

Dokumentacja postępowania habilitacyjnego

dr Szymon Kobylarz

spis treści

Dokumentacja postępowania habilitacyjnego

Autoreferat. Fotograficzna dokumentacja wskazanego osiągnięcia	7–85
Pisemna dokumentacja dorobku artystycznego, osiągnięć dydaktycznych oraz działalności popularyzatorskiej w formie wykazów	87–107
Fotograficzna dokumentacja dorobku artystycznego	109–263

Autoreferat

imię i nazwisko:

Szymon Kobylarz

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne:

- Dyplom ukończenia studiów na Wydziale Grafiki, Malarstwa i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach, kierunek: Malarstwo. Tytuł magistra sztuki nadany dnia 7 lipca 2007 roku w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.
- Stopień doktora sztuki w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne nadany uchwałą Rady Wydziału Artystycznego Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach dnia 21 grudnia 2015 roku, na podstawie rozprawy doktorskiej pt. *Mogę wszystko*.

Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych:

01.11.2016 – do chwili obecnej

zatrudnienie w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na stanowisku adiunkta w pełnym wymiarze czasu pracy

01.10.2013 do 31.10.2016

zatrudnienie w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na stanowisku asystenta w pełnym wymiarze czasu pracy

01.10.2013 do 30.09.2013

zatrudnienie w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na stanowisku instruktora w wymiarze 13/18 etatu

01.07.2010 do 30.09.2013

zatrudnienie w Akademii Sztuk Pięknych na stanowisku instruktora w wymiarze 8/18 etatu

02.10.2009 do 30.06.2010

zatrudnienie w Akademii Sztuk Pięknych na stanowisku instruktora w wymiarze 11/18 etatu

Zgodnie z wymogiem formalnym wskazuję osiągnięcie

projekt pt. *Lekcje Męskości* składający się z serii prac mojego autorstwa zrealizowanych w różnych mediach jako aspirujący do spełnienia warunków określonych w art. 219 ust.1 pkt 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 742, z późn. zm.)

Projekt został przedstawiony publicznie w ramach wystawy zbiorowej zatytułowanej: *Shell Tears* podczas festiwalu Warsaw Gallery Weekend w tymczasowej przestrzeni Fundacji Galerii Piana w Warszawie.

Termin wystawy: **28.09.2023–15.10.2023**

spis treści

Wprowadzenie	13
Część 1: Przed doktoratem	
1.1. <i>Architektura, Architektura wnętrz, Superjednostka (2006–2007)</i>	15
1.2. <i>ECHELON70, Przysposobienie Obronne (2009)</i>	18
1.3. <i>Człowiek, który przeżył koniec świata (2011)</i>	21
Część 2: Przewód doktorski	
2.1. <i>Mogę wszystko (2015)</i>	25
2.1. <i>Projekty matematyczne (2014–2017)</i>	28
Część 3: Po doktoracie	
3.1. <i>Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003 (2019)</i>	31
3.2. <i>A.R.K., Przepowiednia, Człowiek, który nie przeżył końca świata (2021–2022)</i>	36
Część 4: Lekcje męskości (wskazane osiągnięcie artystyczne, fotograficzna dokumentacja wskazanego osiągnięcia)	
4.1 <i>To nie jest prawdziwe (2022)</i>	38
4.2 <i>Kalka</i>	46
4.3 <i>Pipe pistol, Shotgun, Improvised firearms (2023)</i>	49
4.4 <i>Lean-to Shelter, Mgtow Shelter, Mum's Shelter (2023)</i>	58
4.5 <i>Boys will be boys, prank will be prank (2009–2023)</i>	67
Zakończenie	72
Przypisy	74

Wprowadzenie

Poniższy autoreferat składa się z czterech części ułożonych chronologicznie. Celem pracy jest przedstawienie wybranych projektów, które składają się na moją dotychczasową biografię artystyczną. W omawianych realizacjach staram się wykazać merytoryczne związki z osiągnięciem będącym podstawą ubiegania się o nadanie stopnia doktora habilitowanego, zatytułowanym: *Lekcje męskości*. W poszczególnych podrozdziałach przytaczam genezy powstania tych prac oraz ich konteksty, zarówno te wynikające z przeprowadzonego przeze mnie researchu¹, jak i te o charakterze autobiograficznym. W celu zapewnienia większej przejrzystości tekstu, przypisy zostały zebrane w osobnym rozdziale na końcu autoreferatu. Zawierają one szczegółowe informacje dotyczące źródeł bibliograficznych, wyjaśnienia używanej terminologii oraz informacje o wystawach, na których prezentowano omawiane projekty. W pewnym stopniu umożliwiają one szersze zrozumienie procesu, który doprowadził do powstania koncepcji poszczególnych prac. Dodatkowo cytowane w autoreferacie fragmenty zostały wyodrębnione z głównego tekstu i odpowiednio oznaczone przypisem.

„Części 1” stanowi niejako wstęp do autoreferatu. Omawiam w niej projekty zrealizowane w latach 2006–2011, w tym cztery zrealizowane jeszcze podczas studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Na wybranych przykładach śledzę rozwój mojej praktyki twórczej, od początkowych intuicyjnych poszukiwań formalnych i tematycznych, po świadome budowanie bazy wiedzy poprzez systematyczny research i kwerendę. Równocześnie próbuję uchwycić ewolucję mojego, osobistego stosunku do poruszanej problematyki na przestrzeni lat.

W „Części 2” skupiam się na przedstawieniu założeń mojej pracy doktorskiej obronionej w 2015 roku oraz na analizie kolejnych projektów, które stanowiły jej bezpośrednią kontynuację. Prace te, nazwane zbiorczo *Projektami matematycznymi*, były realizowane przeze mnie w latach 2014 - 2017.

„Część 3” obejmuje dwa odrębne segmenty opisujące moje działania po uzyskaniu tytułu doktora. Pierwszy z nich dotyczy dwuletniej pracy badawczo-kuratorskiej nad wystawą *Zajawka. Śląski hip-hop*

1993–2003, w trakcie której zawiesiłem dotychczasowe aktywności artystyczne. Drugi natomiast odnosi się do projektów zrealizowanych po tej ekspozycji, będących niejako pomostem pomiędzy moimi wcześniejszymi poczynaniami twórczymi, a zestawem prac wykazywanym jako podstawa do uzyskania habilitacji.

W „Części 4”, analizuję zestaw prac pt. *Lekcje męskości* wykazywany jako dorobek aspirujący do uzyskania stopnia doktora habilitowanego. Powstawały one w latach 2022–2023, seria została pokazana na wystawie zbiorowej *Shell tears*, zorganizowanej przez Fundację Galerii Piana podczas Warsaw Gallery Weekend w 2023 roku. W tej części autoreferatu odnoszę się do poszczególnych dzieł z tej serii oraz przybliżam ich kontekst merytoryczny. Rozdział ten zawiera również szczegółową, fotograficzną dokumentację projektu będącego wskazanym osiągnięciem artystycznym.

Na marginesach tekstu autoreferatu znajdują się numery stron zawierające materiały ilustracyjny. Natomiast pełna dokumentacja fotograficzna projektów została zebrana w odrębnym załączniku zatytułowanym „Fotograficzna dokumentacja dorobku artystycznego”, który stanowi integralną część dokumentacji postępowania habilitacyjnego.

Część 1: Przed doktoratem

1.1. *Architektura, Architektura wnętrz, Superjednostka (2006–2007)*

W 2007 roku ukończyłem studia w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach na kierunku malarstwo. W pracowni prof. Jacka Rykały zrealizowałem instalację noszącą tytuł *Makieta instytucji w skali 1:1,5*, która odnosiła się do kwestii związanych ze śmiercią samobójczą oraz eutanazją, w tamtym okresie mocno obecną w przestrzeni medialnej². Już na trzecim roku studiów, stosunkowo szybko jak na tamte czasy, zrozumiałem, że aby funkcjonować w obiegu sztuki, należy wychodzić ze swoją twórczością poza mury uczelni. W 2006 roku zrealizowałem indywidualną wystawę pt. *Architektura* w nieistniejącej już warszawskiej galerii Wytwórnia Sztuki³, prowadzonej przez kolekcjonera Krzysztofa Masiewicza. Ekspozycję tę uważam za swój artystyczny debiut.

Projekt ten składał się z zestawu obrazów i obiektów w formie makiet architektonicznych oraz instalacji wideo. Prace malarskie przedstawiały współczesną architekturę, która w momencie tworzenia dzieła znajdowała się w fazie budowy i którą w tamtym okresie z fascynacją dokumentowałem. Poprzez subtelne zmiany otoczenia, atmosferę wyludnienia i przygaszoną paletę barw nadałem obrazom kontekst postapokaliptyczny – traktowały one więc o wyimaginowanej przyszłości. Modele zbudowane z tektury i drewna, przedstawiające bliżej niezidentyfikowane budynki, celowo poddawałem licznym destrukcjom, aby uczynić je przeciwieństwem cechujących się sterylnym charakterem makiet architektonicznych. Poddając je działaniu ognia, zalewając wodą i intensywnie ogrzewając opalarką, próbowałem symulować możliwe katastrofy – jedno z takich działań zostało

udokumentowane w pracy wideo. Ten projekt intuicyjnie wzbudził we mnie zainteresowanie wizjami końca świata i jak się później okazało, całym spektrum powiązanych tematów.

W 2007 roku w Galerii Okna w podziemiach stołecznego Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski na indywidualnej wystawie *Architektura wewnątrz* zaprezentowałem makiety przygotowawcze do mojej pracy dyplomowej⁴. W tym samym roku wziąłem udział w ekspozycji zbiorowej *Re(ko)nesans Malarstwa*⁵ w Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach oraz rozpocząłem ponad dziesięcioletnią współpracę z Galerią Żak z Berlina (od 2008 Galeria Żak | Branicka). Równolegle, zaraz po studiach, zostałem zatrudniony na macierzystej uczelni jako asystent w pracowni malarstwa prof. Zbigniewa Blukacza.

Również w 2007 roku, rozwijając koncepcję makiet architektonicznych, które poddawałem destrukcjom, zrealizowałem obiekt pt. *Superjednostka*, zaprezentowany na wystawie zbiorowej w CSW Zamek Ujazdowski *Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do blockersów*, poświęconej „fenomenowi osiedla mieszkaniowego z wielkiej płyty jako jednej z najpoważniejszych konsekwencji idei architektonicznych modernizmu”⁶.

Budynek nazwany „Superjednostką” został zaprojektowany przez Mieczysława Króla i wzniesiony w latach 60. XX wieku w śródmieściu Katowic – do dzisiaj imponuje on swoją skalą (764 mieszkania) i rozwiązaniami konstrukcyjnymi (np. ściana spełniająca funkcję grzewczą)⁷. Budowla ta, choć inspirowana Unité d’habitation (Jednostką mieszkaniową) Le Corbusiera, odzwierciedla typowe mankamenty polskich blokowisk tamtego okresu. W mojej pracy ten „superblok” staje się niepokojącą postapokaliptyczną ruiną. Otaczająca go bujna przyroda triumfuje nad wytworami ludzkiej myśli technologicznej, ucieleśniając upadek utopijnej wizji postępu epoki modernizmu w wariacie zarówno kapitalistycznym, jak i socjalistycznym.

Urodziłem się w 1981 roku i udało mi się przeżyć przynajmniej 67 końców świata⁸. Pamiętam, jak we wczesnych latach 90. mnie i moich kolegów pochłonięły, podobnie jak dwór francuski czterysta lat wcześniej⁹, przepowiednie Nostradamusa. Z tą różnicą, że oglądaliśmy je na kasecie VHS gdzieś pomiędzy *Goonies* a *Rambo – Pierwszą krwią*. Moje zainteresowanie tym tematem z pewnością spotęgował film biograficzny o wzmiankowanym proroku z 1994 roku w reżyserii Rogera Christiana, a przede wszystkim liczne publikacje dostępne na wyciągnięcie ręki w każdym osiedlowym kiosku Ruchu. Popularność

proroctw sybillińskich, książek Ericha von Dänikena, magazynu „Nie z Tej Ziemi” czy generalnie pewnego rodzaju społeczne zapotrzebowanie na ezoteryczne wizje i próby przewidywania przyszłości w tym okresie znacząco wzrosły, co niewątpliwie miało związek z transformacją ustrojową¹⁰.

Zdaniem niektórych to właśnie kapitalizm odpowiada za przybijające na siłę nastroje apokaliptyczne. Gwendolyn Foster twierdzi, że celowo wytwarza on lęki i poczucie izolacji, aby następnie zachęcać do ich ukojenia w konsumpcjonistycznym pędzie¹¹.

Kulminacja mody na przepowiednie nastąpiła w okolicach 2000 roku – jej zwieńczeniem była tzw. pluskwa milenijna¹², która według najbardziej skrajnych wróżb miała doprowadzić do niekontrolowanego użycia broni jądrowej.

Przepowiednie o końcu świata stanowią jeden z elementów szerokiego spektrum współczesnych wierzeń, obejmującego również miejskie legendy, pseudonaukę i teorie spiskowe¹³. Te ostatnie w latach 90. i w pierwszej dekadzie XXI wieku pojawiały się zarówno w omówionym wyżej obiegu drukowanym i kinematografii¹⁴, jak i w coraz szybciej rozwijającym się Internecie. Przełomowym momentem dla mojego zainteresowania tą tematyką były niewątpliwie ataki na Nowy Jork i Waszyngton z 11 września 2001 roku. Te transmitowane na żywo w każdym zakątku globu tragiczne wydarzenia o niezwykle silnym oddziaływaniu wizualnym, z zawaleniem się dwóch wież World Trade Center na czele, wywołały lawinę teorii spiskowych¹⁵. Szerzyły się one błyskawicznie na forach internetowych, blogach i w pseudodokumentalnych produkcjach filmowych. Wydarzenie to niejako wykreowało takie postacie jak Alex Jones czy David Icke, którzy do dzisiaj czerpią zyski z szerzenia tego rodzaju poglądów i pseudonaukowych treści.

Wraz z rozwojem Internetu, z którego korzystałem coraz częściej, docierały do mnie kolejne, często wzajemnie się wykluczające spekulacje. Nie skupiałem się na nich zbyt wiele, ale też ich nie ignorowałem, co z biegiem czasu sprawiło, że stały się one nieodłączną częścią codziennej dawki informacji czerpanych z sieci. Podczas gdy w projektach *Architektura* i *Superjednostka* teorie spiskowe i pseudonauka były czymś niewypowiedzianym, funkcjonującym na zasadzie domysłu, to już w kolejnych realizacjach stały się kluczowym elementem koncepcyjnym.

1.2. *ECHELON70, Przysposobienie Obronne (2009)*

W 2009 roku, kiedy to w Polsce uchwalono zawieszenie obowiązkowej służby wojskowej, a Barack Obama został zaprzysiężony na prezydenta Stanów Zjednoczonych, zrealizowałem dwa projekty, które znacząco wpłynęły na moje późniejsze realizacje. W obu przypadkach po raz pierwszy koncepcję merytoryczną budowałem wokół researchu, którego rezultatem było zbudowanie archiwum tekstów i materiałów wizualnych pochodzących głównie z zasobów internetowych. Na jego bazie kształtowały się koncepcja wizualna projektu, a w dalszej kolejności rozwiązania technologiczne. Zgodnie z założeniami tej metody pracy twórczej zbieranie materiałów i budowanie bazy wiedzy powiązanej z treścią danego przedsięwzięcia trwa do momentu „nasycenia”, po czym następuje etap, który można by nazwać „odpuszczeniem”. Jest to moment otwarcia się na działania bardziej intuicyjne, prowadzące do finalnej realizacji. Taki sposób działania pozwala mi wprowadzić do mojej pracy pewien element przeczucia i przypadku, jednocześnie nie oddalając się zbyt od głównych założeń merytorycznych. Ten schemat pracy towarzyszy mi do dziś przy większości projektów.

s. 132–135

Jeden z nich, *ECHELON70* (2009), zaprezentowałem na indywidualnej wystawie w Galerii Kordegarda, wówczas jednej z przestrzeni Zachęty Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Tytuł nawiązuje do nazwy globalnego systemu kontroli danych, który w tamtym czasie budził wiele kontrowersji i był przedmiotem śledztw prowadzonych przez internautów. Choć niektórzy traktowali informacje o istnieniu Echelonu jako teorię spiskową, okazał się on realnym systemem międzynarodowym, którego celem było lub nadal jest¹⁶ przechwytywanie i gromadzenie danych cyfrowych, co potwierdziło dochodzenie Parlamentu Europejskiego zakończone w 2001 roku. W raporcie z niego stwierdzono, że wspomniany system był w stanie sprawdzać treści rozmów telefonicznych, poczty elektronicznej i innych przesyłków danych na całym świecie. Jego celem było przechwytywanie komunikacji prywatnej i handlowej, nie obejmując jednak tej o charakterze militarnym¹⁷. Ostatecznie istnienie Echelonu zostało ujawnione w 2013 roku przez byłego pracownika NSA (National Security Agency) Edwarda Snowdena¹⁸. Do mnie natomiast informacje o tym systemie docierały z for internetowych, na których panowała panika związana z globalną inwigilacją. Opisywano na nich kolejne stacje przechwytyujące maile

i podsłuchujące rozmowy. Moją uwagę zwrócił wówczas niezwykle efektowny wygląd monumentalnych, sterylnie białych kopuł, a właściwie wielościanów, odwzorowujących powierzchnię kuli, powtarzających się na większości fotografii. Opierając się na tym geometrycznym motywie, stworzyłem zestaw kolaży i obiektów, które w domyśle przedstawiały pracę osób obsługujących system Echelon. Kuratorka Magdalena Kardasz w tekście towarzyszącym wystawie napisała:

Artysta zaprasza widza do puszczenia wodzy wyobraźni, snucia domysłów i szukania własnych odpowiedzi na intrygujące pytania, które wywołuje wystawa: Czym są białe kule rozmieszczone w barokowo zdobnych wnętrzach Kordegardy? Czasami Dopplerowskich radarów, używanych prawdopodobnie przez system Echelon, czy modernistyczną rzeźbą? Czym trudnią się ludzie na czarno-białych fotografiach ukazujących wnętrza laboratorium jakby z lat siedemdziesiątych? Kim jest uwięziony w bocznym pomieszczeniu galerii mężczyzna z głową o futurystycznie kulistym kształcie? Groteskową alegorią przegranej walki figuracji z abstrakcją, ostrzeżeniem przed utratą głowy na rzecz utopii czy symbolem zniewolenia człowieka przez systemy państwowo-polityczne?¹⁹

ECHELON70 był pierwszym projektem, w którym z pełną świadomością wziąłem na warsztat narrację o charakterze spiskowym. Potraktowałem ją jako element internetowego folkloru skupionego na obszarze wolnościowo-militarnym. Znalezione przeze mnie teksty i dyskusje na temat Echelonu z jednej strony dotyczyły obaw o wolność i swobodę wypowiedzi, z drugiej miały charakter śledztwa, próby roszkrowania działania rzekomej siatki szpiegowskiej. Internetowa społeczność zgromadzona wokół tej teorii była na tyle silna, że potrafiła zorganizować wydarzenie mające na celu przeciążenie, a nawet unieruchomienie wspomnianego systemu. „Jam Echelon Day”, który odbył się 21 października 1999 roku, polegał na zachęcaniu internautów z całego świata do wysyłania e-maili zawierających co najmniej pięćdziesiąt słów kluczowych wychwytywanych przez Echelon²⁰.

Przyglądając się dyskusjom na temat militarnych teorii spiskowych, natknąłem się na treści dotyczące szeroko pojmowanego survivalu, czyli metod przetrwania w ekstremalnych warunkach. Szczególną uwagę zwróciłem na żywo dyskutowany przez internautów aspekt

dostępności i produkcji broni. Zapoznając się z pomysłami na paramilitarne rozwiązania DIY²¹, zauważyłem, że wiele z nich czerpie inspirację z okresu zimnej wojny. Zainterесowała mnie koncepcja przetworzenia tych metod, projektów i instrukcji z wykorzystaniem dostępnych współcześnie środków. Sięgnąłem również do własnych wspomnień z dzieciństwa, sięgając po lekcje przysposobienia obronnego²², które w latach 80. XX wieku stanowiło obowiązkowy element edukacji w krajach bloku wschodniego.

s. 140–145

Projekt *Przysposobienie Obronne* (2009) został po raz pierwszy pokazany w Galerii Żak | Branicka w Berlinie. Jego trzonem był cykl rysunków i towarzyszących im gablot, w których umieściłem obiekty paramilitarne wykonane na podstawie instrukcji znalezionych w Internecie. Rysunki stanowiły niejako opis sposobu działania danego elementu. Dodatkowymi eksponatami były szafa z bronią DIY oraz manekin ubrany w strój ochronny i wyposażony w sprzęty wyprodukowane z wykorzystaniem podobnych materiałów źródłowych. Bazując głównie na wideoinstrukcjach znalezionych na portalach YouTube i Spryciarze, stworzyłem takie obiekty, jak bomba z makaronu, maska gazowa wykonana z butelki po coca-coli, granat dymny z piłeczki pingpongowej, zapalnik ukryty w książce, armata na ziemniaki czy peryskop zbudowany z kartonu po mleku. Ich karykaturalnie militarny charakter był dla mnie bardzo interesującym przykładem niekontrolowanego rozwoju nauki i techniki. Większość instrukcji, z których korzystałem, utrzymano w duchu majsterkowania i miały one charakter rozrywkowy. Przedmioty te prezentowali głównie nastoletni chłopcy, a czasem nawet dzieci – przypuszczam, że stanowiły one dla nich, podobnie jak dla mnie podczas lekcji przysposobienia obronnego, okazję do zabawy w wojnę.

s. 146–151

1.3. Człowiek, który przeżył koniec świata (2011)

Ekstremalnym przykładem survivalowych rozwiązań technologicznych, na jakie natrafiłem w Internecie, była dyskusja na temat przetrwania ostatecznego kataklizmu, czyli końca świata. Jej uczestnicy rozważali budowę kapsuły ratunkowej, która po umieszczeniu na orbicie okołoziemskiej miałaby zapewnić im schronienie przed armagedonem. Rozmowa ta zainspirowała mnie do stworzenia wystawy pod tytułem *Człowiek, który przeżył koniec świata* (2011), prezentowanej w Czytelnicy Sztuki, będącej częścią Muzeum w Gliwicach.

Głównym elementem ekspozycji była instalacja przedstawiająca wnętrze statku kosmicznego, zaprojektowana w formie minimalistycznego tunelu oświetlonego neonowym światłem. Nawiązując do estetyki filmów science fiction i wykorzystując powszechnie dostępne materiały, takie jak skaj, gąbka tapicerska i świetlówki, stworzyłem scenografię, do której ze względu na układ architektoniczny musiał wejść każdy widz. Druga część wystawy nawiązywała do stereotypowych przedmiotów, które zazwyczaj możemy znaleźć w pokoju nastolatka zafascynowanego podróżami w kosmos czy też fantastycznymi narracjami. Znalazły się tam modele samolotów, statków kosmicznych oraz ich rysunki. Innym ważnym obiektem były trzy szkolne globusy, na których mapy zostały przerobione w taki sposób, aby odzwierciedlały najbardziej popularne teorie o końcu świata. Wydarzeniu towarzyszył tekst, w którym zacytowałem wpis z forum internetowego (pisownia oryginalna):

Nie jesteśmy pierwszą cywilizacją zamieszkującą tę planetę. Przed nami byli Atlantydzcy, którzy zginęli przez to samo, przez co zginemy i my w 2012 roku. Konkretnie przez przemagnetyzowanie się planety (przebiegunowywanie), które występuje co 11 500 lat poprzez hiper aktywność słońca, które tak na prawdę nigdy się „nie wypala” tak jak twierdzą naukowcy. Przez głupotę, wojnę i kataklizmy. Atlantydzcy według mnie to po prostu poprzednia cywilizacja. Ich potomkowie to Majowie, Sumerowie, Egipcjanie itp. To dlatego byli oni tak bardzo rozwinięci. Kalendarz Majów ma nas ostrzec przed 21.12.2012. Możliwe, a według mnie niewątpliwe, [że] maczają w tym palce obce cywilizacje. Może patrzą z boku, może już to przeszli, może chcą nam pomóc. Przepowiednie też

mówią o apokalipsie w XXI wieku. Inna przepowiednia św. Melchiasza mówi, że Benedykt XVI jest przedostatnim Papieżem. Czemu?

Do przebiegunowania dołączy się efekt cieplarniany, III wojna światowa i kataklizmy. Do tego dochodzi III tajemnica Fatimska, masowe sny o powodziach i kataklizmach i podświadomość ludzka, która dąży do takiego a nie innego końca. Podobno rząd USA o wszystkim wie i... i nic. Nie chcą straszyć opinii społecznej i wcale im się nie dziwie. Na szczycie G8 przeprowadzono dyskusję o tym co zakopać pod ziemią w wybudowanych komnatach. W Arizonie już trwają wykopaliska. Poza tym dochodzi jeszcze raport Pentagonu, którego nie chce mi się nawet teraz wyjaśniać...²³

Do dziś nie wiem, kto stał za tym wpisem – dziecko, nastolatek czy dorosła osoba. Na potrzeby narracji budowanej wokół wystawy nazywałem ją moim przyjacielem. Analizując statystyki²⁴, nietrudno dostrzec, że w naszym otoczeniu z pewnością znajdziemy osoby wierzące w teorie spiskowe lub dopatrujące się w nich ziarna prawdy na zasadzie „coś w tym jest”. Figura „przyjaciela” nieświadomie ujawniła również ewolucję mojego stosunku do narracji konspiracyjnych, który z krytyczno-ironicznego stał się bardziej, można by rzec, przyjacielski.

Wystawa została otwarta prawie dwa lata przed wspomnianą w cytowanym wpisie datą, która jest ściśle powiązana z tzw. fenomenem roku 2012²⁵. Tak współcześnie określa się szereg przekonań dotyczących nadchodzących zmian na świecie, których kulminacja miała nastąpić wraz z końcem tzw. długiej rachuby, czyli kalendarza Majów²⁶. Fenomen ten był napędzany między innymi przez zwolenników ruchu New Age, poszukujących duchowych alternatyw w zamierzchłej przeszłości. Im bliżej było do kulminacyjnej daty, pojawiały się coraz to nowe i bardziej zaskakujące koncepcje na temat nadchodzącego końca świata. Wiele z nich stało się inspiracją dla medialnych publikacji i produkcji popkulturowych. Przykładowo film *2012* z 2009 roku bezpośrednio wykorzystywał lęk przed możliwą apokalipsą, co przyniosło mu niewątpliwý sukces komercyjny²⁷. Również motyw planety niosącej zagładę, obecny w *Melancholii* Larsa von Triera, odnosi się do jednej z koncepcji przyczyn prorokowanej katastrofy w 2012 roku – planety Nibiru. Wątki związane z tą datą znajdziemy także w serialach

produkowanych przez kanały Discovery i National Geographic, a także w *Z Archiwum X*. Niezliczone strony internetowe, blogi, fora i Facebook, który zaczynał wtedy dominować w przestrzeni wirtualnej, stały się miejscem dyskusji, które ujawniały kolejne wersje możliwych katastrof. Na ten temat publikowano także książki, zarówno fabularne w duchu powieści Dana Browna, jak i liczne pseudonaukowe rozważania dotyczące kalendarza Majów. Jedną z ciekawszych form tego typu literatury są poradniki, z których możemy dowiedzieć się, jak uchronić się przed końcem świata, ale też jak będzie wyglądał świat po kataklizmie. Belgijski pisarz Patrick Geryl, jedna z osób, które próbowały zarobić na teoriach związanych z końcem świata, wchodząc we współpracę z firmą produkującą niezatapialne łodzie²⁸, w swojej książce obiecywał, że:

My. Uratowani z katastrofy w roku 2012, naprawimy wszystkie dotychczasowe błędy, takie jak te, które popełniono w dziedzinie ekologii. Wyznawcy paradygmatu ekologicznego z pewnością mogą się do nas przyłączyć. Będziemy mieć do dyspozycji ambitny plan ze wszystkimi niezbędnymi informacjami naukowymi. Dzięki temu za kilkaset lub kilka tysięcy lat nastanie na Ziemi cywilizacja przypominająca raj²⁹.

Napięcie i lęk połączony z ekscytacją, ale również pewien rodzaj oświecenia polegający na przeświadczeniu, że rozumie się więcej niż inni, mogą skutkować złudnym poczuciem kontroli nad otaczającym nas światem. Badania wskazują, że szukanie wielkich przyczyn wielkich zdarzeń, wiążące się często z przyjmowaniem perspektywy ofiary, wywołuje napięcie, które skutecznie redukuje spiskowe tłumaczenie wydarzeń³⁰. Wiara w tego typu teorie działa zatem jak mechanizm kompensacyjny pozwalający radzić sobie z nieprzewidywalnością otoczenia. Koncepcje takie porządkują i upraszczają świat, czyniąc go bardziej przewidywalnym i bezpiecznym, co redukuje negatywne emocje związane z ambiwalencją, rozumianą jako nieprzyjemny dla jednostki stan wewnętrznej niespójności³¹. Można przypuszczać, że towarzyszące temu wystrzały adrenaliny mogą działać uzależniająco. Być może z tego właśnie powodu zwolennicy poglądów spiskowych łatwo przeskakują z jednej teorii do drugiej, nawet jeśli te wzajemnie się wykluczają. Z moich obserwacji wynika, że grupy aktywnie dyskutujące na tematy konspiracyjne często poszerzają swoje zainteresowania

o pseudonaukowe zagadnienia, wykraczające daleko poza klasyczne teorie spiskowe, które zazwyczaj koncentrują się na wyjaśnianiu istotnych wydarzeń polityczno-historycznych. Koncepcja Wielkiej Lechii, poparta rzekomymi mapami historycznymi, nieraz przeplata się w tego rodzaju dysputach z żywą wodą, lewoskrętną witaminą C i innymi alternatywami dla współczesnej nauki, których wzmożoną popularność mogliśmy zauważyć w trakcie pandemii COVID-19. Można spotkać również rozbudowane narracje łączące wiele aspektów, które próbują odkryć zasadę funkcjonowania świata; często odwołują się one do „twardej” wiedzy naukowej i starają udowodnić wielką teorię wszystkiego. Nie będąc uzbrojonym w odpowiedni aparat krytyczny czy jak pisze Sander van der Linden³², zaszczepionym przeciwko fałszywym informacjom, nietrudno wpaść w schemat myślenia konspiracyjnego. Wystawiając się zaś na tego typu treści, możemy nieświadomie znaleźć się w samym środku wciągającego wiru spiskowych klisz i zależności.

Część 2: Przewód doktorski

2.1. *Mogę wszystko* (2015)

Nie jest zatem możliwe zaprogramowanie – z linearną prostotą programu matematycznego – »pól zdarzeń«, w których mogą zachodzić przypadkowe procesy. Tym sposobem otrzymujemy szczególną dialektykę przypadku i programu, matematyki i ryzyka, zaplanowanej koncepcji i swobodnej akceptacji tego, co się przytrafi, bez względu na to, jak się przytrafi, wzięwszy pod uwagę, że w gruncie rzeczy i tak przytrafi się zgodnie z uprzednio wytyczonymi liniami formacyjnymi, które nie negują spontaniczności, ale ustalają jej tor i możliwe kierunki³³.

Powyższym cytatem ze *Sztuki* Umberta Eco zakończyłem swoją obronioną w 2015 roku rozprawę doktorską, gdyż doskonale oddawał moje podejście do zrealizowanego cyklu prac. Punktem wyjścia dla nich było założenie, że matematyka stanowi uniwersalny język świata, umożliwiający tworzenie nowych form i przestrzeni. Dysertacja zatytułowana *Mogę wszystko* odnosiła się głównie do takich zjawisk matematycznych, jak ciąg Fibonacciego i geometria fraktalna, łącząc kontekst naukowy z intuicyjnym odbiorem tych pojęć.

Ciąg Fibonacciego to sekwencja liczb, w której każda kolejna wartość jest sumą dwóch poprzednich. Choć spopularyzował ją Leonardo z Pizy (zwany Fibonaccim) w XII wieku, jej korzenie sięgają głębiej, najprawdopodobniej do szóstowiecznych Indii³⁴. Właściwości tego ciągu są zaskakujące: skrywa on liczby pierwsze, suma 10 kolejnych wartości zawsze dzieli się przez 11, pozwala odkrywać trójki pitagorejskie i łączy się z trójkątem Pascala. Najbardziej fascynujący wydaje się jego związek z liczbą ϕ (Φ), a w konsekwencji ze złotym podziałem. Ciąg Fibonacciego

odnajdujemy nie tylko w matematyce, ale i w naturze, gdzie objawia się w budowie szyszki, układzie liści czy proporcjach ludzkiego ciała. W dziedzinie sztuki inspirował on artystów takich jak np. Sol LeWitt czy Mario Merz, a także architektów, m.in. Le Corbusiera, oraz projektantów (vide produkty firmy Apple). Znajduje on zastosowanie również w analizach finansowych (zniesienia Fibonacciego), informatyce (funkcje rekurencyjne) i przewidywaniu pogody (stała F).

Fraktale stanowią kategorię struktur matematycznych, które do niedawna nie miały swojego miejsca w klasycznej geometrii. Ich nieregularny, poszarpany kształt oraz samopodobieństwo na różnych skalach sprawiają, że są one jednocześnie skomplikowane i proste, a ich wymiar często wyrywa się z klasycznej geometrii. Za ojca geometrii fraktalnej powszechnie uznaje się francusko-amerykańskiego matematyka Benoît Mandelbrota. W latach 50. XX wieku prowadził on badania nad nowymi figurami geometrycznymi, które nie pasowały do dotychczasowych definicji. Określił je mianem fraktali (od łacińskiego przymiotnika *fractus* – podzielony, ułamkowy), dając początek nowej geometrii, która inaczej lub lepiej opisuje otaczający nas świat. Choć termin „fraktal” został ukończony przez Mandelbrota, struktury te istniały już wcześniej w matematyce, czego przykładami są trójkąt i dywan Sierpińskiego, krzywe Peana, Lévy’ego i Kocha oraz zbiór Cantora. Fraktale są wszechobecne w otaczającym nas świecie – można je zaobserwować w budowie kalafiora, kształcie linii brzegowej, strukturze chmur, płatkach śniegu, a nawet w układzie nerwowym człowieka. Geometria fraktalna pozwala nam matematycznie opisać pozornie chaotyczne struktury. Zastosowania fraktali wykraczają daleko poza matematykę – wykorzystuje się je do określania linii brzegowej i badania nieregularności powierzchni, kompresji danych i kodowania obrazu cyfrowego, generowania naturalnych powierzchni w grafice komputerowej, miniaturyzacji urządzeń, badania spadków i wzrostów akcji na giełdzie, tworzenia obrazów i animacji.

Moja praca doktorska obejmowała obiekty rzeźbiarskie, rysunki i obraz pt. *Fraktal* (2013). Ten ostatni – część cyklu malarskiego *Sztuka dla sztuki* (2013) – w pewnym sensie zapoczątkował moje zainteresowanie matematyką. Przedstawione na nim zgeometryzowane drzewo zostało wygenerowane cyfrowo przy użyciu programu komputerowego

do tworzenia prostych fraktali. Połączenie uporządkowania i matematycznej struktury z chaotycznym i organicznym charakterem drzewa stało się motywem przewodnim kolejnych moich prac.

Obiekt *Fraktal (drzewo)* (2014) jest realną przestrzenną wizualizacją cyfrowego projektu i wspomnianego wyżej obrazu o tym samym tytule. Wymiary i proporcje rzeźby opierają się na ciągu Fibonacciego, a proces jej powstawania łączył w sobie matematyczną precyzję z ręczną obróbką drewna i wykorzystaniem niedoskonałego materiału.

