktora sztuk pięknych

Po uzyskaniu stopnia doktora sztuki rozwijałam twórczo wątki wiążące się z zagadnieniem montażu. Pierwszą wystawą indywidualną była *Postprodukcja* zaprezentowana w galerii BWA Warszawa pod koniec czerwca 2015 roku, na którą przygotowałam pięć obrazów w technice akrylowej na płótnie oraz obiekt. Punktem wyjścia był namysł nad sposobem funkcjonowania obrazów w środowisku postmedialnym, zwłaszcza w kontekście zjawiska tzw. „przemysłu artystycznego”. Współcześnie docelowym miejscem obrazów, także tych materialnych i tworzonych w obrębie sztuki, jest wirtualna przestrzeń Internetu jako posiadająca większy zasięg i siłę oddziaływania. Internet jako globalna baza danych wizualnych pozwala na pobieranie obrazów i poddawanie ich dowolnej obróbce, co siłą rzeczy problematyzuje kwestie autorstwa, kopii i oryginału, cytatu, zawłaszczenia. Również w tym przypadku motywem przewodnim stał się fragment. Kompozycje malarskie powstały w wyniku złożenia fragmentów innych obrazów zaczerpniętych z przestrzeni wirtualnej i przetworzenia ich za pomocą cięcia w niszczarce na dokumenty, fotografowania przypadkowych układów oraz wielokrotnej manipulacji w programie graficznym. Motyw pasów, chyba najbardziej wyeksploatowany przez sztukę abstrakcyjną, stanowił dla mnie podstawową kategorię doboru materiałów źródłowych, które poddałam kolejnym przetworzeniom. Tak skomponowane obrazy zostały „utkane” z innych przedstawień artystycznych. W tekście informacyjnym do wystawy możemy przeczytać: „Niepewny jest więc i status obrazów malarki w kontekście dualnego podziału na obrazy oryginalne, pierwotne oraz kopie. Bo na ile obraz artystki stworzony na podstawie tysięcy innych jest oryginalny, a na ile jest zaledwie ich odbiciem? Szymankiewicz jest w tym miejscu nieodrodnym dzieckiem swoich czasów, doskonale odnajdującym się w postauratywnych realiach sztuki współczesnej. Jej obrazy, zbudowane jak klasyczne malarstwo z płótna, blejtramu i farb, powstają na przecięciu świata materialnego i wirtualnego. Setki tysięcy obejrzanych na ekranie komputera obrazów przetworzonych zostaje przez nią tak, jak zbędne kartki przez niszczarkę do dokumentów. Efektem tego procesu jest nieforemny kłęb kolorowych ścinków, które tworzą przypadkowe układy. Obserwując te wizualne odpady, Szymankiewicz zachowuje się jak dadaści, którzy z pociętych gazet tworzyli losowo komponowane poematy. Z całej masy powstałych przypadkiem kompozycji artystka wybiera tę, która służy za szkic do obrazu”³. Obecność

³ <http://www.bwawarszawa.pl/index.php?action=exhibitions&lang=pl&id=35&s2=info> [on-line: 04.02.2018].

obiekty przestrzenne w formie papierowego kopca ścinków powstałych w wyniku niszczenia różnego rodzaju katalogów targowych, magazynów, czasopism i książek o sztuce, jakie nagromadziły się w mojej pracowni, uzasadniam faktem, że także niektóre sposoby opisu sztuki podlegają recyklingowi – ciągłej reinterpretacji, przepisywaniu, aktualizowaniu treści, a niektóre dyskursy dezaktualizują się zupełnie.

Kontynuacją tego cyklu malarskiego były trzy kolejne obrazy namalowane specjalnie na wystawę w duecie z nieżyjącym już wówczas artystą Janem Berdyszakiem. *In / Out of All Proportion. Małgorzata Szymankiewicz & Jan Berdyszak* to pokaz pod opieką kuratorską prof. dr hab. Marty Smolińskiej, który odbył się w galerii Wagner+Partner w Berlinie pod koniec 2015 roku. Oprócz nowych prac zaprezentowane zostały moje wcześniejsze obrazy, którym bliski był temat fragmentu, pustki, dziury, nieobecności, a które to motywy były charakterystyczne dla malarskiej twórczości Berdyszaka. Jedna z prac eksponowana na wystawie (Bez tytułu 223, 2015, 170 × 130 cm) wzięła udział w pokazie podczas międzynarodowych targów sztuki PUSLE New York (2016) oraz została włączona do prestiżowej międzynarodowej kolekcji Pizzuti Collection w Columbus w stanie Ohio (USA)⁴. Ponadto prace z serii *Postprodukcja* prezentowane uprzednio na wystawie w BWA w Warszawie stały się częścią obszernej indywidualnej wystawy o charakterze retrospektywnym *Lost and Found* w Galerii EL w Elblągu w październiku 2015 roku.

Instalacja przestrzenna *Zestawienie* powstała w wyniku zaproszenia mnie do udziału w wystawie *Czysta formalność* w Galerii Labirynt w Lublinie w czerwcu 2015 roku⁵. Intencją kuratora, Marcina Krasnego, było podjęcie problemu współczesnego malarstwa abstrakcyjnego i sztuki formalnej wciąż obecnej wśród współczesnych strategii artystycznych. Pokaz w założeniu miał ujmować zjawisko swego rodzaju „renesansu” tego paradygmatu ujmowanego obecnie jako „nowy formalizm” i podejmował próbę znalezienia dla niego nowego języka opisu. Punktem wyjścia do realizacji pracy *Zestawienie* było dość konwencjonalne i jak najbardziej formalne podejście kuratora, zakładające spojrzenie na abstrakcję wyłącznie poprzez pryzmat jednego medium – malarstwa. Tytuł pracy odwoływał się do terminu biurowego oznaczającego tworzenie raportu lub bilansu, w tym wypadku „bilansu” z aktualnego stanu malarstwa abstrakcyjnego. Te założenia wydały mi się dość problematyczne i warte zakwestionowania. W przygotowanej przeze mnie pracy odwołuję się do motywu ramy (podstawowego składnika obrazu) jako pewnej metafory dla myślenia

⁴ <https://www.pizzuticollection.org/> [on-line: 02.03.2018].

