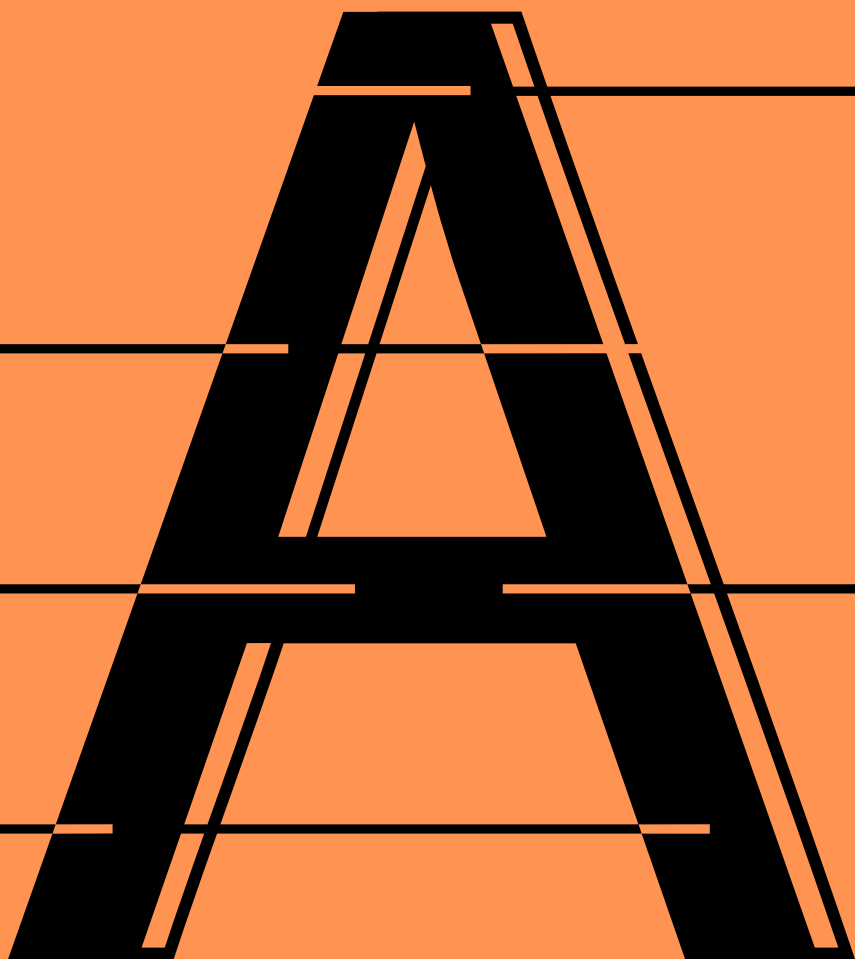




akademia w mieście

(pół)rocznik
Akademii Sztuk
Pięknych w Gdańsku



nr 5
październik 2019

Kwiecień

1

Edmund Homa

Maj

28

Artyści – ludziom pomorza

Czerwiec

7

Pomorskie Archiwa

Lipiec

15

FART 72

Sierpień

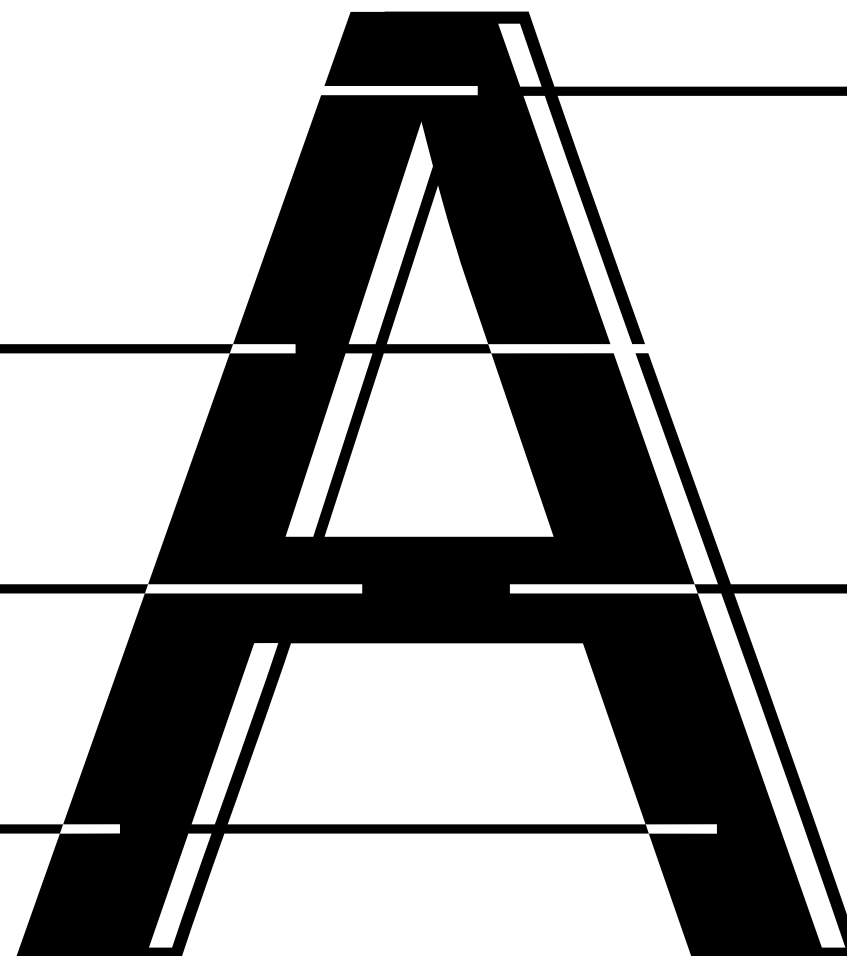
19

Światowy Dzień Fotografii



akademia w mieście

(pół)rocznik
Akademii Sztuk
Pięknych w Gdańsku



Projekt *Kartka z kalendarza* przywołuje ważne
dla Uczelni daty związane z osobami i wydarzeniami.

Koncepcja – Anna Polańska
Realizacja – Zespół Biblioteki i Archiwum

nr 5
październik 2019

System Sztuki i Designu /

przyczynek do dyskusji

Adam Kamiński

Najważniejszą rolą projektowania jest przewidywanie następstw.

Frank Herbert

Idea – produkt – dzieło to nie tylko owoc potencjału intelektualnego twórców połączonego z właściwym wykorzystaniem przestrzeni i dostępnych zasobów, to także szacunek twórcy do użytkownika oraz satysfakcja – zarówno twórcy, jak i użytkownika.