Zestaw niewielkich fraktalnych modeli pt. *Las* (2015), zbudowanych z drewnianych bambusowych patyków, odświeża natomiast zależności pomiędzy elementami poszczególnych obiektów i samymi rzeźbami, które są tu pokazane w uproszczonej formie. Kolejny raz długości patyków odpowiadają wyrazom ciągu Fibonacciego. Modele te stanowiły podstawę dla moich przyszłych rzeźb.

Z kolei rysunek *Fraktal (jaskinia)* (2014) przedstawiał zgeometryzowany kąt pomieszczenia, który za sprawą komplikacji przypomina jaskinię. Powstał on poprzez podział płaszczyzny papieru na trójkąty i trapezy, a następnie powtarzanie tego motywu w coraz mniejszej skali. Inspiracją dla tej pracy była triangulacja – technika stosowana w grafice komputerowej, użyta po raz pierwszy do wygenerowania realistycznych obrazów gór.

Przyrost (2015) to dwa obiekty, które zostały wykonane z odpadów drewnianych i przedmiotów codziennego użytku – ich struktura opiera się na ciągu Fibonacciego. Wymiary elementów rzeźby odpowiadają kolejnym wyrazom tej sekwencji, a ich otwarty charakter umożliwia kontynuację poprzez dodawanie coraz większych elementów. Obiekty te wizualizują dynamikę przyrostu liczb i upływ czasu.

Kolejny obiekt, *Odbicie* (2015), zbudowany jest z odcinków o długościach odpowiadających kolejnym wyrazom ciągu Fibonacciego, umieszczonym w lustrzanym odbiciu. Zaprojektowana przeze mnie struktura finalnie przybrała biologiczną, delikatnie wijącą się formę, podkreślając rozbieżność pomiędzy suchymi liczbami a nieudolnie wyrzeźbioną organiczną formą.

Obiekt zatytułowany *Żywopłót* (2014) oparty jest zaś na złotych proporcjach – długości elementów i wielkość oczek siatki odpowiadają ponownie wyrazom ciągu Fibonacciego, a co za tym idzie, również

złotym proporcjom. Praca stanowi próbę poszukiwania porządku opartego na matematycznej harmonii w pospolitym, mechanicznie wykonanym drucianym płocie.

s. 191 Zestaw prac, które włączyłem do projektu doktorskiego, wieńczyły cztery rysunki pod wspólnym tytułem *Chaos Fibonacciego* (2015), które były próbą odpowiedzi na pytanie, czy używając prostych kresek o długościach odpowiadających wyrazom ciągu Fibonacciego, można zatrzeć ich złote właściwości. Losowo rozmieszczone odcinki nie dały jasnej odpowiedzi – koncepcję tę wykorzystywałem później podczas realizacji tak samo zatytułowanego muralu.

s. 166–173, 194–197

2.2. Projekty matematyczne (2014–2017)

Serię prac pod roboczą nazwą *Projekty matematyczne*, do których zaliczam również dzieła wykazane w rozprawie doktorskiej, realizowałem w latach 2014–2017. W różnych konfiguracjach były one prezentowane na wystawach indywidualnych³⁵ oraz zbiorowych³⁶. Wszystkie odnosiły się do opisanych wyżej pojęć matematycznych, których interpretacje mogą szybko przenieść nas na obszary dalece odbiegające od nauki. Wspólną cechą geometrii fraktalnej, ciągu Fibonacciego i złotej proporcji jest łatwość zrozumienia ich podstawowych zasad oraz dostrzeżenia ich obecności w otaczającym nas świecie. To zjawisko jest w pewien sposób analogiczne do mechanizmu dostrzegania iluzorycznych wzorców, charakterystycznego dla myślenia spiskowego. Psychologia określa je mianem korelacji iluzorycznej³⁷ i definiuje jako dostrzeżenie zależności tam, gdzie ich w rzeczywistości nie ma. Oczywiście nie twierdzę, że omawiane zjawiska matematyczne realnie nie istnieją, ale uważam, że ich znaczenie może być co najmniej przeceniane przez niektóre środowiska. I jeśli błędy wynikające z korelacji iluzorycznej popełniają poddani procesowi recenzji naukowcy³⁸, tym bardziej może się to zdarzyć internetowym odkrywcom „struktury świata”. Z sieci możemy się dowiedzieć, że fraktale są powiązane z wyższym wymiarem oraz z UFO, że proporcje ciągu Fibonacciego można znaleźć w konstrukcji

starożytnych piramid oraz że jest on „boskim kodem”, który jest obecny w naturze, co miałyby dowodzić istnienia inteligentnego projektu. Ciekawostką jest w tym kontekście książka Adama Mateusza Brożyńskiego *Fraktale Chrystusa*, na którą trafiłem jakiś czas temu i która traktuje o fraktalnym wymiarze pojęć doktryny chrześcijańskiej³⁹. W sieci znajdziemy też taką wypowiedź (pisownia oryginalna):

Bóg – delta constans, w Troistości osób tworzy wspólnotę, tworząc dynamiczne i nieskończone fraktale pełni dobra, miłości, pokoju i piękna, które nieustannie zawierają się w dynamice relacji pomiędzy Ojcem a Synem, Ojcem a Duchem, Synem a Duchem [...]. Przeciwnością dynamizmu fraktalnego niekończącego się życia stanu wieczności jest jego całkowity brak, to dziura – wieczny stan braku (potocznie nazywamy to piekłem). [...] W nowym człowieku ten obraz i podobieństwo jeszcze bardziej są wyraźne, szorstkie, tworzące pragnienie iteracji fraktalnej, tzw. cząstki Bożej w nas⁴⁰.

Podobnych przykładów można znaleźć o wiele więcej również w wypowiedziach polskich i zagranicznych celebrytów. Chcę w ten sposób pokazać, jak łatwo popaść w pułapkę „fraktalnych zachwyty”, czego sam wówczas doświadczyłem. Mimo że nadal uważam to zagadnienie za niezwykle fascynujące, ze względu na dbałość o higienę umysłu staram się go unikać w mojej działalności artystycznej. Krytyczna refleksja pojawiła się u mnie dopiero po pewnym czasie, w wyniku lektury publikacji wyjaśniających schematy myślenia konspiracyjnego oraz publicznej dyskusji na temat wiary w fałszywe informacje. Powrót do punktu „o” wymagał ode mnie czasu i pewnego wysiłku. Bez wątpienia istotną rolę odegrała tutaj również dość radykalna zmiana zainteresowań, o czym jednak opowiem więcej w następnej części swego autoreferatu.

s. 202–203

Za symboliczne zakończenie okresu afirmacyjnego podejścia do ezoterycznej matematyki w moim życiu uważam pracę zatytułowaną *Punkt, na który patrzę* (2017). Jej wstępnym założeniem była próba poszukania matematycznej harmonii w zupełnie przypadkowym miejscu. Padło na fragment ściany mojej pracowni, w który często się wpatrywałem. Ten około dziesięciocentymetrowy kwadrat, najpierw dokładnie zwymiarowany, a następnie zeskanowany techniką

fotogrametrii, aby uzyskać cyfrowy obiekt 3D, ukazał bruzdy, pagórki i kaniony. Codziennie oglądany, stał się czymś nowym i nieokreślonym, jakby powierzchnią innej planety. Następnie precyzyjny, cyfrowy obraz został przeniesiony na formę płaskorzeźby o boku długości dwóch metrów, z której został wykrojony łuk sugerujący okrąg wpisany w kwadrat. Taka wycinankowa forma po odpowiednim odgięciu przybrała kształt „potykacza”, pionowej samopodpierającej się płaszczyzny.

Punkt jest bezwymiarowym, podstawowym elementem geometrii, którego nie można rozłożyć na części. Jednocześnie jeśli w abstrakcyjnym świecie matematyki jest on uchwytany, to w świecie fizycznym wręcz odwrotnie. Gdy coraz bardziej próbujemy dotrzeć do niego, wydaje się oddalać. Przykładowo, gdy popatrzymy w jakiegokolwiek miejscu, określimy je jako punkt, a następnie będziemy się do niego zbliżać, zacznie ono ukazywać nam coraz więcej szczegółów, przestanie być punktem i paradoksalnie się oddali. Ta rekurencyjna właściwość punktu może być skojarzona z cechami geometrii fraktalnej – dla mnie natomiast stała się metaforą schematu myślenia spiskowego, w którym to złudne przybliżanie się do prawdy powoduje dostrzeganie kolejnych konspiracyjnych odpowiedzi.

Część 3: Po doktoracie

s. 204–209

3.1. *Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003 (2019)*

Bez obawy mogę stwierdzić, że wystawa *Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003*, zorganizowana w 2019 roku w Muzeum Śląskim w Katowicach, była pionierską prezentacją historii polskiego hip-hopu. Do tej pory żadnej instytucji muzealnej nie udało się przygotować tak rozbudowanej ekspozycji eksplorującej to funkcjonujące na styku popkultury i kultury niszowej zjawisko. Przybliżyła ona zwiedzającym początki fascynacji tym gatunkiem muzycznym na Górnym Śląsku, ukazując działalność pierwszych hip-hopowców i ewolucję tego nurtu w kontekście ówczesnych realiów społeczno-politycznych.

Pierwsza część wystawy, nosząca tytuł „Świadomość / Kalendarium 1993–2003”, przybrała formę swoistej osi czasu, na której zaprezentowano m.in.: prywatne fotografie, magazyny, wycinki prasowe, kasety z muzyką, a także mniej oczywiste eksponaty, takie jak charakterystyczne elementy garderoby muzyków uprawiających hip-hop czy gry planszowe, w które ci grali.

Kalendarium wydarzeń zostało pokazane z perspektywy osoby dorastającej w latach 90., dla której być może bardziej istotne były nowe odcinki programu *YO! MTV Raps*⁴¹ niż zmieniająca się w Polsce sytuacja polityczna. Tymczasem hip-hop, a w szczególności rap, był głęboko osadzony w czasach bieżących i nierzadko bywał komentarzem do otaczającej rzeczywistości. Dlatego na powstały strumień wspomnień składają się również wydarzenia polityczno-społeczne i kulturalne, które w dużej mierze korespondują z tekstami polskiego hip-hopu. Część z nich w sposób symboliczny pokazuje zamknięcie pewnej epoki oraz przemiany zachodzące w Polsce⁴².

W pomieszczeniach, których scenografia nawiązywała do wystroju mieszkań na polskich blokowiskach lat 90. i początku XXI wieku można było znaleźć archiwalne reportażowe zdjęcia śląskich miast autorstwa Arkadiusza Goli czy Andrzeja Grygiela, ale przedstawiały one również „powódź tysiąclecia” z lipca 1997 roku czy ataków z 11 września 2001 roku. Swoje miejsce na wystawie znalazły również elementy związane z szeroko pojmowaną popkulturą, np. okładki kaset VHS z filmami, które miały premierę w tamtym czasie.

Druga część ekspozycji, zatytułowana „Doświadczenie”, była nakierowana na bardziej performatywne aspekty subkultury hip-hopowej. Pod względem scenograficznym przestrzeń ta była przeciwieństwem ciasnego korytarza i niewielkich pomieszczeń, w których prezentowano kalendarium, i nawiązywała do osiedlowego podwórka. W tych salach odbywały się wydarzenia towarzyszące wystawie, takie jak spotkania, warsztaty breakdance i graffiti, oraz inne możliwe spontaniczne aktywności.

Hip-hop jak żadna inna subkultura lat 90. był nastawiony na aktywne działanie. Tradycyjny podział między odbiorcą i wykonawcą zacierał się tu na każdym kroku. Ci pierwsi byli równocześnie twórcami i nierzadko próbowali swoich sił w kilku dziedzinach. Nie było niczym dziwnym spotkanie freestylujących MC przed klubem chwilę po ich występie na jego scenie. Swojego taga posiadał każdy, nawet jeśli nigdy nie zrobił go w miejscu publicznym. Bycie częścią środowiska hip-hopowego było związane ze zdobywaniem doświadczeń w obrębie jego elementów (muzyka – rap, DJ-ing; graffiti; breakdance) oraz z wiedzą na jego temat⁴³.

Część trzecia pod względem scenograficznym przybrała charakter najbardziej zbliżony do tradycyjnej wystawy muzealnej. Podzielona na trzy obszary nazwane „Samowystarczalność”, „Codziennosc” i „Widoczność”, omawiała cechy tej subkultury, które wyróżniały ją na tle innych zjawisk tamtego okresu. „Samowystarczalność” odnosiła się do łatwości tworzenia każdego z elementów hip-hopu, co bez wątpienia przyczyniło się do jego światowej popularności.

Puszka farby w sprayu jest chyba najprostszym narzędziem malarskim. Do tańczenia break’a wystarczy wygodne obuwie i karton spełniający rolę parkietu. Jednak to na przykładzie muzyki najbardziej widać, jak prostota narzędzi wpływała na aktywność w obrębie hip-hopu. Domowe studia nagraniowe czy okładki nielegali to tylko kilka przykładów kreatywnych rozwiązań wynikających z potrzeby tworzenia⁴⁴.

„Codziennosc” z kolei traktowała o aspektach hip-hopowej mody, która w ówczesnej Polsce mogła wzbudzać duże zainteresowanie, oraz innych elementów związanych z identyfikacją subkulturową. Trzeci obszar – „Widoczność” – skupiał się na wizualnych przejawach hip-hopu w przestrzeni śląskich miast.

Najbardziej widocznym i ekspansywnym elementem hip-hopu w latach 90. było bez wątpienia graffiti. Często nielegalne, stopniowo pojawiało się nawet na najbardziej eksponowanych ścianach w centrach miast, nieraz konkurując z wszechobecnymi, kolorowymi szyldami i billboardami⁴⁵.

W sieci można zapoznać się z cyfrową wersją wystawy⁴⁶, do czego serdecznie zachęcam.

Publikacja towarzysząca tej ekspozycji liczy ponad 270 stron i została przygotowana pod moją redakcją. Zawiera ona bogaty zbiór materiałów wizualnych, które ze względu na ograniczenia przestrzenne nie mogły zostać zaprezentowane w Muzeum Śląskim. Ponadto zamieszczono w niej teksty poszerzające kontekst merytoryczny wystawy oraz pogłębiające analizę niektórych poruszonych na niej zagadnień.

Do współpracy zostali zaproszeni nie tylko znawcy tematu i lokalnej specyfiki, ale również eksperci spoza hiphopowego środowiska. Miłosz Skrzypek nakreśla sytuację społeczno-polityczną Polski po 1989 roku, Olga Drenda skupia się na tym, z czego polski hip-hop wyewoluował, a Michał Jan Lutostański umieszcza go w kontekście innych subkultur lat 90. Do okresu poprzedzającego wystawę sięga Agnieszka Łuczyńska, opisując taniec jako jedną

z form hiphopowej ekspresji, na społeczno-kulturowym aspekcie graffiti w swoim tekście koncentruje się natomiast Cezary Hunkiewicz. Przemysław Ciok, bazując na przeprowadzonych rozmowach, przybliża twórców i klimat katowickiej sceny lat 90., a Marcin Flint analizuje początki „śląskiego rapu”. Na koniec Marcin Misztalski w krótkich opisach przywołuje biografie kilkunastu twórców sceny hiphopowej z okresu 1993–2003⁴⁷.

Praca nad wystawą *Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003* stanowiła dla mnie nie lada wyzwanie zarówno ze względu na jej rozmach, jak i konieczność współpracy w rozbudowanym zespole. Była to dla mnie cenna okazja do zwiększenia wiedzy i doświadczenia w zakresie organizacji ekspozycji o tak szerokim spektrum tematycznym. Współpracowałem z gronem fachowców z różnych dziedzin, co pozwoliło mi na kompleksowe ujęcie zagadnienia. Kluczową okazała się pomoc pracowników Muzeum Śląskiego, którzy cierpliwie wprowadzali mnie w meandry funkcjonowania tej interdyscyplinarnej instytucji. Kooperacja z osobami reprezentującymi środowisko hip-hopowe umożliwiła mi nawiązanie kontaktów i pozyskanie z prywatnych archiwów unikatowych eksponatów. Ważną rolę w procesie tworzenia wystawy odegrały również podmioty zewnętrzne, takie jak musk kolektyw, odpowiedzialny za jej architekturę. Kolofon, który zwyczajowo umieszcza się na końcu ekspozycji, zawierał nazwiska blisko 70 osób współpracujących przy tym przedsięwzięciu i 63, które udostępniły eksponaty lub prawa autorskie, a także nazwy 27 instytucji.

Projekt został poprzedzony kwerendą biblioteczną oraz szeregiem pogłębionych wywiadów z osobami aktywnie działającymi w środowisku hip-hopowym w interesującym nas okresie. Dodatkowo wraz z Muzeum Śląskim zorganizowaliśmy publiczną zbiórkę obiektów połączoną z ankietą dotyczącą stosunku mieszkańców konurbacji górnośląskiej do zjawiska hip-hopu w latach 90. i na początku obecnego stulecia. Na ponad tysiącu metrów kwadratowych zgromadzono około 447 obiektów, nie licząc tych, które miały jedynie charakter scenograficzny (meble z lat 90., sprzęt RTV, na którym odtwarzano materiały wideo, itd.). Wystawę trwającą niecałe cztery miesiące odwiedziło około 35 tysięcy osób. *Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003* zajęła pierwsze miejsce w plebiscycie Radiowego Domu Kultury na wydarzenie roku 2019⁴⁸ oraz otrzymała nagrodę portalu Onet i miasta Krakowa „O!Lśnienia

2020” w kategorii Sztuki wizualne⁴⁹. Pora wyjaśnić, dlaczego podjąłem się zadania tak bardzo odbiegającego od moich wcześniejszych zainteresowań artystycznych. Już w 1996 roku, gdy rozpoczynałem naukę w Państwowym Liceum Sztuk Plastycznych w Katowicach, miałem za sobą pierwsze próby malowania graffiti. Moja edukacja artystyczna przebiegała niemal równolegle z aktywnością na lokalnej scenie hip-hopowej. Początkowo byłem writerem, raperem, z czasem stałem się projektantem okładek i plakatów, a w końcu organizatorem koncertów. Choć te dwa światy nigdy w pełni się nie przenikały, z perspektywy czasu dostrzegam, jak pewne elementy samoorganizacji i działań DIY zaczerpnięte z działania w subkulturze wpłynęły na moją twórczość. Rozmawiając z kolegami i koleżankami z pola sztuki współczesnej, często odkrywam, że tzw. background hip-hopowy nie jest im obcy – początki ich twórczości nieraz wiązały się właśnie z tym obszarem. Subkultura hip-hopowa dla wielu osób urodzonych w latach 80. stanowiła niezwykle istotną odskocznnię do dalszej kariery i rozwoju, co dobitnie potwierdzają wywiady zawarte w książce *To nie jest hip-hop*⁵⁰. Propozycja zrealizowania wystawy o tak dużej skali wzbudziła we mnie ogromne zainteresowanie. Była to nie tylko szansa na zdobycie nowego doświadczenia, ale przede wszystkim okazja do refleksji nad tym, co w istotny sposób ukształtowało mnie jako człowieka. Choć ekspozycja była skierowana do szerokiego grona odbiorców, miała charakter encyklopedyczny i koncentrowała się na omówieniu zjawiska hip-hopu oraz jego wpływu na wydarzenia lat 1993–2003, udało się nam również poruszyć problematyczne aspekty tej subkultury. Do najważniejszych z nich należały stosunek do substancji psychoaktywnych, przyzwolenie na łamanie prawa, a także działania niezgodne z prawem (np. malowanie graffiti na pociągach). Niezwykle ważnym elementem wystawy stało się również ukazanie powiązań raczkującej, działającej w podziemiu sceny muzycznej z rodzącym się wtedy kapitalizmem. Zdaję sobie oczywiście sprawę, że nawet tak obszerna ekspozycja nie jest w stanie w pełni wyczerpać tematu tak złożonego zjawiska kulturowego, jakim jest hip-hop. Mimo to projekt ten dla mnie osobiście jest na ten moment zamkniętym etapem badawczym.

3.2. A.R.K., *Przepowiednia, Człowiek, który nie przeżył końca świata (2021–2022)*

Tuż po zakończeniu mojego jak dotąd największego przedsięwzięcia wystawienniczego, za którego sprawą moje spojrzenie na wiele aspektów sztuki uległo przemianie, nadeszła pandemia, wymuszająca okres wyciszenia. Ten czas i dwuletnia przerwa w aktywności artystycznej skłoniły mnie do ponownej refleksji nad problemem nadprodukcji dzieł sztuki. Temat ten poruszyłem po raz pierwszy w 2012 roku

s. 152–153

w projekcie *Magazynier*⁵¹ zrealizowanym w Centrum Sztuki Współczesnej Kronika w Bytomiu. Jego głównym założeniem było ponowne wykorzystanie elementów wcześniejszych instalacji do celów użytkowych. Część moich instalacji pełniła w przestrzeni Kroniki przeznaczoną na spotkania i warsztaty funkcję sceny, siedzisk czy półek na książki.

s. 146–151

Ograniczony czterema ścianami mieszkania, w trakcie pierwszej fazy pandemii powróciłem do koncepcji ucieczki z planety, którą eksplorowałem w projekcie *Człowiek, który przeżył koniec świata* (2011). Tym razem jednak ucieczka przybrała formę eskapizmu, rodzaju emigracji wewnętrznej do świata fantazji, fascynacji i teorii spiskowych.

Z kolei obiekt zatytułowany *A.R.K. (2020)* to wyobrażona monumentalna kapsuła ratunkowa, która może kojarzyć się z futurystyczną arką Noego. Model ten, bazujący na elementach samolotów i statków kosmicznych, nawiązuje do szeroko pojętej praktyki *DIY* i jej wpływu na otaczającą nas rzeczywistość. Patchworkowy charakter promu kosmicznego, zbudowanego z „symbolicznych resztek” zdobyczy myśli technologicznej *XX* wieku, odzwierciedla oddolny charakter jego powstania. W przeciwieństwie do perfekcyjnych projektów tworzonych przez koncerny miliarderów *A.R.K.* jest dziełem społeczności, skonstruowanym wspólnymi siłami, z wykorzystaniem metod *DIY*.

s. 214–215

Niejako redefiniując swój wcześniejszy projekt, w 2021 roku zrealizowałem instalację pt. *Człowiek, który nie przeżył końca świata* (2011–2021), pokazaną po raz pierwszy na wystawie *Ziemia znów jest płaska* w Muzeum Sztuki w Łodzi, będącej refleksją na temat zmieniającej się roli nauki i komunikacji we współczesnym świecie, w którym:

s. 220–225

Uczucie zagubienia jest paliwem dla myślenia spiskowego i magicznego: szukania prostych analogii, połączeń oraz rozwiązań dla zbyt skomplikowanych problemów. W płaskim świecie, którego fundament stanowi wiara w ciągły postęp naukowo-technologiczny, jednocześnie rozwijają się poszukiwania wiedzy tajemnej, mistycznej oraz alternatywnych sposobów odnajdywania sensu⁵².

Głównym elementem instalacji była scenograficzna kapsuła kosmiczna pochodząca z wystawy *Człowiek, który przeżył koniec świata* (2011), która w nowym projekcie uległa radykalnej transformacji. Poszczególne elementy składające się na pierwotny tunel zostały powyginane i ułożone w zupełnie nowej konfiguracji. Inspiracją dla tego układu były znalezione w Internecie zdjęcia przedstawiające rozrzucone szczątki promu kosmicznego Challenger. Pomiędzy składnikami obiektu zostały umieszczone prace odnoszące się do występowania matematycznych schematów w naturze (2014–2017), które w kontekście sugerowanej sceny po katastrofie mogą być traktowane jak odradzające się życie.

Katastrofa kapsuły, która miała uratować grupę internetowych preppersów⁵³, staje się tu symbolem upadku idei konspiracyjnych wieszczących koniec świata w grudniu 2012 roku. Choć nietrudno pojąć, dlaczego te konkretne teorie okazały się fałszywe, wyjście ze schematu myślenia spiskowego wciąż pozostaje wyzwaniem, bowiem na gruzach dawnych narracji tego rodzaju wciąż wyrastają nowe.

Trzecią pracą stworzoną bezpośrednio w odniesieniu do wystawy *Człowiek, który przeżył koniec świata* (2011) była animacja 3D oparta na fragmencie książki *Jak przeżyć kataklizm roku 2012* przywoływanego już wcześniej Patricka Geryla. Wideo zatytułowane *Przepowiednia* (2022) wizualnie nawiązuje do tunelu statku kosmicznego. Inne animowane elementy, luźno korespondujące z treścią narracji spiskowych, pochodzą ze stockowych bibliotek obiektów 3D. Wyrwane z pierwotnego kontekstu, podobnie jak informacje stanowiące fundament teorii spiskowych, lewitują w nieskończonej przestrzeni „kapsuły ratunkowej”. Narrator odczytuje trzynaste punkty opisujących sytuację, w jakiej znajdzie się ludzkość trzy dni po odwróceniu biegunów magnetycznych Słońca w 2012 roku⁵⁴.

s. 228–229

Część 4: Lekcje Męskości (wskazane osiągnięcie artystyczne, fotograficzna dokumentacja wskazanego osiągnięcia)

s. 44–45

4.1. *To nie jest prawdziwe* (2022)

Instalacja ma charakter scenograficzny, a jej kształt może ulegać modyfikacji w zależności od przestrzeni ekspozycyjnej i kontekstu merytorycznego. Jej głównym, niezmiennym elementem jest metalowa beczka, w której tli się niedający ciepła ogień. Praca wykorzystuje jonizator produkujący parę, która po odpowiednim oświetleniu imituje światło ogniska. Palenisko zostało zbudowane z resztek plastikowych elektronarzędzi stopionych w jedną masę. Beczka po oleju marki Castrol nawiązuje do elementów scenografii postapokaliptycznych gier i filmów, a także niesie za sobą konteksty motoryzacyjny, przemysłowy i brudnych technologii węglowych.

Iluzja zbudowana na bazie jednej z wielu instrukcji typu DIY dostępnych na portalu YouTube⁵⁵ staje się wizualną metaforą odnoszącą się do pierwotnych funkcji ognia. Z jednej strony nawiązuje ona do jego roli użytkowej, obejmującej m.in. przygotowywanie posiłków i zapewnianie ciepła. Z drugiej strony przywołuje obraz ogniska jako centralnego miejsca skupiającego domowników, sprzyjającego tworzeniu relacji społecznych, oraz przekazywaniu mitów i wiedzy. W moim zamyśle instalacja ta jest analogią do przestrzeni internetowej, która często daje nam jedynie złudzenie prawdziwych więzi międzyludzkich, a także rzetelnego pozyskiwania wiedzy.

Skrajnym przykładem iluzji, w tym przypadku o charakterze miłym, jest historia Simona Levieva⁵⁶, izraelskiego oszusta matrymonialnego, który wykorzystywał znany schemat Ponziego⁵⁷ do wyłudzenia dóbr materialnych. Z kolei złudzenie przekazywania prawdziwej wiedzy najlepiej obrazują badania przeprowadzone w ostatnich latach. I tak portal press.pl podaje za raportem Oxford Internet Institute *Junk News During the EU Parliamentary Election*⁵⁸, że:

[...] średnio prawie 4 proc. wpisów na Twitterze zawierało odnośniki do stron szerzących dezinformację. W przypadku Polski ten odsetek wyniósł 21 proc. i był największy spośród pozostałych badanych krajów⁵⁹.

Z innego badania, zrealizowanego przez Stowarzyszenie Demagog, Akademię Fact-Checkingu⁶⁰ i Fundusz Inicjatyw Obywatelskich, którego celem było poznanie doświadczeń Polaków ze zjawiskiem fake newsów⁶¹ i ich opinii na jego temat, wynika, że 28 procent badanych młodych osób spotyka się z tego typu dezinformacją przynajmniej raz w tygodniu, a 21,9 procenta prawie codziennie⁶². Respondenci zapytani o media, w których najczęściej spotykają się z nieprawdziwymi informacjami, podawali głównie media społecznościowe (32,2%) oraz portale i serwisy rozrywkowe (25,9%)⁶³.

s. 230–233

Instalacja *To nie jest prawdziwe* po raz pierwszy została pokazana w kontekście projektu, którego celem była próba uchwycenia mechanizmów logiki myślenia spiskowego. Wystawa pt. *Co jest nie tak z tym filmem?* w Galerii Piana w Krakowie⁶⁴ została skonstruowana jak film rozpisany na poszczególne sceny, dialogi i konkretnych aktorów. Pomalowane na czarno pomieszczenie galerii zostało wypełnione fragmentami szyb, na które naniesiono teksty zapisane fontem w kolorze żółtym⁶⁵ – wyrwane z kontekstu, często prowokacyjne i irracjonalne pytania zadawane w filmach popularyzujących teorie spiskowe. Wystawie towarzyszyła ścieżka dźwiękowa autorstwa Wojtka Kiwera⁶⁶, zainspirowana wykorzystywaną w tego typu produkcjach muzyką, która zazwyczaj ma pompatyczny charakter, jest pełna napięć i niepokojących dźwięków czy narastających bębnow. Dla wzmocnienia tego efektu sięgnięto też po infradźwięki, czyli fale akustyczne poniżej częstotliwości 20Hz, będącej dolną granicą percepcji ludzkiego słuchu, które mogą mieć fizyczny wpływ na nasze ciało i samopoczucie⁶⁷.

W tak zaprojektowanym environmencie została umieszczona instalacja w formie ognia wydobywającego się z metalowej beczki – częstego elementu scenografii gier wideo i filmów – która przywoływała postapokaliptyczne skojarzenia. Logo Castrola, najbardziej rozpoznawalnego producenta oleju samochodowego (obecnie należącego do koncernu BP⁶⁸), podsuwało natomiast konteksty denializmu klimatycznego. Instalacja stała się punktem centralnym ekspozycji, wokół którego gromadzili się zwiedzający. Przy „palenisku” toczyły się rozmowy

o najzabawniejszych, ale i najbardziej magnetyzujących teoriach spiskowych i pseudonaukowych, mieszające się z lękiem wywołanym pełnoskalową inwazją Rosji na Ukrainę, która rozpoczęła się dzień przed otwarciem wystawy.

Znane nam dzisiaj teorie konspiracyjne istnieją co najmniej od czasów rewolucji francuskiej, a za jedną z pierwszych tego typu narracji uważa się tę o spisku iluminatów bawarskich, który miał rzekomo doprowadzić do epokowych wstrząsów nad Sekwaną⁶⁹. xx wiek, a w szczególności II wojna światowa, pokazał, jakie skutki może przynieść wykorzystywanie teorii spiskowych i pseudonauki do celów ideologicznych i propagandowych. Reakcją na te zjawiska było dwutomowe dzieło *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie* Karla R. Poppera (który pisał je, przebywając na wojennej emigracji w latach 40.), uważane za publikację, która zapoczątkowała podejście analityczne do teorii spiskowych⁷⁰. Wydaje się, że powojenne uspokojenie świata, przynajmniej z perspektywy europejskiej, sprawiło, że teorie spiskowe straciły swoją moc i stały się częścią współczesnych narracji folklorystycznych. Pojawiały się sporadycznie, będąc zwykle reakcją na niespodziewane wydarzenia o dużym znaczeniu, takie jak zamach na Johna F. Kennedy'ego czy ataki z 11 września 2001 roku.

Za sprawą rozwoju Internetu, który nastąpił w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku, teorie spiskowe, podobnie jak wiele innych fenomenów, zdobywały coraz większą popularność. Jeszcze do niedawna mogliśmy traktować je z przymrużeniem oka jako część rozwijającego się e-folkloru⁷¹, w którym zanurzona jest niewielka część społeczeństwa, najczęściej ta przesiadująca na stronach typu Reddit, 4chan czy polski Wykop. Jednak coraz częściej, wraz z falą fake newsów, narracje spiskowe zaczęły przenikać do wiadomości głównego nurtu⁷². Za kolejny znaczący moment w dziejach ich rozprzestrzeniania się można uznać początki pandemii SARS-CoV-2 w 2019 roku. Zaledwie kilka miesięcy po jej wybuchu Światowa Organizacja Zdrowia (World Health Organization) zwołała pierwszą konferencję infodemiologiczną⁷³ (1st WHO Infodemiology Conference)⁷⁴, której celem była walka z dezinformacją i upowszechnianiem konspiracyjnych teorii na temat pandemii. Warto przypomnieć najbardziej znane z nich: o chipach znajdujących się w szczepionkach, pandemii jako spisku władz państw i Billa Gatesa czy technologii 5G, która przenosi lub uruchamia koronawirusa⁷⁵.

Teorie spiskowe są przykładem iluzji wiedzy, którą trudno zweryfikować, lecz nie jest to niemożliwe. Współcześnie z pomocą przychodzą organizacje fact-checkingowe i coraz częściej pojawiające się publikacje popularnonaukowe na ten temat⁷⁶. Jednak w analizie Stowarzyszenia Demagog czytamy:

Złożoność świata, nawarstwienie się informacji o nim, a także stopień zawikłania badań i hipotez naukowych, często stawia barierę poznawczą (tzn. utrudnia jej zrozumienie poprzez kumulację informacji i skomplikowanych terminów), czyniąc je niedostępnymi. Jest to przyczyną, dla której teorie spiskowe jako systemy myślowe pozwalają na eliminację złożoności i niepewności, upraszczając świat dzięki czytelnej i prostej opowieści. Sprawdzają one skomplikowane procesy i zjawiska do prostych schematów, które pozwalają na działanie w świecie i nadanie mu sensu⁷⁷

Dodatkowo im głębiej ktoś wpada w tą króliczą norę, tym trudniej mu wydostać się z niej, co uwypukliła psycholożka Monika Grzesiak-Feldman:

[...] wiara w jedną teorię spiskową pociąga za sobą wiarę w kolejne, również te zupełnie niepowiązane, całkowicie przeciwstawne, a nawet fikcyjne. Mogłoby się здаwać, że w wypadku przekonania spiskowych mamy do czynienia ze swoistym *perpetuum mobile*⁷⁸.

Myślenie spiskowe przyczynia się do wzmacniania podziałów, konfliktów międzygrupowych, uprzedzeń etnicznych, ale też do spadku zaangażowania w życie polityczne, rezygnacji z medycyny konwencjonalnej czy szczepień⁷⁹.

Współcześnie teorie konspiracyjne coraz częściej negatywnie wpływają na relacje społeczne. W konsekwencji nie tylko niszczą zaufanie do instytucji i nauki, ale też prowadzą do realnych sporów w życiu codziennym, stając się przyczyną rozpadu związków, zerwania kontaktów między członkami rodziny i poważnych problemów wychowawczych – przykładowo, rodzice pod wpływem dezinformacji decydują się na nieszczepienie swoich dzieci. W skrajnych przypadkach dochodzi nawet do ich wycofywania ze szkół czy rozpadów małżeństw ze względu na różnice zdań na tle teorii spiskowych⁸⁰.

Chociaż może się to wydawać zaskakujące w kontekście powyższych zjawisk, ludzie często postrzegają siebie jako bardziej odpornych na teorie spiskowe niż inni. To złudzenie, które psychologowie tłumaczą nieracjonalną z punktu widzenia logiki arystotelesowskiej naturą człowieka. Z badań wynika, że ma on tendencję do przeceniania własnej odporności na tego typu treści, co czyni go bardziej podatnym na manipulację i dezinformację. W ujęciu psychologicznym człowiek jest istotą skłoną wierzyć różnego rodzaju iluzjom, a teorie spiskowe są jedną z nich⁸¹. Powtórzone wielokrotnie, doprowadzają do efektu iluzorycznej prawdy, który sprawia, że mózg szybciej reaguje na znane informacje, błędnie interpretując je jako prawdziwe. Badania pokazują, że ustawiczny kontakt z fałszywymi wiadomościami może prowadzić do złudnego poczucia ich autentyczności i ułatwiać ich rozpowszechnianie⁸².

s. 260–261

Jak wyżej napisałem, instalacja *To nie jest prawdziwe* może ulegać modyfikacji w zależności od przestrzeni ekspozycyjnej oraz kontekstu merytorycznego. Taka sytuacja miała miejsce przy okazji realizowanego we współpracy z Kamilem Kuklą i Michałem Zawadą projektu wystawienniczego *Shell Tears*⁸³. Jego tytuł łączy pojęcia pancerza i łez, sugerując schronienie, ale i kruchość. Ekspozycja, prezentowana w Warszawie jesienią 2023 roku, skupiała się na paradoksach współczesnej męskości i jej relacji z naturą. Instalacja w tym kontekście podejmowała wątek iluzji wspólnot internetowych i dekonstruowała mit ogniska jako symbolu braterstwa i bezpieczeństwa. Otoczona murem Michała Zawady, który przedstawiał pustynny pejzaż, była niejako elementem postapokaliptycznej wizji końca, jednocześnie emanując pewną nadzieją na zmianę.