⁵ Na wystawę przygotowałam projekty dwóch różnych realizacji poruszających nieco odmiennie kwestie. Decyzją kuratora zrealizowana została praca *Zestawienie*, natomiast wywiad w katalogu dotyczy projektu niezrealizowanego, podejmującego kwestię „upadku malarstwa” jako współczesnego mitu.

o malarstwie i jego granicach. Instalacja daje możliwość „przejścia” zarówno dosłownego jak i symbolicznego. Kompozycja jest „otwarta” na przestrzeń wokół niej (przeźrzenie zazwyczaj ignorowaną przez obraz), stanowi wyłącznie szkielet, umożliwiający jej przenikanie do wnętrza instalacji i stanowiący z nią jedność. Realizacja przestrzenna w warunkach ekspozycyjnych była jednocześnie pewnego rodzaju przestrzenną „tabelą”, w którą wpisywały się inne realizacje malarskie obecne na wystawie. W kontekście pokazu i celów, jakie mu przyświecały, realizacja odwołuje się także do języka dyskursywnego i prób opisu, jakim stale poddawany jest obraz abstrakcyjny. Dyskurs stanowi kolejną ramę dla obrazu, w którą musi się wpisać. Przywołuję tu filozofię Jacques’a Derridy, mówiącą o tym, iż wszelkie wytwory sztuki podlegają restrykcjom narzuconym przez język spełniający rolę parergonu, obramowania dla przedstawienia malarskiego. Poza wystawą *Czysta formalność* instalacja była prezentowana także na wspomnianej już wystawie *Lost and Found* w Elblągu, *Ekonomia abstrakcji* w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim (2016) oraz *On or Off the Grid* (2018) w zielonogórskim BWA.

Podejść do mnie na odległość wzroku to realizacja powstała jako efekt uczestnictwa w plenerze w ramach Festiwalu Sztuk Płynących Pod Prąd FLOW⁶ (2016) zorganizowanym przez stowarzyszenia Razem Pamoja i Volans. Inspiracją do powstania pracy był system flagowy MKS. Wykorzystałam dwie flagi – Zulu i Echo, których połączenie tworzy sygnał „Podejść do mnie na odległość wzroku”. Praca odnosi się do wzrokowego sposobu percepcji, który w plenerowych warunkach festiwalu FLOW okazał się zupełnie nieodpowiedni, będący zbędnym obciążeniem, przeszkodą w nawiązywaniu relacji, wspólnym byciu, odczuwaniu natury, a także doświadczaniu rodzaju izolacji, na jaką zdecydowali się wszyscy uczestnicy pleneru stacjonujący przez czternaście dni na dzikiej wyspie Kępa Wiślana. Podsumowaniem pierwszej edycji festiwalu była wystawa *Powrót suma* w siedzibie Fundacji Razem Pamoja, galerii Księgarnia / Wystawa w Krakowie w lutym 2017 roku. Projekt odnosił się równocześnie do zagadnień związanych z obrazowością, motywu dystansu wobec obrazu oraz specyficznej relacji przestrzennej, jaką wymusza obraz prezentowany na wysokości wzroku odbiorcy. Ta relacja jest ugruntowana historycznie jako najbardziej pożądanym i obowiązującym sposobem odbioru sztuki. Realizując pracę, rozpracowywałam zagadnienie modelu percepcji obrazu – wymuszającego tylko wzrokowy odbiór. Przyjęta strategia pomija udział innych zmysłów, czynników emocjonalnych oraz intelektualne zapośredniczenie percepcji.

⁶ <https://m.facebook.com/flowprzeplyw/> [on-line: 01.03.2018].

Ciekawe z mojej perspektywy są rezultaty działań prowadzonych w ramach projektu *Eksperyment Łysogórski 50 lat później* związanego ze Spółdzielnią Ceramiki „Kamionka” w Łysej Górze. Projekt nawiązywał do przeprowadzonego w latach 1959–1968 eksperymentu polegającego na połączeniu koncepcji malarstwa i architektonicznej ceramiki szklawionej. W jego konsekwencji łysogórska manufaktura stała się miejscem realizowania innowacyjnych koncepcji malarskich na płytach ceramicznych, które w zasadniczy sposób wpłynęły na kształt rodzimej architektury lat 60. i 70., wprowadzając do niej kolor przełamujący monotonię przestrzeni miejskiej. Przedmiotem mojego zainteresowania były obecne losy spółdzielni „Kamionka”, pozostającej od początku lat dwutysięcznych w stanie upadłości i popadającej w ruinę, skłaniające do refleksji nad dziedzictwem PRL-u. Prace ceramiczne w Łysej Górze zrealizowałam praktycznie w ostatnim momencie, bo w trakcie likwidowania ostatnich warsztatów i archiwów zamykanego właśnie Technikum Ceramicznego. Nawiązują one do historii miejsca i losów pracowników spółdzielni. Inspiracją dla prac stały się fotografie wykonane w opustoszałym budynku spółdzielni. Zdjęcia te, zrobione podczas mojej pierwszej wizyty w „Kamionce”, sugerowały ciągłą obecność pracujących tam kobiet, dekorujących i szklawiących gliniane naczynia, zaprzeczając tym samym stanowi faktycznemu. Jedno z nich – rękawice „suszące” się wciąż na kaloryferze – dostarczyło mi motywu, który przepracowałam w zupełnie nowym dla mnie medium, czyli w ceramice, a doświadczenia te przełożyły się między innymi na realizację *Ręce malarek* i *Prawo entropii* zaprezentowane podczas zbiorowej wystawy w Miejscu Projektów Zachęty w Warszawie w 2016 roku.