JAKĄ ASP W GDAŃSKU CHCIELIBYŚMY WIDZIEĆ ZA 10–20 LAT?

W historii Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku miały miejsce wydarzenia, które można określić mianem „pionierskich działań interdyscyplinarnych”. Ważna była współpraca rzeźbiarza Franciszka Duszeńki z architektem Adamem Hauptem przy projektowaniu pomnika Pamięci Ofiar Obozu Zagłady w Treblince (1964) czy pomnika Bohaterów Westerplatte (1966). Forma pomników i ich symbolika odzwierciedla związek z miejscem i czasem. Abstrakcyjny układ pomnika w Treblince równocześnie organizuje i potęguje dramaturgię przestrzeni. Innych przykładów dostarczają projekty architektoniczne statków i okrętów. Należą do dziedziny projektowania stojącej na pograniczu architektury i wzornictwa przemysłowego. Szczególnie interesującym pomysłem był realizowany na przełomie 1988/1989 projekt wnętrz (biblioteka „w stylu rzymskim” i bar „salon Kleopatry”) budowanego w Helsinkach statku MS Fantasy przez zespół pod kierunkiem Jacka Popka. Założeniem projektowym było m.in. wykonanie kopii rzeźb egipskich i sarkofagów oraz malarstwa ściennego i elementów architektury – gzymsy i kolumny. Działo się to jednak na tyle dawno, że liczne następstwa, upływ czasu oraz zawrotne tempo współczesnego życia skutecznie je przysłoniły. Także dzisiaj – bardzo w to wierzę – próbujemy wskrzeszać i kontynuować działania najbardziej oryginalne i wartościowe. Organizujemy warsztaty, zapraszamy do współpracy istotne podmioty z otoczenia gospodar-

czego Uczelni. Jednak w mojej ocenie wszystkie te satysfakcjonujące działania mogą i powinny stać się obecnie wstępem do poważnego rozwoju systemów i metodyki kształcenia.

To właśnie *casus* historycznych wydarzeń w gdańskiej ASP, twórczych postaw ludzi świata sztuki i projektowania, podpowiada wizję nowych koncepcji. U progu „nowej rzeczywistości” wyznaczonej tekstem *Konstytucji dla Nauki* pionierskie aktywności interdyscyplinarnej współpracy mają możliwość zaistnieć ponownie w formie pełnowymiarowych kierunków studiów dziennych, zaocznych lub podyplomowych, kursów i kooperatyw, znacznie poszerzając ofertę edukacyjną Uczelni.

Co możemy zrobić teraz, aby nasze wyobrażenia się spełniły?

Spróbujmy wyobrazić sobie kierunki lub inne formy kształcenia, których główną oś wspiera olbrzymi potencjał intelektualny tworzących je zespołów ludzi, ich dorobek artystyczny, projektowy oraz bogate doświadczenia życiowe. Wyobraźmy sobie studentów współtworzących programy kształcenia, dla których zaangażowane zostały technologie, zasoby, a przede wszystkim wiedza opiekunów dydaktycznych. Wyobraźmy sobie „otwartą” przestrzeń, tętniącą życiem i wypełnioną ludźmi reprezentującymi wszystkie kierunki kształcenia podczas pracy, której efektem są dzieła pełniące określoną funkcję – „mądre” idee – produkty – utwory.

To z pewnością wizja, która wymaga wiele wysiłku intelektualnego, organizacyjnego, finansowego. Lecz czy nie jest ona możliwa i warta zrealizowania w gdańskiej ASP?

W INTERDYSCYPLINARNYM KSZTAŁCENIU NAJWAŻNIEJSI SĄ LUDZIE

Istotą opisywanej teorii interdyscyplinarnych form kształcenia jest tworzenie treści programów dydaktycznych – na przykład – w zakresie projektowania i prototypowania form użytkowych z wykorzystaniem wiedzy z obszaru tworzenia rzeźbiarskich form przestrzennych czy klasycznego malarstwa. Rdzeniem owych koncepcji jest potencjał intelektualny, twórczy oraz doświadczenie zawodowe kadry akademickiej, zaproszonej do współudziału w oficjalnych przedsięwzięciach edukacyjnych. U ich podstaw leży potrzeba stworzenia i wprowadzenia „nowej jakości” zajęć dydaktycznych, z uszanowaniem wszelkich wniosków na temat dotychczasowych zasad ich prowadzenia we wszystkich obszarach kształcenia. Zasadniczą kwestią jest uruchomienie procesów jednopłaszczyznowej komunikacji i efektywnej współpracy wszystkich zaangażowanych w realizację tych koncepcji osób. Odpowiednio wcześnie określenie

standardu komunikacji oraz cykliczność spotkań grona pedagogów pozwolą na osiągnięcie i utrzymanie wysokiej jakości organizacyjnej, która przyczyni się do podniesienia jakości kształcenia studentów.

Podstawą dla wszelkich koniecznych zapisów formalnych, poza Ustawą o Szkolnictwie Wyższym i Statutem Uczelni, jest Uczelniana Księga Jakości Kształcenia, w której zawarto niezbędne dyrektywy, mówiące o tworzeniu programów oraz sposobach ich ewaluacji.

Ewentualne kolejne zapisy formalne muszą powstawać na podstawie rozmów ze wszystkimi pracownikami ASP w Gdańsku i wynikać powinny z ich refleksji na temat codziennej pracy, ich oczekiwań czy obaw. Kluczowe jest tutaj uzyskanie informacji (a jeszcze lepiej deklaracji) o stopniu realnego wsparcia, mierzonego aktualną vitalnością czyli ogólną kondycją, która pozwala nam przeprowadzać dziesiątki działań każdego dnia, tak na polu zawodowym, jak i prywatnym. Tak rozumiana deklaracja powinna obejmować na przykład ilość godzin dydaktycznych ze wskazaniem konkretnych interdyscyplinarnych kierunków, na których będą one realizowane. Dla podjęcia takich decyzji ważnym kryterium powinno być wcześniejsze ustalenie liczebności poszczególnych kierunków.

Celem interdyscyplinarnych programów dydaktycznych jest przede wszystkim upodmiotowienie studenta, obecnego i przyszłego, a także absolwentów. To aktywowanie ich do współtworzenia wizji Uczelni poprzez włączenie w długodystansowe planowanie. To także większe uszanowanie ich obecności i podzielenie się kompetencjami w zakresie administrowania Uczelnią – w stopniu dokładnie przedyskutowanym przez kadrę zarządzającą.