Nowy kontekst, który można by nazwać iluzją wspólnoty, w dużej mierze dotyczy pojęcia manosfery, czyli nieformalnej wspólnoty internetowej gromadzącej się na forach dyskusyjnych, blogach czy grupach w mediach społecznościowych. Jej członkowie skupiają się najczęściej na kwestiach związanych z tradycyjnie pojętą męskością. Agnieszka Graff zwraca uwagę na prawicowy charakter tych grup i twierdzi, że:

[...] Manosfera to bardzo zróżnicowany segment prawicowego obiegu internetowego. Znajdziemy tu Obrońców Praw Mężczyzn (Men's Rights Activists, MRA, zwani też meninistami), Artystów Podrywu (Pickup Artists, PUA), Mężczyzn, Którzy Poszli Własną

Drogą (Men Going Their Own Way, mgtow), Dumnych Chłopców (Proud Boys) oraz inceli (*involuntary celibates*, czyli samotnych mimo woli). Wszystkie zakątki manosfery łączy przekonanie, że feminizm niszczy zachodnią cywilizację, wspólny jest też pewien szczególnie ironicznie-cyniczny klimat⁸⁴.

Jednak o wiele bardziej zniuansowany obraz poglądów uczestników manosfery daje nam wydany w 2023 roku reportaż Patrycji Wieczorkiewicz i Aleksandry Herzyk *Przegryw. Mężczyźni w pułapce gniewu i samotności*. I choć poglądy konserwatywne i prawicowe prawdopodobnie dominują w tej społeczności, wspomniane autorki przytaczają taką wypowiedź:

Teraz głosuję na lewicę. Głównie ze względu na postulaty socjalne, ale zgadzam się też z większością tych światopoglądowych. Mam tylko żal, że osoby, które deklarują się jako lewicowe, traktują inceli jak najgorsze zło. Jak znana aktywistka, którą ceniłem, dopóki nie powiedziała publicznie, że nie należy się nami zajmować, bo jest co najmniej pięćdziesiąt grup wykluczonych, które bardziej potrzebują wsparcia. Po czym radziła, byśmy po prostu przestali być mizoginami i wyszli z piwnicy. Taka pogarda i słykanie problemu spycha inceli w ręce prawicy. A potem jest: o nie, oni chcą nam zrobić piekło kobiet!⁸⁵

Również z mojej perspektywy – obserwatora – manosfera jest zdecydowanie bardziej niejednorodnym światopoglądowo środowiskiem. Pozostaje pytanie, czy opisywanie dość różnych grup za pomocą jednego określenia ma jakikolwiek sens? Jednak w tym autoreferacie nie chciałbym zagłębiać się w rozważania na tematy definicyjne. Tym, co najmocniej rezonuje z moimi obserwacjami, jest dążenie członków tej społeczności do zaspokojenia podstawowej potrzeby, jaką jest potrzeba wspólnoty. Potwierdza to cytowany wyżej „Ropuch”, jeden z bohaterów książki Wieczorkiewicz i Herzyk:

Poznanie innych przegrywów daje mi poczucie wspólnoty, bycia wśród ludzi, z którymi dzielę te same troski i żale. W incelskich przestrzeniach mogę uwolnić negatywne emocje, wykrzyczeć gniew wobec niesprawiedliwości, jaka spotyka podobnych do mnie⁸⁶.

Internet stwarza wyjątkową okazję dla osób wycofanych społecznie i introwertycznych, pozwalając im wyrażać siebie, nawiązywać relacje i budować wspólnoty. Czy pod płaszczykiem mizoginistycznych i antyfeministycznych nurtów manosfery może kryć się głębsza potrzeba – tęsknota za autentycznymi męskimi społecznościami? Niestety, te często przybierają formę zamkniętych baniek informacyjnych⁸⁷, wzmacniając poglądy ich członków i coraz bardziej je polaryzując. Co więcej, cynizm związany z tym zjawiskiem jest wykorzystywany w sporach politycznych, podsycając wojny kulturowe.

[...] im bardziej prawica popada w jedną skrajność, tym bardziej lewica musi popadać w drugą i odwrotnie [...] Lewica wszędzie dostrzega wojnę z dziewczętami i kobietami, podczas gdy prawica – wojnę wypowiedzianą chłopcom i mężczyznom. Lewica patologizuje męskość, prawica patologizuje feminizm⁸⁸.

Czy zatem sieciowe wspólnoty męskie mogą stać się platformą dla głośnego mówienia o problemach współczesnej męskości, czy pozostają jedynie iluzją zmiany?



4.2. Kalka

Kiedy dotykamy kalki maszynowej, szczególnie gdy temperatura otoczenia jest dość wysoka, możemy doznać dziwnego uczucia pod palcami. Z jednej strony jest to materiał delikatny i zwiewny, z drugiej – ciężki, tłusty i lepki w kontakcie ze skórą, czasem pozostawiający fioletowe lub czarne ślady. Ten specyficzny materiał skrywa w sobie nutę nostalgii, przenosząc nas w czasy drugiej rewolucji przemysłowej, gdy Henry Ford zrewolucjonizował produkcję, tworząc podwaliny pod masowe wytwarzanie identycznych modeli samochodów. To właśnie wtedy zapotrzebowanie na kopie zaczęło gwałtownie rosnąć, a kalka maszynowa stała się jednym z kluczowych narzędzi w tym procesie.

Wynalazek ten, znany na świecie jako „carbon paper”⁸⁹, niezaprzeczalnie odegrał istotną rolę w historii biurowości. Skonstruowany na początku XIX wieku, zrewolucjonizował sposób kopiowania dokumentów i choć popularność kalki nie trwała długo, pozostawiła ona trwały ślad w historii technologii. Istnieje kilka wersji dotyczących daty i miejsca jej wynalezienia. Według Włoch Pellegrino Turri (1801) i Anglik Ralph Wedgwood (1806). Pierwszy z nich skonstruował kalkę dla swojej niewidomej przyjaciółki, hrabiny Caroliny Fantoni da Fivizzano, drugi zaś opatentował ją pod nazwą „Apparatus for producing duplicates of writings” („Urządzenie do wykonywania duplikatów pism”). Maszyna Wedgwooda, znana jako „stylographic writer” lub „noctograph”, również miała ułatwić pisanie niewidomym oraz w ciemnościach⁹¹ i składała się z metalowej podkładki, klipsów, kalki, papieru i poziomych prowadnic; dołączano też zestaw metalowych rysików. Całość przyjmowała formę bardziej skomplikowanego notatnika⁹². Urządzenie wykorzystujące barwiący papier w tamtym okresie było jedyną alternatywą dla pióra i atramentu. O wynalazku wspominał w liście do malarza Charlesa Willsona Peale’a nawet ówczesny prezydent Stanów Zjednoczonych, Thomas Jefferson⁹³. Pomimo początkowego sukcesu (Wedgwood w ciągu pierwszych siedmiu lat produkcji kalki zarobił 10 tysięcy funtów) nie zyskał on szerokiego zastosowania⁹⁴. Przedsiębiorcy preferowali tradycyjny atrament, obawiając się, że łatwość kopiowania dokumentów doprowadzi do masowych fałszerstw⁹⁵.

Prawdziwą popularność kalka zyskała w latach 70. XIX wieku w Stanach Zjednoczonych wraz z upowszechnieniem maszyn do pisania. Lebbeus H. Rogers, obserwując jej zastosowanie w agencji Associated Press, skomercjalizował produkt, zakładając firmę Rogers Manifold Carbon Paper Company. Urządzenie to idealnie nadawało się do wielu prac biurowych, umożliwiając kopiowanie dokumentów i tworzenie formularzy. Oprócz powszechnego wykorzystania w administracji odegrało ono ważną rolę w historii wojskowości, gdyż umożliwiało powielanie wrażliwych dokumentów. Warto nadmienić, że jednym z pierwszych dużych odbiorców firmy Rogers Manifold Carbon Paper Company był Departament Wojny Stanów Zjednoczonych⁹⁶. W kontekście militarnym kopiowanie kluczowych informacji było niezbędne do efektywnej komunikacji i prowadzenia dokumentacji – zarówno kopie, jak i same kalki wykorzystane do ich stworzenia były objęte klauzulą „ściśle tajne”⁹⁷. Dobra passa kalki maszynowej trwała niespełna 100 lat⁹⁸, do nadejścia w XX wieku kserokopiarki, która zrewolucjonizowała obieg dokumentów, umożliwiając powielanie nie tylko dokumentów wychodzących, ale również przychodzących. Kalka stała się więc zbędna i stopniowo zniknęła z biur i urzędów.

Początkowo produkowano ją ręcznie poprzez posypywanie papieru mieszkanką sadzy, oleju i benzyny. Rogers zmodernizował ten proces, opracowując maszynę do nakładania gorącego wosku na kalkę – od tego czasu wytwarzano ją w zasadniczo niezmienny sposób. W zależności od producenta i okresu produkcji możemy spotkać odcienie czerni, niebieskiego (zbliżone do indygo i błękitu pruskiego), a także fioleto (fiolet krystaliczny, metylowy i gencjanowy)⁹⁹. I choć z czasem pojawiła się możliwość uzyskania innych kolorów, odcienie błękitu i fioleto były najczęściej wykorzystywane ze względu na najlepszą odporność na światło.

W 1824 roku Ralph Wedgwood, jeden z wynalazców kalki, skutecznie obronił swoją córkę przed zarzutem kradzieży. Dowodem na fałszywość zeznań złożonych przeciwko niej była książka z rysunkami wykonanymi przy użyciu jego wynalazku¹⁰⁰. Dwieście lat później sięgam po tę historię, by powiązać ją z własnymi wspomnieniami z dzieciństwa. Kalka była dla mnie narzędziem wspomagającym rysowanie kształtów wykraczających poza moje ówczesne umiejętności manualne. Kojarzy mi się jednoznacznie z kolorem fioletowym, który przybierały moje pierwsze rysunki – kalkowane z komiksów i książek z ilustracjami, na których już na zawsze pozostawał ślad ołówka lub długopisu.

Wspomniane urządzenie nigdy nie było używane jednorazowo – często wykorzystywałem je tak długo, że odbijany rysunek stawał się ledwo widoczny. Fioletowa kalka stawała się specyficznym palimpsestem, na którym nawarstwiały się postacie z kreskówek, komiksów i książek, ale też pisma wysyłane do urzędów przez dorosłych. Co ciekawe, choć intuicyjnie fiolet nie wydaje się znaną dla czasów prehistorycznych barwą, ten ciemny pigment wykonany z manganu możemy odnaleźć już na malowidłach jaskiniowych w jaskiniach Altamira i Lascaux¹⁰¹. Jego pierwotny charakter w kontekście prac omawianych w następnym rozdziale ma dwojakie znaczenie – z jednej strony kojarzy się z zostawianiem pierwszych śladów istnienia, z drugiej za sprawą powtarzania rysunku gest powielania może być tożsamy z procesem uczenia się i zapamiętywania. Kultura jest procesem, w którym wzorce zachowań i praktyk są przenoszone z pokolenia na pokolenie, a jego naturalną częścią jest dodawanie nowych elementów do wcześniej skopiowanych nawyków, a nieraz łączenie ich w nowe konfiguracje. Użycie estetyki kalki staje się dla mnie sposobem zasygnalizowania tego zjawiska.

4.3. *Pipe pistol, Shotgun, Improvised firearms (2023)*

Omawianą serię trzech rysunków w formacie 42×29 cm powstałych na zagruntowanym papierze wykonałem przy użyciu plotera CNC. Technika polegająca na wydrapywaniu rysunku w niezaschniętej farbie olejnej umożliwiła realizację projektu w formie edycji (3+2). Pojęcie to nie może być tu traktowane tak samo jak w przypadku fotografii. Ze względu na konsystencję i właściwości farby, zużycie narzędzia rysującego/wydrapującego oraz błędy urządzenia poszczególne prace różnią się między sobą, stając się w pewnym sensie bardziej ich kolejnymi wersjami. Motyw wyjściowy, którym jest przygotowany cyfrowo rysunek wektorowy, pozostaje niezmienny.

Wizualna strona tych prac opiera się na zestawieniu instrukcji budowy improwizowanej broni palnej z elementami popkultury dziecięcej. Kolorystyka i sposób nawarstwiania rysunków nawiązują do estetyki kalki maszynowej, na której widnieją ślady wcześniej skopiowanych treści, o czym szerzej pisałem w poprzednim podrozdziale. Dzięki temu prace wywołują skojarzenia zarówno z formalnym dokumentem, jak i z dziecięcymi rysunkami i plataniną przypadkowo odbitych śladów. Cykl ten jest prezentowany w aluminiowych gablotach, których administracyjny charakter przywodzi na myśl sposób eksponowania ogłoszeń czy wzorów dokumentów w instytucjach publicznych.

Broń palna, definiowana jako narzędzie składające się najczęściej z metalowej lufy, z której za pomocą materiału miotającego (np. prochu strzelniczego) wyrzuca się pocisk¹⁰², jest znana od X wieku¹⁰³. Wraz z rozwojem struktur państwowych dostęp do niej zaczął być regulowany w zależności od kraju. W Polsce kwestię tę po raz pierwszy unormowano prawnie ledwie dwa miesiące po odzyskaniu niepodległości za sprawą Dekretu Naczelnika Państwa z dnia 25 stycznia 1919 r. o nabywaniu i posiadaniu broni i amunicji¹⁰⁴. We współczesnym rodzimym ustawodawstwie broń definiuje się w następujący sposób:

[...] bronią nie jest tylko to, co zwykliśmy nazywać potocznie bronią, czyli firmowe, wytworzone fabrycznie pistolety, karabiny itp., ale również coś (przedmiot), co jest przystosowane lub może być przystosowane do używania podobnie do broni, czyli np. tzw. samopały¹⁰⁵.

W tym ujęciu improwizowana broń palna, której poświęciłem wiele uwagi w swoim wcześniejszym projekcie, *Przysposobieniu obronnym* (2009), z prawnego punktu widzenia może być traktowana jako niebezpieczna i podlegająca regulacji.

Potencjał militarny tego typu konstrukcji dostrzegł Departament Obrony Stanów Zjednoczonych, publikując w 1969 roku podręcznik dla sił specjalnych o sygnaturze TM 31-210¹⁰⁶. Znajdują się w nim m.in. proste instrukcje skonstruowania broni palnej z ogólnodostępnych materiałów. Dwie z nich – Pipe Pistol i Shotgun – wykorzystałem w moich pracach. Schemat do trzeciej realizacji z tej serii zaczerpnąłem zaś z publikacji *Expedient Homemade Firearms*. Jej autor, Philip Luty, brytyjski propagator dostępu do broni, zaprojektował karabin maszynowy zbudowany z łatwo dostępnych materiałów, takich jak blacha, pręty metalowe, podkładki czy śruby metryczne¹⁰⁷. Zarówno oficjalne instrukcje wojsk USA, jak i książka Lutego są jednymi z wielu tego typu opracowań krążących po Internecie. Globalna dostępność takich instrukcji ułatwia produkcję broni domorosłym rusznikarzom, często powiązanym ze światem przestępczym, i organizacjom terrorystycznym¹⁰⁸. Przyglądając się działającemu w sieci dość mocno zamaskulinizowanemu środowiskom prepperskim, można odnieść wrażenie, że improwizowana broń jest nie tylko częścią trwającej dyskusji na temat dostępności broni w ogóle – staje się nieraz obiektem kultu, czymś w rodzaju Świętego Graala.

Broń palna, początkowo, w XVI wieku, krytykowana jako sprzeczna z etosem rycerskim¹⁰⁹, z czasem stała się nieodłącznym atrybutem zmilitaryzowanej męskości. Ta zaś nawet współcześnie zdaje się być wciąż żywa, na co uwagę zwraca jeden ze współautorów *Historii męskości*, Stéphane Audoin-Rouzeau:

Na początku XXI wieku – mimo stu lat ewolucji społeczeństw w dziedzinie praw kobiet, mimo ważnych i powtarzających się doświadczeń wojennych, w trakcie których zewsząd podważano regułę męskiej wyłączności w dostępie do broni – liczby są wymowne: spośród dwudziestu trzech milionów osób służących w regularnych armiach na całym świecie 97 procent to mężczyźni¹¹⁰.

Broń palna, oprócz swego aspektu militarnego, stała się nieodłącznym symbolem męskiej rywalizacji, elementem pojedynków, symbolem władzy i dominacji, a ze względu na falliczny kształt przywoływała również skojarzenia seksualne¹¹¹.

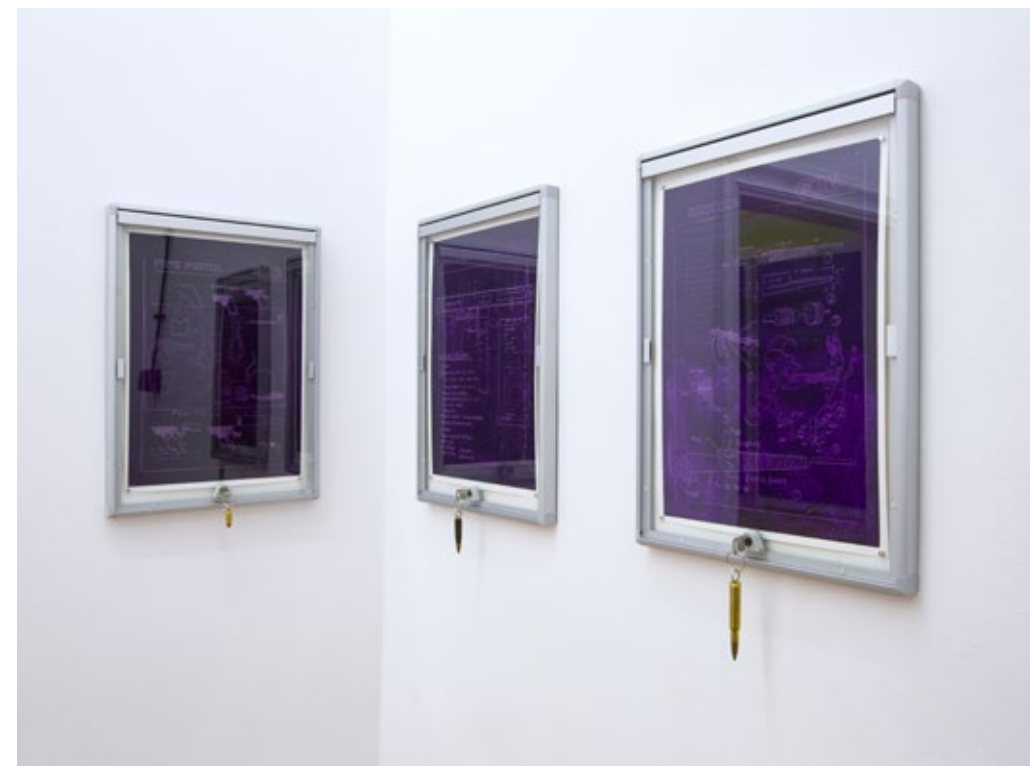
Jest ona integralnym elementem współczesnej kultury, wywierając wpływ na kształtowanie społecznych wyobrażeń na jej temat i budując wokół niej aurę przedmiotu pożądania. Nawet pobieżna analiza dwudziestowiecznej popkultury pokazuje, że broń stała się jej nieodłącznym elementem – dotyczy to zarówno filmów przeznaczonych dla dorosłych, jak i animacji dla dzieci. Przykładem może być seria „Looney Tunes” produkowana przez Warner Bros, znana w Polsce przede wszystkim z przygód królika Bugsa i zawierająca liczne sceny karykaturalnej przemocy, w tym gagi z elementami samobójstwa¹¹². Równie często broń palną można ujrzyć w produkcjach wytwórni Walta Disneya np. w krótkometrażówce *Problem Donalda* (1947), w którym Kaczka Daisy próbuje popełnić samobójstwo z powodu odrzuconej miłości. Należy jednak zaznaczyć, że intensywność ekspozycji broni palnej w popkulturze różni się w zależności od okresu – apogeum przypadło na lata przed II wojną światową, zaś po roku 2000, wraz z refleksją nad licznymi strzelaninami w Stanach Zjednoczonych¹¹³, których sprawcami byli również nieletni, twórcy popkultury przeznaczonej dla dzieci i młodzieży zaczęli cenzurować broń palną¹¹⁴. Dziś z archiwalnych kreskówek usuwa się fragmenty pokazujące przemoc związaną z jej użyciem; ponadto bardzo rzadko występuje ona w nowych produkcjach.

Sięgając pamięcią do swojego dzieciństwa i traktując je, być może trochę na wyrost, jako uniwersalny przykład, mogę stwierdzić, że broń była nieodłącznym elementem życia każdego chłopaka dorastającego w Polsce w latach 80. i 90. Postrzegano ją jako typowo chłopięcą zabawę, stawiając w jednym rzędzie z resorakami czy piłką, była wszechobecna w literaturze, filmach i komiksach przeznaczonych dla chłopców. Bez wątpienia rok 1989 stał się cezurą, kiedy to pojawiły się nowe dzieła kultury eksponujące broń: dostępne na kasetach VHS kino amerykańskie (np. *Rambo*, *Commando*), większa liczba kreskówek (Cartoon Network) oraz przedruki komiksów o superbohaterach wydawanych przez TM-Semic. To właśnie te ostatnie wywarły na mnie największe wrażenie, dlatego przy tworzeniu jednej z prac wchodzących w skład omawianego cyklu wykorzystałem przerysowaną okładkę komiksu *Superman* z 1991 roku¹¹⁵. Widnieje na niej główny antagonistą historii zawartej w tym zeszycie, dzierżący gigantyczną broń maszynową – Bloodsport.

Opowieść ta, odczytana na nowo po latach, ukazuje niezwykle ciekawą i niejednoznaczną narrację o lęku, poczuciu winy, tęsknocie do zmilitaryzowanej męskości, braterskich relacji i nieokiełznanej toksycznej wściekłości. Oto streszczenie tej historii: Afroamerykanin Robert DuBois, tytułowy Bloodsport, podczas wojny w Wietnamie otrzymał powołanie do armii. Strach przed śmiercią skłonił go do ucieczki do Kanady, a zamiast niego zgłosił się jego młodszy brat, Michael, podając się za Roberta, który w Azji stracił ręce i nogi. Jego krewny, dręczony poczuciem winy, popadł w obłąd i spędził lata w kanadyjskich szpitalach psychiatrycznych, obsesyjnie myśląc o wojnie. Dzięki Lexowi Luthorowi, białemu bogaczowi, głównemu złoczyńcy serii o Supermanie, Robert został wyposażony w technologię umożliwiającą zmaterializowanie w jednej chwili wymyślnej broni palnej. W jego arsenale znajdują się m.in. pociski z kryptonitem, które dają mu ogromną przewagę nad Supermanem. Atletycznego Bloodsporta może powstrzymać jedynie jego okaleczony brat, który zjawia się w decydującym momencie. Jako dziesięciolatek raczej niewiele rozumiałem z tej historii, a w mojej pamięci pozostał przede wszystkim mężczyzna z monstrualnymi karabinami maszynowymi, miotający pociskami i szukający zemsty.

s. 54

W pracy zatytułowanej *Improvised firearms* (2023) zestawilem wizerunek Bloodsporta ze schematem karabinu maszynowego z książki Philipa Lutego. Koncepcja tworzenia broni palnej DIY z ogólnodostępnych materiałów wydaje się równie magiczna jak umiejętność zmaterializowania na zawołanie wyimaginowanych karabinów. Tego typu pomysły krążą w sieci i wraz z rozwojem technologii przybierają coraz to nowe formy. Przełomowa w tej kwestii okazała się możliwość drukowania niemal na zawołanie obiektów trójwymiarowych. Modele 3D lepiej lub gorzej działających pistoletów można znaleźć w wielu witrynach internetowych. Wikipedia podaje 36 przykładów modeli broni, którą można wydrukować, oraz 52 dodatkowe elementy mogące być pomocne w jej konstruowaniu¹¹⁶. W 2013 roku cyfrowe plany modelu Liberator, pierwszej na świecie broni palnej wydrukowanej w całości na drukarce 3D, zostały pobrane 100 tysięcy razy w ciągu pierwszych dwóch dni od ich udostępnienia, po czym jego twórca, Cody Wilson, na mocy prawa o handlu bronią został zmuszony przez Departament Stanu USA do usunięcia projektu ze swojej witryny¹¹⁷. Konstruktor w swoim manifestie stwierdził, że kontrola dostępu do broni ulegnie drastycznej zmianie w erze, w której każdy za pomocą kilku kliknięć może pobrać i wydrukować własną broń palną¹¹⁸.



SHOTGUN



1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

MATERIALS REQUIRED

Wood 2 x 4 x 8

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

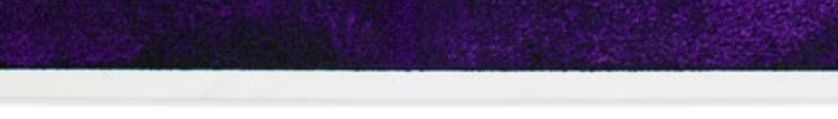
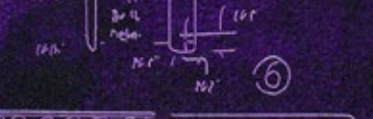
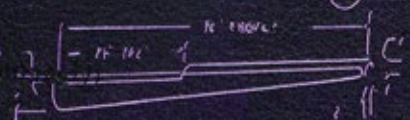
1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel

1/2" 12 gauge shotgun barrel with 24" length of 1/2" 12 gauge shotgun barrel



Współcześnie nauka i technologia mogą pochwalić się licznymi imponującymi osiągnięciami, które nieraz mogą wydawać się magiczne. Stereotypowo to mężczyźni częściej są kojarzeni z zawodami technicznymi i obszarami nauk ścisłych określanymi mianem STEM (skrót od angielskich słów *science*, *technology*, *engineering*, *mathematics*). Za sprawą socjalizacji w tym kierunku są przygotowani do dzierżenia „tajemnej” wiedzy, która daje poczucie kontroli, władzy i sprawczości. Wprowadzone w Stanach Zjednoczonych w 2005 roku programy edukacyjne STEM mają na celu promowanie nauk ścisłych i zachęcanie do rozwijania umiejętności w tym obszarze. W ostatnich latach obserwujemy jednak znaczące zmniejszenie dysproporcji płci w tych dziedzinach, będące efektem między innymi realizacji polityk równościowych. Można by postawić hipotezę, że wzmocnienie pozycji kobiet w obszarach technologii przy równoczesnym ciągłym socjalizowaniu chłopców resorakami i plastikowymi pistoletami powoduje przekierowanie ich ambicji na działalność DIY. Broń palna, łącząca w sobie wiele aspektów utożsamianych z tradycyjnie pojętą męskością, jest tu niewątpliwie najbardziej jaskrawym przykładem.

Jedną z wymienionych przez Richarda V. Reevesa w książce *Chłopcy i mężczyźni* różnic między płciami biologicznymi jest nieznacznie większe zainteresowanie przedmiotami u mężczyzn niż u kobiet, u których z kolei zauważono większe, również minimalnie, zainteresowanie na ludzi. Co najistotniejsze, jak wynika z przytaczanych przez Reeves'a badań, kultura może istotnie wzmacniać lub tłumić te tendencje¹¹⁹.

4.4. *Lean-to Shelter, Mgtow Shelter, Mum's Shelter (2023)*

s. 64–66

Zestaw trzech obrazów olejnych w formacie 120×90 cm inspirowany jest instrukcjami budowy przydomowych schronów przeciwatomowych. Ilustracje zaczerpnięto z broszury zatytułowanej *Family Shelter Designs*¹²⁰, opublikowanej w 1962 roku przez Departament Obrony Cywilnej Stanów Zjednoczonych. Instrukcje obrazkowe zostały przeniesione w przeskalowanej formie, a następnie „zainfekowane” treściami odnoszącymi się do manosfery. Podobnie jak prace omawiane w poprzednim podrozdziale, obrazy nawiązują do estetyki kalki maszynowej, na której po wielokrotnym użyciu nawarstwiają się rysunki, tworząc rodzaj palimpsestu.

W pierwszych dziesięcioleciach zimnej wojny rząd Stanów Zjednoczonych produkował różnorodne materiały edukacyjne mające na celu przygotowanie społeczeństwa na zagrożenie związane z bronią nuklearną. Obejmowały one literaturę, filmy i szkolenia i adresowano je zarówno do dzieci, jak i dorosłych. Celem tych działań było udzielanie obywatelom USA wskazówek, jak zareagować na atak nuklearny ze strony wrogiego państwa. Należy jednak zaznaczyć, że ówczesne publikacje nie ujawniały w pełni skali potencjalnych zniszczeń i ofiar, jakie mogłoby spowodować wykorzystanie broni atomowej. Często przedstawiały one konflikt jako łatwy do opanowania i kontrolowany, co miało złagodzić lęk społeczeństwa. Dopiero w latach 60. XX wieku zaczęto bardziej otwarcie poruszać kwestie związane z wpływem promieniowania na ludzki organizm; w tym okresie przeprowadzano również intensywne kampanie informacyjne zachęcające Amerykanów do budowy schronów przeciwatomowych, które miały ich chronić w razie ataku¹²¹.

Ilustracje zawarte w broszurze *Family Shelter Designs* na pierwszy rzut oka wydają się niewinne. Neutralne architektoniczne rysunki bardziej przywodzą na myśl projekty z magazynów dla majsterkowiczów niż instrukcje przygotowujące na atak nuklearny. Ta pozorna niewinność może jednak kryć w sobie pewną ambiwalencję, stanowiąc interesujący punkt wyjścia do tworzenia nowych narracji. Odczucie strachu związanego z zagrożeniem, na które remedium ma być instrukcja, miesza się tu z wyzwaniem dla majsterkowicza – chłopięcą przygodą.

s. 64

Obraz *Lean-to Shelter* przedstawia dwóch mężczyzn: starszego (w masce klauna) i młodszego. Pierwsza z nich trzyma drugą za spodnie w geście, który można dwuznacznie interpretować. Z jednej strony jest to sytuacja komiczna, z drugiej może być ona odbierana jako naruszająca granice osobiste i poniżająca. Klaun symbolizuje przywódcę, „samca alfa”, toksyczny autorytet, który nie bierze odpowiedzialności za swoje słowa i czyny, tłumacząc się żartem¹²². Maską błazna jest zatem częścią pancerza służącego ukrywaniu prawdziwych intencji. W przestrzeni social mediów emotikon „klaun” jest często nacechowany negatywnie, łączony z popkulturowymi postaciami siejącymi terror lub postrach¹²³. Jego użycie zazwyczaj sygnalizuje krytyczną lub ironiczną opinię, a nieraz po prostu sugeruje, głupotę czegoś lub kogoś¹²⁴.

Układ postaci na obrazie został zaczerpnięty z krótkometrażowej komedii slapstickowej *The Bell Boy* (1918) z Busterem Keatonem i Roscoe „Fatty” Arbuckle’em w rolach głównych. Już samo określenie „slapstick”, pochodzące od cyrkowego urządzenia, które służyło do wytwarzania dźwięków podczas spektaklu¹²⁵, wiąże tego typu produkcje z figurą klauna. Punktów wspólnych jest więcej – w efekcie kino nieme, a później amerykańskie filmy animowane¹²⁶, kontynuują tradycję cyrkową¹²⁷. Zdominowana przez mężczyzn niema komedia utrzymała wizerunek nienaruszalności męskiego ciała, poddawanego nieraz kaskaderskiej choreografii. I choć Tramp (Charlie Chaplin), główny bohater komedii *Dzisiejsze czasy* (1936), staje w obliczu ekstremalnego zagrożenia ze strony industrialnej, fabrycznej maszyny, udaje mu się wyjść bez szwanku z opresji i zachować pełną integralność. Bohater slapsticku – człowiek – z jednej strony odpowiada naszemu pojęciu podmiotowości, z drugiej jednak, poprzez swoje odrealnienie, posiadane supermoce, np. niezniszczalność, może powodować w nas odczucie alienacji. Identyfikować się z bohaterem w tym konkretnym przypadku mogą przede wszystkim ci, którzy w latach 30. XX wieku należeli do białej, męskiej klasy robotniczej¹²⁸.

Podczas gdy na ekranach kinowych amerykańscy aktorzy slapstickowych komedii wychodzą nienaruszeni i niewzruszeni ze wszystkich ekstremalnych sytuacji, w Europie idea integralności zewnętrznej powłoki, pancerza swojej fizyczności staje się podstawą budowania Rzeszy Niemieckiej, gdzie, jak pisze Klaus Theweleit w *Męskich fantazjach*:

[...] koncepcja „postaci ze stali” opiera się m.in. na idei gwarantowanej kontroli nad uczuciami, a w ekstremalnych wypadkach – eliminacji wszelkich uczuć, tak iż dopiero w momencie utraty przytomności mogło dojść do przejściowej fragmentaryzacji¹²⁹.

Ten mięśniowo-motoryczny pancerz nie jest jedynie współczesnym odpowiednikiem średniowiecznej zbroi chroniącej przed zagrożeniem militarnym. Stanowi też, a może przede wszystkim, ochronę przed własnym lękiem i utratą integralności psychicznej¹³⁰. Kadet był szkolony tak długo:

[...] aż wreszcie „wyrósł” sprawnie funkcjonujący, kontrolujący cielesny pancerz, a wraz z nim zdolność ciała do bezproblemowej integracji własnych opancerzonych peryferii z większymi strukturami¹³¹.

Gdyby wejść na chwilę w buty krytyka filmowego, to w powyższym kontekście *Dzisiejsze czasy* Chaplina można interpretować właśnie jako historię kadeta (Tramp), który nie daje uformować się przez maszynę (fabryka) scalającą pancerz składający się z innych „postaci ze stali”. Co ciekawe, nie tylko późniejszy *Dyktator* z 1940 roku, ale sama metryka i aparycja najbardziej rozpoznawalnego klauna niemego kina ośmieszały wodza nazistowskich Niemiec¹³².

Federico Fellini w klaunach widział odbicie faszystowskich przywódców, a sztukę cyrkową traktował jako metaforę świata pełnego przemocy i drwiny, w którym łatwo rozpoznać tyranów¹³³. Jak zauważa badaczka Patrycja Cembrzyńska: „Fellini nie miał wątpliwości, że do białych klaunów zalicza się Hitler – bezpłciowy jak wszyscy klauni – oraz ci wszyscy, którzy z lęku przed wolnością poddają się jego autorytetowi”¹³⁴. Tradycja komedii slapstickowej została rozwinięta w filmie animowanym. Niemożliwe nawet dla Bustera Keatona akrobacje z łatwością wykonywały pierwsze kreskówkowe gwiazdy, takie jak Kot Feliks, Królik Oswald, Farmer Al Falfa, Bosco czy Klaun Ko-Ko¹³⁵, łamiące prawo grawitacji oraz narysowane kości. Przekraczanie coraz to nowych granic groteskowej i karykaturalnej brutalności w animacjach, których głównymi odbiorcami bądź co bądź były dzieci, dopiero całkiem niedawno zostało poddane realnej refleksji, o czym wspominałem w poprzednim podrozdziale. Chociaż sam Walt Disney wielokrotnie, szczególnie w okresie przedwojennym, przekonywał, że

tworzy kino dla dorosłych, to finalnie już w latach 50. XX wieku zaakceptował rodzinny charakter swojego przedsięwzięcia¹³⁶. Treści zrozumiałe raczej dla dorosłego odbiorcy częściej pojawiają się w komiksach z fabryki Disneya, jednak możemy natrafić na nie również w kreskówkach. I tak na przykład w filmie animowanym *Dumbo* z 1941 roku w scenie bez znaczącego wpływu na fabułę klauni, pijąc szampana, domagają się podwyżki od dyrektora cyrku – jest to aluzja do strajku animatorów. Błaźni zostali przedstawieni w zdecydowanie negatywnym świetle, a ich żądania wydają się być bezpodstawne¹³⁷.