Rozciąganie pojęć to projekt zainspirowany twórczością Jana Berdyszaka, nad którym pracowałam w trakcie przygotowań do wystawy berlińskiej, a których jednak, z różnych powodów, nie udało się wówczas zaprezentować. Końcowym efektem stopniowo rozwijanej koncepcji była seria trzynastu prac o charakterze przestrzennym. Tym, co wydało mi się konstytutywne dla twórczości Berdyszaka, jest przekroczenie płaszczyzny obrazu, otwarcie go na otaczającą przestrzeń, rozszerzanie jego możliwości, co było bliskie także mojemu myśleniu o obrazie. Zrealizowane przeze mnie prace to pytanie o granice malarstwa i o to, czy malarstwo kończy się już po przekroczeniu krępującej je ramy. Ramę rozumiem tu w sensie metaforycznym, nie tylko jako tradycyjne medium malarstwa ściśle związane z wszelkimi fundamentalnymi składnikami obrazu: farbą, płótnem, płaszczyzną, prostokątnym formatem, ale także z wszelką konwencjonalnością, w granicach której się ono realizuje. Rozważałam, na ile trzeba pozostać w „ramach”, a na ile można je przekroczyć, by zajmować się malarstwem. Każda konwencja stwarza warunki do rozpoznania i interpretacji. Warunkiem

koniecznym, aby ją przekroczyć, jest jej określona świadomość i znajomość. Paradoksalnie więc chcąc wyjść poza sztywne ramy schematów, docieka się ich podstaw. To natomiast powoduje, że nadal się w nich tkwi. Refleksje te zostały zwizualizowane w obiektach malarskich połączonych „ramą” przywodzącą na myśl gumową taśmę. W projektowej fazie używałam właśnie tego materiału jako kluczowego – pozwalającego na rozciąganie i kurczenie, ale posiadającego pewną wytrzymałość fizyczną. Materiał ten uznałam za mogący wyrazić ruch „od i do”, przybliżanie i oddalanie się od malarstwa, a także sugerujący możliwość zerwania tej relacji. Prace stały się obrazem także moich własnych zmagania, wątpliwości, nabierania dystansu i powrotów do obrazu w tradycyjnej formie. Zaświadczają o zmianie, jaka zaszła w sposobie mojego myślenia o obrazie przez lata aktywności twórczej. „Malarstwo” rozumiem dziś jedynie jako samą „możliwość reprezentowania”, przekazywania myśli w formach obrazowo-pojęciowych, co przenosi punkt ciężkości z malarstwa jako medium na obraz konstruowany konceptualnie i mentalnie. Wiąże się to z potrzebą znalezienia dla tych obrazów właściwej reprezentacji. Dotyczy to zarówno aspektów technicznych, użytych mediów, jak i ich pojęciowego „montażu”, czyli wszelkich składników wpływających na sposób i formę, w jakiej obrazy mogą zaistnieć materialnie. Dopiero ten sposób myślenia otwiera obraz na różnorodność i potwierdza akceptację dla form, w jakich mogą zaistnieć w rzeczywistości. Pierwsza część zrealizowanych przez mnie prac została pokazana na wystawie *Odejście* (2016), trzy spośród nich zostały przygotowane specjalnie do przestrzeni Galerii BWA w Bielsku-Białej tworząc instalację *site-specific*. Prace te stały się wypowiedzią na temat szeroko rozumianego malarstwa i sposobów jego interpretacji wywołanych przez kuratorów. Kolejny pokaz to wystawa indywidualna *Frame* w Galerii Szarej w Katowicach w marcu 2017 roku, kiedy to udało się zaprezentować całą serię obiektów. Następny pokaz – *Rozciąganie Pojęć* – miał miejsce w galerii BWA Warszawa w maju 2017 roku.

Seria prac *Reflecting View* powstała w ramach projektu stypendialnego, na realizację którego otrzymałam dotację Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2017). Projekt był prezentowany podczas obszernego pokazu indywidualnego w Galerii Miejskiej BWA w Bydgoszczy w maju 2017 roku, a jego druga odsłona miała miejsce w galerii Wagner+Partner w Berlinie (2017). W skład serii wchodzi 13 obrazów-obiektów, dla których punktem wyjścia jest problem powszechnej nadprodukcji obrazów we współczesnej kulturze. Celem było także zbadanie aktualnego statusu obrazu – jego kondycji i zmieniającej się funkcjonalności. Współczesny artysta jest uwikłany w nieustający proces dystrybucji treści generowany przez kulturę spektaklu, a wszechogarniająca wizualność stanowi jedynie odbicie