Bo w życiu każdej instytucji najważniejsi są ludzie – wczoraj, dzisiaj, jutro.

PROCES RÓWNIE WAŻNY JAK EFEKT KOŃCOWY

Jakie powinny być nasze priorytety dydaktyczne i jakie są najmocniejsze strony ASP w Gdańsku?

Uważam, że bazując na bogatej infrastrukturze Uczelni możemy wprowadzić dynamiczną, skoncentrowaną na wyznaczonym celu warsztatową formę zajęć edukacyjnych dla każdego kierunku studiów – jest to kwestia profesjonalnej optymalizacji zasobów. Dbając o właściwą proporcję zajęć teoretycznych oraz wykładów tematycznych, warto pamiętać, że właśnie aktywności „tu i teraz” najbardziej wpływają na właściwą dynamikę pracy oraz determinują odpowiednie procesy myślowe, co podnosi zarówno poziom prac, jak i twórczego entuzjazmu motywującego wszystkich uczestników. Ważne jest, aby niezwłocznie wzbogacić proces kształcenia dzięki aktywnemu wsparciu

ekspertów zewnętrznych oraz wysyłaniu studentów na krótkoterminowe praktyki zewnętrzne, które będą odpowiednio dopełniać praktyczny i teoretyczny wymiar studiów.

Istotna jest również powszechna dostępność do wysokiej jakości narzędzi wykorzystywanych w edycji cyfrowej. Trzeba jednak pamiętać, że choć ilość i jakość dostępnych aplikacji oraz ich intuicyjna obsługa z jednej strony właściwie całkowicie zdejmują z dydaktyków ciężar zaawansowanego kształcenia w tym zakresie, z drugiej powodują konieczność przeprowadzenia wewnątrzuczelnianego dialogu nad tym, jak wypełnić lukę programową, która powstanie po jego choćby częściowym zaprzestaniu.

Analiza manualna, fizyczny kontakt z materiałem, naturalny wysiłek twórczy obecny w całym procesie projektowo-twórczym i rozpoznawalny w końcowym efekcie pracy studenta, a także realny, werbalny i konsekwentny kontakt z mentorem niezależnie od kierunku kształcenia – to wartości, które pozwalają na prawdziwy i wielopłaszczyznowy rozwój osobowości twórczej autorów „mądrych” idei – produktów – dzieł sztuki – utworów. Oczywiście jest przy tym konieczność obiektywnej weryfikacji treści i koncepcji programów wobec aktualnie obowiązujących aktów prawnych – dopiero na tej podstawie można będzie stworzyć zapisy na temat proporcji oraz celowości zajęć.

PRZYSZŁOŚĆ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU – RÉSUMÉ

Powyższa, pokrótce nakreślona teoria modelu dydaktycznego to jedynie przyczynek do dyskusji na ten temat. Niemniej chciałbym wyrazić własne zainteresowanie tym wątkiem oraz zwrócić na niego uwagę szerszego grona odbiorców, jako na istotny punkt całej koncepcji systemu kształcenia w zakresie Sztuki i Designu.

ASP w Gdańsku to wybitni, wspaniali ludzie, których łączy ponad 70 lat historii – to marka z bogatą przeszłością i ugruntowaną pozycją. To jeden z najlepszych adresów w Europie i zdolni studenci, którzy ciągle chcą tutaj studiować. Otwarte i świadome projektowanie na użytek ludzi w parze z artystycznym procesem twórczym – to najsilniejszy fundament Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku i jednocześnie realna szansa na uzyskanie najwyższej jakości kształcenia oraz miana najlepszej Uczelni artystycznej w Polsce i krajach nadbałtyckich.

Zadbajmy o nią.

Design z Trójmiasta

Sławomir Fijałkowski

JAK TO SIĘ ZACZĘŁO?

Lata 2013–2018, których podsumowaniem jest publikacja „Architektura i Wzornictwo – Design z Trójmiasta 2013–2018” były dla Wydziału Architektury i Wzornictwa gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych czasem dynamicznych przemian programowych i wizerunkowych. Również z powodów osobistych i zawodowych (niekiedy trudno je rozdzielić) był to także dla mnie czas intensywnej pracy i zaangażowania w sprawy Wydziału – przez większość tego okresu byłem jego dziekanem, więc siłą rzeczy trudno było mi zachować bezstronny dystans, pisząc poniższe słowa dotyczące wzornictwa. Zanim jednak subiektywny punkt widzenia zacznie być nieuchronnie dostrzegalny, pozwolę sobie dokonać krótkiej retrospekcji i przypomnieć (a może nawet odnotować po raz pierwszy), jaka była geneza wspólnego przedsięwzięcia Centrum Designu w Gdyni oraz Naszego Wydziału.

Było to w 2012 r. w Mediolanie (a może w Eindhoven?) – w każdym razie wszyscy wówczas zaczęliśmy systematycznie odwiedzać wszelkie możliwe targi, festiwale, wystawy, eventy i „design-days’y”, poszukując punktów odniesienia dla własnych spostrzeżeń, dokonując ocen i nieuchronnie porównując swoje dokonania – edukacyjne lub wystawiennicze – z tym, co można było wówczas obejrzeć podczas wiodących wydarzeń w Europie. Spotykaliśmy się często na gdańskim lotnisku, w kolejce do odprawy Wizz Airu (taki los pracowników budżetowych instytucji...) i właśnie w takich okolicznościach wspólnie z Ewą Janczukowicz-Cichosz – Wicedyrektor Pomorskiego Parku Naukowo-Technologicznego Gdynia i kierownik Centrum Designu Gdynia – potwierdziliśmy konieczność intensyfikacji wzajemnej współpracy, a następnie przy małym piwie (więc chyba jednak to było w Eindhoven) odbyła się pierwsza runda negocjacji, dotycząca rozpoznania obszarów, w których ASP w Gdańsku i Gdynia Design Days mogłyby połączyć wysiłki, proponując nową jakość w zakresie promocji trójmiejskich sztuk projektowych. Podobne rozmowy toczone były już wcześniej, jednak tym razem miały swoją konsekwentną kontynuację i w końcu stały się podstawą wspólnego przedsięwzięcia, którego pięciolecie właśnie celebруемy.

→ Jarosław Hamryszczak – Doświadczenie w metodyce projektowej. Studium efektywności sensorycznej.





↑ Ewa Kurowska – Gotownia – meble kobiece z natury.