Powracając w powyższym wywodzie figurę klauna, którą wykrzystałem na obrazie, identyfikuję jednoznacznie negatywnie – nie tylko ze względu na ukrywanie prawdziwych intencji za pancerzem żartownisia, ale również w kontekście współczesnej percepcji tej postaci, która jak wynika z badań, straciła zdolność rozweselania nawet dzieci¹³⁸.

Kolejny obraz z serii nosi tytuł i prezentuje dwóch mężczyzn w trakcie budowy schronu. Ich relacja została ukazana w ironiczny sposób: jeden z nich, kierowany przez wyimaginowaną postać klauna, z zaangażowaniem układa cegły, podczas gdy drugi, tnący deskę, na której siedzi, wydaje się pogrążony w myślach o swojej żonie lub matce. Rozwinięcie tytułowego „Mgtow” oznacza „Men Going Their Own Way” – jest to nazwa jednego ze współczesnych internetowych ruchów męskich działających w manosferze, o którym można przeczytać w przywoływanym już wcześniej *Przegrywie*:

Zakładają oni, że w związku z podłą naturą ludzkich samiec należy unikać wszelkiego kontaktu z nimi. Uzasadnienia dostarcza rozpowszechniona w manosferze ideologia redpillu, która stanowi fundament przekonań zarówno Mężczyzn Idących Własną Drogą, aktywistów Ruchu Praw Mężczyzn, jak i Artystów Podrywów¹³⁹.

Wspomniany przez Wiczorkiewicz i Herzyk „redpill” jest metaforą nawiązującą do filmu *Matrix* – w nim przyjęcie czerwonej tabletki oznaczało „wyjście z symulacji”, w której żyje ludzkość. „Redpill” to ideologia zakładająca, że światem rządzi matriarchat, z którym mężczyźni muszą walczyć. W jej myśl kobiety pożądamy jedynie silnych,

„męskich” mężczyzn i kierują się statusem partnera. Większość zwolenników „redpillu” pozostawało lub pozostaje w związkach z kobietami, ale jednocześnie nimi pogardza¹⁴⁰.

s. 65 W obrazie *Mgtow Shelter* ponownie nawiązuję do sceny z komedii ślapstickowej – tym razem do krótkometrażowego filmu z 1920 roku pt. *Jeden tydzień*. Jego fabuła opiera się na perypetiach młodej pary, która próbuje na podstawie instrukcji złożyć dom, otrzymany w prezencie ślubnym. W jednej ze scen pan młody, grany przez Bustera Keatona, nieopatrznie przecina deskę konstrukcyjną, na której siedzi, podczas gdy panna młoda – Sybil Seeley – przygotowuje obiad. Przyjmując logikę osób wyznających popularne w manosferze poglądy, można by stwierdzić, że jest to przykład typowego „bluepillowca”, który wybrał niebieską pigułkę, aby tkwić w bezpiecznej symulacji.

Przedstawiona w tej pracy sytuacja może być odczytana po raz kolejny jako relacja mistrz–uczeń. Ten pierwszy skrupulatnie buduje cegła po cegle bunkier chroniący przed otaczającą go rzeczywistością, za przewodnika mając siedzący w głowie toksyczny autorytet (klauna). Natomiast uczeń, wykonujący mniej odpowiedzialne zadanie i rozproszony myślą o kobiecie, popełnia mogący kosztować go zdrowie błąd albo celowo sabotuje całe przedsięwzięcie.

s. 66 Trzeci obraz z serii, zatytułowany *Mum's Shelter*, odwołuje się do relacji mężczyzny z matką, dla której budowany jest tytułowy schron. Namalowana scena może równocześnie kojarzyć się z sytuacją pogrzebową. Kobieta w pozie siedzącej, delikatnie namalowana w stosunku do innych części obrazu, czyta synowi. Wydaje się elementem z innej rzeczywistości, niczym powidok, echo, które zawsze „słyszać z tyłu głowy”.

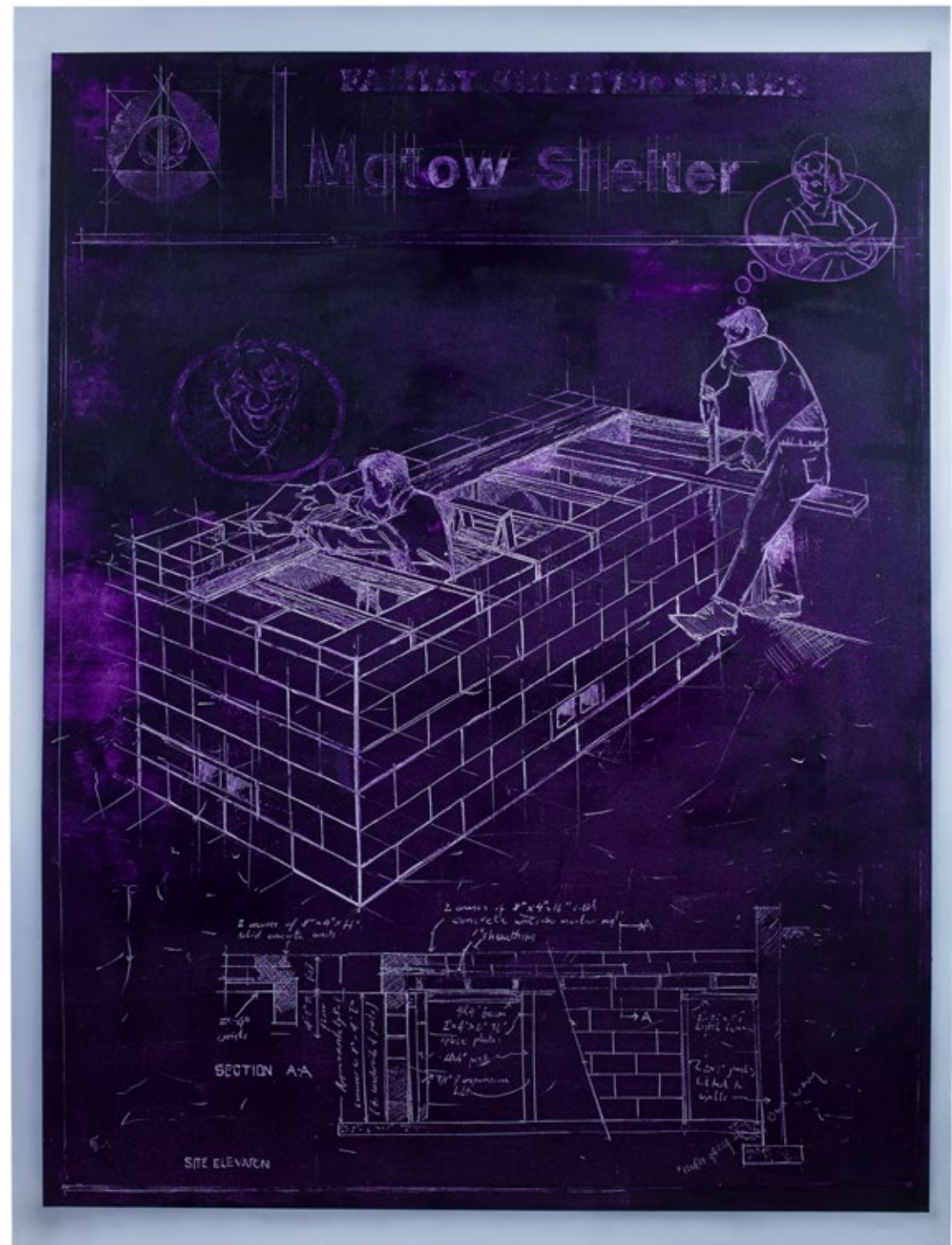
Powracając jeszcze raz do *Męskich fantazji* Klausa Theweleita, chciałby przytoczyć niezwykle trafną analizę jego myśli przeprowadzoną przez Claudine Haroche w trzecim tomie *Historii Męskości*:

Synowie usiłują przywrócić jakąś równowagę w stosunkach zależności, w jakich matki pozostają wobec ojców i mężów, którzy je zniewolili. Sami zaś rzeczywiście wielbią, mitologizują, niekiedy sakralizują swoje matki, co sprawia, że tylko częściowo mogą się od nich oderwać. Kiedy syn stanie się mężem i ojcem, zacznie odtwarzać ten model, nadal obdarzając czcią swoją

matkę, a jednocześnie dominując nad swoją żoną i podporządkowując ją sobie. Niedokończony proces oddzielenia syna od matki jest jądrem kształtowania się ego osobowości faszystowskiej¹⁴¹. Przeprowadzona przez Theweleita psychoanaliza białego terroru w dużej mierze została oparta na wspomnieniach i dziennikach żołnierzy, członków Freikorpsów, i stała się fundamentem nowego spojrzenia na przyczyny dojścia nazistów do władzy w Niemczech. Choć autor cytowanej publikacji nie neguje znaczenia czynników ekonomicznych i politycznych, faszyzm jest przez niego traktowany jako konstrukcja psychiczna uformowana jeszcze w czasie pokoju, przed I wojną światową, w rodzinach i szkołach, gdzie wychowywano młodych Niemców na posłusznych członków społeczeństwa. W tamtym okresie status kobiety był mocno ograniczony. Sytuacja ta uległa zmianie po 1918 roku, co okazało się nie do zaakceptowania dla mężczyzn dorastających w patriarchalnym systemie. W literaturze, do której odwołuje się Theweleit, żony i siostry w dużej mierze pozostawały bezimienne, matki zaś czczono jako istoty czyste, ale jednocześnie ledwo obecne w życiu codziennym.

Faszysta uważa, że kobiecość zagraża jego „ja”. Obrona przed nią, przed intymnością, przybierała różne kształty, najczęściej były to akty przemocy wymierzone w płć przeciwną lub innego słabego wroga – raczej nie w drugiego żołnierza¹⁴².

Surowy reżim wojskowy tłumi w kadetach wszelkie przejawy emocji, czyniąc ich beznamiętnymi i posłusznymi żołnierzami, a ciągła presja i dyscyplina prowadzą do wykształcenia się wyjątkowego poziomu obojętności¹⁴³. Efektem jest uformowanie się „cielesnego pancerza”, który uodparnia na pragnienia, rozkosze i uczucia. W omawianych powyżej obrazach bunkier, schron spełnia podobną funkcję. Jednak i tu, podobnie jak w wyjściowych instrukcjach, wkłada się pewien dualizm. Prowizoryczny bunkier, wznoszony z tego, co łatwo dostępne, prawdopodobnie nie spełni swojej roli; jest raczej zaklinaniem rzeczywistości, która i tak prędzej czy później przedrze się przez nietrwałe ściany z pustaków. Obietnicą jest tutaj rodzaj pancerza, budowanego na wspólnocie mężczyzn, którzy „zrozumieli”, że feminizm jest spiskiem kobiet przeciwko im samym.





s. 68–71

4.5. *Boys will be boys, prank will be prank (2009–2023)*

s. 140–145

Obiekt o wymiarach 99×65×10 cm składa się z elementów z pleksi, aluminium, ekranu LCD, rysunków oraz bomby dymnej; dwa ostatnie elementy są częścią projektu *Przysposobienie Obronne* (2009). Na ekranie odtwarzane są zapętlone filmy pochodzące z Internetu, wzbogacone o dźwięki z kreskówek i slapstickowych komedii. Praca ma charakter przestrzenny, umożliwiając oglądanie jej z różnych stron, i jest eksponowana bezpośrednio na podłodze.

Słownikowa definicja angielskiego słowa „prank” brzmi następująco: „sztuczka, której celem jest rozśmieszenie innych bez wyrządzania krzywdy ani szkód”¹⁴³. Choć istnieje polski odpowiednik tego wyrazu – „psikus” – to właśnie „prank” w ostatnim czasie za sprawą Internetu wszedł do powszechnego użytku, stając się określeniem tego typu żartów. Pierwsze nagrania pranków sięgają czasów kina niemego¹⁴⁴, jednak dopiero wraz z rozwojem portali społecznościowych, takich jak YouTube i TikTok, stały się one niezwykle popularną formą rozrywki i sposobem na zdobycie internetowej sławy.

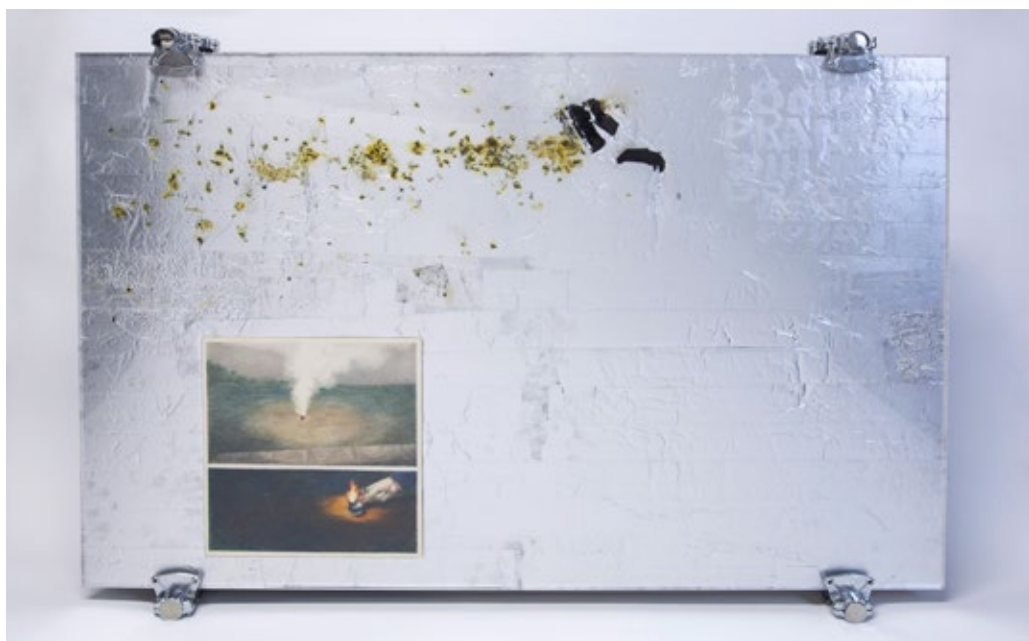
Prankster (dowcipniś) czy trickster (figlarz) jest bliższy oszustom niż bohaterom, bardziej przypomina Królika Bugsa niż Supermana. To figura znana z mitów i folkloru na całym świecie, która bez żadnych konsekwencji łamie tabu i wydaje się nie przejmować innymi. Jest jednocześnie bohaterem i wichrzycielem, postacią niejednoznaczną, wzbudzającą ambiwalentne uczucia. Trickster, bóg-figlarz nie jest ani wyłącznie dobry, ani jednoznacznie zły, ale w zabawny sposób istnieje pomiędzy moralnością a jej brakiem. Różnica polega na tym, że pranksterzy-dowcipnisie nie są jedynie postaciami z mitów, ale są wokół nas i w każdej chwili bez ostrzeżenia mogą wtargnąć w nasze życie¹⁴⁵.

Max Böhner przeanalizował obecność toksycznej męskości¹⁴⁶ w internetowej kulturze pranków, dochodząc do wniosku, że to zjawisko nie ogranicza się do pojedynczych incydentów, lecz stanowi integralną część struktury tego gatunku. Chociaż nie wszystkie psikusy mają toksyczny charakter, to w znacznej części obserwuje się w nich powielanie seksistowskich, rasistowskich i klasistowskich stereotypów. Wspomniany badacz uznaje pojęcie toksycznej męskości za kluczowe dla zrozumienia tego fenomenu. Pozwala ono na przeniesienie

uwagi z indywidualnych zachowań na powtarzające się wzorce i narracje, za pomocą których mężczyźni konstruują swoją męskość w sieciowej przestrzeni. Te reprezentacje nie tylko istnieją w świecie cyfrowym, ale również wpływają na realne zachowania, utrwalając szkodliwe wzorce męskości w obu sferach. Nieuwzględnianie potencjalnej krzywdy wyrządzanej przez filmy pranksterów stanowi kolejny aspekt toksycznej męskości – produkcje te często opierają się na poniżaniu, ośmieszaniu lub krzywdzeniu innych osób, co może prowadzić do realnych konsekwencji dla ofiar.

Böhner argumentuje, że pomimo humorystycznej formy ukrytym przesłaniem filmów z prankami są kruchość i brak bezpieczeństwa tradycyjnie pojętej męskości. Pranksterzy często udowadniają swoją „męskość” poprzez prowokowanie konfliktów, łamanie zasad lub narażanie siebie i innych na niebezpieczeństwo. Te zachowania, choć prezentowane jako żartobliwe, ujawniają głębsze poczucie niepewności i lęku przed utratą władzy i kontroli¹⁴⁷.

W materiałach wideo stanowiących integralną część obiektu *Boys will be boys, prank will be prank* znalazła się scena, w której mężczyzna podstawia głowę pod rurę wydechową, najprawdopodobniej uszkodzonego pojazdu spalinowego. W efekcie jego twarz zostaje okopcona czarnym dymem spalin, co wywołuje gromki śmiech wśród obserwujących. Podobne wygłupy widziałem w sieci już kilkakrotnie. Wykorzystane przeze mnie nagrania nie są profesjonalnymi produkcjami i nie



stanowią znaczącego internetowego trendu. Ta absurdalna sytuacja ukazuje jednak, jak dorośli mężczyźni wciąż próbują prześcigać się w głupich żartach. Ciekawym aspektem w tym kontekście jest powiązanie prankstera z pojazdami mechanicznymi – ciągnikiem, ciężarówką, samochodem osobowym – które często są kojarzone z męskością podejmującą ryzyko.

Brawurowe zachowania mężczyzn skrywają w sobie pewną ambiwalencję. Z natury częściej narażają się oni na niebezpieczeństwo, co potwierdzają liczne przykłady z historii. Tego rodzaju skłonności mają swoje uwarunkowania ewolucyjne, wynikające z większej roli kobiet w reprodukcji gatunku. Natomiast we współczesnym świecie pociąg do ryzyka często przybiera negatywne formy, np. zwiększone predyspozycje do popełniania przestępstw i innych niebezpiecznych zachowań. Z drugiej strony jako społeczeństwo cenimy i nagradzamy gotowość mężczyzn do podejmowania ryzyka w sytuacjach heroicznych, takich jak ratowanie życia ludzkiego lub walka w obronnie ojczyzny¹⁴⁸.

Zabawy chłopców w wojnę były dla mnie pretekstem do zrealizowania w 2009 roku projektu *Przysposobienie Obronne*, który opisałem w rozdziale drugim. Zaczerpnięte z niego rysunki, umieszczone w kontekście nowej pracy, wskazują na potencjalną analogię między tamtymi zabawami a szerszym zjawiskiem kultury pranku. Chłopiące zabawy i fascynacje mogą być zatem przenoszone na późniejsze, dorosłe życie i w konsekwencji napędzać toksyczne zachowania mężczyzn.





Zakończenie

W niniejszym autoreferacie starałem się przedstawić rozwój mojej praktyki artystycznej od momentu ukończenia studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Wybrane projekty stanowią przegląd mojej twórczości, a ich analiza pozwoliła na identyfikację trzech powiązanych ze sobą wątków: teorii spiskowych, technologii DIY oraz militarystyki. Szczególnie wyraźnie starałem się je uwypuklić w projekcie *Lekcje męskości*, który stanowił główny punkt moich rozważań. Dążyłem również do wykazania ich związku z aktualnym dyskursem na temat współczesnej roli męskości.

Historycznie ukształtowane role społeczne przypisywały mężczyznom funkcje związane z ochroną i zapewnieniem bezpieczeństwa. To dziedzictwo kulturowe znajduje swoje odzwierciedlenie w współczesnych stereotypach, które kojarzą męskość z zainteresowaniem bronią i technologią wojskową. Zjawisko to jest wzmacniane przez media i przemysł rozrywkowy kierowany zarówno do dorosłych, jak i dzieci.

W kontekście społeczności survivalowych takich jak ruch preppersów, broń palna i schrony pełnią funkcję symboliczną, manifestując gotowość do stawienia czoła potencjalnym zagrożeniom oraz potwierdzając przynależność do grupy o określonych wartościach. Umiejętności DIY, na przykład: majsterkowanie i tworzenie przedmiotów z dostępnych materiałów wpisują się w tę filozofię, umożliwiając zmniejszenie zależności od zewnętrznych dostawców i zwiększenie samowystarczalności. Te umiejętności i zainteresowania, choć same w sobie neutralne, mogą w połączeniu z mechanizmami mediów cyfrowych przyczynić się do wzmocnienia i utrwalenia szkodliwych aspektów tradycyjnej męskości, prowadząc do tworzenia zamkniętych środowisk, gdzie takie poglądy są wzajemnie wzmacniane.

Wiele dyskusji prowadzonych w manosferze, podsycanych przez algorytmy rekomendacyjne mediów społecznościowych, opiera się na przekonaniu o istnieniu spisku feministycznego mającego na celu zdyskredytowanie mężczyzn. Ta narracja, często oparta na uproszczonych koncepcjach zaczerpniętych z psychologii ewolucyjnej, przyczynia się do radykalizacji poglądów i zachowań. Algorytmy, wzmacniając

filtry informacyjne użytkowników, tworzą tzw. komory pogłosowe, które utrwalają przekonania i nasilają polaryzację. Czego przykładem jest historia Caleba Caina, białego, młodego mężczyzny z Wirginii Zachodniej, który w 2014 roku szukając pomocy w internecie wpadł w „króliczą norę” prawicowych ekstremizmów.

[...] nigdy wcześniej nie słyszał nikogo tak przekonująco poruszającego kwestie ważne dla młodych mężczyzn. Skorzystał z kolejnych rekomendacji podsuwanych przez YouTube'a, trafiając na wielu znanych w sieci ekstremistów. Oni też mówili o rzeczach, których doświadczał i których się bał. Odkrył cały wszechświat podobnie myślących ludzi. Własną komorę pogłosową¹⁴⁹

Przypadek Caleba Caina stanowi doskonałą ilustrację procesu radykalizacji zachodzącego w środowisku internetowym. Początkowo wyznawca poglądów liberalnych, stopniowo został wciągnięty w orbitę ekstremalnych idei prawicowych, głównie za sprawą treści konsumowanych na platformie YouTube. Proces jego de-radykalizacji został zainicjowany przez ekspozycję na treści alternatywne, prezentowane przez twórców o odmiennych poglądach politycznych. Ich umiejętność skutecznego konfrontowania się z argumentami ekstremistów, przy wykorzystaniu zrozumiałego języka i solidnych dowodów empirycznych, odegrała kluczową rolę w zmianie jego światopoglądu¹⁵⁰.

Wniosek płynący z tej historii wydaje się być jednoznacznie pozytywny: proces radykalizacji, choć złożony, jest również procesem odwracalnym. Zmiana poglądów jest możliwa pod wpływem nowych informacji i argumentów, a kluczową rolę odgrywają w tym procesie te same media społecznościowe, które często są przyczyną radykalizacji.

Przypisy

1. Pojęcie „research” w mojej praktyce artystycznej odnosi się do swobodnego i intuicyjnego procesu poszukiwania inspiracji oraz budowania bazy wiedzy i cyfrowego archiwum. W przeciwieństwie do badań naukowych, które opierają się na rygorystycznych metodach, „research” w tym kontekście to raczej eksploracja, zbieranie materiałów wizualnych i tworzenie skojarzeń, które służą jako punkt wyjścia dla nowych projektów.
2. W samym tylko archiwum „Gazety Wyborczej” z lat 2006–2007, wyszukując hasło „eutanazja”, można znaleźć 152 teksty. Z kolei w latach 2022–2023 opublikowano 78 materiałów zawierających to słowo, co oczywiście nie oznacza, że wszystkie z nich poruszają tę kwestię. Większość z tych publikacji dotyczy stosunku do tego zabiegu w krajach zachodnich. Oprócz konkretnych przypadków, takich jak historia dr Anny Turner, dyskusja obejmuje również szerszy kontekst prawny i etyczny. Przywoływane są przykłady zarówno z krajów, w których eutanazja jest legalna (Holandia, Szwajcaria), jak i z tych, w których wciąż toczyła się debata na ten temat (Wielka Brytania, Włochy). Na polskim gruncie w artykule pt. *Eutanazja dzieli Polaków* przytaczane są dane, z których wynika, że „[...] Blisko dwie piąte ankietowanych uważa, że lekarze powinni podać nieuleczalnie chorym – na ich życzenie – środki uśmiercające” – zob. *Eutanazja dzieli Polaków*, „Gazeta Wyborcza”, 12.06.2007.
3. Zob. Szymon Kobylarz, „Architektura”, <https://web.archive.org/web/20070714072527/http://www.wytworniasztuki.pl/kobylarzwystawa.htm>, strona archiwalna [dostęp: 1.05.2024].
4. Zob. [archiwalny wykaz wystaw z lat 2004–2008], „Obieg”, https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/files/krotko_2004_2008.pdf [dostęp: 1.05.2024].
5. Zob. R. Lewandowski, *Re(ko)nesans malarstwa. Biennale sztuki współczesnej*, Katowice 2007.
6. Zob. *Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do blockersów*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/wydarzenie/betonowe-dziedzictwo-od-le-corbusiera-do-blockersow> [dostęp: 1.05.2024].
7. Zob. [hasło:] *Superjednostka*, Wikipedia, ostatnia aktualizacja: 11.06.2024, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Superjednostka> [dostęp: 1.05.2024].
8. Zob. f682 [pseudonim], *Lista wszystkich końców Świata*, f682.wordpress.com, 20.05.2016, <https://f6862.wordpress.com/2016/05/20/lista-wszystkich-koncow-swiata/> [dostęp: 1.05.2024].

9. Zob. P. Clifford, *Krótką historią końca czasów*, przeł. T. Szafrński, Warszawa 1999, s. 13.
10. Zob. O. Drenda, *Panny w stroju brzydkiej mody*. Lata 80. i 90. a przepowiednie w folklorze współczesnym, „Czas Kultury” 2020, nr 3(206), s. 115–118.
11. M. Jakubowiak, *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata*, Wołowiec 2021, s. 35.
12. Problem roku 2000, znany również jako „Y2K” („Year 2000”) lub „pluskwa milenijna”, to potencjalnie katastrofalne skutki, jakie wraz z nastaniem nowego tysiąclecia miał wywołać powszechnie przyjęty wcześniej dwucyfrowy zapis dat w systemach informatycznych. Głównym problemem była obawa, że systemy te błędnie zinterpretują rok 2000 jako 1900, co mogłoby doprowadzić do szeregu awarii i zakłóceń w działaniu infrastruktury krytycznej, w tym systemów bankowych, energetycznych i transportowych. Zob. [hasło:] Problem roku 2000, Wikipedia, ostatnia aktualizacja: 12.03.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Problem_roku_2000 [dostęp: 1.05.2024].
13. Teoria spiskowa to przekonanie oparte na domysłach, które przypisuje znaczące wydarzenia historyczne lub społeczne celowym działaniom ukrytych sił. Takie przekonania często spełniają funkcję poznawczą, umożliwiając jednostkom uporządkowanie chaosu otaczającej rzeczywistości oraz nadanie sensu trudnym do wyjaśnienia zdarzeniom. M. Grzesiak-Feldman, *Psychologia myślenia spiskowego*, Warszawa 2016, s. 20–21.
14. Przykładem może tu być kultowy serial Z Archiwum X (ang. The X-Files) opowiadający o dwójce agentów FBI badających niewyjaśnione zjawiska i paranormalne sytuacje, których nie da się racjonalnie wytłumaczyć. Produkcja sugeruje, że rząd USA ukrywa przed opinią publiczną prawdę o istnieniu istot pozaziemskich i innych nadnaturalnych zjawiskach.
15. Zob. [hasło:] 9/11 conspiracy theories, Wikipedia (wersja angielska), ostatnia aktualizacja: 5.07.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/9/11_conspiracy_theories [dostęp: 1.05.2024].
16. Istnieją podejrzenia, że ECHELON jest wykorzystywany jako wsparcie dla wojsk ukraińskich – zob. M. Pieczka, *Co to jest ECHELON*, Kapitan Hack, 4.01.2023, <https://kapitanhack.pl/2023/01/04/nieskategoryzowane/co-to-jest-echelon/> [dostęp: 07.08.2024].
17. Zob. [hasło:] ECHELON, Wikipedia (wersja angielska), ostatnia aktualizacja: 5.07.2024, <https://en.wikipedia.org/wiki/ECHELON> [dostęp: 1.05.2024].
18. Zob. Z. Nowak, *Polska w sieci Echelon*, „Cybersecurity and Law” 2020, nr 4(2), s. 126. https://www.wojsko-polskie.pl/aszwoj/u/ac/f6/acf6580a-bf1d-4e-89-b76e-3994e2279669/cybersecurity_2_2020_ii.pdf [dostęp: 07.08.2024].
19. Szymon Kobylarz, *Echelon70*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, <https://zacheta.art.pl/pl/wystawy/szymon-kobylarz-echelon70> [dostęp: 1.05.2024].
20. Zob. October 21st, 1999 is "Jam Echelon Day", thing.net, <https://www.thing.net/~rdm/ecd/jam.html> [dostęp: 7.08.2024].

21. DIY – skrót od angielskiego wyrażenia „do it yourself” oznaczającego „zrób to sam”. Jest to współczesny trend kulturowy, charakteryzujący się samodzielnym projektowaniem, tworzeniem, modyfikowaniem i naprawą różnego rodzaju przedmiotów oraz rozwiązywaniem problemów technicznych. W przeciwieństwie do korzystania z usług profesjonalistów, zwolennicy DIY preferują samodzielne podejmowanie inicjatywy, często napędzani zarówno motywacjami ekonomicznymi, jak i pragnieniem osiągnięcia satysfakcji z własnoręcznie wykonanej pracy. Zob. [hasło:] *Do it yourself*, Wikipedia (wersja anglojęzyczna), ostatnia aktualizacja: 17.07.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Do_it_yourself [dostęp: 7.07.2024].
22. Celem tego przedmiotu było zapoznanie uczniów z procedurami obronnymi na wypadek zagrożeń militarnych oraz przeszkolenie ich w zakresie niezbędnych działań w obliczu katastrof. Zajęcia obejmowały m.in. naukę udzielania pierwszej pomocy oraz przekazanie podstawowej wiedzy na temat budowy i obsługi broni.
23. Szymon Kobylarz, *Człowiek, który przeżył koniec świata*, ulotka towarzysząca wystawie, Gliwice, 2011.
24. W tekście analizującym badania z 2023 roku (F. Czech, P. Ścigaj, *Popularność narracji spiskowych w Polsce po rosyjskiej agresji na Ukrainę. Raport z reprezentatywnych badań sondażowych*, Kraków 2023) czytamy: „Okazuje się, że odsetek respondentów skłonnych akceptować narracje spiskowe jest mniej więcej stały (s. 11) i od 2014 roku utrzymuje się na poziomie ok. 37–38 proc. Tylko w 2020 roku, wraz z wybuchem pandemii, chwilowo wzrósł do 45 proc., jednak w 2023 roku znów odnotowano spadek. Warto zauważyć, że najniższy odsetek zaobserwowano wśród osób starszych (55 lat i więcej), bo tylko 33 proc., a najwyższy – wśród młodych w wieku od 18 do 34 lat (42 proc.)” (zob. P. Litwin, Czy Polacy wierzą w teorie spiskowe? Analizujemy nowe badanie, Demagog, 6.03.2024, https://demagog.org.pl/analizy_i_raporty/czy-polacy-wierza-w-teorie-spiskowe-analizujemy-nowe-badanie/ [dostęp: 1.05.2024]); z kolei Sander van der Linden, analizując podatność mieszkańców USA na narracje spiskowe, pisze: „Badanie z 2014 roku wykazało, że ponad 50 procent Amerykanów wspiera co najmniej jedną teorię spiskową, a z przeprowadzonego w 2021 roku sondażu waszyngtońskiego Publick Research Institute wynika, iż około 15 procent Amerykanów wierzy w spisek określany jako Qanon” – tenże, *Fake News. Jak dezinformacja infekuje umysły i jak się na nią uodpornić*, przeł. R. Kot, Poznań 2024, s. 71.
25. Zob. [hasło:] *Fenomen roku 2012*, Wikipedia, ostatnia aktualizacja: 15.12.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Fenomen_roku_2012 [dostęp: 1.05.2024].
26. Zob. [hasło:] *Kalendarz Majów*, Wikipedia, ostatnia aktualizacja: 1.10.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kalendarz_Maj%C3%B3w [dostęp: 1.05.2024].
27. W 2009 roku film ten uplasował się na 14. miejscu listy Box Office, zawierającej produkcje, które uzyskały największy przychód z biletów na rynku amerykańskim. Zob. *Domestic Box Office for 2009*, Box Office Mojo by IMDbPro, <https://www.boxofficemojo.com/year/2009/> [dostęp: 1.05.2024].
28. Zob. Ch. Doane, ETAP YACHTS: *Surviving the 2012 Apocalypse (and Bankruptcy?)*, VaveTrain, 10.03.2012, <https://wavetrain.net/2012/03/10/etap-yachts-surviving-the-2012-apocalypse-and-bankruptcy/> [dostęp: 1.05.2024].
29. P. Geryl, *Jak przeżyć kataklizm roku 2012*, przeł. B. Orłowska, Warszawa 2007, s. 222.
30. M. Grzesiak-Feldman, *Psychologia myślenia spiskowego*, dz. cyt., s. 54–55.
31. Tamże, s. 56.
32. S. van der Linden, *Fake News...*, dz. cyt., s. 15.
33. U. Eco, *Sztuka*, tłum. P. Salwa, M. Salwa, Kraków 2007, s. 237–238.
34. Zob. S. Goonatilake, *Toward a Global Science: Mining Civilizational Knowledge*, Bloomington 1998, s. 126.
35. Były to ekspozycje: „Diamat” (Galeria Sztuki Współczesnej bwa Sokół, Nowy Sącz 2014), „Symulacje” (Galeria Entropia, Wrocław 2015), „Fibonacci Chaos” (Żak | Branicka Gallery, Berlin 2015), „Nieznane niewiadome” (Galeria Szara, Katowice 2017).
36. Wystawy: „The Admirable Number Pi” (Galeria Żak | Branicka, Berlin 2015), „Nowe ilustracje” (Galeria Arsenat, Białystok 2016), „From Here to Eternity” (5. Biennale Gherdëina, Ortisei 2016), „Ziemia znów jest płaska” (Muzeum Sztuki w Łodzi, 2021).
37. D.G. Myers, *Psychologia społeczna*, przeł. A. Bezwińska-Walerjan, Poznań 2003, s. 132.
38. Tamże, s. 195–196.
39. A.M. Brożyński, *Fraktal Chrystusa*, Częstochowa 2019.
40. Cytat ten pochodzi ze strony internetowej Pawła Paszyna, w 2019 roku kandydującego do Sejmu RP z ramienia partii Konfederacja – tenże, *O Stworzeniu*, paszyn.pl, 9.02.2016, <https://paszyn.pl/o-stworzeniu/> [dostęp: 1.05.2024].
41. Zob. [hasło:] Yo! MTV Raps, Wikipedia (wersja anglojęzyczna), ostatnia aktualizacja: 27.06.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Yo!_MTV_Raps [dostęp: 1.05.2024].
42. Sz. Kobylarz, *Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003*, ulotka towarzysząca wystawie, Katowice 2019.
43. Tamże.
44. Tamże.
45. Tamże.
46. Zob. Muzeum Śląskie – wystawa: *Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003*, Muzeum360, 26.01.2022, <https://www.muzeum360.pl/wirtualny-spacer/muzeum-slaskie-wystawa-zajawka-slaski-hip-hop-1993-2003/> [dostęp: 1.05.2024].
47. Sz. Kobylarz, *Zajawka*, w: *Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003*, red. Sz. Kobylarz, Katowice, 2019, s. 13–14.
48. Zob. *Plebiscyt „Radiowego domu kultury”. Sprawdź wyniki!*, Trójka – Program Trzeci Polskiego Radia, 14.01.2020, <https://trojka.polskieradio.pl/artukul/2434281,plebiscyt-radiowego-domu-kultury-sprawdz-wyniki> [dostęp: 1.05.2024].