lub symptom szerokiego zakresu różnorodnych praktyk społecznych. Wartość rynkową obiektów sztuki warunkuje możliwość ich ekspozycji, która wytwarza jednocześnie ich autorytet. Prezentujący własne realizacje artysta często nieświadomie naśladuje mechanizmy funkcjonowania reklamy i praw rynku, które – poprzez retorykę konkurencyjności i przymus „widzialności” na tym polu – dosięgają także obszar twórczości. Nieodzowność ekspozycji, szeroko rozumianej prezentacji, wystawiania na ogląd, pokazywania lub promowania przedsięwzięć artystycznych łączy się nierozzerwalnie z zawodem artysty i stanowi obecnie element odpowiedzialny za budowanie jego pozycji na rynku sztuki. Celem pracy jest ukazanie tych zależności i krytyka takiego stanu rzeczy jako praktyki utrwalającej wizualną dominację, manipulację, reprodukującą powierzchowność wizualnej kultury, w której artyści nie biorą już pełnej odpowiedzialności za obrazy, które stworzyli. Ich prace są jednostronnymi komunikatami wykluczającymi dialog z odbiorcą i możliwość stworzenia z nim bliższej relacji. Będąc interpretacją tego zjawiska obiekty malarskie powstały w wyniku obserwacji i refleksji nad różnorodnymi estetykami zaczerpniętymi zwłaszcza z dziedziny reklamy, której głównym zadaniem jest manipulacja odbiorcą i narzucenie określonego sposobu widzenia. Przedmiotem zainteresowania stały się materialne świadectwa tychże działań, przyjmujące postać tablic, banerów, witryn, gablot zaśmiecających przestrzeń publiczną. Zostały one „odtworzone” w formie abstrakcyjnych obiektów poddanych malarskiej obróbce. Te pierwotne obrazy przerodziły się w kolejne – pozbawione imperatywnego ładunku i generujące bardziej nieoczywiste znaczenia, pozwalające widzowi na dopełnienie obiektu sztuki przez samodzielną interpretację, dające przestrzeń na własne myśli. Zaproponowana przeze mnie koncepcja ma prowokować do myślenia nad współczesną kulturą wizualną i budować wspólną odpowiedzialność za jej kształt. Inspirowane tablicami, banerami lub podświetlanymi gablotami reklamowymi obrazy posiadają strukturę asamblażu stworzonego za pomocą różnorodnych technik (tradycyjnego medium malarskiego oraz nietypowych materiałów: resztek folii, papieru, szkła, pleksi, aluminium czy płyt MDF będących odpadami przy produkcji reklam zewnętrznych). Forma obiektów nosi cechy postmalarskie – ostateczny obraz powstaje przy zastosowaniu nietypowych dla medium malarstwa materiałów jako przywołanie awangardowych, montażowych technik obrazowania: kolażu, asamblażu, *radymade*. Wybór techniki wynika z naturalnie rozszerzającego się pojęcia malarstwa, które włącza nowe sposoby obrazowania w zakres własnych praktyk. Także anglojęzyczny tytuł wystawy stwarza możliwość dwojakiego sposobu interpretacji prezentowanych na niej prac. Pierwszy z nich można rozumieć jako odbity widok, obraz powielający się w odbiciu, wskazujący na kwestię awangardy i wykształconych przez nią

strategii wciąż obecnych w sztuce, drugi – jako spojrzenie refleksyjne, przenikające to, co na powierzchni.

4. Omówienie serii prac „Office Works” 2016 – 2018 wskazanych jako osiągnięcie habilitacyjne

Rozpoczęta w 2016 roku seria *Office Works* to najważniejszy i najbardziej rozwinięty projekt spośród prac zrealizowanych przeze mnie po uzyskaniu stopnia doktora sztuki. Jego tematem przewodnim staje się szeroko rozumiana biurokracja i zjawiska, które jej dotyczą. Konfrontuję ją z zagadnieniami związanymi z obrazowością i podejmuję próbę diagnozy aktualnych problemów społecznych. Wątek biurowy stanowi zatem pretekst do wskazania na inne znaczenia i sensy, jakie uruchamiają się przy jego „użyciu”.

W najwcześniejszych pracach malarskich, stworzonych na wystawę indywidualną *Ekonomia abstrakcji* (2016) i prezentowanych w Miejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, motywem przewodnim staje się uporządkowana, geometryczna tabela, która stanowi „ramę” dla obrazu abstrakcyjnego – płynnych, kolorowych plam swobodnie rozpościerających się na powierzchni malarskiej. Geometryczne układy mają swoje źródło w różnego rodzaju rzeczywistych formularzach, tabelach, wzorach rachunków i faktur poddanych dodatkowemu uproszczeniu. Moim założeniem było skojarzenie rzeczy od siebie odległych: swobody gestu malarskiego, wartości ściśle malarskich i biurowego rygoru, którego wizualną reprezentację odnalazłam w drukach użytkowych. Obrazy zostały oparte na regule sprzeczności i kontrastu, zakładającej w tym wypadku połączenie zorganizowanych układów linii z płynnymi płaszczyznami koloru. Linia narzuca swą dyscyplinę dzieląc lub tnąc integralną przestrzeń obrazu albo podejmuje malarską grę z rozlewającymi się plamami farb. Środki malarskie, jakich użyłam, przywołują minione konwencje sztuki abstrakcyjnej, ale używam ich, aby wskazać na jeszcze inny, szerszy sposób rozumienia pojęcia abstrakcji. Po raz pierwszy starałam się poruszyć zagadnienie sztuki w kontekście jej społeczno-ekonomicznych sposobów funkcjonowania. Najistotniejsza dla mnie była wówczas kwestia wartości pozostających w nieustannym procesie wymiany społecznej, ich ciągłej materializacji i dematerializacji. Każdy bowiem fakt artystyczny może być ujmowany jednocześnie z dwóch perspektyw – jako realnie istniejący i ze względu na wartości, które możemy mu przypisać. O jego sensie i znaczeniu decyduje jednak materialna obecność, stojąca w opozycji do nadanych mu wartości. Abstrakcja, rozumiana jako ciągła wymiana, staje się więc podstawową kategorią i warunkiem sztuki. Polega ona na zmianie myśli w formę oraz formy w konkretne dla odbiorcy wartości i znaczenia. W tym rozumieniu abstrakcja jest jak najbardziej realna – warunkująca relacje społeczne i wpływająca istotnie na ich kształt. Intencje, jakimi kierowałam się podczas konstruowania wystawy, trafnie wyjaśnia