↓ Aleksandra Mohr – Swifter – budka łęgowa kompatybilna z elewacjami.



Z owych pierwszych dyskusji zapamiętałem silne przeświadczenie o naszej medialnej nieobecności, skutkującej ograniczoną rozpoznawalnością gdańskiej specyfiki projektowej i niemałych przecież osiągnięć dydaktycznych miejscowej ASP. W naszym środowisku tego rodzaju oczekiwania nie wydawały się wówczas uzasadnione, a nieco nobliwa, zdystansowana i potwierdzona 70-letnią tradycją renoma skłaniała większość kadry profesorskiej do upatrywania roli Akademii przede wszystkim w dziedzinie edukacji. Statutową rolą uczelni wyższej było i jest kształcenie studentów, a z tego zadania wywiązywaliśmy się przecież bardziej niż sumiennie, zaniedbując sferę wizerunkową, co skutecznie wykorzystywały uczelnie prywatne – często mocno na wyrost. Wśród aktualnych wykładowców żaden już raczej nie ma wątpliwości, że aspektem równie ważnym jak same osiągnięcia dydaktyczne jest ich właściwa promocja, do której wszystkie państwowe uczelnie artystyczne nie były i wciąż jeszcze nie są przygotowane właściwie – ani pod względem instytucjonalnym, ani finansowym czy marketingowym. Gdańska ASP ów deficyt dostrzegła jako jedna z pierwszych w Polsce, nadrabiając początkowe zaległości zdecydowaną ofensywą promocyjną, której efektem była obecność wystawiennicza zarówno Naszego Wydziału oraz – indywidualnie – jego wykładowców, studentów oraz absolwentów na niemal wszystkich najważniejszych targach i festiwalach designu w Polsce, Europie i na świecie: na poznańskiej Arenie, podczas Łódź Design Festival, a także w Mediolanie, Berlinie, Londynie, Paryżu, Wenecji, Pekinie, Szanghaju oraz Hongkongu.

Niezależnie od wszystkich istotnych, ale często rozproszonych aktywności zewnętrznych bezsporną koniecznością stało się utworzenie cyklicznej, systematycznie działającej platformy prezentacji projektowych dokonań, takiej, która byłaby osadzona w lokalnym środowisku i – co być może najistotniejsze – integrowałaby wysiłki wszystkich instytucji poczuwających się do odpowiedzialności za budowanie regionalnego potencjału w zakresie wzornictwa i związanej z nim refleksji teoretycznej. Nasze spostrzeżenia szczęśliwie zbiegły się w czasie z umieszczeniem kluczowych ekspozycji istniejącego już od kilku lat festiwalu Gdynia Design Days w jednym miejscu – Pomorskim Parku Naukowo-Technologicznym w Gdyni-Redłowie, świeżo oddanej do użytku, nowoczesnej przestrzeni skupiającej start-upy trójmiejskich przemysłów kreatywnych, w których również Wydział Architektury i Wzornictwa starał się znaleźć dla siebie miejsce.

Wśród wielu rozważanych scenariuszy naszej obecności podczas gdyńskiego festiwalu przeważyła najbardziej klasyczna opcja – wystawa licencjackich i magisterskich prac dyplomowych. Mimo iż w zaproponowany scenariusz zdecydowanie lepiej wpisywały się prototypy i projekty koncepcyjne z zakresu

wzornictwa, uznaliśmy jednak, że – zgodnie z podwójnym profilem Wydziału Architektury i Wzornictwa – warto rozszerzyć zakres prezentacji także o architekturę wnętrz – dyscyplinę nieco bardziej stechnicyzowaną i nieco mniej widowiskową (a przynajmniej mniej festiwalową) niż projektowanie produktu. Zdecydowaliśmy się także wprowadzić element wewnętrznej rywalizacji dla uczestników wystawy, do czego najskuteczniej skłaniała konkursowa formuła pokazu. Kuratorem konkursu została dr Marta Flisykowska¹, a jego jurorami – wykładowcy kierunków projektowych gdańskiej ASP, przedstawiciele Centrum Designu Gdynia oraz corocznie zapraszani eksperci zewnętrzni. Dodatkową motywacją stały się ufundowane przez organizatora nagrody dla zwycięzców każdej z kategorii – wzornictwa i architektury: sponsorowany wyjazd na Dutch Design Week, jedno z najbardziej opiniotwórczych wydarzeń popularyzujących design w Europie (zarówno wówczas, jak i obecnie wydaje się nam, że tego rodzaju wyróżnienie stanowi dla początkujących projektantów cenniejsze doświadczenie niż ekwiwalent pieniężny lub rzeczowy). Nie bez znaczenia okazało się także wsparcie promocyjne pozostałych uczestników konkursu – dzięki wpisaniu wystawy dyplomowej w całociowy program festiwalu zyskała ona znaczący odzew medialny, była powszechnie obecna w internecie, spotykała się z nadzwyczajną uwagą i życzliwą reakcją tysięcy zwiedzających; także wydawany przez nas corocznie katalog wystawy z dokumentacją projektów i biogramami autorów stał się dodatkowym narzędziem promocyjnym oraz wizerunkowym dla wszystkich uczestników, a także gdańskiej ASP².

I tak to się wszystko zaczęło.

O TRÓJMIEJSKIM WZORNICTWIE

Niewtajemniczonemu w lokalne uwarunkowania warto wyjaśnić, dlaczego nie gdańskie, gdyńskie, ale właśnie trójmiejskie wzornictwo, chociaż akurat dla mnie – rodowitego łodzianina, mieszkającego w Gdyni i pracującego w Gdańsku – legendarna już rywalizacja obydwu ośrodków miejskich bywa niekiedy zastanawiająca (wygodniej więc mi uznać, że jej wyłącznym powodem jest czynnik

¹ Marta Flisykowska, dr sztuk plastycznych w zakresie sztuki projektowej – asystent w Pracowni Wzornictwa 2, Pracownia Designu Eksperymentalnego ASP w Gdańsku, kuratorka i koordynatorka wydarzeń Gdynia Design Days.

² Podsumowaniem pięciu konkursowych lat jest publikacja autorstwa Sławomira Fijałkowskiego, Marty Flisykowskiej i Tadeusza Pietrzkiewicza – *Architektura i Wzornictwo. Design z Trójmiasta – 2013–2018*. Projekt graficzny i opracowanie typograficzne publikacji przygotowała Ada Pawlikowska, która przyjęła zaproszenie do zaprojektowania „A” na pierwszą stronę okładki niniejszej publikacji.