49. Zob. *O!Lśnienia rozdane. Zobacz laureatów na zdjęciach!*, Onet, 13.03.2020, <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/olsnienia-rozdane-zobacz-laureatow-na-zdjeciach/krycqb> [dostęp: 1.05.2024].
50. J. Baliński, B. Strowski, *To nie jest hip-hop. Rozmowy*, Warszawa 2018.
51. Szymon Kobylarz, *Magazynier. Meeting Room 0.5*, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, <https://kronika.org.pl/inne/szymon-kobylarz-magazynier-meeting-room-0-5> [dostęp: 1.05.2024].
52. *Ziemia znów jest płaska*, Muzeum Sztuki w Łodzi, <https://msl.org.pl/ziemia-znow-jest-plaska> [dostęp: 1.05.2024].
53. Preppers – osoba przygotowująca się na wojnę lub kataklizm. Często zaangażowana w survivalizm, ruch aktywnie przygotowujący się na sytuacje kryzysowe, w tym na możliwe zakłócenia porządku społecznego lub politycznego. Zob. [hasło:] Prepper, Wikipedia, ostatnia aktualizacja: 21.03.2023, [https://en.wikipedia.org/wiki/Prepper_\(disambiguation\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Prepper_(disambiguation)) [dostęp: 7.08.2024].
54. P. Geryl, *Jak przeżyć kataklizm...*, dz. cyt., s. 67–69.
55. E. Hart, *Water Mist Fire Effect, wideo*, YouTube, 28.11.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Jh9RNVt-VkE&list=PLvN21s2Db-dLcuQOjaelkTHz8B9x16RjQ&index=10> [dostęp: 1.05.2024].
56. Zob. *Oszust z Tindera*, film dokumentalny, reż. F. Morris, Raw TV–AGC Studios–Gaspin Media, 2022. Produkcja jest dostępna na platformie streamingowej Netflix.
57. Zob. [hasło:] *Charles Ponzi*, Wikipedia, ostatnia aktualizacja: 10.11.2023, https://pl.wikipedia.org/wiki/Charles_Ponzi#Schemat_Ponziego [dostęp: 1.05.2024].
58. N. Marchal, B. Kollanyi, L. Neudert, P.N. Howard, *Junk News During the EU Parliamentary Elections: Lessons from a Seven-Language Study of Twitter and Facebook*, Oxford 2019, <https://demtech.oi.ox.ac.uk/wp-content/uploads/sites/12/2019/05/EU-Data-Memo.pdf> [dostęp: 13.07.2024].
59. P. Dembowski, *Raport Oxfordu: Wpolityce.pl wśród serwisów ze „śmieciowymi wiadomościami”*, Press.pl, 23.05.2019, https://www.press.pl/tresc/57368,raport-oxfordu_-wpolityce_pl-wsrod-serwisow-ze-_smieciowymi-wiadomosciami_ [dostęp: 1.05.2024].
60. Fact-checking – po polsku „weryfikacja faktów” to metodologia mająca na celu obiektywne ocenienie prawdziwości informacji przekazywanych za pośrednictwem mediów, zarówno tradycyjnych, jak i cyfrowych. Proces ten polega na systematycznym badaniu i analizie dostępnych danych w celu potwierdzenia lub obalenia określonych twierdzeń. Zob. Praca zbiorowa, *Mały leksykon postprawdy*, Warszawa, 2018, s. 27, https://wid.org.pl/wp-content/uploads/E_wydanie-Ma%C5%82y-Leksykon-Postprawdy.pdf [dostęp: 7.08.2024].
61. Fake news – zjawisko polegające na celowym rozpowszechnianiu dezinformacji, często o charakterze sensacyjnym, w celu manipulowania opinią publiczną. Termin ten, spopularyzowany przez Donalda Trumpa, odnosi się do fałszywych informacji publikowanych w mediach, które mają na celu osiągnięcie określonych celów, takich jak zdobycie przewagi politycznej czy ekonomicznej. Przykłady obejmują zarówno proste oszustwa, jak i bardziej zaawansowane kampanie dezinformacyjne, często wspierane przez zaawansowane narzędzia analityki danych i sztucznej inteligencji. Tamże, s. 28.
62. M. Kilian, A. Tobijasiewicz, K. Osierda, *Problem fake news w Polsce, Krytyczny Umysł*, 10.2019, s. 23, https://krytycznumysl.pl/raport_krytyczny_umysl.pdf [dostęp: 13.07.2024].
63. Tamże s. 24.
64. *Co jest nie tak z tym filmem*, Fundacja Galerii Piana, <https://pianagallery.com/Co-jest-nie-tak-z-tym-filmem-PL> [dostęp: 1.05.2024].
65. „Filmy z żółtymi napisami” to popularne określenie wideo o tematyce pseudonaukowej i teoriach spiskowych. Żółty kolor był bardzo często wykorzystywany w tego typu materiałach, szczególnie w pierwszych latach funkcjonowania serwisów udostępniających materiały filmowe.
66. Wojtek Kiwer – realizator dźwięku, twórca muzyki do spektakli teatralnych i filmów, autor spacerów dźwiękowych czy instalacji dźwiękowych dla dzieci i dorosłych.
67. Zob. [hasło:] *Infradźwięki*, Wikipedia, ostatnia aktualizacja: 16.10.2023, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Infrad%C5%BAwi%C4%99ki> [dostęp: 1.05.2024].
68. BP zostało tutaj wspomniane nie bez powodu. Ów gigant rynku paliw kopalnych krytykowany jest za hipokryzję i praktyki greenwashingowe. Środowisko artystyczne wielokrotnie protestowało przeciwko działaniom brytyjskiego przedsiębiorstwa, m.in. w galerii Tate Modern, która przez 26 lat była sponsorowana właśnie przez BP. Zob. N. Khomami, *BP to end Tate sponsorship after 26 years*, „The Guardian”, 11.03.2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/mar/11/bp-to-end-tate-sponsorship-climate-protests> [dostęp: 1.05.2024].
69. R. Hofstadter, *Styl paranoiczny w polityce amerykańskiej*, przeł. P. Cieślarek, w: *Struktura teorii spiskowych. Antologia*, red. F. Czech, Kraków 2014, s. 27–28.
70. L. Zdybel, *Idea spisku i teorie spiskowe w świetle analiz krytycznych i badań historycznych*, Lublin 2002, s. 7., K. R. Popper, *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, T. 1: *Urok Platona*, T. 2: *Wysoka fala prorocत्व: Hegel, Marks i następstwa*, Warszawa 1987.
71. V. Krawczyk-Wasilewska, *E-folklor w dobie kultury digitalnej. Szkice i studia*, przedm. A. Ross, Łódź 2016, s. 33.
72. S. van der Linden, *Fake news...*, dz. cyt., s. 88–89.
73. Infodemia (ang. *infodemic*) – nadmiar informacji rozprzestrzeniających się głównie w mediach cyfrowych, utrudniający znalezienie prawdziwych i wiarygodnych źródeł. Zob. [hasło:] Infodemic, Wikipedia (wersja anglojęzyczna), ostatnia aktualizacja: 24.06.2024, <https://en.wikipedia.org/wiki/Infodemic> [dostęp: 1.05.2024].

74. Zob. 1st who Infodemiology Conference, World Health Organization, <https://www.who.int/news-room/events/detail/2020/06/30/default-calendar/1st-who-infodemiology-conference> [dostęp: 1.05.2024].
75. A. Chudzik, *Pandemiczne mity i teorie spiskowe w memach internetowych, w: Komunikowanie w procesie zmian*. Praca zbiorowa, red. W. Świerczyńska-Głownia, A. Hess, M. Nowina Konopka, Kraków–Nowy Targ 2021, s. 152.
76. Warto tu wymienić chociażby następujące publikacje: T. Stawiszyński, *Co robić przed końcem świata*, Warszawa 2021; Ł. Lamża, *Światy równoległe. Czego uczą nas płaskoziemcy, homeopaci i różdżkarze*, Wołowiec 2020; M. Napiórkowski, *Mitologia współczesna. Relacje o poczynaniach i przygodach krajowców zamieszkałych w globalnej wiosce*, Warszawa 2013.
77. *Sposób na teorię spiskową – co prowadzi do myślenia konspiracyjnego?*, Stowarzyszenie Demagog, 12.07.2021, https://demagog.org.pl/analizy_i_raporty/sposob-na-teorie-spiskowa-co-prowadzi-do-myslenia-konspiracyjnego/ [dostęp: 1.05.2024].
78. M. Grzesiak-Feldman, *Psychologia myślenia spiskowego*, dz. cyt., s. 39.
79. Tamże, s. 51.
80. A. Mierzyńska, *ALTERNATYWNIE. Kiedy teorie spiskowe niszczą prawdziwe życie*, oko.press, 25.10.2020, <https://oko.press/alternatywni-kiedy-teorie-spiskowe-niszczą-prawdziwe-zycie> [dostęp: 1.05.2024].
81. M. Grzesiak-Feldman, *Psychologia myślenia spiskowego*, dz. cyt., s. 64–65.
82. S. van der Linden, *Fake news...*, dz. cyt., s. 34–38.
83. *Shell Tears*, Fundacja Galerii Piana, <https://pianagallery.com/Shell-Tears-PL> [dostęp: 1.05.2024].
84. A. Graff, *Manosfera, czyli bunt upokorzonych samców*, „Czas Kultury” 2019, nr 1, s. 16.
85. P. Wieczorkiewicz, A. Herzyk, *Przegryw. Mężczyźni w pułapce gniewu i samotności*, Warszawa 2023, s. 267–268.
86. Tamże, s. 266.
87. Bańka informacyjna – ograniczenie dostępu do informacji sprzecznych z własnymi poglądami. Powstaje przez personalizację wyników wyszukiwania i rekomendacji. Użytkownik internetu widzi głównie treści zgodne ze swoimi preferencjami, co zawęża jego światopogląd. Zob. [hasło:] *Bańka filtrująca*, Wikipedia, ostatnia aktualizacja: 2.04.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/Ba%C5%84ka_filtruj%C4%85ca [dostęp: 7.08.2024].
88. R.V. Reeves, *Chłopcy i mężczyźni. Dlaczego współcześni mężczyźni przeżywają trudności, dlaczego to ważne i co z tym zrobić?*, przeł. R. Śmietana, Kraków 2024, s. 257–258.
89. *Carbon paper* – po angielsku dosłownie „papier węglowy”. Nazwa pochodzi od pierwotnego pigmentu, jakim pokrywano papier – sadzy. Polski odpowiednik to „kalka maszynowa”; jak czytamy w Encyklopedii pwn, jest to „cienki papier powleczony z jednej strony mieszaniną wosku, plastyfikatorów i barwników, za pomocą którego odbija się np. pismo na drugim arkuszu papieru” – [hasło:] *kalka maszynowa*, Encyklopedia pwn, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kalka-maszynowa;4657937.html> [dostęp: 1.05.2024].
90. Informacje na temat okoliczności wynalezienia kalki różnią się w zależności od wersji językowej Wikipedii. Rozbieżności te dotyczą zarówno daty tego wydarzenia, jak i osoby konstruktora oraz opisu samego wynalazku. Według angielskiej i hiszpańskiej Wikipedii ojcem kalki jest Turri, natomiast polska i chińska wskazują na Wedgwooda. Niemieckojęzyczna wersja portalu jedynie sugeruje, że był to pierwszy z nich, podobnie włoska, choć ta datuje narodziny tego urządzenia biurowego na 1806 rok. Zob. Wikipedia (różne wersje językowe), <https://wikipedia.org/> [dostęp: 1.05.2024].
91. Zob. J.M. Norman, *Ralph Wedgwood Invents Carbon Paper*, Jeremy Norman’s HistoryofInformation.com, <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=3287> [dostęp: 1.05.2024].
92. Zob. *Wedgwood’s highly improved noctograph*, c 1842, Science & Society Picture Library, <https://www.scienceandsociety.co.uk/results.asp?image=10422632> [dostęp: 1.05.2024].
93. Zob. *From Thomas Jefferson to Charles Willson Peale*, 05.10.1807, Founders Online – National Archives, <https://founders.archives.gov/documents/Jefferson/99-01-02-6503> [dostęp: 1.05.2024].
94. Zob. A. Barnes, *Ralph Wedgwood: Pioneer of Office Copying, Revolutionary Players – Making the New World*, <https://www.revolutionaryplayers.org.uk/ralph-wedgwood-pioneer-of-office-copying/> [dostęp: 1.05.2024].
95. Zob. K.M. Laurence, *The Exciting History of Carbon Paper!*, kevinlaurence.net, 1995, <http://www.kevinlaurence.net/essays/cc.php> [dostęp: 1.05.2024].
96. Tamże.
97. Przykładem mogą być odtajnione przez National Security Agency dokumenty zaczynające się klauzulą: „These historical documents are pdf images of formerly classified carbon paper and reports that have been declassified”. Zob. np. korespondencja matematyka i ekonomisty z Massachusetts Institute of Technology Johna F. Nasha (laureata Nagrody Nobla w dziedzinie ekonomii w 1994 roku) z pracownikami amerykańskich służb zbrojnych: https://www.nsa.gov/portals/75/documents/news-features/declassified-documents/nash-letters/nash_letters1.pdf [dostęp: 7.08.2024].
98. L. Nadeau, *Office Copying & Printing Processes*, COOL – Conversation Online, 2002, <https://cool.culturalheritage.org/byauth/nadeau/copyingprocesses.pdf> [dostęp: 7.08.2024].
99. R. Secrest, *Carbon Paper, How Products Are Made*, <https://www.madehow.com/Volume-1/Carbon-Paper.html> [dostęp: 1.05.2024].

100. Zob. A. Barnes, *Ralph Wedgwood: Pioneer...*, dz. cyt.
101. P. Ball, *Bright Earth: Art and the Invention of Colour*, Chicago 2003, s. 54.
102. Zob. [hasło:] *Gun*, Britannica, ostatnia aktualizacja: 15.07.2024, <https://www.britannica.com/technology/gun-weapon> [data dostępu: 1.05.2024].
103. H. Selin, *Encyclopaedia of the History of Science, Technology, and Medicine in Non-Western Cultures*, Dordrecht 1997, s. 389.
104. D. Jagiełło, T. Gardocka, *Pojęcie broni palnej w art. 263 Kodeksu karnego i w ustawie o broni i amunicji*, „Studia Prawnoustrojowe” 2022, nr 55, s. 86, <https://czasopisma.uwm.edu.pl/index.php/sp/article/view/7502/5836> [dostęp: 07.08.2024].
105. Tamże, s. 91.
106. Zob. [hasło:] *TM 31-210 Improvised Munitions Handbook*, Wikipedia, ostatnia aktualizacja: 24.03.2024, https://pl.wikipedia.org/wiki/TM_31-210_Improvised_Munitions_Handbook [dostęp: 1.05.2024].
107. Zob. P.A. Luty, *Expedient Homemade Firearms: The Machine Pistol*, t. 2, Thehomegunsmith.com, 2004, <https://thehomegunsmith.com/pdf/Expedient-Homemade-Firearms-Vol-II-PA-Luty.pdf> [dostęp: 1.05.2024].
108. Zob. *Impro Guns – International Association of Ghost Gun Forensic Examiners*, <https://homemadeguns.wordpress.com/> [dostęp: 1.05.2024].
109. H. Drévillon, *Od wojownika do wojskowego*, w: *Historia męskości*, t. 1: *Od starożytności do oświecenia. Wymyślanie męskości*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2020, s. 258.
110. S. Audoin-Rozeau, *Armie i wojny – wyłom w samym sercu męskiego wzorca?*, w: *Historia męskości*, t. 3: *xx-xxi wiek. Męskość w kryzysie?*, red. A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello, przeł. K. Belaid, T. Stróżyński, Gdańsk 2021, s. 189.
111. Tamże, s. 181.
112. Mariorules [pseud.], *wb Cartoons: Suicide's No Joke, Retro Junk*, 1.1.2010, <https://www.retrojunk.com/a/uolafN2-vh/wb-cartoons-suicides-no-joke> [dostęp: 1.05.2024].
113. Zob. M. Follman, G. Aronsen, D. Pan, *A Guide to Mass Shootings in America, Mother Jones*, ostatnia aktualizacja: 21.06.2024, <https://www.motherjones.com/politics/2012/07/mass-shootings-map/> [dostęp: 1.05.2024].
114. A. Kim, *Elmer Fudd and Yosemite Sam no longer have guns in new 'Looney Tunes Cartoons'*, CNN, 8.6.2020, <https://edition.cnn.com/2020/06/08/entertainment/looney-tunes-reboot-guns-trnd/index.html> [dostęp: 1.05.2024].
115. Zob. „Superman” 1991, nr 4: *Bloodsport*

116. *Notable 3D printed weapons and parts*, Wikipedia (wersja anglojęzyczna), ostatnia aktualizacja: 15.07.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_3D_printed_weapons_and_parts [dostęp: 1.05.2024].
117. C. Cadwalladr, *Meet Cody Wilson, creator of the 3D-gun, anarchist, libertarian*, „The Guardian”, 10.02.2014, <https://www.theguardian.com/technology/2014/feb/10/cody-wilson-3d-gun-anarchist> [dostęp: 1.05.2024].
118. A. Greenberg, *A Landmark Ruling Opens the Door for Homemade Firearms*, Wired, 10.07.2018, <https://www.wired.com/story/a-landmark-legal-shift-opens-pandoras-box-for-diy-guns/> [dostęp: 1.05.2024].
119. Tamże, s.183–186.
120. *Family Shelter Designs*, Washington 1962, Tennessee Virtual Archive, <https://teva.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15138coll18/id/2471> [dostęp: 1.05.2024].
121. Zob. tamże.
122. *6 Times Donald Trump Says He's Been 'Sarcastic' or 'Misinterpreted'*, ABC News, 13.08.2016, <https://abcnews.go.com/Politics/times-donald-trump-sarcastic-misinterpreted/story?id=41328374> [dostęp: 1.05.2024].
123. L.R. McRobbie, *The History and Psychology of Clowns Being Scary*, „Smithsonian Magazine”, 31.06.2013, <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-history-and-psychology-of-clowns-being-scary-20394516/> [dostęp: 1.05.2024].
124. Zob. E. Barry, S. Jameel, H. Raza, *Emojional: Emoji Embeddings*, Colchester 2021.
125. Zob. [hasło:] *Slapstick*, Wikipedia (wersja anglojęzyczna), ostatnia aktualizacja: 30.06.2024, <https://en.wikipedia.org/wiki/Slapstick> [dostęp: 1.05.2024].
126. P. Sitkiewicz, *Walt Disney i kino dla dzieci – wyprawa do źródeł*, „Kwartalnik Filmowy” 2023, nr 121, s. 193.
127. Charlie Chaplin, bez wątplenia najbardziej rozpoznawalna gwiazda tego okresu, początkowo, jeszcze w Wielkiej Brytanii, występował jako wędrowny aktor w trupach łączących w swych występach elementy muzyki, pantomimy i skeczu bez dialogów, wywodzących się z tradycji cyrkowej. Zob. [hasło:] *Slapstick*, dz. cyt.
128. Zob. E. Malakaj, A.E. Lyons, *What Can We Learn From Slapstick Comedy?, De Gruyter Conversations*, 26.04.2022, <https://blog.degruyter.com/what-can-we-learn-from-slapstick-comedy/> [dostęp: 1.05.2024].
129. K. Theweleit, *Męskie fantazje*, przeł. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2015, s. 694.
130. *Historia męskości*, t. 3, dz. cyt., s. 19.
131. K. Theweleit, *Męskie fantazje*, dz. cyt., s. 654.
132. Charlie Chaplin urodził się 16 kwietnia 1889 roku, cztery dni wcześniej niż Adolf Hitler (20 kwietnia).

133. P. Cembrzyńska, *Powrót kłaua*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2014, nr 123, s. 88.
134. Tamże, s. 90.
135. Zob. D. Mikelsten, *Film History: Animation, Blockbuster i Sundance Institute*, Tom 3 z *Przemysł filmowy Stanów Zjednoczonych*, Cambridge 2021, <https://books.google.pl/books?id=mR8rEAAQBAJ&lpq=PT4&hl=pl&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> [dostęp: 15.07.2024].
136. Zob. P. Sitkiewicz, *Walt Disney i kino dla dzieci...*, dz. cyt., s. 188–198.
137. Tenże, *W pułapce utopii. Walt Disney i socjalizm*, „Panoptikum” 2010, nr 9, s. 155–156.
138. *Hospital clown images 'too scary'*, BBC News, 15.01.2008, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/health/7189401.stm> [dostęp: 1.05.2024].
139. P. Wieczorkiewicz, A. Herzyk, *Przegryw...*, dz. cyt., s. 45.
140. Tamże, s. 333.
141. *Historia męskości*, t. 3, dz. cyt., s. 19–20.
142. T. Targański, *Faszyzm nie ma w sobie nic z kobiety*, „Newsweek Polska”, 16.11.2016, <https://www.newsweek.pl/historia/faszyzm-nie-ma-w-sobie-nic-z-kobiety/35mxbcs> [dostęp: 1.05.2024].
143. K. Theweleit, *Męskie fantazje...*, dz. cyt., s. 636.
144. [hasło:] *prank*, Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/prank> [dostęp: 1.05.2024].
145. M. Böhner, *Not Just a Prank*, w: *Toxic Masculinity: Men, Meaning, and Digital Media*, ed. J. Mercer, M. McGlashan, Oxon 2023, s. 72.
146. M. Marsh, *Practically Joking*, Denver 2015, s. 73–74.
147. Toksyczna męskość – pojęcie określające szkodliwe aspekty tradycyjnych ról męskich, takie jak przemoc, mizoginia i homofobia. Te zachowania często prowadzą do przemocy fizycznej i psychicznej, zarówno wobec kobiet, jak i innych mężczyzn. Krytycy tego terminu argumentują, że nieprawidłowo przypisuje on negatywne zachowania samym mężczyznom, ignorując wpływ środowiska i wychowania. Zob. [hasło:] *Toxic masculinity*, Wikipedia (wersja anglojęzyczna), ostatnia aktualizacja: 7.08.2024, https://en.wikipedia.org/wiki/Toxic_masculinity [dostęp: 8.08.2024].
148. M. Böhner, *Not Just a Prank...*, dz. cyt., s. 84–85.
149. R.V. Reeves, *Chłopcy i mężczyźni...*, dz. cyt., s. 191–194.
150. S. van der Linden, *Fake news...*, dz. cyt., s. 144.

**Pisemna dokumentacja dorobku
artystycznego, osiągnięć dydak-
tycznych oraz działalności
popularyzatorskiej w formie
wykazów**

Część 1: Działalność artystyczna przed nadaniem stopnia doktora sztuk pięknych na podstawie wybranych realizacji

Wystawy i projekty indywidualne:

- | | |
|------|---|
| 2006 | „Architektura“, Galeria Wytwórnia Sztuki, Warszawa, |
| 2007 | „Architektura wewnątrz“, Galeria Okna, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, |
| 2008 | „Niesamowite jonoloty antygrawitacyjne“, Galeria Baszta Czarownic, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk,

„Pokój do wynajęcia“, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom, |
| 2009 | „Civile Defense“, ŻAK BRANICKA Gallery, Berlin,

„ECHELON70“, Galeria Kordegarda, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, |
| 2011 | „Człowiek, który przeżył koniec świata“, Muzeum w Gliwicach, Galeria Czytelnia Sztuki, Gliwice,

„Magazynier“, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom, |

- 2012** „Cukier”, w ramach projektu „Sól”, Pracownia cukiernicza Jacka Galganka, Kraków,
- „Improwizowany bunkier”, Dom Oświaty Biblioteki Śląskiej, Katowice,
- 2013** „Art for art's sake”, Galeria ŻAK | BRANICKA, Berlin,
- „Sztuka dla sztuki”, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom,
- 2014** „Diamat”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, Nowy Sącz, Małopolski Ogród Sztuki, Kraków,
- 2015** „Symulacje”, Galeria Entropia, Wrocław,
- „Fibonacci Chaos”, ŻAK | BRANICKA Gallery, Berlin.

Wystawy i projekty zbiorowe:

- 2006** „Obraz Roku 2005”, wystawa pokonkursowa, Hotel Europejski, Warszawa,
- „Wolność i odpowiedzialność”, <http://www.repassage.org> - udział w zbiorowym projekcie, internet,
- 2007** „Beneath the concrete”, Żak Gallery, Berlin,
- „Sztuka dla sztuki”, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom,
- „Betonowe dziedzictwo. Od Le Corbusiera do blokerów”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa,

- 2007** „hmm...wystawa problemowa”, Galeria Arsenał, Białystok,
- „Pan Topor dziś nie przyjdzie”, Galeria +, Rondo Sztuki, Katowice,
- „Polska część śląska”, OFF Festiwalu, Mysłowice,
- „Re(ko)nesans malarstwa”, Górnośląskie Centrum Kultury Katowice,
- „Skin and bones”, Galeria XX1, Warszawa,
- „BERLINER KUNSTSALON”, targi sztuk, Berlin,
- 2008** „Establishment jako źródło cierpień”, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa,
- „Pamiętnik pokolenia tamagotchi”, Galeria Klimy Bocheńskiej, Warszawa,
- „Rybie oko, Biennale Sztuki Młodych”, Galeria Baszta Czarownic, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk,
- „Spisek sztuki - Sektor X”, Galeria Sektor I, Górnośląskie Centrum Kultury Katowice,
- „Survival – sztuka w ekstremalnych warunkach. Przegląd młodej sztuki.”, Wrocław,
- „Śląsk Aktiv”, Galeria BWA, Katowice,
- „Tribut to Wróblewski”, publikacja, Artbazaar, wystawa, Galeria Program, Warszawa, Galeria Pies, Poznań,
- „Vienna Fair 8”, targi sztuki, Wiedeń,

	„W sprzecznym mieście. Dokumenty tożsamości”, Galeria Manhattan, Łódź,
2009	„Tribiut to Krasiński”, Artbazaar, Warszawa,
	„Alternatif turistik. Czyli uśmiech z destrukcją w tle”, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom,
	„Chcę wyjść! Chcę wrócić do domu.”, Sawa Dom, Galeria Appendix2, Warszawa,
	„Fifty Fifty, Kunst im Dialog mit den 50er-Jahren”, Wien Museum, Wiedeń,
2010	„Die kleine improvisation. Polonische kunst heute.”, Stadtgalerie, Kiel,
	„Survival 8. Przegląd sztuki”, Wrocław,
	„Vienna Fair 10”, targi sztuki, Wiedeń,
2011	„6. Triennale Młodych”, wystawa zbiorowa, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku,
	„Efekt pasażu”, wystawa zbiorowa, Muzeum Górnośląskie, Bytom, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk,
	„Jutro nie umiera nigdy”, Europejski Kongres Kultury, BWA Design, Wrocław,
	„Schyłek lata”, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom,
2011	„The Power of Fantasy”, BOZAR - Centre for fine Arts, Bruksela,

2012	„ABC Art Berlin Contemporary”, targi sztuki, Berlin,
	„Apokalipsa”, 8. Międzynarodowy Festiwal Sztuk Wizualnych inSPIRACJE, Szczecin,
	„Ceremoniał”, Centrum Kultury Krasnoye Znamya, Sankt-Petersburg,
	„Eksperyment nie może być kontynuowany”, Galeria Raster, Hotel Metalowiec, Warszawa,
	„Reminder Kostrzyn”, Muzeum Twierdzy Kostrzyn, Kostrzyn,
2013	„Mleczne zęby”, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice,
	Ouroboros”, Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin,
	„Poręczne”, Miejska Galeria Arsenau, Poznań,
	„Slapstick!”, Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg,
	„Warszawa. Nazajutrz...”, Galeria Vartai, Wilno,
2014	„Niemcy nie przyszli”, Muzeum Współczesne Wrocław,
	„Pokój instruktorów, 6”. Artboom Festival, Kraków,
	„Obserwatorium Miejskie: Propozycje dla Torunia”, Centrum Sztuki Współczesnej, Toruń,
2014	„ZAPAL SIĘ!”, Muzeum Rzeźby Xsawerego Dunikowskiego Królikarnia, Narodowe Muzeum w Warszawie, Warszawa,
	„Zbrodnia w sztuce”, MOCAR, Kraków,

- „SYNDROM STENDHALA, Zona Sztuki Aktualnej,
Szczecin,
- 2015** „Białe jest białe, a czarne jest czarne”, Galeria Piekary,
Poznań,
- „Wyborny trup fotografii polskiej”, BWA Wrocław,
- „Dispossession”, 56. Międzynarodowe Biennale w Wene-
cji, Wenecja,
- „ZAPAL SIĘ!”, Muzeum Rzeźby Xsawerego Dunikow-
skiego Królikarnia, Narodowe Muzeum w Warszawie,
Warszawa,
- „The Admirable Number Pi”, Galeria ŻAK | BRANICKA,
Berlin.

Projekty kuratorskie:

- 2006** „PRZEDŚWIT”, 12. Przegląd Sztuki SURVIVAL, Wrocław.

Spotkania, wykłady, panele dyskusyjne:

- 2009** „Alfabet polski”, spotkanie, Galeria Miejska BWA,
Tarnów,
- 2010** „Krótka historia pliku źródłowego 01”, Klub Krytyki Poli-
tycznej – Na granicy, Cieszyn,
- „Młoda kultura i nowe formy komunikacji”, dyskusja
w ramach Kongresu Kultury Województwa Śląskiego,
Katowice,

- 2011** „Konfrontacje”, dyskusja, Muzeum w Gliwicach, Galeria
Czytelnia Sztuki, Gliwice,
- „Człowiek, który przeżył koniec świata”, Muzeum w Gli-
wicach, Galeria Czytelnia Sztuki, Gliwice,
- 2012** „Meeting room”, spotkanie w ramach „Po Kapitalizmie/
sztuka”, Bunkier Sztuki, Kraków,
- 2014** „Tendencje do konfabulacji”, XX Spotkanie Autorskie
z cyklu Szczyt Formy, Galeria Entropia, Wrocław.

Nagrody, stypendia, rezydencje:

- 2007** Nagroda za najlepszy dyplom na kierunku malarstwo na
Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach,
- 2008** Rybie oko, Biennale Sztuki Młodych – kwalifikacja do
wystawy, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej, Słupsk,
- 2009** 9. Konkurs Gepperta – Nagroda Dyrektora BWA Wrocław,

Stypendium Śląskiego Urzędu Marszałkowskiego,
- 2011** Stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa
Narodowego,
- 2014** Plener, „Obserwatorium Miejskie: Propozycje dla Toru-
nia”, Centrum Sztuki Współczesnej, Toruń,
- 2015** Pobyt rezydencyjny, MeetFactory, Praga.

Część 2: Działalność artystyczna po nadaniu stopnia doktora sztuk pięknych

Wystawy i projekty indywidualne:

- | | |
|------|--|
| 2017 | „Nieznane Niewiadome”, Galeria Szara, Katowice, |
| 2018 | „Punkt, na który patrzę”, rzeźba w przestrzeni publicznej, Katowice, |
| 2021 | „Pitagoras ratujący drzewo”, rzeźba w przestrzeni publicznej, KRAKERS Cracow Art Week 2021, Kraków, |
| 2022 | „Co jest nie tak z tym filmem?”, Fundacja Galerii Piana, Kraków,

„Człowiek, który nie przeżył końca świata”, Galeria Geppart, Wrocław |
| 2023 | „Dno jest lustrem”, Dom Utopi, Kraków. |

Wystawy i projekty zbiorowe:

- | | |
|------|---|
| 2016 | „ARCOmadrid”, targi sztuki, Madryt,

„From here to eternity”, 5. Biennale Gherdeina, Ortisei,

„Kości wszystkich ludzi”, CSW Toruń, |
|------|---|

2016 „Now, at the Latest”, Kunsthalle Krems, Krems,
„Nowe ilustracje”, Galeria Arsenał, Białystok,
„The Germans Did Not Come”, Kunsthau Dresden,
Drezno,

2017 „Czas przyszły niedokonany”, Festiwal Tauron Nowa
Muzyka, Katowice,
„Jego pióra, oświecone słońcem, błyszczały jak samo
słońce”, Galeria Henryk, Kraków,

2018 „Szczurołap”, Muzeum Współczesne Wrocław,

2019 „Rewizje 3. Katowice–Warszawa–Katowice”,
Muzeum Górnośląskie, Bytom,

2021 „Camouflage”, Galeria Ufo, Kraków,
„Niezrealizowane projekty ostatniej dekady”, publikacja
drukowana, wystawa, Cricoteka, KRAKERS Cracow Art
Week 2021, Kraków,
„Ziemia znów jest płaska”, Muzeum Sztuki w Łodzi,

2022 „Kiedys płynęła tu rzeka”, Fundacja Galerii Piana,
Kraków,
„SHARE YOUR ANGER”, Galeria ASP Kraków,
„Villa Fatale Villa Fatale. Jej architekt, Jej folksdojcz,
Jej generał”, KRAKERS Cracow Art Week 2022, Kraków,
„WAWEL CASTLE CENTRE FOR CONTEMPORARY ART:
THE FIRST DECADE”, Temporary Gallery, Kolonia,

2022 „Wczoraj umarłem 432 miliardy razy”, O.W.L. KOLEK-
TYW, KRAKERS Cracow Art Week 2022, Kraków,

2023 „CRASH CLUB”, Pawilon Bliska 12,
Warsaw Gallery Weekend 2023, Warszawa,
„Jedna myśl wywołuje w końcu wszystko”,
O.W.L. KOLEKTYW, BWA Zielona Góra,
„Masa Krytyczna”, Oblatów4, Katowice,
„Podziemia. Subterra incognita”, Galeria Sztuki
Współczesnej BWA, Katowice,
„Shell Tears”, Fundacja Galerii Piana, Warsaw Gallery
Weekend 2023, Warszawa,
„This Exhibition Does Not Exist”, O.W.L. KOLEKTYW,
Galeria ASP Kraków, KRAKERS Cracow Art Week 2023,
Kraków,
„Wystawa Ornitologiczna”, KRAKERS Cracow Art Week
2023, Kraków,

2024 „Golden hour”, Fundacja Galerii Piana, Kraków,
„Keep moving”, Galeria ASP, Kraków.

Projekty kuratorskie:

2019 „Zajawka. Śląski hip-hop 1993-2003”,
Muzeum Śląskie, Katowice,

2021 „Agata Szymanek - Planetary Riddles”,
Galeria Widna, Kraków.

Spotkania, wykłady, panele dyskusyjne:

- 2017** „Miasto jest nasze. Debata o sztuce ulicy”,
Muzeum Śląskie, Katowice,
- „Sztuka na żywo”, Prezentacja pracowni prof. Zbigniewa
Blukacza, Muzeum Śląskie, Katowice,
- 2018** „Local Heroes and Global Stress”, wykład dla członków
Art decodera banku UBS, Art Agenda Nova, Kraków,
- 2019** „Dlaczego hip hop?”, panel dyskusyjny, OFF Festival,
Katowice,
- „Spotkanie wokół katalogu do wystawy Zajawka”,
Muzeum Śląskie, Katowice,
- 2020** „ArtistTalk: Nic z czegoś, coś z niczego?”,
KRAKERS Cracow Art Week 2020, Kraków.