Dobromiła Błaszczyk w tekście towarzyszącym wystawie: „Obraz jest faktem fizycznym. Małgorzata Szymankiewicz, autorka prac pokazywanych na wystawie *Ekonomia abstrakcji* podkreśla, że dla niej obraz to przestrzeń, która z założenia generuje wchodzenie w relacje i w ich efekcie nieustanną wymianę z otoczeniem. Najpierw ma ona miejsce w procesie twórczym, kiedy myśl zostaje uprzedmiotowiona, później poprzez sytuację prezentacji i możliwości odbioru. Idea przybiera fizyczną postać. Zatem w sytuacji wymiany możemy i na tym polu – polu sztuki – mówić o realnej abstrakcji. Jesteśmy świadkami oraz, jako widzowie/odbiorcy sztuki, czynnymi uczestnikami tego procesu”⁷. Nie można pominąć faktu, iż relacje społeczne i sztuka funkcjonują równocześnie w ramach różnych porządków. Jednym z nich jest system rynkowy, który stanowi ich odzwierciedlenie. Wartość zyskuje tu nieco inne znaczenie. Zazwyczaj mówiąc o wartościach sztuki pomijamy kwestie produkcji, utowarowienia, statusu artysty, manipulacji, spekulacji rynkowych, biurokratyzacji czy prekaryzacji kultury. Sztuka podlega jednak takim samym mechanizmom, jak inne dziedziny działalności człowieka i wcale nie może być od nich niezależna. Jak pisze dalej Błaszczyk: „W odniesieniu do prac pokazywanych na tej wystawie Małgorzata Szymankiewicz wprost stwierdza, że za pomocą prostych form wizualnych takich jak kraty, tabele, formularze zwraca uwagę na wizualny aspekt ekonomii. Wskazuje tym samym na ekonomiczne zapośredniczenie sztuki, które jest wypierane ze świadomości. [...] Czytając lub słuchając różnego rodzaju ekspertów z dziedziny sztuki bardzo rzadko można w obrębie jednego komunikatu usłyszeć obok siebie dwa dyskursy: ekonomiczny i czysto artystyczny, a przecież oba odnoszą się do tych samych przedmiotów. Połączenie tych dziedzin jest przez wielu źle widziane, a nieartykułowane wartości sztuki są trudne do przełożenia na prosty język ekonomii”⁸. Tworząc wystawę chciałam wskazać na zależności, które często są ignorowane lub nie stanowią wystarczająco ważnego problemu w dyskursach dotyczących sztuki. Twórczość może być przecież rodzajem ogniwa łączącego namysł nad sztuką z refleksją na temat ogólnych procesów zachodzących w społeczeństwie oraz pytaniem o aktualne sposoby tworzenia wartości. Czuję się także zobowiązana do podejmowania dyskusji dotyczącej statusu współczesnego artysty, którego praca nie polega już na wytwarzaniu kolejnych obiektów sztuki, ale przyczynia się w znaczący sposób do wytwarzania pewnego rodzaju wiedzy, istotnej z perspektywy społecznej. Ta niematerialna wartość pracy, wymykająca się coraz częściej jednoznacznemu określeniu, a zatem wskazaniu materialnych efektów, staje się

⁷ Dobromiła Błaszczyk, *Realna abstrakcja*, tekst towarzyszący wystawie *Ekonomia abstrakcji*, Miejski Ośrodek Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim, 26.05-16.06.2016.

⁸ Tamże.

często powodem uwikłania artysty we współczesne prekarne systemy ekonomiczne oparte na wyzysku. Żadne wyższe wartości nie mogą usprawiedliwić faktu pomijania wynagrodzenia za pracę artystów. Do pokazu *Ekonomia abstrakcji* zdecydowałam się włączyć zrealizowany wcześniej obiekt *Na pamięć* (2014) podejmujący problem pozyskiwania wiedzy oraz prace malarskie z serii *Rzyzy / Reams* (2012), wzmacniające mój przekaz, mające wywołać dodatkowe skojarzenia z przestrzenią biurową i wykonywaną w niej pracą, stosami papieru czekającymi na „przerobienie”. Choć pierwotne motywacje towarzyszące ich realizacji różniły się od założonych w tym wypadku, w nowym kontekście *Rzyzy* okazały się niezwykle sensotwórcze i dopełniające moją wypowiedź. Konsekwencją wystawy była publikacja katalogu indywidualnego *Prace / Works* z tekstem Stacha Szablowskiego. Kolejną prezentacją prac malarskich *Office Works* była wystawa indywidualna *Blank* w Galerii Sztuki w Legnicy w grudniu 2016 roku. Prace *Office work 225* (2016, akryl na płótnie, 170 × 130 cm) oraz *Office work 228* (2016, akryl na płótnie, 170 × 130 cm) stały się częścią wystawy zbiorowej *Felix Polonia* zorganizowanej w 2017 roku w galerii LAProjects w niemieckim Landshut. Jedna z prac z tej serii pokazana została podczas prezentacji „Art Rotterdam” w 2017, a praca *Office work 224* trafiła do wspomnianej już Pizzuti Collecton. Natomiast obrazy *Office work 229* (2016, akryl na płótnie, 170 × 130 cm) i *Office work 230* (2016, akryl na płótnie, 165 × 235 cm) zostały włączone do niedawnego pokazu solowego *On or Off the Grid* w zielonogórskim BWA (2018).

Kolejne prace, związane z wątkiem biurowym, lecz podejmujące jednocześnie inną problematykę, to seria *Wolałbym nie / I would prefer not to* z 2016 roku. Realizacje powstały w wyniku zaproszenia mnie przez Kamila Kuitkowskiego i Annę Batko, kuratorów działających w ramach Fundacji Razem Pamoja, do artystycznego dialogu z palestyńskim artystą Khaledem Jarrarem nawiązującym w twórczości do sytuacji politycznej swojego kraju. Ze względu na nią nie mógł on opuścić Palestyny i wziąć czynnego udziału w projekcie. Materiałem wykorzystywanym najczęściej przez tego artystę jest beton, stanowiący podstawowy budulec jego monumentalnych instalacji, w których częstym motywem jest mur. W swoim projekcie również postanowiłam wykorzystać beton jako materiał najbardziej przystający do tematu, którym zamierzałam się zająć. Kluczowym tropem dla mojej realizacji było opowiadanie Hermana Melville’a *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*⁹ traktujące o przedziwnej historii właściciela kancelarii zatrudniającego kopistę o nazwisku Bartleby, który pewnego dnia zupełnie niespodziewanie odmawia wykonywania wszelkich poleceń