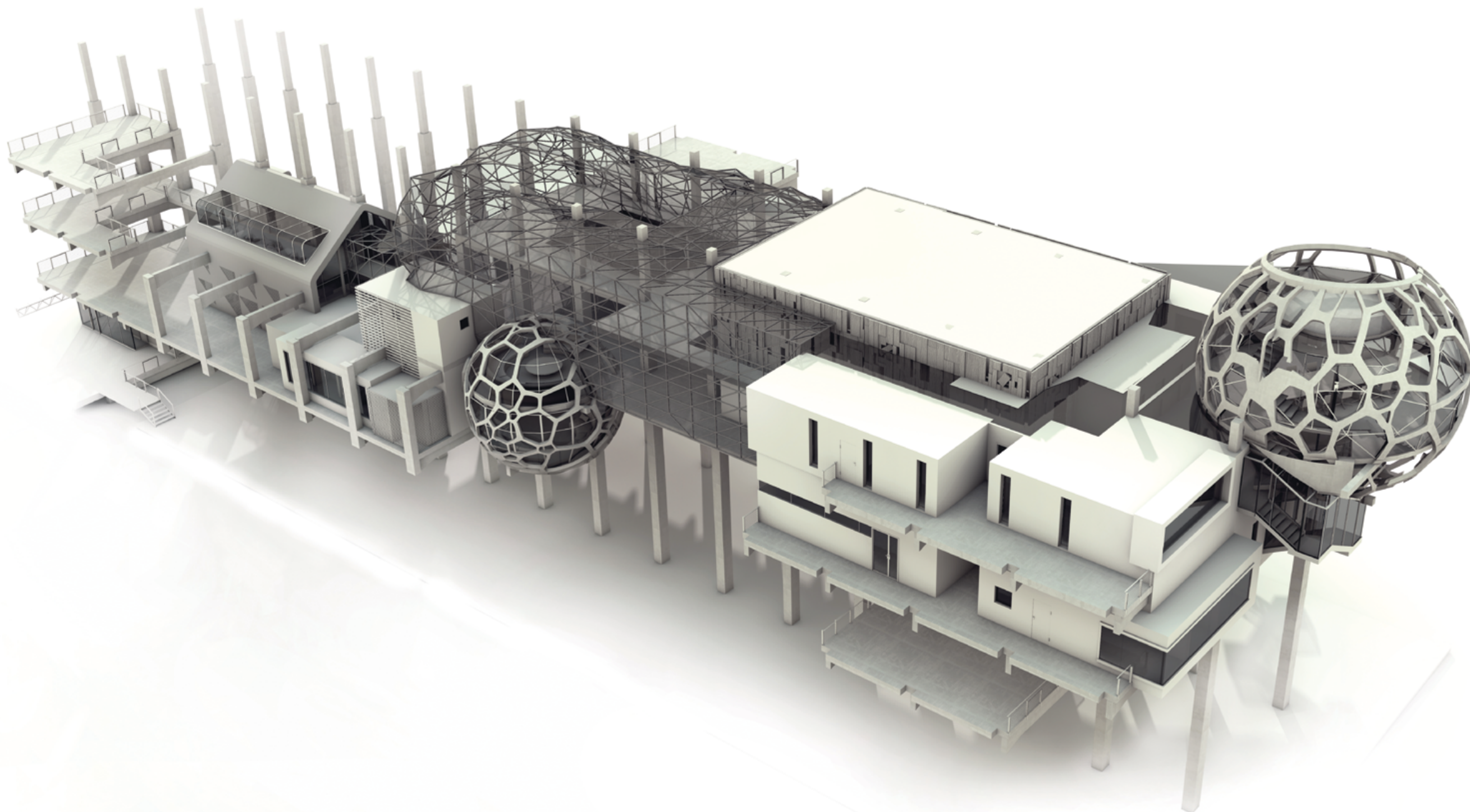


↑ Materiały prasowe Gdynia Design Days.

ambicjonalny, który – akurat w przedmiotowej dziedzinie – odgrywa rolę pozytywną i wzajemnie mobilizującą). O ile Gdańsk ze swoją tysiącletnią historią, konglomeratem hanzeatyckich wpływów oraz bogatą tradycją kultury materialnej, sztuk użytkowych i ekskluzywnego rzemiosła aspirować może do roli jednego z wiodących trendsetterów w zakresie stylistyki, o tyle modernistyczna Gdynia przyjęła odmienny punkt odniesienia, akcentując pro-biznesowy charakter projektowania i jego społeczne oddziaływanie. Obydwa paradygmaty doskonale się uzupełniają, tworząc panoramiczny obraz trójmiejskiego, pomorskiego, czy wreszcie północnopolskiego designu (z nieco nonszalanckim przekonaniem, że to właśnie nam jest najbliższe – nie tylko geograficznie – do skandynawskiego DNA wzornictwa).

W polskim systemie wyższego szkolnictwa artystycznego wydziały projektowe (niezależnie od ich aktualnej nazwy i struktury organizacyjnej) historycznie najczęściej ewoluowały z Bauhausowskich kanonów i architektonicznych tradycji, a często wręcz tworzone były przez architektów. Podobnie było w Gdańsku, gdzie skrajnie funkcjonalistyczny, konstrukcyjny, politechniczny rodowód wzornictwa określił jego kierunek rozwoju na bardzo długie lata. Treść zadań semestralnych i realizacji dyplomowych odpowiadała z reguły aktualnemu zapotrzebowaniu gospodarki, co w niedawnych dekadach żywiołowego rozwoju gospodarczego przybrało niepokojąco usługowy charakter. Taka była do niedawna dominująca analiza priorytetów, a ich bezpośrednim odzwierciedleniem stała się powszechnie wyznawana filozofia, według której design

✦ Marcin Bluma – Poszukiwanie granicy wnętrza architektury.
Projekt modernizacji hali U-Bootów na terenie Młodego Miasta.



powinien być narzędziem definiowania i rozwiązywania aktualnych problemów. W związku z tym kwestie wdrożeniowe („jak?”) oraz marketingowe („dla kogo?”) miały bezwzględny prymat nad aspektami conceptualnymi („po co?”). Dopiero od kilku lat obok niebudzącej wątpliwości potrzeby i konieczności współpracy z innowacyjnym przemysłem (oby jak najwięcej!) rozszerza się i pogłębia obiecujący obszar projektowych interpretacji i poszukiwań, których istotą jest prognozowanie rozwiązań dla świata przyszłości na podstawie współczesnych nauk społecznych i wiedzy uniwersyteckiej, a także wyraźny zwrot ku strategiom autorskim, artystycznym, związanym z subwersywnym nurtem kultury (co akurat w Akademii Sztuk Pięknych nie powinno być niczym zaskakującym).