Nagrody, stypendia, rezydencje:

- 2017** „Półkolonia”, rezydencja, Galeria Szara, Katowice,
- Wyróżnienie za publikację „Nieznane Niewiadome”
w „Konkursie PTWK na Najpiękniejszą Książkę Roku 2017
w kategorii: katalogi”,
- 2020** Nagroda „Radiowego Domu Kultury” Trójki Polskiego
Radia w kategorii „Wydarzenie roku 2019” dla wystawy
„Zajawka. Śląski hip-hop 1993-2003”,
- O!Lśnienia - Nagrody Kulturalne Onetu i Miasta Krakowa
w kategorii Sztuki Wizualne za wystawę „Zajawka. Śląski
hip-hop 1993-2003”,
- 2021** Brązowy Krzyż Zasługi,
- Nominacja do „Śląskiej Nagrody Naukowej 2021”.

Część 3: Działalność związana z Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach

Wystawy studenckie(kurator):

- 2010** „Obrazy pod napięciem”, wystawa prac studenckich powstałych w pracowni prof. Zbigniewa Blukacza, Galeria Sztuki Współczesnej Elektrownia, Czeladź,
- „Luiza Kolasa, Joanna Kafka, Agnieszka Florczyk – Zmyślane Obrazy”, wystawa prac studenckich powstałych w pracowni prof. Zbigniewa Blukacza, Galeria +, Rondo Sztuki, Katowice,
- 2013** „Mateusz Hajman - Wszystko poza tym”, wystawa prac studenta, Galeria +, Rondo Sztuki, Katowice,
- 2019** „Inauguracyjna wystawa prac studenckich”, Galeria wertykalna, ASP w Katowicach,
- 2021** „Studencki Obraz Roku 2021”, wystawa pokonkursowa, we współpracy z mgr Pauliną Walczak-Hańderek, Galeria +, Rondo Sztuki, Katowice,
- 2022** „MIGRACJE: wystawa dyplomów Wydziału Artystycznego”, we współpracy z dr Michaliną Wawrzyczek-Klasik i dr. Michałem Smandkiem, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice.

Udział w radach i komisjach akademickich:

2016	Komisja rekrutacyjna, funkcja sekretarza,
2018-19	Komisja ds. promocji ASP,
2020-24	Rada wydawnicza,
2020	Zespół ds. mediów społecznościowych,
2021-24	Wydziałowa komisja ds. umiędzynarodowienia i współpracy z zagranicą,
2022	Zespół merytoryczny ds. Miasta Nauki,
2022	Zespół ds. grantu badawczego „Wspieranie procesów konsolidacji uczelni”,
2023- 24	Komisja rekrutacyjna,
2023- 24	Zespół ds. projektu „Laboratorium Badań nad szczęściem. Życie po komfortocenie”
2024	Biuro szczęścia

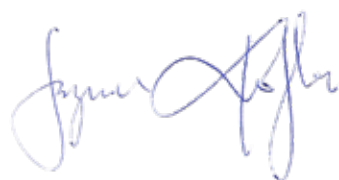
Inna działalność popularyzatorska i organizacyjna:

2012-21	prowadzenie konta kierunku Malarstwo na portalu Facebook,
2015-21	„Przeglądy III roku (Malarstwo)”, organizacja wystaw, warsztatów oraz wykładów towarzyszących,
2020	współprowadzenie konta ASP na portalu Instagram,

2017-21	Prowadzenie dodatkowych zajęć dla osób uczestniczących w „Akademii Weekendowej”,
2018	„Warsztaty muralu”, Festiwal Sztuk Pięknych, we współpracy z dr. Miłozem Wnukowskim, Rybnik,
2019	„Dni Otwarte 2019 (Malarstwo)”, koordynacja wydarzenia,
2021	„Studencki Obraz Roku 2021”, konkurs dla osób studiujących, we współpracy z mgr Pauliną Walczak-Hańderek, Katowice,
	koordynacja procesu ewaluacji na kierunku Malarstwo,
2022	Organizacja obron dyplomów na kierunku Malarstwo, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice,
	współorganizacja sesji w ramach „EuroScience Open Forum 2022 Regional Site – konferencja w Katowicach”,
2022-23	„Archiwum Raciborska”, projekt badawczy (w trakcie realizacji),
2024	„FAJRANT”, organizacja zakończenia roku akademickiego, we współpracy z dr Justyną Mędrałą,
	„Archiwum Raciborska”, wykład i spacer historyczny w ramach wydarzenia „Kierunek GZM”, we współpracy z dr Zofią Kusztal, Katowice.

Udział w kursach i szkoleniach:

- 2018** „Rhinoceros – poziom początkujący (certyfikowany stopień I)”, szkolenie, BARDINS Sp. z o.o.,
- „Rhinoceros – poziom zaawansowany (certyfikowany stopień II)”, szkolenie, BARDINS Sp. z o.o.,
- „Techniki programu SketchUp Pro”, szkolenie, Pro Grupa,
- „Wystąpienia publiczne”, szkolenie,
- 2019** „English as a Foreign Language. Intensive English at Intermediate”, kurs językowy, St. Julian's - Gateway School of English, Malta,
- „Projektowanie kariery w branżach kreatywnych. Warsztaty dla pedagogów pragnących wesprzeć młodych artystów świadomym wyjściu na rynek kreatywny”, szkolenie, Artist in Bloom,
- 2022** „Blender”, kurs online, eduweb sp. z o.o.,
- „Podstawy 3D”, kurs online, eduweb sp. z o.o.,
- 2024** „Komunikacja i formy wsparcia edukacyjnego studentów i kandydatów na studia z zaburzeniami psychicznymi”, Optima Centrum Rozwoju i Kształcenia Kadr.



Fotograficzna dokumentacja dorobku artystycznego

spis treści

Część 1: Przed nadaniem stopnia doktora

1.1. Architektura (2006)	114
1.2. Alegoria Malarstwa (2007)	118
1.3. Architektura Wnętrz (2007)	121
1.4. Makietą instytucji w skali 1:1,5 (2007)	124
1.5. Superjednostka (2007)	129
1.6. Cela Pana Jana Kolano (2008)	130
1.7. ECHELON70 (2009)	133
1.8. Historia Alojzego Piątka (2009)	136
1.9. Jonoloty (2009)	138
1.10. Przysposobienie Obronne (2009)	141
1.11. Człowiek, który przeżył koniec świata (2011)	147
1.12. Magazynier (2011)	152
1.13. Improwizowany schron (2012)	154
1.14. Lenistwo (2013)	156
1.15. Sztuka dla sztuki (2013)	158
1.16. Przedświt (2014)	164
1.17. Projekty matematyczne (2015)	166

Część 2: Przewód doktorski

2.1. Fraktal (2013)	177
2.2. Fraktal (drzewo) (2014)	178
2.3. Las (2015)	181
2.4. Fraktal (jaskinia) (2014)	183
2.5. Przyrost (2015)	185
2.6. Odbicie (2015)	186
2.7. Żywopłót (2014)	188
2.8. Chaos Fibonacciego (2015)	190

Część 3: Po nadaniu stopnia doktora

3.1. Projekty matematyczne (2016)	194
3.2. Nieznane niewiadome (2017)	199
3.3. Punkt, na który patrzę (2017)	203
3.4. Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003 (2019)	204
3.5. Ściana (2019)	211
3.6. Plan katastrofy (2020)	213
3.7. A.R.K. (2020)	214
3.8. Pitagoras ratujący drzewo (2021)	217
3.9. Człowiek, który nie przeżył końca świata (2022)	221
3.10. Dno jest lustrem (2022)	226
3.11. Przepowiednia (2022)	228
3.12. Co jest nie tak z tym filmem (2022)	231
3.13. This Exhibition Does Not Exist (2023)	234

Część 4: Widoki wystaw

4.1. ECHELON70 (2009)	240
4.2. Civile Defense (2009)	243
4.3. Człowiek, który przeżył koniec świata (2011)	244
4.4. Sztuka dla sztuki (2013)	246
4.5. Diamat (2014)	248
4.6. Fibonnacci Chaos (2015)	252
4.7. Symulacje (2015)	255
4.8. Nieznane niewiadome (2017)	256
4.9. Wczoraj umarłem 432 miliardy razy (2023)	258
4.10. Shell Tears (2023)	260
4.11. Keep moving (2024)	262

Część 1: Przed nadaniem stopnia doktora

1.1. Architektura (2006)

1. *Bez tytułu*, makieta, tektura, popiół, drewno, farba akrylowa, 50×50×50 cm,
2. *Altus*, akryl na płótnie, 160×200 cm,
3. *Chorzowska 50*, akryl na płótnie, 160×200 cm,
4. *Złote Tarasy*, akryl na płótnie, 160×200 cm,
5. *Mariott*, akryl na płótnie, 160×100 cm,
6. *Bez tytułu*, makieta, tektura, popiół, drewno, farba akrylowa, 50×50×30 cm,
7. *Bez tytułu* (detal),
8. *Bez tytułu*, makieta, tektura, popiół, drewno, farba akrylowa, 50×50×25 cm.



1.



2.



3.



4.



6.



5.



7.



8.

1.2. Alegoria Malarstwa (2007)

instalacja site specific, makietka, streaming video, tektura, drewno, płyty G-K, krzesło, monitor, oświetlenie, dywan, słupki muzealne, elementy elektryczne, farba akrylowa, 400×240×300 cm

1. widok instalacji z tyłu,
2. widok instalacji z przodu,
3. makietka (detal),
4. wideo (detal).



1.



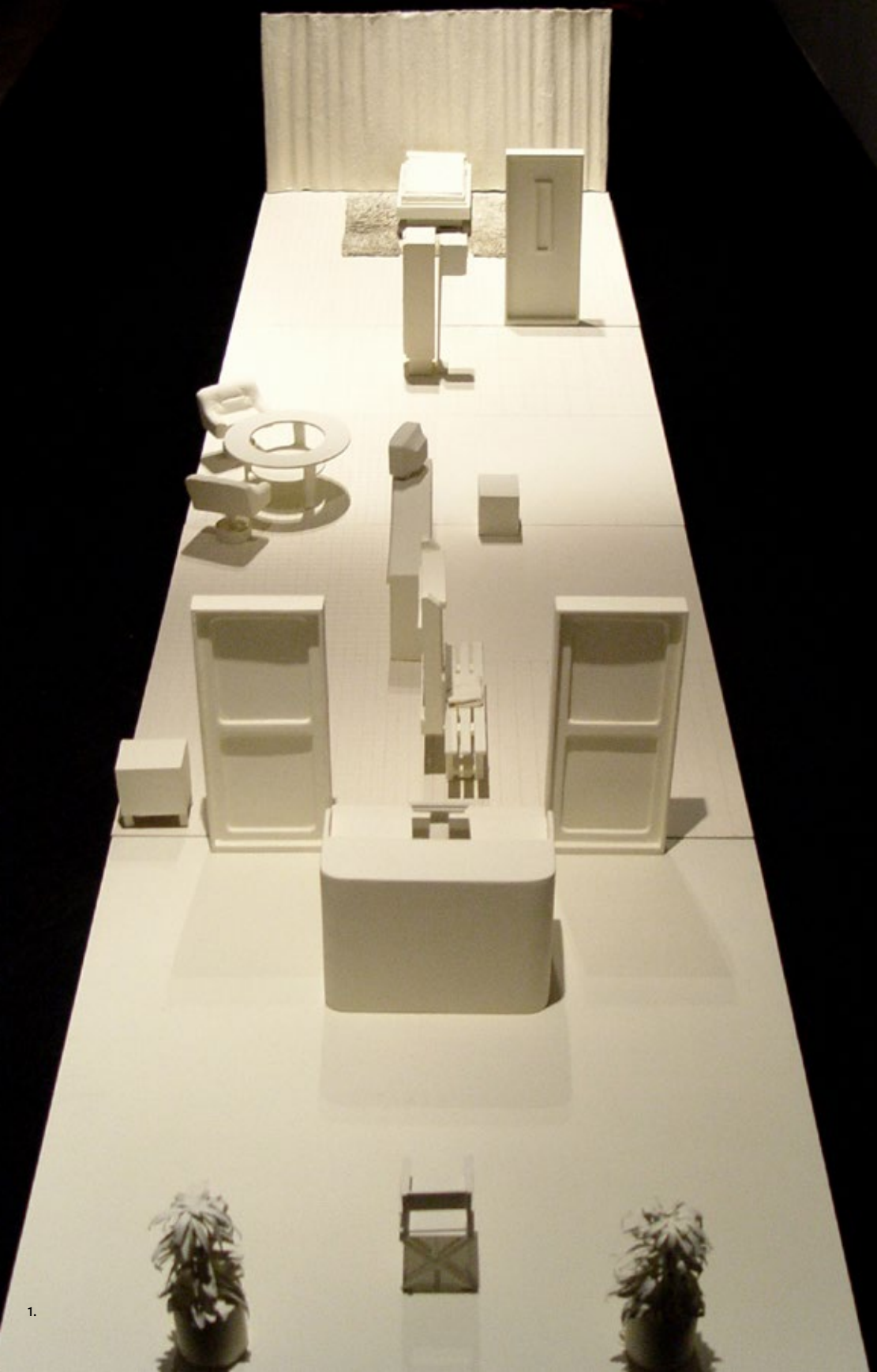
2.



3.



4.



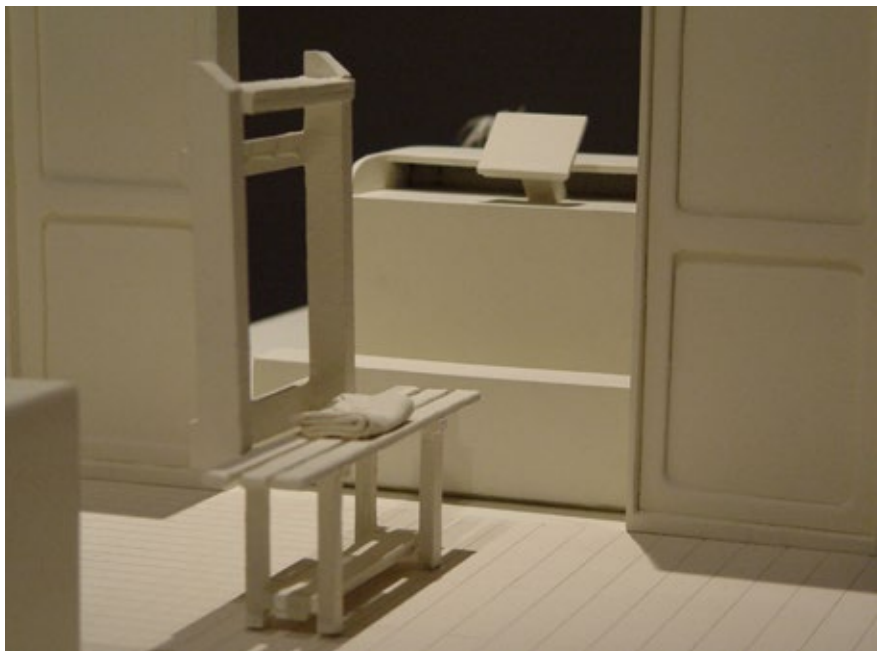
1.3. Architektura wnętrz (2007)

makieta, drewno, tektura, papier, farba akrylowa, 50×200×50 cm

1. *Makieta instytucji 1,*
2. *Makieta instytucji 2,*
3. i 4. *Makieta instytucji 1 (detal),*
5. i 6. *Makieta instytucji 2 (detal).*



2.



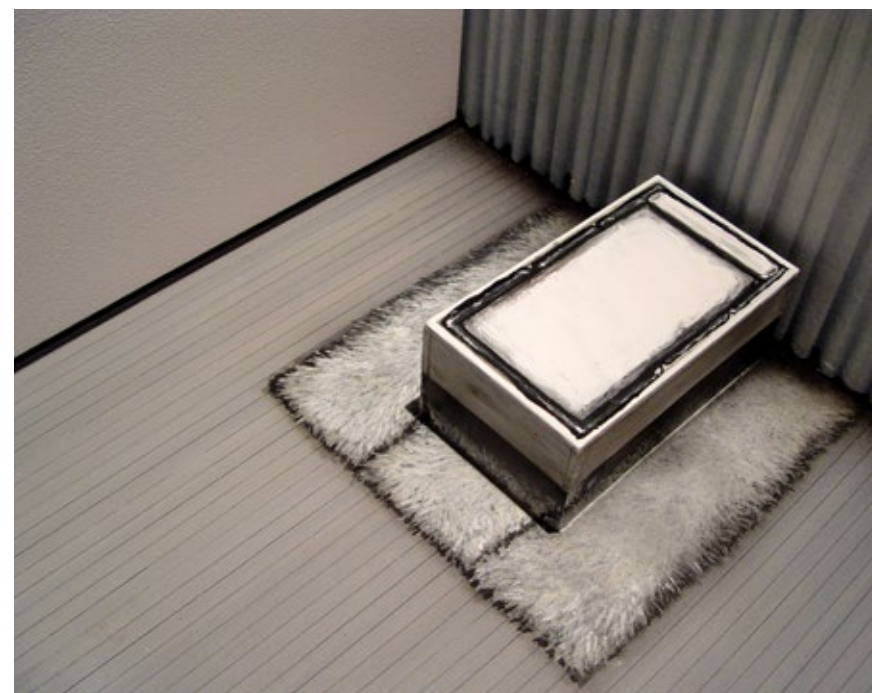
3.



5.



4.



6.

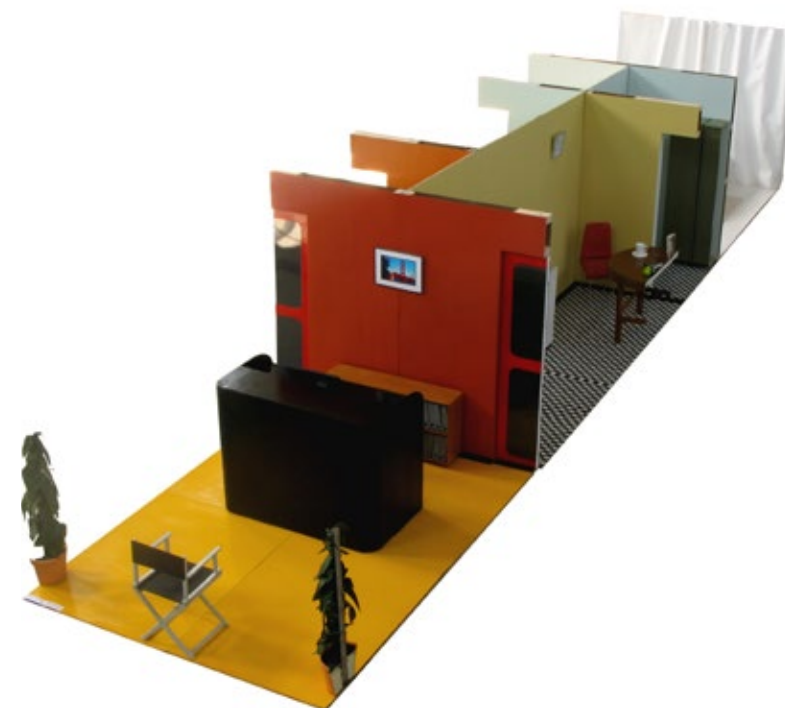
1.4. Makieta instytucji w skali 1:1,5 (2007)

instalacja, drewno, tektura, papier, styropian, pianka montażowa,
tekstylnia, szkło, pleksi, farba akrylowa, 200×800×200 cm

1. *Makieta instytucji w skali 1:1,5, detal*
2. *Makieta instytucji w skali 1:1,5,*
3. *widok wystawy, fot. Marta Lisok,*
4. *do 9. Makieta instytucji w skali 1:1,5 (detal).*



1.



2.



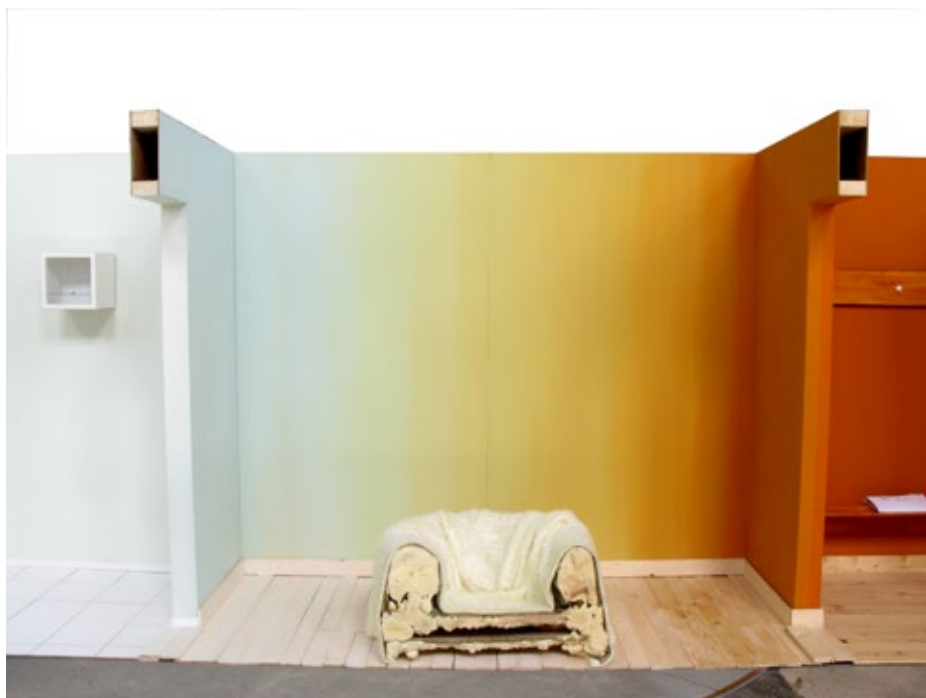
3.



4.



6.



5.



7.



8.



9.



1.

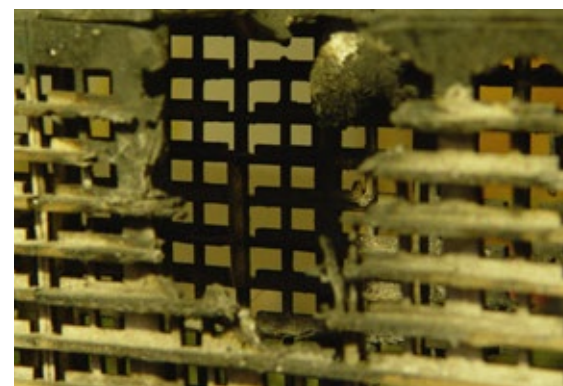
1.5. *Superjednostka* (2007)

makieta, tektura, drewno, mech, farba akrylowa, popiół,
200×120×35 cm

1. widok wystawy,
2. *Superjednostka*,
3. i 4. *Superjednostka* (detal).



2.



3.



4.

1.6. Cella Pana Jana Kolano (2008)

instalacja, płyty G-K, drewno, cement, farba akrylowa, tektura, papier, aluminium, wosk, oświetlenie, tekstylia, pleksi, dźwięk, słuchawka telefoniczna, książki, przedmioty, 150×200×200 cm

1. *Cella Pana Jana Kolano*,
2. do 4. *Cella Pana Jana Kolano* (detal),
5. *Cella Pana Jana Kolano*, instalacja audio.



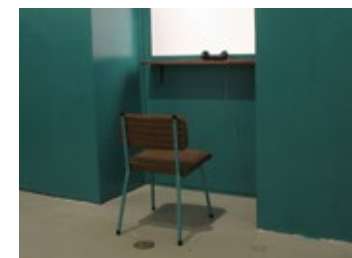
2.



3.



4.



5.



1.

1.7. ECHELON70 (2009)

1. i 2. *ECHELON70*, rzeźba, modyfikowany manekin, tektura, drewno, metal, żywica, tekstylia, farba akrylowa, 150×150×250 cm,
3. *Jam Echelon Day*, fotomontaż, druk cyfrowy, 50×70 cm,
4. *Jam Echelon Day*, papier, tekst pisany na maszynie, 29×21 cm,
5. do 8. *ECHELON70*, druk cyfrowy, fotomontaż, różne wymiary.



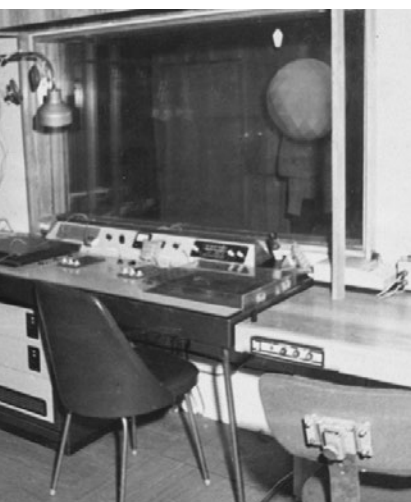
2.



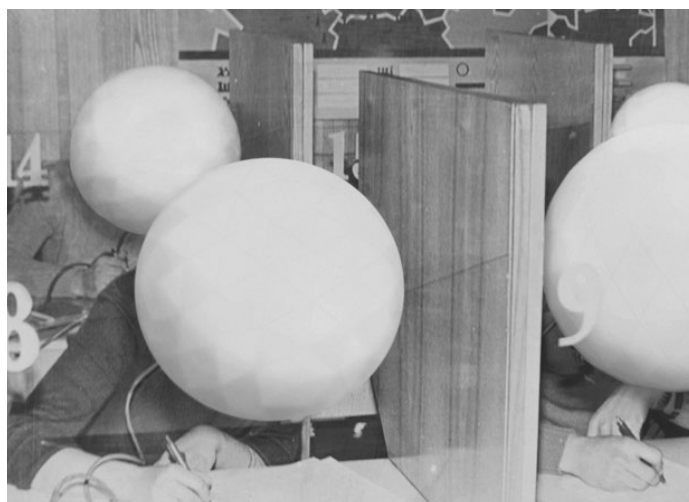
3.

JAM ECHOLON DAY
 FBI CIA NSA IRS ATF BATF DOD WACO RUBY RIDGE OKC MILITIA
 OKLAHOMA CITY GUN HANDGUN MIIGOV ASSAULT RIFLE TERRORISM
 BOMB DRUG HORIUCHI KORESH DA VIDIAN KAHL POSSE COMITATUS
 RANDY WEAVER SPECIAL FORCES CONSTITUTION BILL OF RIGHTS
 LINDA THOMSON SPECIAL OPERATIONS GROUP SOG SOF DELTA FORCES
 WHITEWATER POM PARK ON METER ARKANSIDE IRAN COMETAS OLIVER
 NORTH WINCE FOSTER PROMIS MOSSAD NASA MI5 ONI CID AK47 M1
 M 6 C4 MAIKOLMX REVOLUTION CHEROKEE HILLARY BILL CLINTON
 GORE GEORGE BUSH WACKENHUT TERRORIST TASK FORCE I600-
 SPECIAL OPC 12TH GROUP 5TH GROUP SF

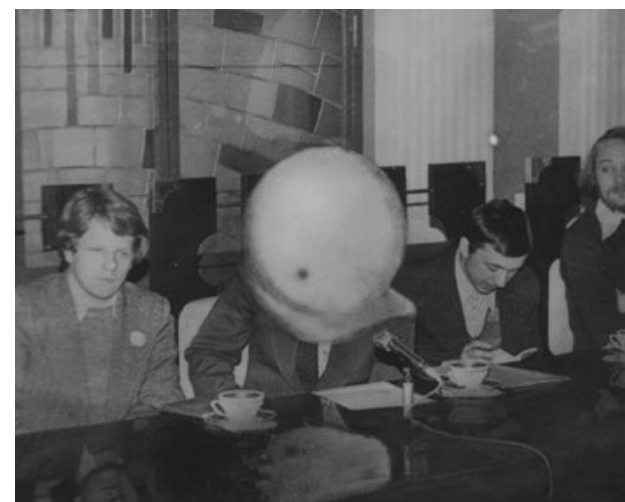
4.



5..



6.



7.



8.

1.8. Historia Alojzego Piątka (2009)

1. *Historia Alojzego Piątka*, tektura, grafit, klej, farba akrylowa, 100×70×35 cm,
2. *Historia Alojzego Piątka*, tektura, grafit, klej, farba akrylowa, 160×110×30 cm.



1.



2.

1.9. *Jonoloty* (2009)

1. *Jonolot 1*, akryl na desce, 42×46 cm,
2. *Jonolot 2*, akryl na desce, 40×51 cm,
3. *Jonolot 3*, akryl na desce, 48×64 cm,
4. *Jonolot 4*, akryl na desce, 48×64 cm.



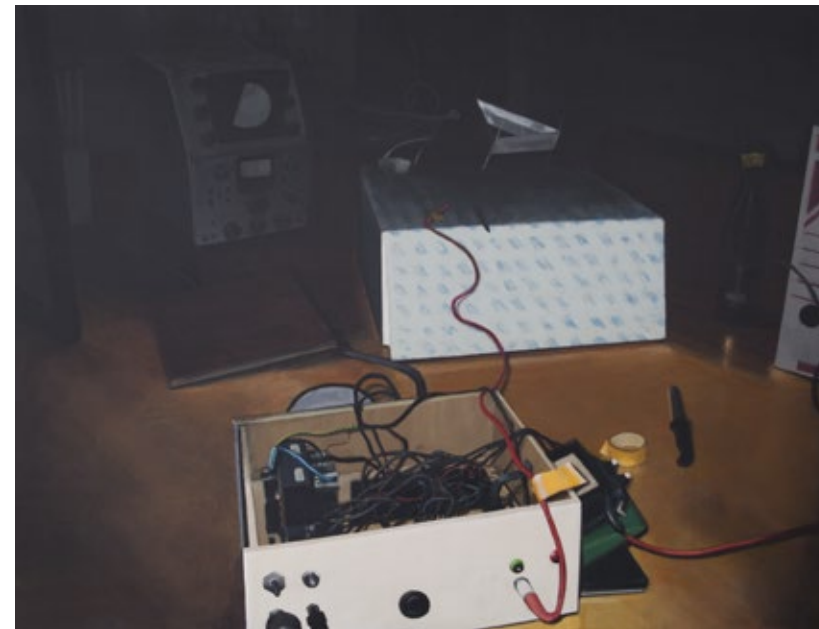
1.



2.



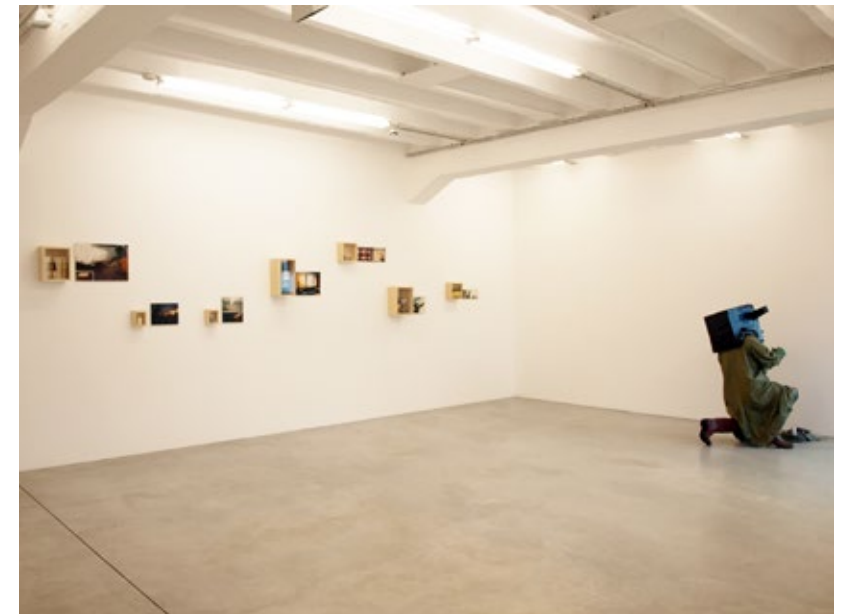
3.



4.

1.10. Przysposobienie Obronne (2009)

1. *Gun Cabinet*, drewno, szkło, plastik, metal, obiekty, 183×100×50 cm,
2. widok wystawy,
3. *Proszek zapalny*, gabłota, drewno, szkło, mąka kukurydziana, słoik, 15×12×8 cm, rysunek, kredki akwarelowe na tekturze, 22×29 cm,
4. *Bomba w cannelloni*, rysunek, kredki akwarelowe na tekturze, 13×34 cm,
5. *Maska gazowa z butelki Coca-coli*, rysunek, kredki akwarelowe na tekturze, 22×29 cm,
6. widok wystawy,
7. *Granat dymny z piłeczek ping pongowych*, gabłota, drewno, szkło, folia aluminiowa, piłeczki do ping ponga, 15×12×8 cm, rysunek, kredki akwarelowe na tekturze, 28×25 cm,
8. *Prosty zapalnik elektryczny*, rysunek, kredki akwarelowe na tekturze, 13×34 cm,
9. *Pan Kowalski*, rzeźba, tektur, modyfikowany manekin, tekstylia, obiekty, 150×80×90 cm.



2.



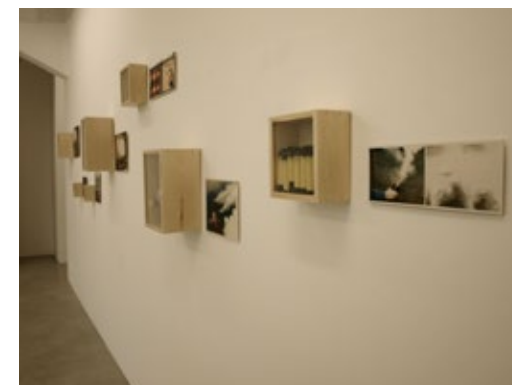
3.



5.



4.



6.



7.



8.





1.11. Człowiek, który przeżył koniec świata (2011)

1. Człowiek, który przeżył koniec świata, drewno, gąbka tapicerska, skaj, świetlówki, elementy elektryczne, 220×250×800 cm,
2. Człowiek, który przeżył koniec świata (detal),
3. Globusy, globusy, farba akrylowa, 3×40×40×60 cm,
4. i 5. widok wystawy
6. Słońce, akryl na drewnie, 60 cm,
7. Pokój, instalacja, rysunek, akwarela, modele papierowe, modele plastikowe, farba akrylowa, folia aluminiowa, wymiar zmienny.



2.



3.



4.



5.



6.



7.

1.12. Magazynier (2011)

instalacja funkcjonalna, elementy pochodzące z projektów:
Człowiek, który przeżył koniec świata, *Cela Pana Jana Kolano*,
Duszno i *Raisefiebert*

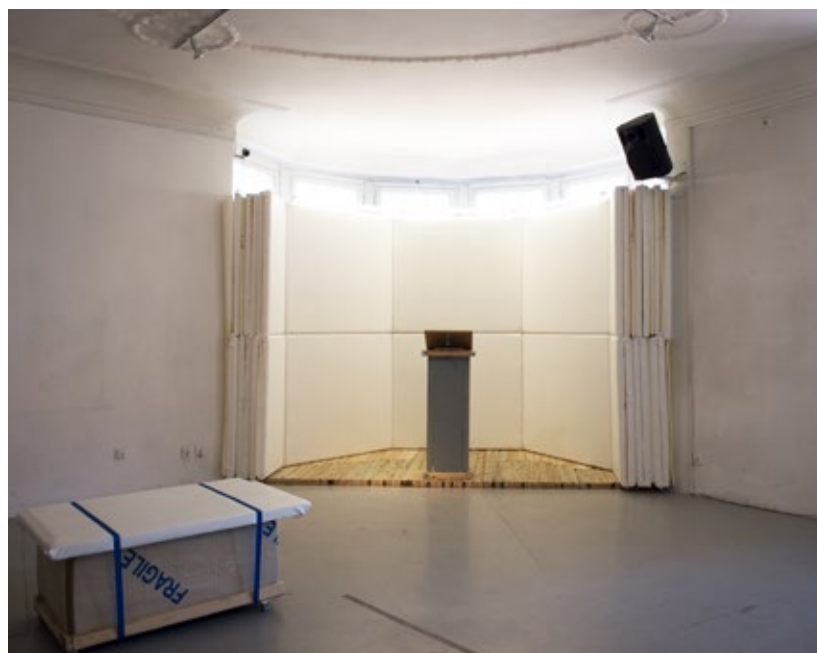
1. stół kawowy, scena,
2. mównica,
3. bar,
4. przechowalnia krzeseł, stół kawowy.