⁹ Herman Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Sic!, Warszawa, 2009.

służbowych, odpowiadając na każdą prośbę „I would prefer not to” (wolałbym nie). Jego odpowiedź można uznać za metaforę – odmowa buduje symboliczny mur uniemożliwiający wszelką komunikację i porozumienie. W licznych interpretacjach słynna sentencja była wykładana jako forma politycznego lub pre-politycznego oporu bądź też jako proces stawiania się „Innym”, który zwłaszcza w kontekście rasowym, narodowościowym wydaje się obecnie istotny. W trakcie gromadzenia informacji na temat sytuacji politycznej Palestyny natknęłam się na zdjęcia wykonane w jednym z obozów dla uchodźców, dokumentujące proces przekształcania architektury obozu – systematycznie podwyższanych murów, zagradzanych przejść i zamurowywanych otworów okiennych. Fragment jednego z nich poddałam obróbce graficznej i wykorzystałam jako motyw przewodni mojej pracy, nawiązując do dobrze znanego wzorca *finestra aperta*, czyli obrazu jako okna na świat. Inne fotografie – fragmenty pejzażu miasta – również pochodzą z przestrzeni Internetu. Krajobraz miejski ulega postępującej destrukcji za sprawą konfliktu, który się w nim toczy, podobnie jak jego obraz – fragmentaryczny, niekompletny lub rozbity – w mojej interpretacji artystycznej. Sam akt niszczenia może być postrzegany jako akt twórczy. Niszczenie wizerunku tworzy jego kolejną wersję, kolejny obraz różniący się od pierwowzoru i przywołujący nowe znaczenia. Brak spójności, integralności obrazu utożsamiam z niemożliwością zachowania integralności państwa, jego granic, które podlegają politycznym procesom prowadzącym jedynie do rozkładu i podziału terytorialnego. Użyty do zrealizowania pomysłu beton, mimo niewielkich rozmiarów prac, fizycznie i metaforycznie wskazuje na wagę podjętego problemu. Odnalezione przeze mnie obrazy, istniejące dotąd w wirtualnej przestrzeni Internetu i funkcjonujące wśród niezliczonej liczby innych zdjęć skazanych na „niebyt”, odzyskują swoją materialną reprezentację. Fotografie cyfrowe w dobie powszechnej digitalizacji nie posiadają najczęściej swojej materialnej wersji. Poprzez taki zabieg stawiam pytanie o sposób istnienia dzisiejszych obrazów w środowisku sieci i o uwagę, jakiej domagają się niektóre z nich. Zainteresowanie, jakie poświęcamy internetowym materiałom wizualnym, jest zazwyczaj bardzo ograniczone, uwarunkowane samą naturą sieci, dającą użytkownikom nieograniczoną możliwość wyboru i swobodnego poruszania się po niej. Każdy obraz konkuruje z innym, a ich nagromadzenie powoduje, że wzajemnie odbierają sobie znaczenia i znoszą komunikaty. Wirtualność siłą rzeczy pozbawia te obrazy ciężaru reprezentacji – stają się lekkie, przezroczyste, prawie niewidzialne. Moje działanie ma na celu przywrócić im reprezentację, sprawić, aby znów stały się znaczące i przede wszystkim widzialne. W tym celu stosuję szarą materię betonu, która mogłaby zaświadczyć o obecności, wzmóc skojarzenia z fizycznością, konkretnością i podkreślić przedmiotowy charakter obiektu sztuki.

Zastygający beton unieruchamia obrazy, które wcześniej mogły funkcjonować jedynie w wirtualnym świecie. W tym wypadku tradycyjną farbę zastępuję nadrukiem i betonem. Beton, podobnie jak farba, podlega procesowi schnięcia, wiązania czy krystalizacji. Przygotowane w ten sposób obrazy poddają kolejnym fizycznym zabiegom – ich częściowej lub całkowitej destrukcji, rozbiciu i ponownemu złożeniu. Także zabieg kopiowania, jakim posłużyłam się w odniesieniu do materiałów źródłowych, znajduje tutaj swoje uzasadnienie, nie tylko w nawiązaniu do postaci kopisty Bertleby’ego. Powielenie stało się równoprawną, a nawet być może istotniejszą z perspektywy współczesnej nauki o obrazach, metodą wobec wcześniejszych sposobów ich tworzenia. Dziś kopia zyskuje status oryginału, dodatkowo wspierając swoje źródło. Jak sugeruje W.J.T. Mitchell: „Obraz jest «własnością intelektualną» umykającą materialności przedstawienia, gdy zostaje ono skopiowane. Przedstawienie to obraz plus podstawa, pojawienie się niematerialnego obrazu w materialnym medium”¹⁰. Ponadto, przywołując myśli Waltera Benjamina, Mitchell wskazuje, że kopia posiada moc tworzenia „obrazu dialektycznego” zdolnego uchwycić i unieruchomić procesy historyczne¹¹. Prace omawiane powyżej po raz pierwszy zostały zaprezentowane na wystawie ...*Wróble ćwierkają po grecku* (2016) w Centrum Kulturalnym Thrialida w Atenach, czyli miejscu, w którym problem uchodzący jest niezwykle aktualny. Pokazowi towarzyszyły warsztaty z młodzieżą, nawiązujące do stworzonych prac. Realizacje stały się inspiracją do wystawy zbiorowej *Oczy w betonie* w galerii Łęctwo w Poznaniu w 2017 roku i prezentowane były także na obszernej wystawie *The Wall. Art Face To Face With Borders*, która odbyła się w Trafostacji Sztuki w Szczecinie w 2017 roku. Pierwotną, prototypową wersję prac przekazałam na aukcję charytatywną mającą wspomóc Fundację Pamoja i jej działania na rzecz poprawy warunków bytowych i edukacji w Afryce i Azji.