Nasze wewnętrzne, wydziałowe polemiki i dyskusje programowe wciąż stanowią pretekst do niekończących się poszukiwań wspólnych kryteriów oceny (na szczęście ciągle jeszcze ich nie znaleźliśmy i pozostaję z nadzieją, że nigdy nie uda się ich znaleźć – choć oczywiście warto ich nieustannie poszukiwać). Ujawniające się w ich wyniku różnice zdań, odmienne punkty widzenia, rzeczywiste i pozorne sprzeczności są zresztą na stałe wpisane w ogólnoakademiczki profil Wydziału Architektury i Wzornictwa, stanowiąc o jego niespotykanej różnorodności. Sprawą dyskusyjną jest już fakt, czy wspomnianą różnorodność zawsze należy interpretować jako niezaprzeczalną zaletę, stąd stałą oś merytorycznych dyskusji wyznacza dążenie do programowej integralności oraz unifikacji cyklu kształcenia projektantów wzornictwa według metodyki ukształtowanej przez historyczną tradycję Uczelni. Na drugim biegunie istnieje świadomość konieczności i nieuchronności zmian, których tempo i zakres wyprzedzałyby zachodzące przemiany społeczne i kulturowe. Nawias wspomnianej różnorodności jest dość szeroki, a nawet można niekiedy mieć wrażenie, że – podobnie jak wszechświat – jest nie tylko nieskończony, ale w dodatku nieustannie się rozszerza, co pozwala zachować nadzieję, iż studiowanie wzornictwa nadal pozostanie fascynującym zajęciem.

O jakości osiągnięć i znaczącym potencjale Wydziału Architektury i Wzornictwa gdańskiej ASP świadczyć może nie tyle (subiektywne i często złudne) przeświadczenie kadry profesorskiej, ale zweryfikowane statystycznie dane oraz eksperckie oceny, m.in. uzyskana niedawno kategoria naukowa „A” (dla jednej z pięciu wiodących jednostek naukowych, poddanych ewaluacji spośród wszystkich wydziałów projektowych polskich uczelni), a także brak najmniejszych nawet kłopotów z rekrutacją kandydatów na wszystkie prowadzone przez Nasz Wydział kursy w ramach trzech kierunków na studiach licencjackich, magisterskich i środowiskowych studiach doktoranckich w zakresie



↑ Ewa Traczuk – Kolekcja narzędzi kuchennych.



↓ Karolina Navus Wysocka – Identyfikacja wizualna Fokarium na Helu.

sztuk projektowych, co ze względu na coraz bardziej odczuwalny skutek niżu demograficznego staje się stałym problemem i rosnącym zagrożeniem dla wielu projektowych wydziałów w strukturze szkolnictwa wyższego – zarówno państwowego, jak i prywatnego.



↑ Adam Kawczyński – Plac przy Poczcie.

↓ Robert Mrowiec – Zrób to sam – rower wodny.



Wnętrze przestrzeni wokół dołu.



↑ Wiktora Mrozek – Grunt to... Tożsamość, ruch, przestrzeń i architektura.

„Morska”, „Gdańska”, „Ermitage”.

Wnętrza trójmiejskich
lokali gastronomicznych
zrealizowane przez twórców
związanych z Państwową
Wyższą Szkołą Sztuk
Plastycznych w Gdańsku
w latach 50. XX wieku.

18

Katarzyna Kaus

Ostatnie ćwierćwiecze po transformacji ustrojowej w 1989 r. przyniosło radykalne zmiany w infrastrukturze zakładów gastronomicznych znajdujących się m.in. na terenie Trójmiasta. Wiele z nich przestało istnieć, a znaczną część zmodernizowano zmieniając całkowicie ich wystrój i wyposażenie wnętrz. Zniknęły pierwotne elementy dekoracyjne, designerskie meble, artystyczne tkaniny, sprzęt oświetleniowy. W naturę każdego lokalu usługowego wpisana jest nieustanna modernizacja i adaptacja do zmieniającej się rzeczywistości i wymagań społeczeństwa. Wciąż ulepszane wnętrza lokali usługowych, ich rozwój, struktura, a także wystrój, uzależniony był od uwikłań politycznych. To właśnie artystyczny charakter wystroju i wyposażenia wnętrza w pierwszym rządzie decydowały o przynależności lokalu do danej kategorii. Niemal każda dziedzina życia społecznego w okresie Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej podlegała zarówno nadzorowi aparatu państwa jak i ścisłym regulacjom. Choć oficjalnie nigdy nie sformułowano pryncypiów polityki kulinarnej okresu powojennego, nie ma dziś wątpliwości, że taka istniała, a to czy i co jedli

il.1. Adam Haupt (pierwszy z lewej) ze studentami w piwnicy „Pod Zbrojownią”, 1963 w: „Rejsy” 1963, nr 9, s. 6.





↑ il.2. Wnętrze baru w Gdańsku, Roman Sznajder, 1951 w: Józefa Wnukowa (red.) – *Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945–1965*, [1965], nlb.

w tym okresie Polacy, uzależnione było od decyzji politycznych na najwyższych szczeblach¹. Zachodzące zmiany polityczne i gospodarcze miały bezpośredni wpływ na funkcjonowanie lokali gastronomicznych i ich rolę obyczajową.