2.



3.



1.



4.

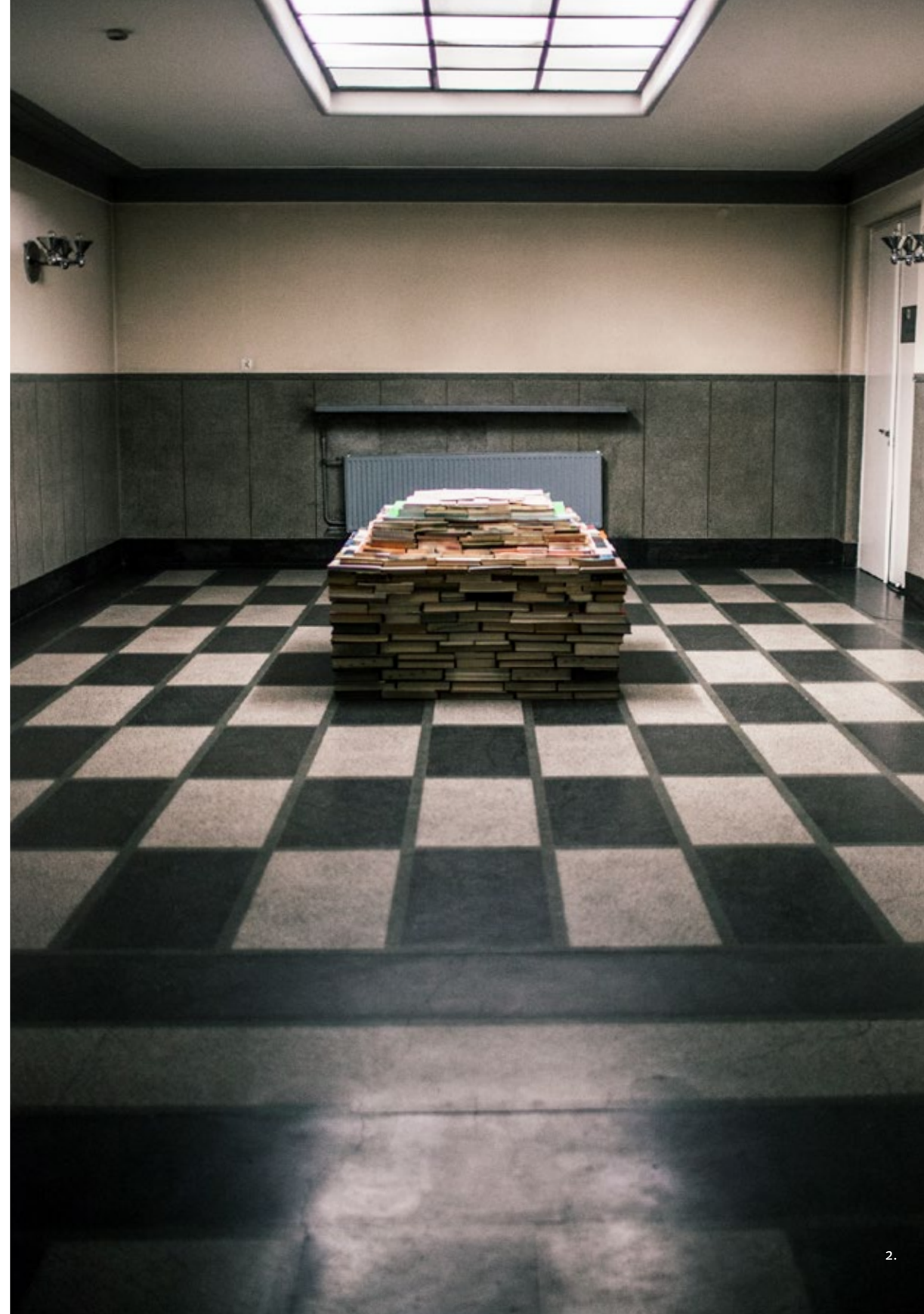
1.13. *Improvizowany schron* (2012)

instalacja, książki, 200×200×120 cm

1. *Improvizowany schron* (detal), fot. StudioFILMLOVE,
2. *Improvizowany schron*, fot. StudioFILMLOVE.



1.



2.

1.14. *Lenistwo* (2013)

instalacja, litery metalowe pochodzące ze zdemontowanych reklam, rury neonowe, stelaż metalowy, elementy elektryczne,
630×110×50 cm

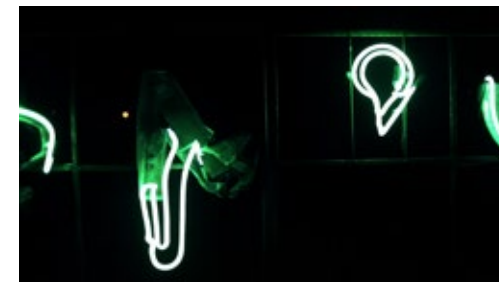
1. *Lenistwo*, fot. StudioFILMLOVE,
2. do 9. *Lenistwo* (detal), fot. StudioFILMLOVE.



1.



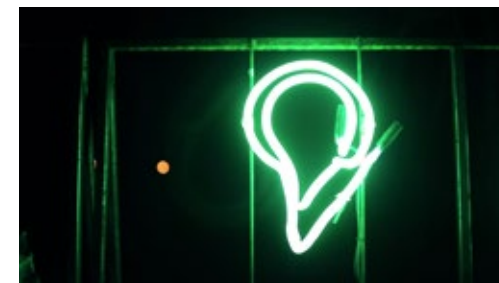
2.



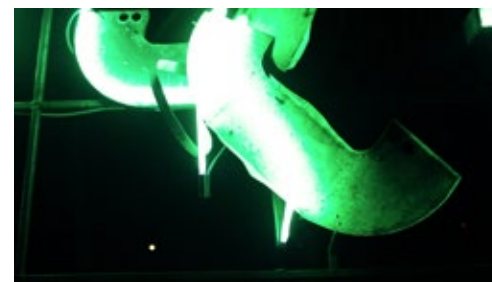
3.



4.



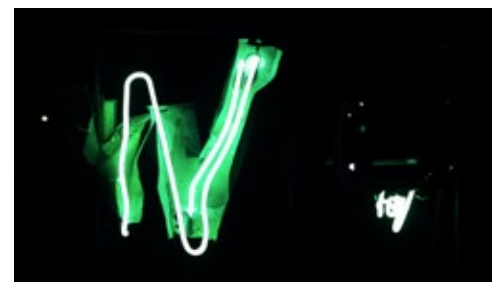
5.



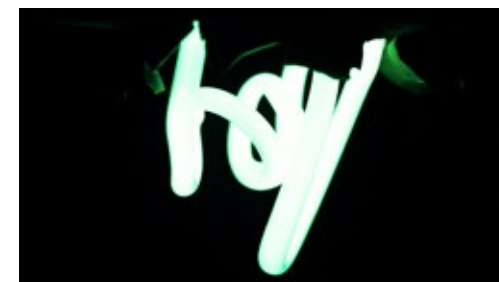
6.



7.



8.



9.

1.15. *Sztuka dla sztuki* (2013)

1. widok wystawy, fot. StudioFILMLOVE,
2. *Biblioteka*, akwarela, 46 × 64 cm, fot. B. Kubska,
3. *Muzeum gablot 01*, akwarela, 64 × 43 cm, fot. B. Kubska,
4. *Muzeum gablot 02*, akwarela, 68 × 48 cm, fot. B. Kubska,
5. *Chaos*, akryl na desce, 162 cm × 122 cm, fot. B. Kubska,
6. *Koleżanki i koledzy*, akryl na desce, 162 × 122 cm, fot. B. Kubska,
7. *Cela Pana Jana Kolano*, akryl na desce, 166 × 125 cm, fot. B. Kubska,
8. *Fraktal*, akryl na desce, 166 × 125 cm, fot. B. Kubska,
9. *Sztuczna zorza*, akryl na desce, 103 × 77 cm, fot. B. Kubska,
10. *Sztuczna tęcza*, akryl na desce, 103 × 77 cm, fot. B. Kubska,
11. *Ognie św. Elma*, akryl na desce, 122 × 91 cm, fot. B. Kubska.



2.



1.



3.



4.



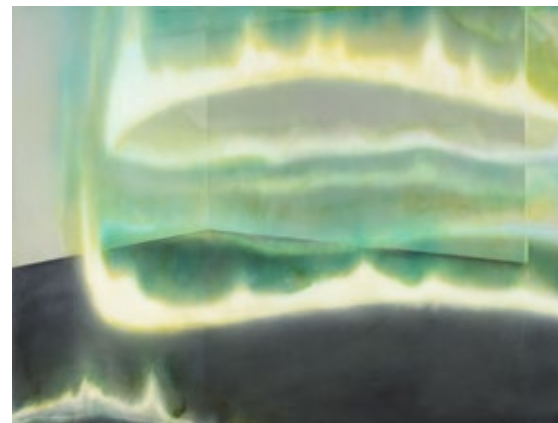
5.



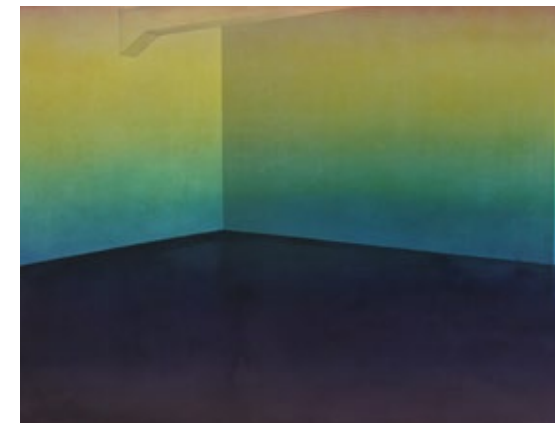
6.



7.



9.



10.



8.



11.

1.16. *Przedświt* (2014)

instalacja site specific, drewno, tektura, płyty K-G, cement, farba akrylowa, meble, oświetlenie scenograficzne,
autorzy i autorki prac: Bartek Buczek, Natalia Bażowska, Michał Gayer, Aga Piotroska, Dawid Czycz, Maciej Cholewa, Miłosz Wnukowski, Grzegorz Mart

1. do 4. *Przedświt* (detal),
5. *Przedświt*, fot. Adam Ciach.



2.



3.



1.



4.



4.

1.17. Projekty matematyczne (2015)

1. *Fraktal* (detal),
2. *Fraktal (małe drzewo)*, drewno, 220×120×50 cm,
3. *Czarne gałęzie*, drewno, czarna bejca, 6,5×23×12 cm
4. *232*, drewno, 133×350×15 cm,
5. widok wystawy,
6. *Czarne gałęzie*, drewno, czarna bejca, 28×60×23 cm,
7. *Czarne gałęzie*, drewno, czarna bejca, 13×33×13 cm,
8. *Gałąź* (detal),
9. *Gałąź*, drewno, 150×100×50 cm,
10. *Bez tytułu (kolce)*, drewno, 54×4×3 cm×13.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.

Część 2: Przewód doktorski

2.1. *Fraktal* (2013)

akryl na desce, 166×125 cm, fot. B. Kubska



2.2. *Fraktal (drzewo)* (2014)

rzeźba, drewno, 300×200×200 cm, fot. StudioFILMLOVE

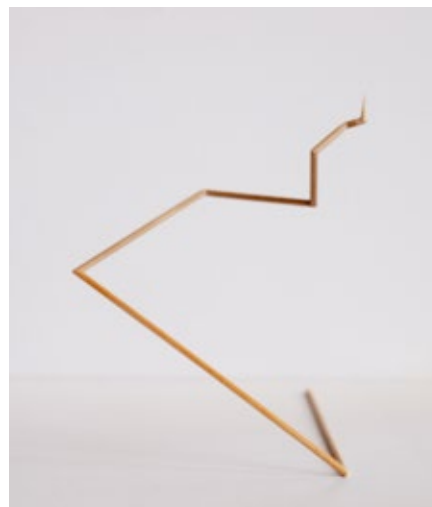


detal



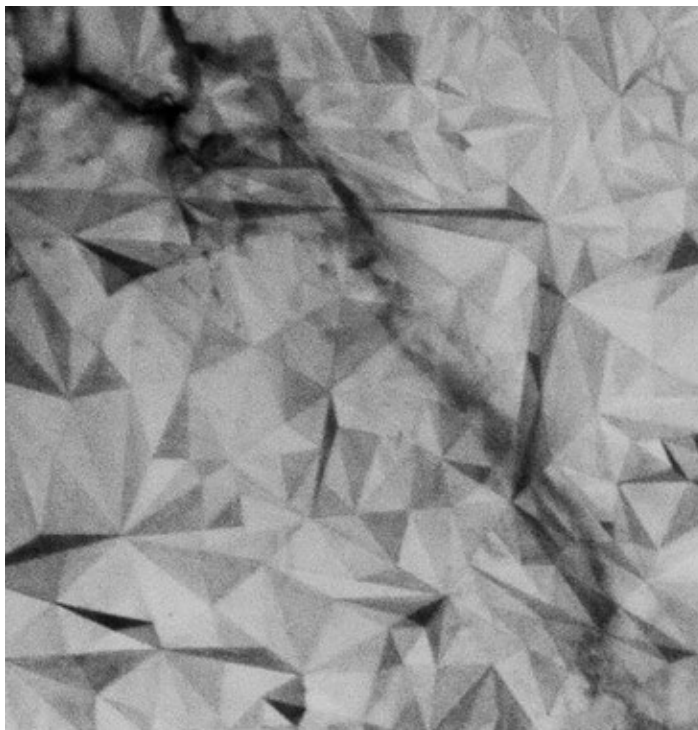
2.3. *Las* (2015)

obiekty, drewno, różne wymiary



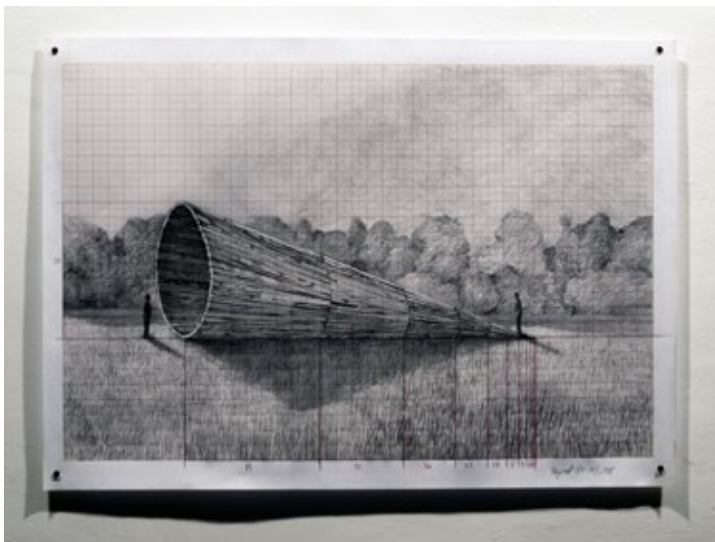
2.4. *Fraktal (jaskinia)* (2014)

rysunek na papierze, 142×195 cm



detal





2.5. Przyrost (2015)

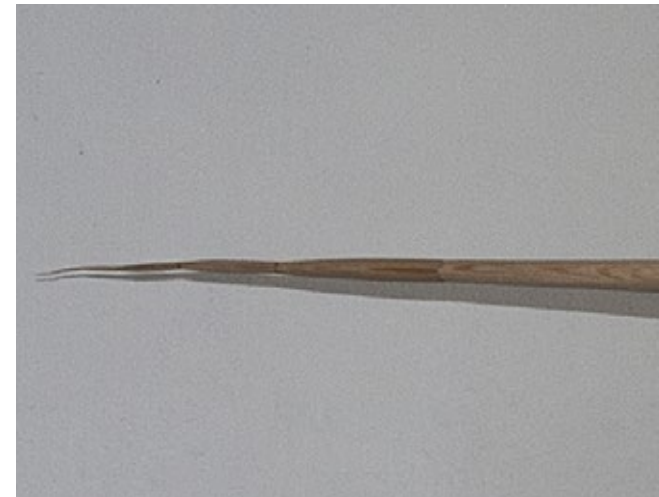
rysunek, 40×29 cm

rzeźba, drewno, 300×200×200 cm



2.6. *Odbicie* (2015)

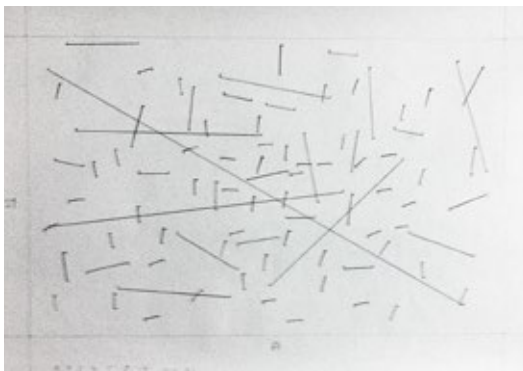
rzeźba, drewno, 600×144×144 cm



2.7. Żywopłot (2014)

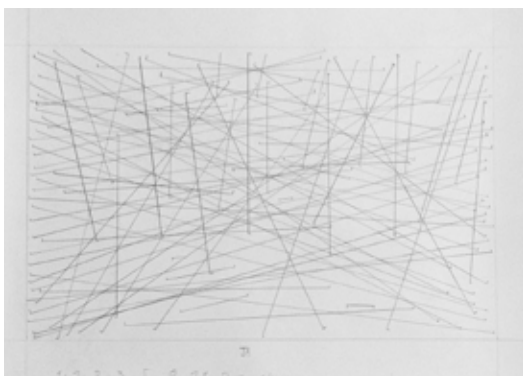
rzeźba, drewno, 144×89×60 cm





2.8. *Chaos Fibonacciego* (2015)

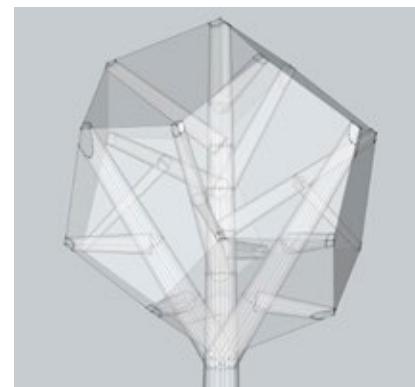
rysunki, papier, ołówek, 123×162 cm



Część 3: Po nadaniu stopnia doktora

3.1. Projekty matematyczne (2016)

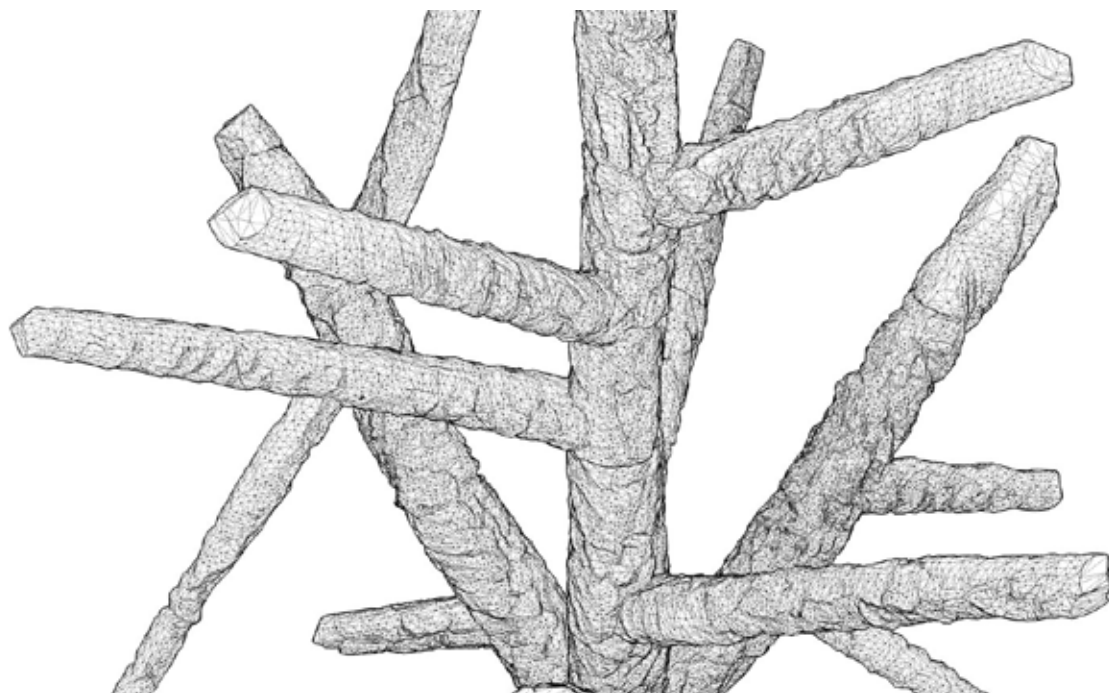
1. i 2. Dwunastościan foremny (drzewo), model 3d,
3. Dwunastościan foremny (drzewo) (detal),
4. Dwunastościan foremny (drzewo), rzeźba, drewno, 233×89×89 cm×3,
5. Bez tytułu (dwunastościan foremny), drewno, 20×23×23 cm,
6. Bez tytułu (spiralna gałąź), drewno, 55×25×5 cm,
7. Bez tytułu (spiralna), drewno, 50×30×18 cm,
8. Bez tytułu (gałąź), 40×25×15 cm
9. Gałąź (iteracja), drewno, 35×20×10 cm.



2.



3.



1.



4.



5.



7.



8.



6.



9.



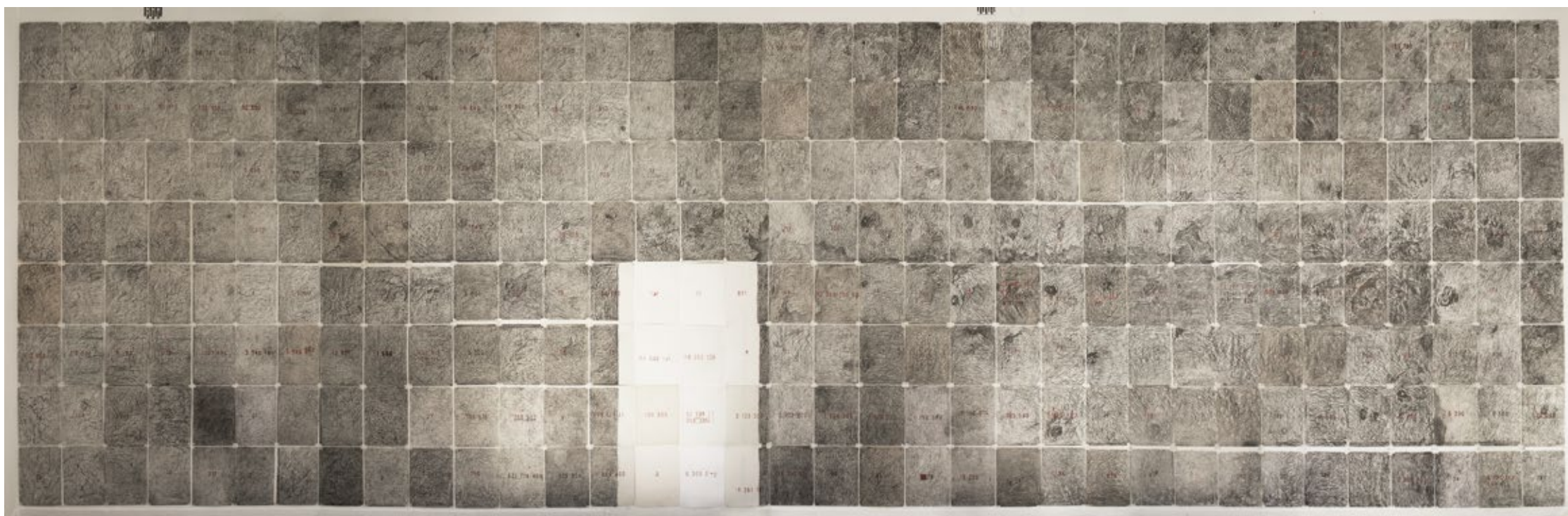
1.



2.

3.2. *Nieznane niewiadome* (2017)

1. i 2. *Nieznane niewiadome* (detal),
3. *Nieznane niewiadome*, grafit, papier, rysunek CNC, marker, 1064×377 cm,
4. do 12. *Nieznane niewiadome* (notes), publikacja, 112 stron, nakład: 500 egzemplarzy, 7,5×10,5 cm, wydawca: Galeria Szara, ASP w Katowicach, projekt graficzny: Muflon Studio, ISBN: 9788365825032, fot. M. Dziurkowski.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



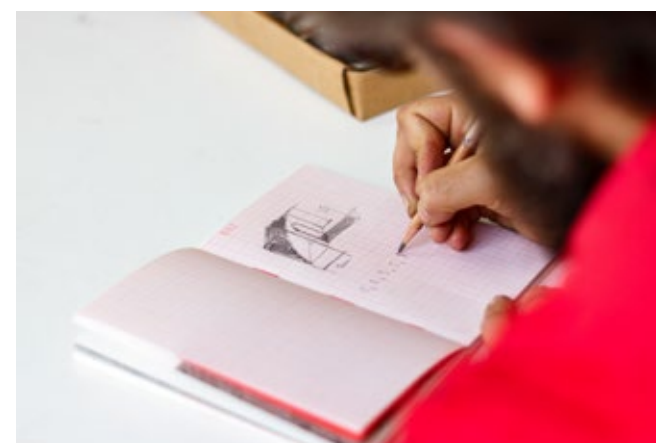
9.



10.



11.



12.



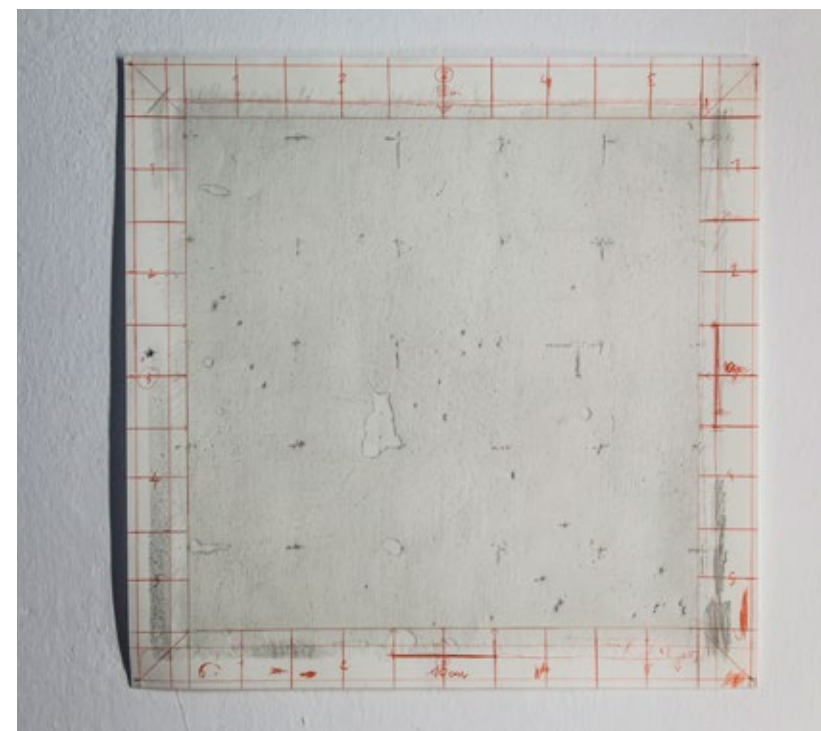
1.

3.3. Punkt, na który patrzę (2017)

1. Punkt, na który patrzę (detal),
3. Punkt, na który patrzę, rzeźba, gips akrylowy, 200×190×60 cm,
4. Punkt, na który patrzę, rysunek, ołówek, kredka na papierze, 50×50 cm.



2.



3.

3.4. Zajawka. Śląski hip-hop 1993–2003 (2019)

1. wejście na wystawę,
- 3.do 9. Świadomość / Kalendarium 1993–2003,
10. do 14. Doświadczenie,
15. do 30. Samowystarczalność, Codzienność, Widoczność.



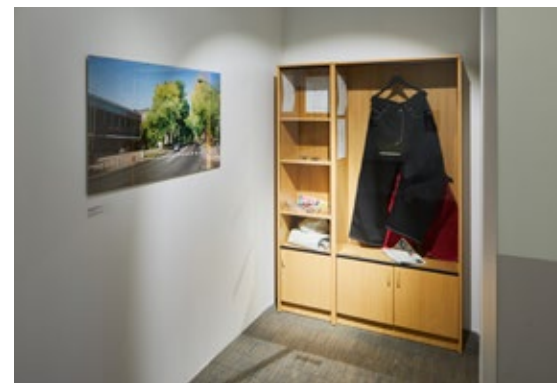
1.



2.



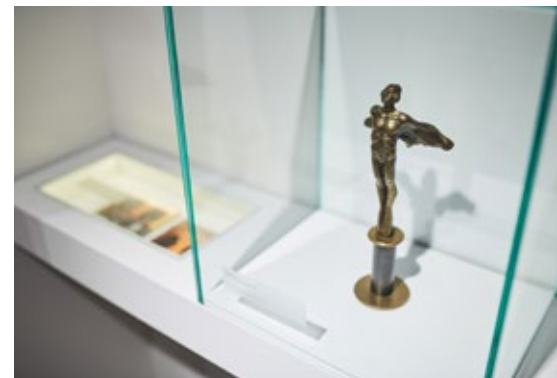
3.



4.



5.



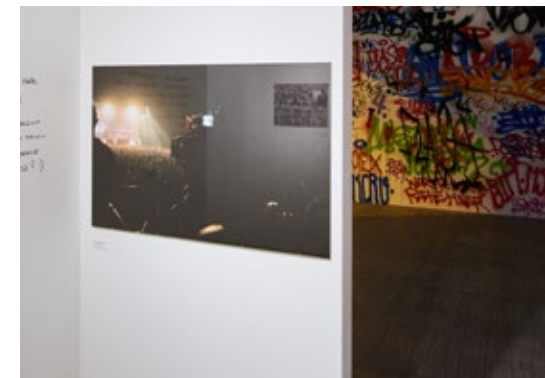
6.



7.



8.



9.



10.



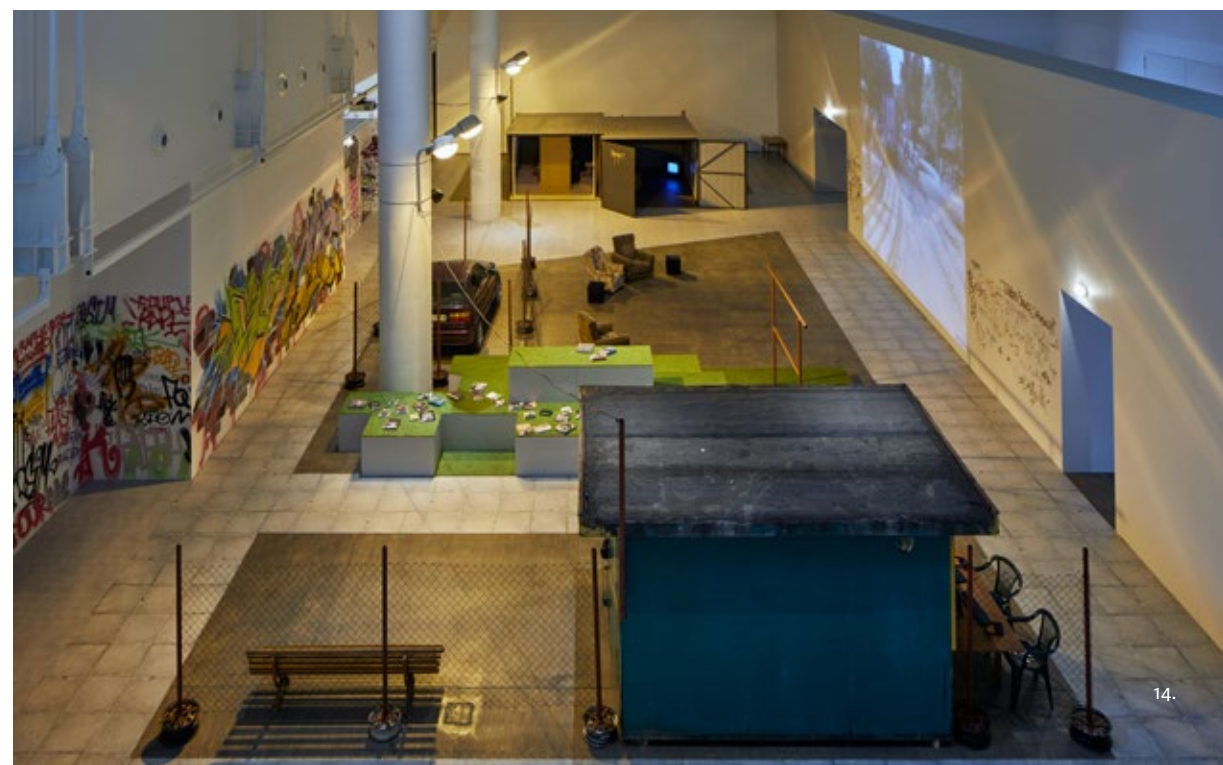
12.



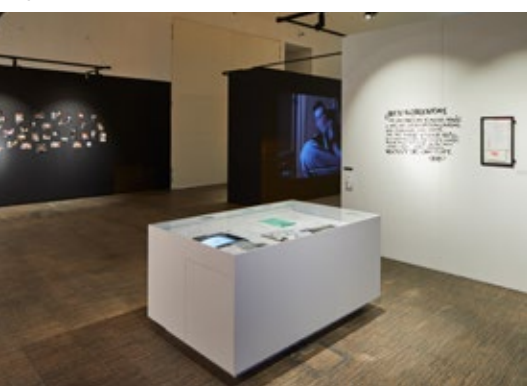
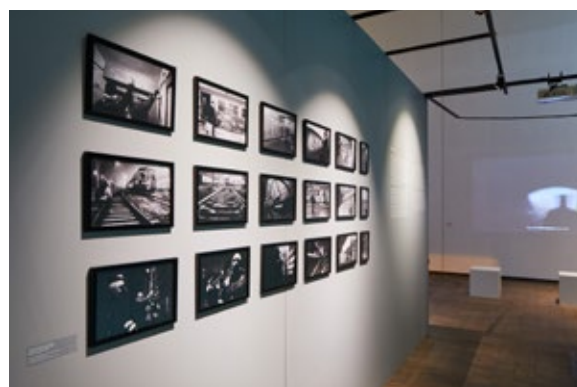
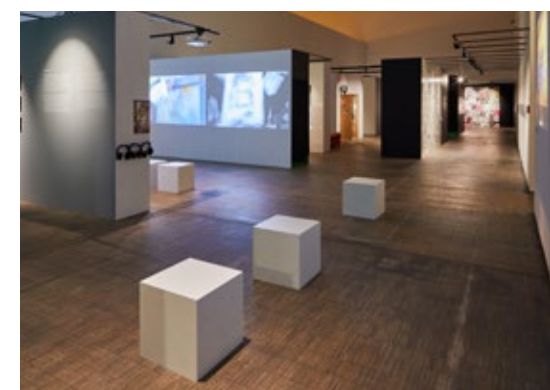
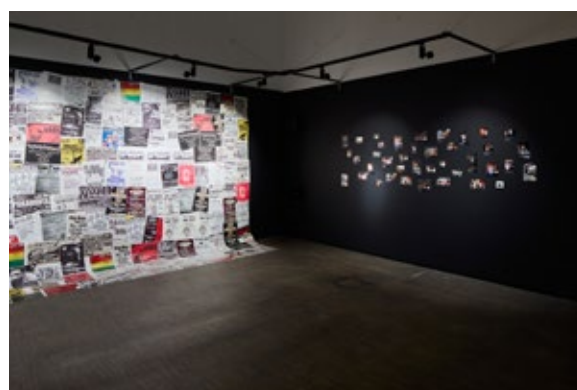
13.