Problem kopii badałam także w związku z pracami *Paper Works*, jako kontynuację wątków „biurowych” podjętych wcześniej w obrazach na płótnie. Seria prac na papierze powstała w konsekwencji zaproszenia mnie do udziału w „Międzynarodowym Biennale Sztuki Biurowej” organizowanym przez Instytut Adama Mickiewicza. Wystawa *Beyond The Desk* (2017) w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie zaprezentowana była podczas targów sztuki „Not Fair” jako autonomiczny projekt kuratorski nieposiadający charakteru komercyjnego. Jedna praca stała się elementem indywidualnego pokazu *On or Off the Grid / W systemie lub poza nim* w Biurze Wystaw Artystycznych w Zielonej Górze w styczniu 2018

¹⁰ W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, przeł. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 116.

¹¹ Tamże, s. 61.

roku. Punktem wyjścia były metody pracy biurowej oparte na powtarzalności. Czynność powielania bliska jest tutaj zagadnieniu tworzenia kopii. Stemplowanie wydało mi się procedurą najlepiej charakteryzującą monotonię pracy w biurze. Manualny, a więc autentyczny i niepowtarzalny, gest artystyczny przetransponowałam na w pełni powtarzalną czynność stemplowania, która przywodzi na myśl bezosobowość charakteryzującą systemy biurokratyczne. Koncepcja polegała na stworzeniu zestawu stempli jako dających się powielać pojedynczych modułów, które posłużyły do stworzenia większych kompozycji. Motywy na pieczętkach to proste symbole graficzne towarzyszące komputerowym czcionkom użytkowym. W wyniku ich multiplikacji powstały kompozycje o bardzo różnorodnej formie graficznej, od bardzo uporządkowanych, systematycznych układów do bardziej organicznych kształtów o nieco ornamentálním charakterze. W założeniu praca miała nie sprawiać większych trudności w tworzeniu układów, lecz polegać na oddaniu się pewnej przyjemności płynącej z powtarzalnego ruchu. W rzeczywistości natomiast kontrolowanie pieczętek okazało się niezwykle trudne, a zastosowana metoda przysparzała wciąż nowych problemów technicznych. Przy realizacji każdej z prac musiała zostać wymyślona odrębna zasada postępowania, która pozwalała kontrolować proces tworzenia w celu uzyskania zamierzonej formy. Już w sposobie pracy odnalazłam analogię do biurokracji, która piętrzy trudności i tworzy mało przejrzyste, abstrakcyjne systemy. Założeniem było ukazanie organizacji urzędniczej jako schematu posiadającego swoją specyficzną, bardzo uporządkowaną reprezentację. Natomiast istotą zarówno biurokracji, jak i stworzonych przeze mnie układów graficznych jest systemowe „rozszerzanie się”, mnożenie lub multiplikowanie. Prace *Paper Works* w założeniu odnoszą się do realiów urzędniczych, czynności porządkowania, wydajności pracy i obrazu rzeczywistości przez nie kształtowanego. W szerszym kontekście także do pracy (materialnej i niematerialnej) oraz wartości. Arkusz z pieczętką oraz formularz – motyw, do którego już wcześniej nawiązywałam w pracach malarskich – wydały mi się znaczące jeszcze z innego powodu. Można je uznać za media, za pomocą których komunikujemy się ze światem. Pośredniczą one między jednostką a bliżej nieokreśloną władzą, niemożliwą do zidentyfikowania, bo zdecentralizowaną i rozproszoną między poszczególnymi poziomami biurokratycznej maszyny. To forma komunikacji, choć niejawnym zadaniem systemów biurokratycznych jest uniemożliwienie kontaktu osobistego, segregacja, izolacja i oddzielenie jednostek od siebie w imię określonych obowiązków, zadań i celów. Dokument ze stemplem okazuje się być podstawowym środkiem komunikacji stworzonym na użytek własnej organizacji i ją wspierającym. Anonimowość, bezosobowość i uprzedmiotowienie stają się warunkiem koniecznym jej funkcjonowania.

Motywy wspólne dla wcześniejszych, jak i nowszych prac z serii *Office Works* jest typowy dla sztuki modernistycznej wzór kraty lub siatki, który przywołuje i poddaje artystycznemu przepracowaniu. Zagadnienie to jako symptomatyczne dla sztuki XX wieku interpretowała Rosalind E. Krauss, przypisując mu wyjątkową trwałość i rangę wśród tematów poruszanych przez ówczesną sztukę¹². Motyw ten nigdy wcześniej nie pojawiał się z taką uporczywością i konsekwencją jak wówczas. Według Krauss siatka stała się symbolem modernizmu, w którym manifestuje się jego niechęć do prowadzenia dyskursu. Siatka występuje jako figura „milczenia” i zawieszenia narracji, wyrażająca autonomiczność przedstawienia artystycznego. Jej wszystkie cechy charakterystyczne, a więc płaskość, geometryczność, uporządkowanie, systemowość, prowadzą do wyparcia mimetyzmu i zastąpienia go przez estetyczny postulat zapisany na płaskiej powierzchni. Siatka, jeśli „[...] odwzorowuje cokolwiek, to samą powierzchnię obrazu. To przeniesienie, podczas którego nic nie zmienia miejsca. Można powiedzieć, że fizyczne właściwości powierzchni są odwzorowywane w jej wymiarach estetycznych. Te dwie płaszczyzny, fizyczna i estetyczna, okazują się tą samą płaszczyzną: współleżącą, a poprzez odcięte i rzędne siatki – współrzedną. Z tego punktu widzenia zasadniczą kwestią siatki okazuje się jej jawny i stanowczy materializm”¹³. Paradoksalnie jednak, jak argumentuje w dalszej części tekstu Krauss, intencje samych twórców zajmujących się sztuką nieprzedstawiającą tamtego okresu, wynikały z przesłanek duchowych, były próbą wyrażenia „Absolutu”. Tym samym krata staje się znakiem sprzeczności, próbując pogodzić wartości duchowe i naukę. Może być postrzegana z jednej strony jako symbol racjonalności nowoczesnego społeczeństwa, z drugiej jako zdesakralizowana i ukryta forma wiary. Poprzez przywołanie i analizę motywu siatki prowadzę dialog ze sztuką modernistyczną. Ukazuję ten podwójny sens, lecz w zupełnie nowym kontekście, wbrew założeniu mówiącym o „milczeniu” sztuki abstrakcyjnej, które chciałabym *de facto* przełamać. Ciągłość „modernistycznych” praktyk odnajduję nie tyle w malarstwie, co w realnym życiu. Podobieństwo dostrzegam w systemach biurokratycznych posiadających swoje rzekomo wyłącznie logiczne podstawy, których kwestionować nie należy. W rzeczywistości jednak przesłanki oparte na wierze bądź też iluzji, jakiej ulegamy, stają się elementami kształtującymi i utrzymującymi biurokrację, na równi z obiektywnymi, naukowymi czynnikami. Nowoczesność zaszczepiła nam przeświadczenie o konieczności istnienia biurokratycznego systemu oraz wiarę w jego