Trójmiasto było organizmem miejskim, w którym bardzo dynamicznie rozwijało się życie kulturalne i artystyczne. W 1945 r. powstał Państwowy Instytut Sztuk Plastycznych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie przekształcony jeszcze w tym samym roku w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie, od 1954 r. w Państwową Wyższą Szkołę Sztuk Plastycznych w Gdańsku (PWSSP). W 1948 r. zorganizowano pierwszy Ogólnopolski Festiwal Sztuk Plastycznych. Na fali odwilżowych zmian w roku 1956 także w Sopocie odbył się pierwszy Festiwal Jazzowy zorganizowany przez Leopolda Tyrmanda, Franciszka Walickiego i Jerzego Kosińskiego. W 1957 r., korzystając z rozluźnienia sytuacji politycznej, otworzono Klub Studentów Wybrzeża „Żak”, będący miejscem spotkań studentów podczas kulturalnych wydarzeń. Działał przy nim kultowy teatrzyk studencki „Bim Bom”. Atmosferę tego okresu doskonale oddaje Polska Kronika Filmowa w całości poświęcona Sopotowi z 1957 r.² oraz film *Do widzenia do jutra* (1960) w reżyserii Janusza Morgensterna. Z krajobrazu miast powoli zanikała instytucja kulturotwórcza, jaką była kawiarnia literacka. Andrzej Osęka skrytykował kawiarnie z ambicjami artystycznymi stwierdzając, że [...] *nigdy nie stały się one w tym stopniu cmentarzem talentów, idei, ambicji, skupiskiem twórców bez dzieła – jak dzisiaj*³. W Trójmieście rolę kawiarni artystycznej pełniła gdyńska „Cyganeria” otwarta w 1946 r. Odbywały się w niej zebrania Związku Polskich Artystów Plastyków i wystawy twórców z Wybrzeża. Ekspozycje organizowane były także w gdańskich kawiarniach – „Morskiej”, „Rudym Kocie”, „SPAMie” oraz sopockim „Grand Hotelu”. Miejscem ogniskującym życie artystyczne i towarzyskie plastyków oraz ludzi pióra był sopocki „SPATiF”, którego wnętrzem było efektem pracy środowiska plastycznego, teatralnego i dziennikarskiego⁴. Urządzone spontanicznie miała zdobić, jak wspominało, autentyczna czaszka konia. Szerokie ławy, toporne niskie stołki, rozgwar i szum wcale nie kawiarniany. Bo nie była to kawiarnia, ani żadna restau-

¹ Stefan Bednarek – *W socjalistycznej kuchni* w: Stefan Bednarek (red.) – „Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u”, 1997, s. 236.

² Jerzy Hoffman, Edward Skórzewski (reż.) – *Sopot 1957*, por. <https://www.youtube.com/watch?v=X-sYf01Hbk7c> [dostęp: 18.07.2019 r.]. W tym samym roku miasto sfotografował Tadeusz Rolke, zob. *Sopot*, Archiwum Tadeusza Rolke na stronie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie w: <http://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-tadeusza-rolke/2106> [dostęp: 18.07.2019 r.].

³ Andrzej Osęka – *Splendor kawiarniany* w: „Przegląd Kulturalny” 1959, nr 49, s. 2.

⁴ Por. Marian Grabowski – *Małe wystawy dobrej plastyki* w: „Rejsy” 1963, nr 1, s. 1.

⁵ Laik – „Ciepłe” wnętrza... w: „Dziennik Bałtycki” 1970, nr 225, s. 6.

racja jak „Spatif” w Warszawie, ale najprawdziwsza buda artystów – wspominał pisarz Zbigniew Żakowski – *Alkohol tani, zakąski i dania nie raz zadziwiające (przez pewien czas serwowano pieczonego prosiaka!), a nade wszystko – uczucie swobody*⁶. W „SPATiFie” można było często spotkać artystów: Jacka Żuławskiego, Kazimierza Kacha Ostrowskiego, Stanisława Michałowskiego czy Juliusza Studnickiego wraz ze swoją gwardią⁷. Miejscem spotkań studentów PWSSP była zaaranżowana w 1963 r. na klub przestań piwnicy „Pod Zbrojownią”⁸ (il. 1).

Środowisko trójmiejskich architektów wewnątrz ściśle związane było przede wszystkim z PWSSP. W 1946 r., jeszcze w sopockiej siedzibie szkoły, utworzona została Katedra Projektowania Mebla i Pracownia Projektowania Wnętrza i Sprzętu⁹. Pracownie architektury objął Stefan Listowski (1902–1987), pracownię mebla zaś Włodzimierz Padlewski (1904–2007). Obaj byli absolwentami Politechniki Warszawskiej i specjalnie na potrzeby nowo powstałej uczelni stworzyli program edukacji dla przyszłych architektów-wnętrzarzy¹⁰. Pracownicy i absolwenci wydziału kreowali najbliższe otoczenie projektując wnętrza lokali usługowych i obiektów użyteczności publicznej. Stworzyli szereg unikatowych mebli, które wpisały się w historię polskiego wzornictwa i do dziś cieszą się dużym zainteresowaniem, o czym świadczyć może choćby wznowienie prototypu krzesła H106 autorstwa Edmunda Homy¹¹. Projektowanie wnętrza lokali gastronomicznych było podejmowane głównie przez pewną grupę architektów wewnątrz wykształconych w PWSSP. Byli wśród nich: Czesław Kosmacz, Lesław Kiernicki, Roman Sznajder, Bolesław Petrycki, Juliusz Kędziorek, Wiesław Kobyliński, Aleksander Szrajber, Bolesław Siemianowski oraz Henryk Kitowski¹².

⁶ Zbigniew Żakowski – *Ujrzane, w czasie zatrzymane (5)* w: „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2000, nr 1, s. 78.

⁷ Do tak zwanej gwardii, czyli grupy przyjaciół skupionej wokół sylwetki Studnickiego należeli: Zdzisław Brodowicz, Tadeusz Dobrowolski, Franciszek Duszeńko, Konstanty Gorbatowski, Adam Haupt, Urszula Ruhnke-Duszeńko, Stefan Listowski, Stefan Markiewicz, Lucjan Motyka, a także Leszek Veroscy oraz Jerzy Zabłocki. Por. Andrzej Zagrobelny – *Życie i twórczość Juliusza Studnickiego (1906–1978)*, maszynopis pracy magisterskiej, 2010, s. 124.

⁸ (jota) – *Piwnica „Pod Zbrojownią”* w: „Rejsy” 1963, nr 9, s. 6.

⁹ Więcej o zmieniającej się strukturze Wydziału zob. Andrzej Pniewski, Rafał Setlak (red.) – *Wydział Architektury i Wzornictwa Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku*, 2007, s. 78–83.

¹⁰ Małgorzata Cackowska – *Twórczość pedagogiczna Włodzimierza Padlewskiego* w: Hubert Bilewicz (red.) – „Włodzimierz Padlewski: architektura i sztuka. W roku jubileuszu stulecia urodzin”, 2008, s. 40.

¹¹ Współczesny prototyp wykonany został przez firmę „Politura” zajmującą się promocją polskiego wzornictwa. Więcej o twórczości Edmunda Homy zob. Hubert Bilewicz, Halina Kościukiewicz (red.) – *Profesor Edmund Homa*, 2011.