11.



14.



3.5. Ściana (2019)

1. Ściana, instalacja, odpady plastikowe, 630×300 cm,
2. do 5. Ściana (detal).



1.



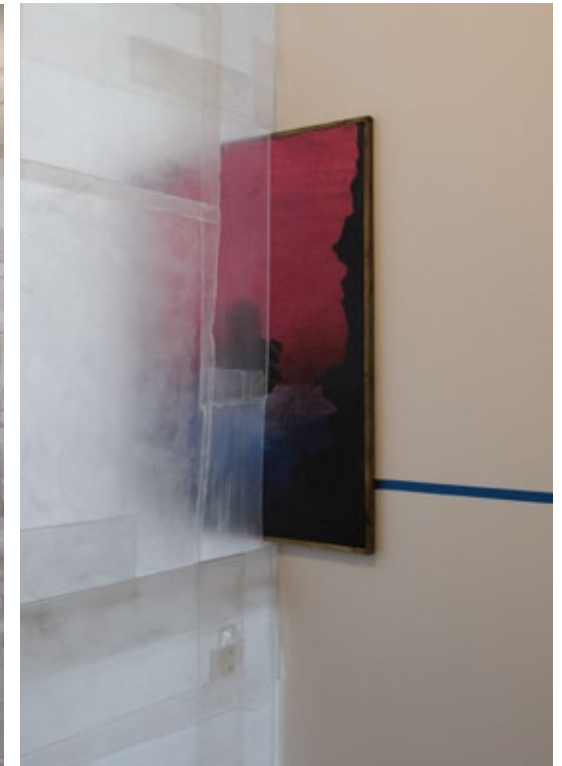
4.



2.



3.



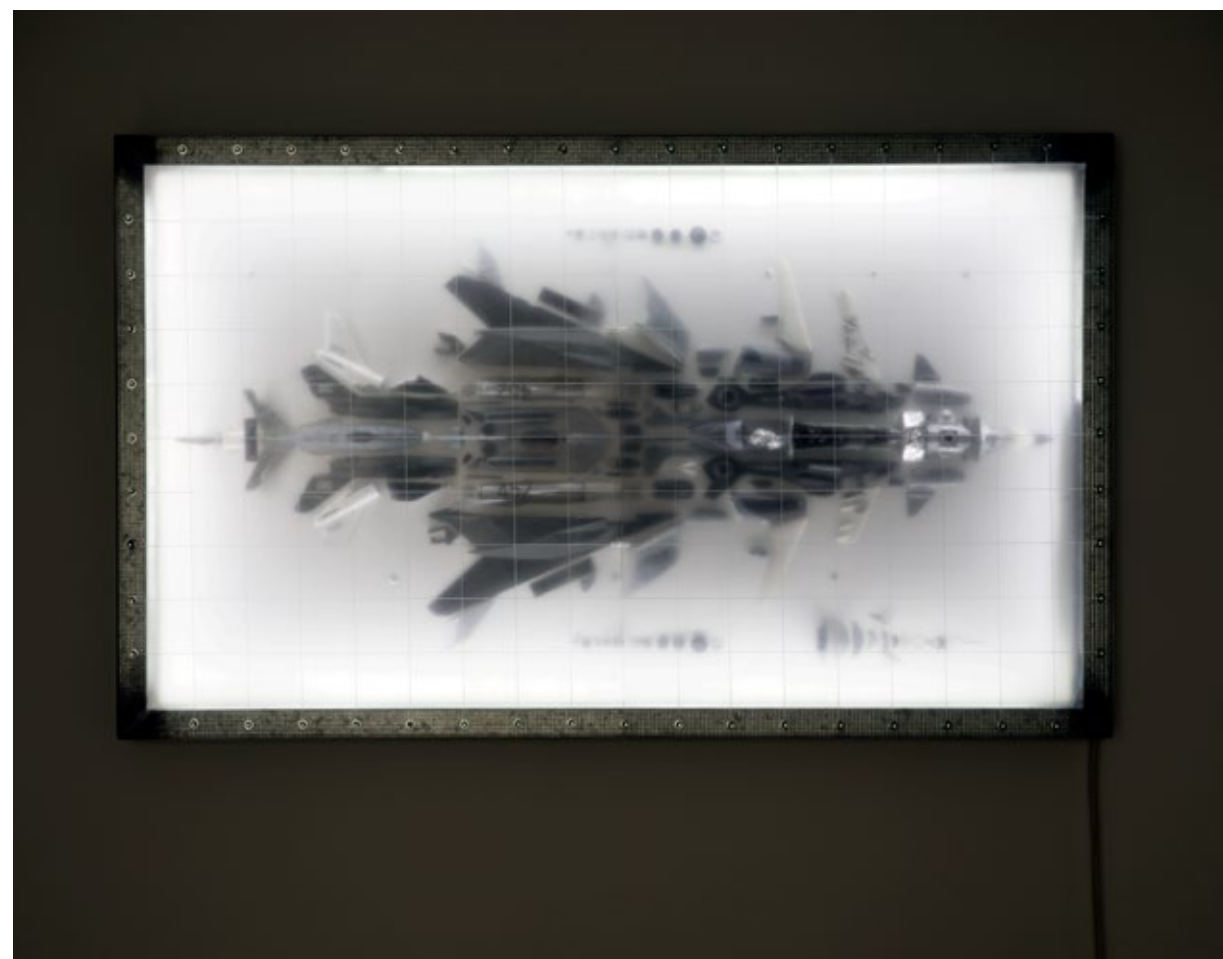
5.

3.6. Plan katastrofy (2020)

1. *Plan katastrofy* (detal),
2. *Plan katastrofy*, obiekt, lightbox, modele z instalacji *Człowiek, który przeżył koniec świata* (2011), 100×70×10 cm.



1.



2.

3.7. A.R.K. (2020)

1. i 2. A.R.K. (detal),
3. A.R.K., obiekt, modele z instalacji *Człowiek, który przeżył koniec świata* (2011), statyw fotograficzny, drewno, farba akrylowa, tekstylia, 60×55×55 cm.



1.



2.

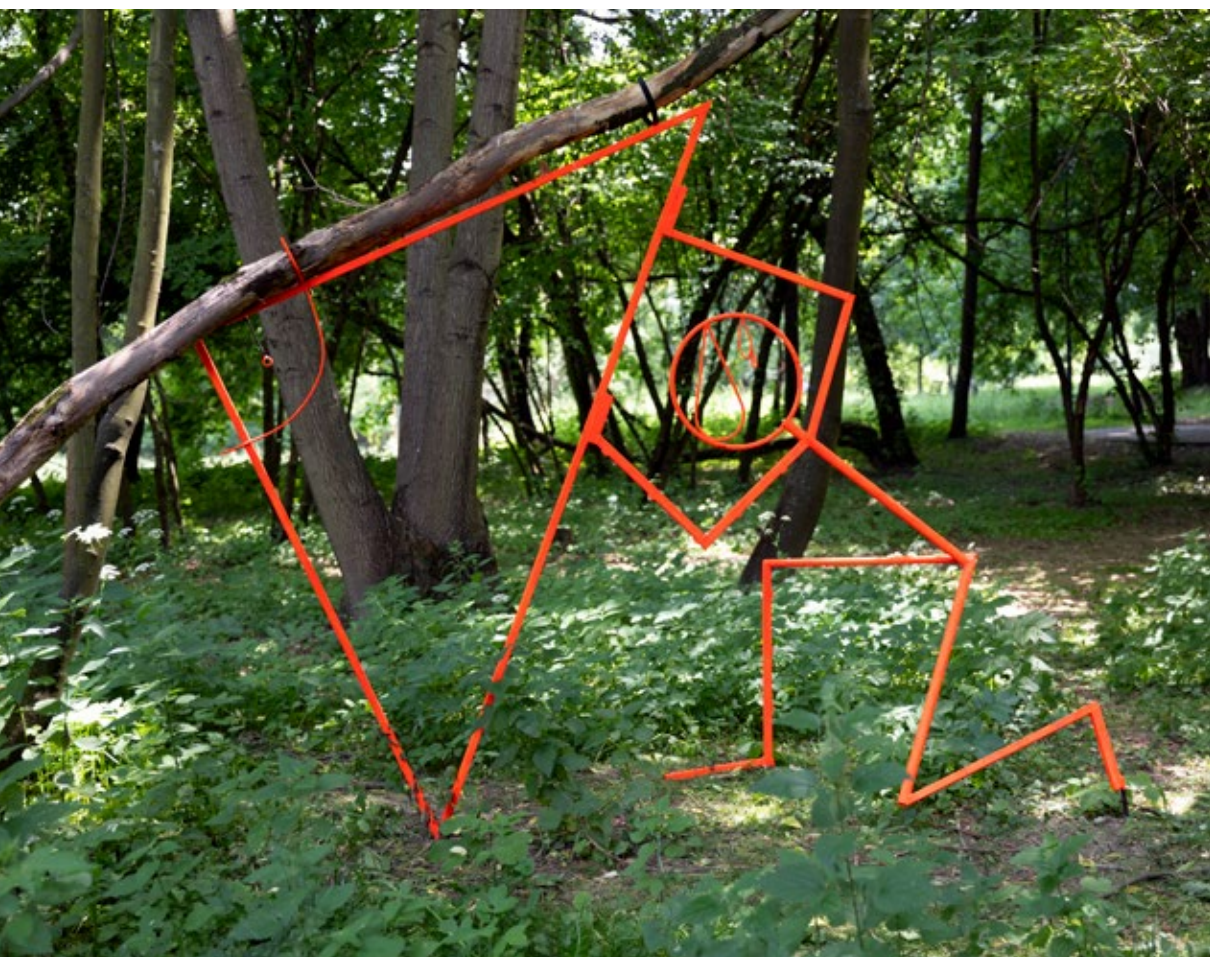


3.



3.8. *Pitagoras ratujący drzewo* (2021)

rzeźba w przestrzeni publicznej, metal z odzysku,
farba fluorescencyjna, 250×268×125 cm





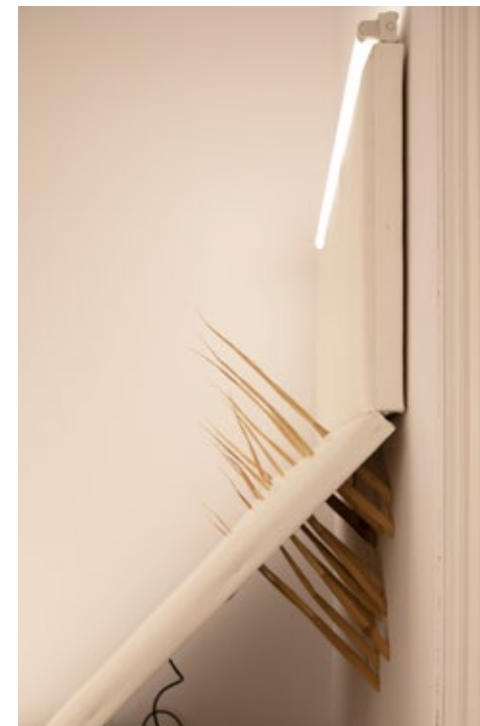


3.9. Człowiek, który nie przeżył końca świata (2022)

instalacja, drewno, gąbka tapicerska, skaj, przewody pvc, elementy elektryczne, świetlówki, wymiar zmienny







3.10. *Dno jest lustrem* (2022)

instalacja site specific, cegły, zaprawa murarska, papa bitumiczna,
lustro, lustro weneckie, drewno, oświetlenie LED, elementy
elektryczne, 160×160×40 cm, fot. D. Stanisławski

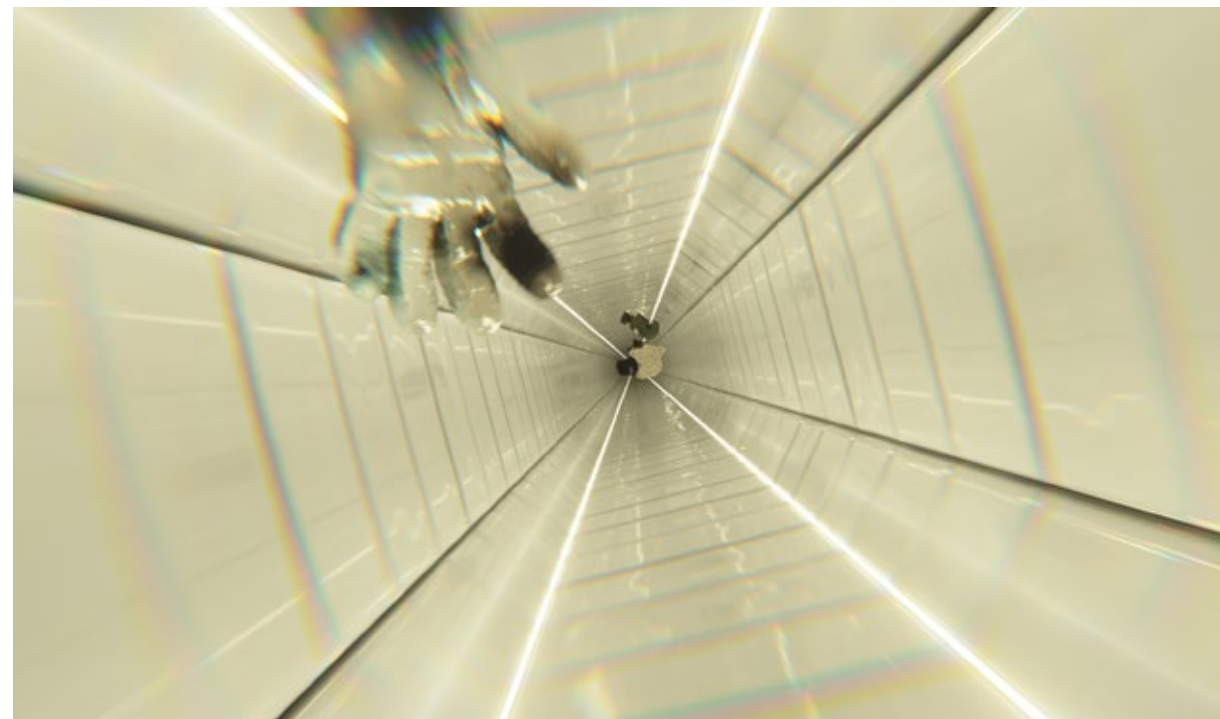


3.11. Przepowiednia (2022)

wideo, animacja 3D, 8'53"

link do filmu:

https://drive.google.com/file/d/1V4jz2cxtQvxscXjioMtuGkcvnQcb_ICM/view?usp=sharing

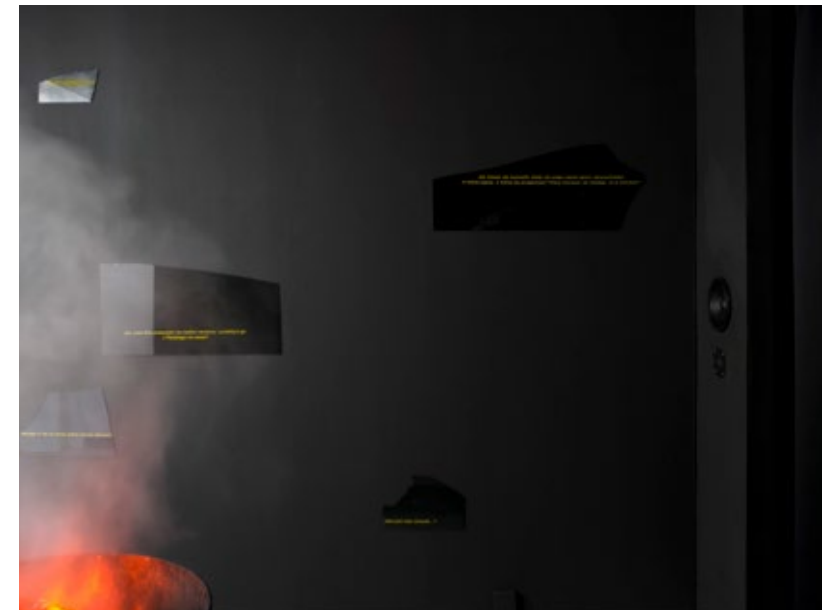
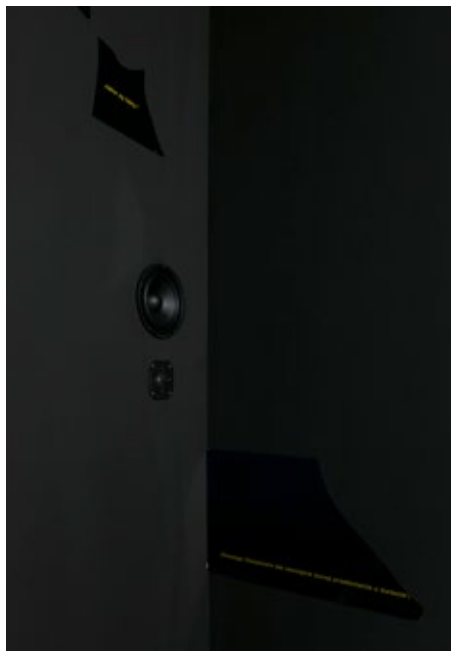




3.12. Co jest nie tak z tym filmem (2022)

instalacja site specific, szkło, folia PVC, farba akrylowa, metal,
dźwięk, fot. F. Rybkowski





3.13. *This Exhibition Does Not Exist* (2023) O.W.L. KOLEKTYW

instalacja site specific, druk cyfrowy, video, tekstylia, slajdy
analogowe, farba akrylowa, wymiar zmienny, fot. M. Sipiora

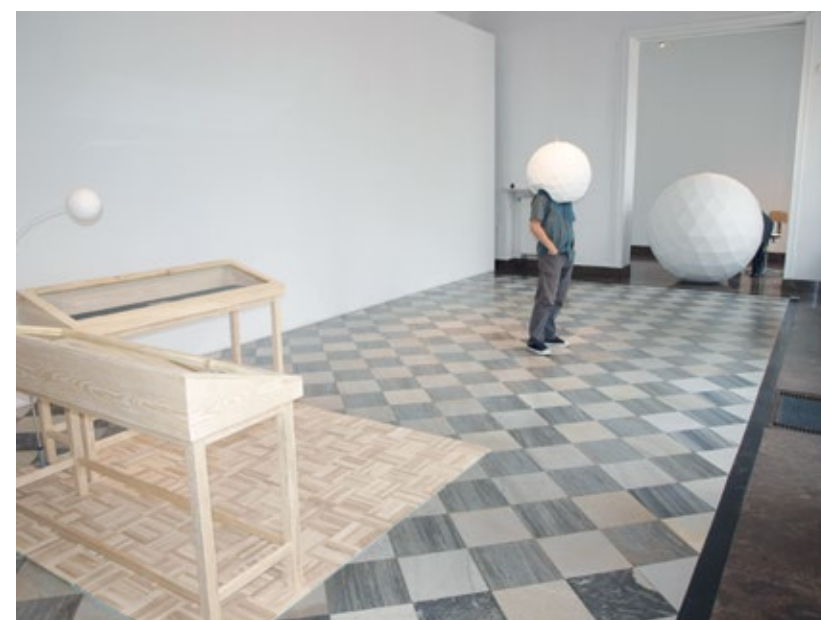




Część 4: Widoki wystaw

4.1. ECHELON70 (2009)

Galeria Kordegarda, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa



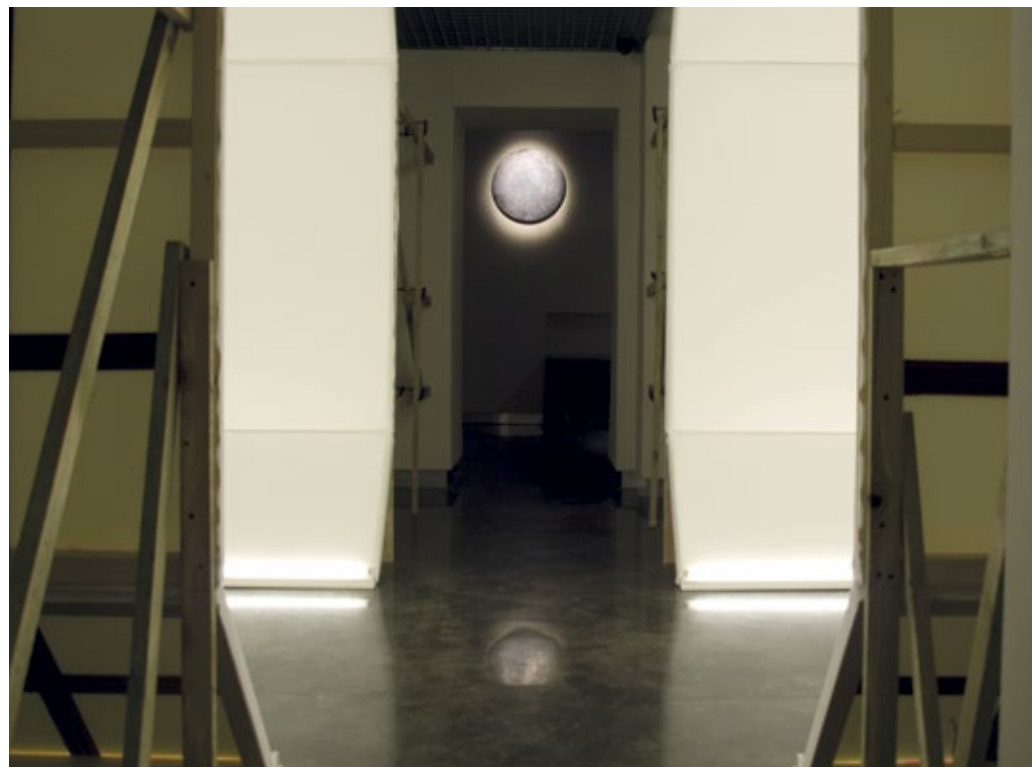
4.2. *Civile Defense* (2009)

ŻAK|BRANICKA Gallery, Berlin



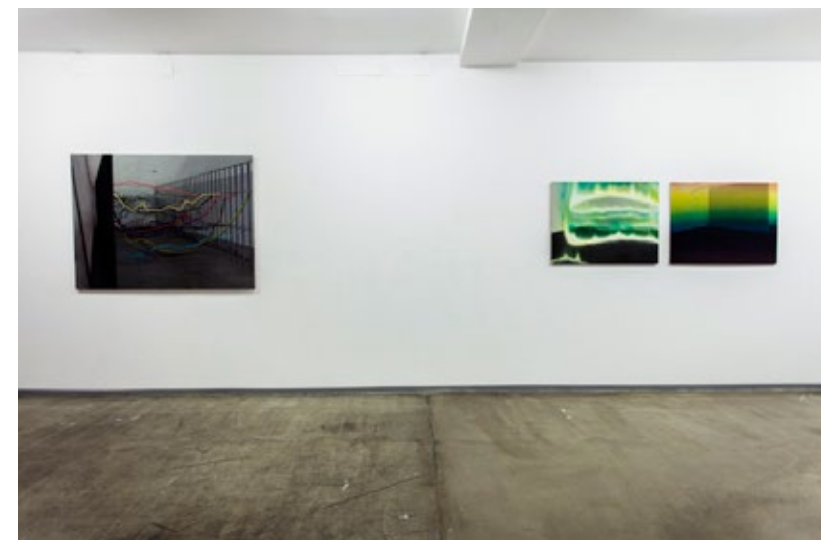
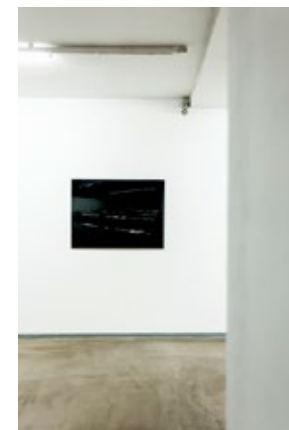
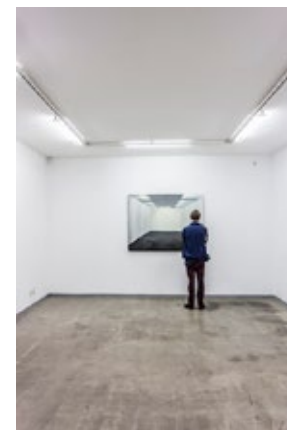
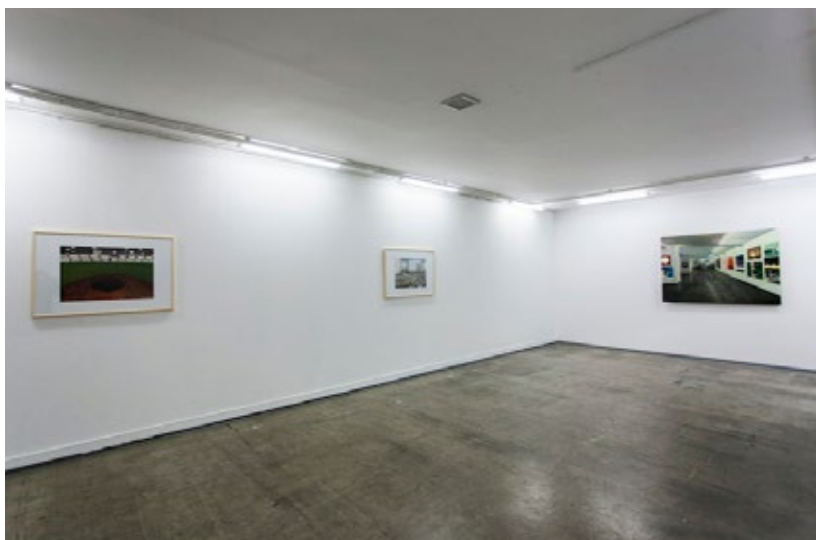
4.3. Człowiek, który przeżył koniec świata (2011)

Muzeum w Gliwicach, Galeria Czytelnia Sztuki, Gliwice



4.4. *Sztuka dla sztuki* (2013)

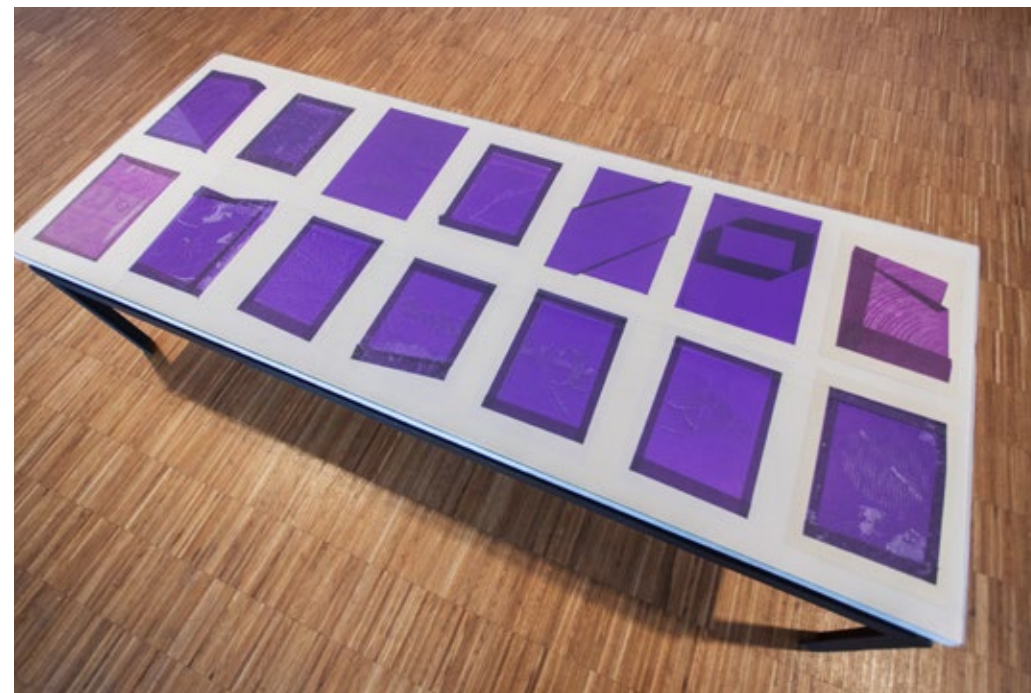
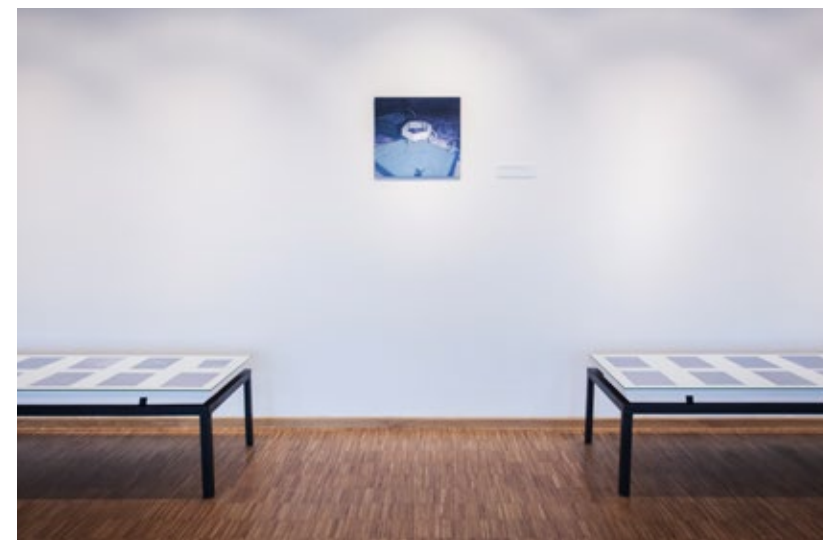
Centrum Sztuki Współczesnej Kronika, Bytom, fot. studioFILMLOVE



4.5. *Diamat* (2014)

Galeria Sztuki Współczesnej BWA Sokół, Nowy Sącz,
fot. studioFILMLOVE





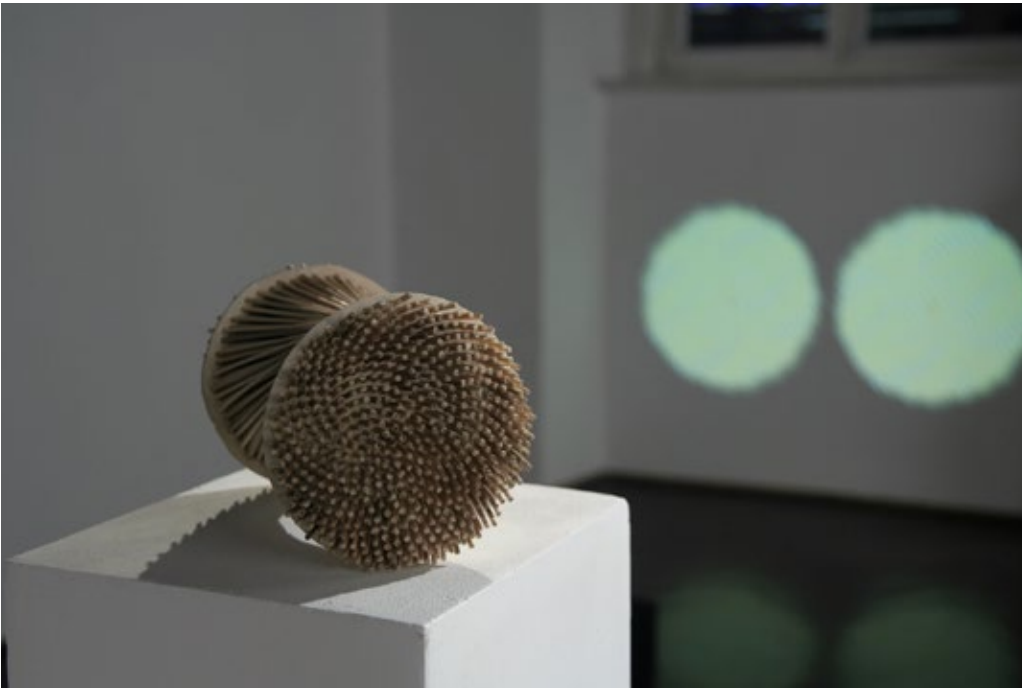
4.6. Fibonnacci Chaos (2015)

ŻAK | BRANICKA Gallery, Berlin



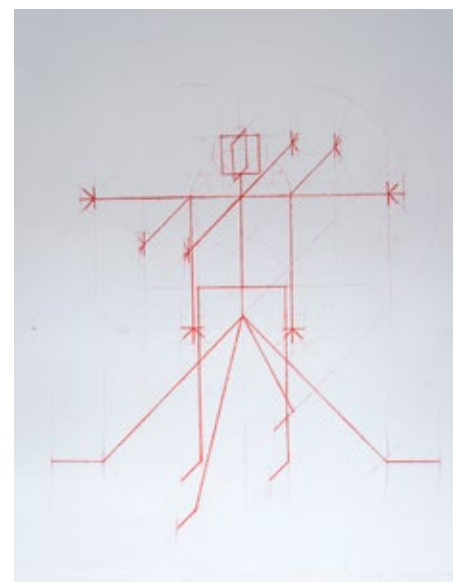
4.7. Symulacje (2015)

Galeria Entropia, Wrocław, fot. A. Rerak



4.8. Nieznane niewiadome (2017)

Galeria Szara, Katowice



4.9. *Wczoraj umarłem 432 miliardy razy* (2022) O.W.L. KOLEKTYW

KRAKERS Cracow Art Week 2022, Kraków, fot. M. Sipiora



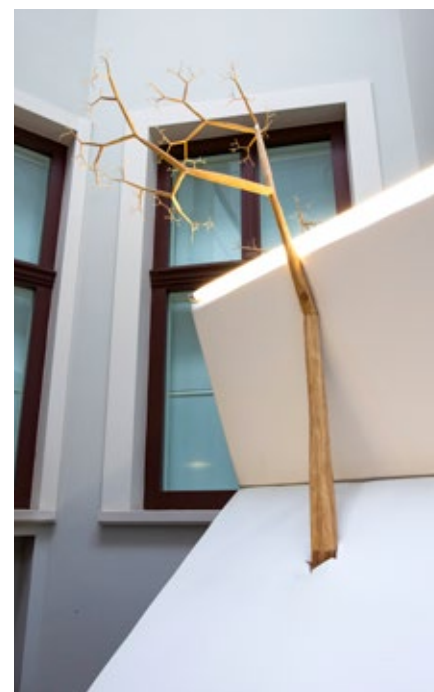
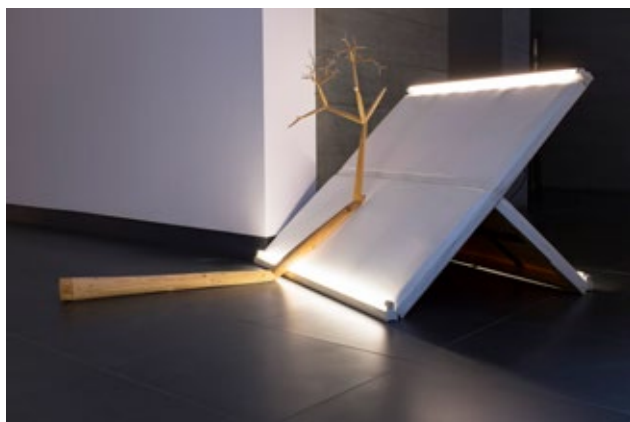
4.10. *Shell Tears* (2023)

Fundacja Galerii Piana, Warsaw Gallery Weekend 2023, Warszawa,
fot. F. Rybkowski



4.11. Keep moving (2024)

Galeria ASP, Kraków fot. F. Rybkowski



Dziękuję.