¹² Rosalind E. Krauss, *Siatki*, w: tejsze, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2011.

¹³ Tamże, s. 18.

niezawodność. Biurokracja jako organ wykonawczy stanowi także emanację i urzeczywistnienie wartości oraz poglądów – politycznych, społecznych, religijnych – czyli inaczej przekonań siłą rzeczy reprezentujących jakiś obszar wiary. W tym kontekście należy odczytywać najnowsze prace poruszające kwestię problemu migracyjnego, w którym biurokracja odgrywa kluczową rolę.

Temat granic podjęty we wcześniejszych realizacjach kontynuowany jest również w pracach *Landscape 1* i *Landscape 2*, będących częścią wystawy *On or Off the Grid*. Siatka w tym przypadku staje się reprezentacją dla wszelkich wypieranych obaw i uprzedzeń, które często nie posiadają w rzeczywistości swojego racjonalnego uzasadnienia. Krata jako synonim i matryca wiedzy przeobraża się w figurę nieuświadomionych lęków i podtrzymywanych zbiorowych wyobrażeń na temat migrujących grup społecznych. Kompozycje przygotowane na podstawie fotografii istniejących w rzeczywistości ogrodzeń odwołują się do modernistycznych obrazów organizowanych przez wzór kraty. Stalowe, czyli już w pełni materialne, siatki i tabele stają się alternatywą dla użytego wcześniej malarskiego motywu formularza, pokazując realne konsekwencje, namacalne dowody „sprawnego” funkcjonowania biurokracji oraz ich niejawne motywacje. „Ściany, kraty, mury to konkretne skutki wydzielania i oddzielania przestrzeni, zarówno fizycznej, jak i mentalnej. [...] Porządkowanie, systematyzacja i regulowanie w kontekście realnych granic wiążą się z niezwykle aktualną kwestią migracji i uchodźstwa. W takim kontekście nie ma już mowy o wolnym wyborze i świadomej decyzji uczestnictwa w danym systemie. Pozostaje pokorne czekanie na numerkę, pieczętkę, zgodę, na zakwalifikowanie i sklasyfikowanie”¹⁴ – informuje tekst do wystawy *On or Off the Grid*. Kolejne realizację będące częścią tego pokazu i przygotowane specjalnie na jego okoliczność to miejskie pejzaże poddane artystycznej interpretacji. Najnowsze prace *Landscape 3–7* pokazują kratę jako wizualny sposób organizacji przestrzeni realizowany najpełniej przez architekturę. W ten sposób projektowana jest nie tylko przestrzeń rozumiana jako naturalny krajobraz miejski, ale też relacje międzyludzkie – wpisane w hierarchiczny system drabiny społecznej. I znów znaczący jest wykorzystany przeze mnie materiał. Chcąc wyrazić istniejącą między poszczególnymi grupami społecznymi przepaść oraz różnorodne formy segregacji, jakim podlega współczesne społeczeństwo, wykorzystałam nietrwały materiał tekturowych opakowań. Karton jako najtańszy, dostępny powszechnie materiał używany także do budowy tymczasowych schronień, ma wywołać dysonans lub pogłębić rozdźwięk między zastosowanym przeze mnie

¹⁴ http://bwazg.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=1880&Itemid=59 [on-line: 15.02.2018].

podłożem a umieszczonymi na nim fotografiami. Jest metaforą pokazującą różny status społeczny i ekonomiczny społeczeństwa. Zdjęcia przedstawiają wizerunki wieżowców wznoszonych najczęściej z kosztownych materiałów. Te drapacze chmur to centra zarządzania i organizacji systemów biurowych odpowiedzialnych za opresję społeczeństwa i pogłębianie istniejących nierówności. W konsekwencji takiego zabiegu artystycznego różne rodzaje siatek nachodzą na siebie, a ich linie przecinają się ukazując linie realnie istniejących podziałów społecznych. Tu znów dochodzi do spotkania porządku materialnego z wirtualnym. Materiał wywołuje automatycznie skojarzenia z problemem bezdomności, przyziemną egzystencją oraz jej trudem i konfrontuje je z wirtualnością władzy urzędu. Fotografie, podobnie jak w realizacjach z betonu, pochodzą z przestrzeni Internetu, a ich źródłem są platformy zrzeszające autorów fotografii świadomie zrzekających się swoich praw autorskich na rzecz społeczności sieciowej. Tym samym dają innym użytkownikom prawo do darmowego pobierania i wykorzystywania swoich materiałów wizualnych. Moja decyzja o ich użyciu wskazuje na konceptualne podejście do definiowania i kształtowania obrazu.



podpis