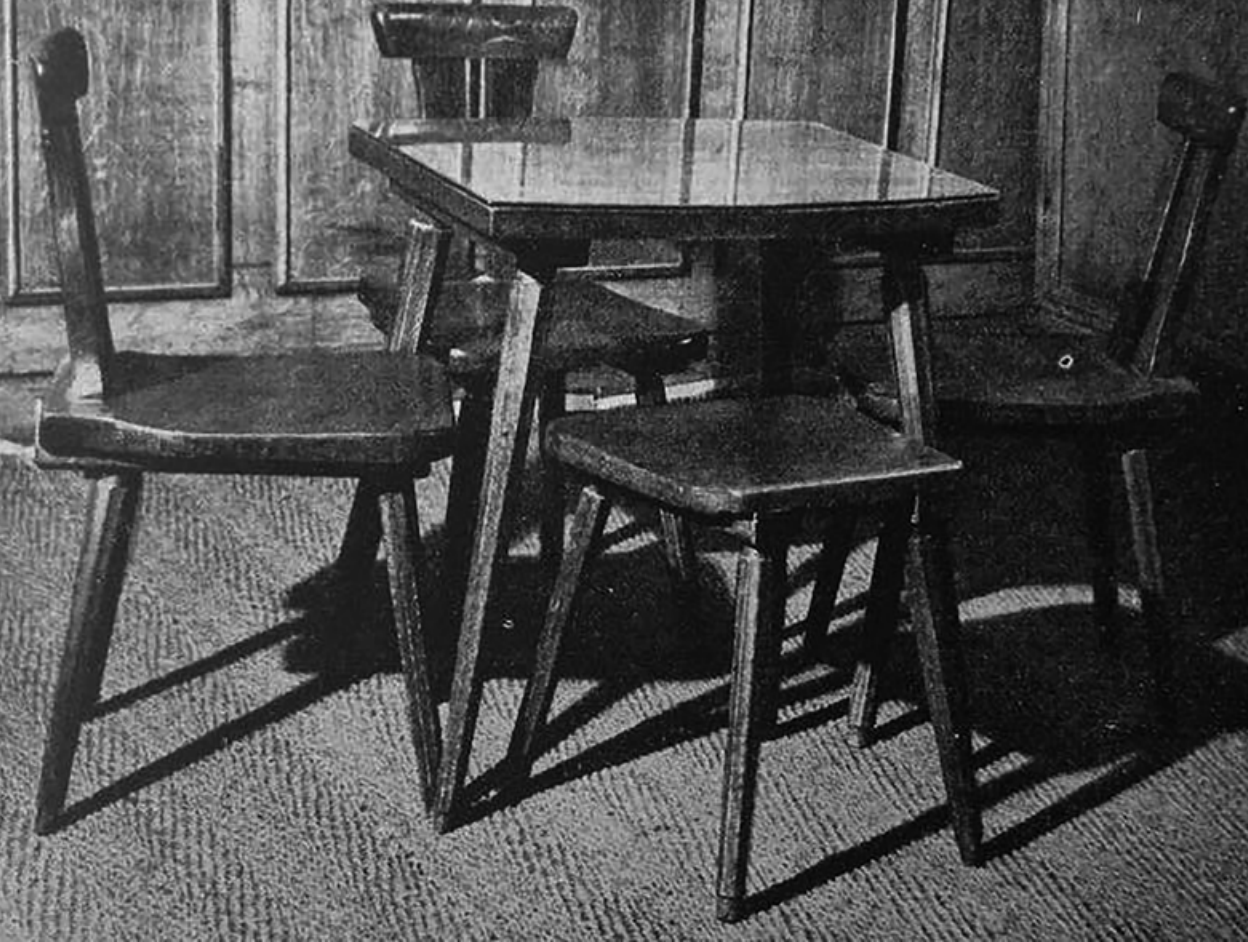
¹² Nazwiska podane w układzie chronologicznym, wg. daty ukończenia studiów, kolejno: 1952, 1953, 1953, 1955, 1955, 1955, 1955, 1955, 1961.



↑ il.3. Wnętrze kawiarni „Gdańska” w Gdańsku w: „Architektura” 1955, nr 8, s. 233.

Tego zagadnienia podejmowali się również profesorowie gdańskiej uczelni, nie tylko Włodzimierz Padlewski, ale także Adama Haupt, Stefan Listowski i Ryszard Semka. Rzadziej byli także architekci związani z Politechniką Gdańską bądź Miastoprojektem. Zdarzało się również, że wnętrza tworzone były przez artystów plastyków, co w tamtych czasach nie wzbudzało większego zaskoczenia, nie przywiązywano wagi do zaplecza warsztatowego i powszechnie wiadomo było, że plastycy podejmowali się prac z zakresu wielu dziedzin. Malarz Włodzimierz Łajming dorabiał zatrudniając się jako plastyk w Gdańskich Zakładach Gastronomicznych. Zaprojektował wtedy kawiarnię „Mocca” oraz restaurację „Współczesna”¹³. Autorstwo wystroju danego lokalu wynikało

¹³ (tab.) – *O gdańskich mostach, realizmie w sztuce, potrzebnych sklepach i nowoczesności* w: „Wieczór Wybrzeża” 1961, nr 54, s. 3.



↑ il.4. Meble w kawiarni „Gdańska”, proj. Adam Haupt w: „Architektura” 1955, nr 8, s. 233.

przede wszystkim z rozdysponowania zleceń, jakie przychodziły do Zakładów Naukowo-Badawczych PWSSP powstałych w 1948 r. Kierownikiem zakładów artystyczno-naukowo-badawczych z zakresu architektury wnętrz był Włodzimierz Padlewski. Zachowana dokumentacja, choć niestety niekompletna, daje możliwość ustalenia autorstwa poszczególnych realizacji, ich datowanie, ale także obrazuje zakres prac, jakie wykonywali projektanci. Były to przede wszystkim kompleksowe projekty wnętrz lokali gastronomicznych z uwzględnieniem kolorystyki, tkanin, malarstwa monumentalnego, projektów wyposażenia (stołów, krzeseł, hokerów, bufetów), ale także projekty reklam neonyowych, znaków informacyjnych czy opraw plastycznych lokali na różnego typu obchody i zabawy.

Projekty wnętrz gastronomicznych i mebli, środowiska gdańskiego lat 50. XX w. związanego z PWSSP, prezentują bardzo odmienne stylistyki. We wnętrzu baru zaprojektowanym w 1951 r. przez Romana Sznajdera możemy odnaleźć wiele rozwiązań projektowych, które z powodzeniem będą wykorzysty-

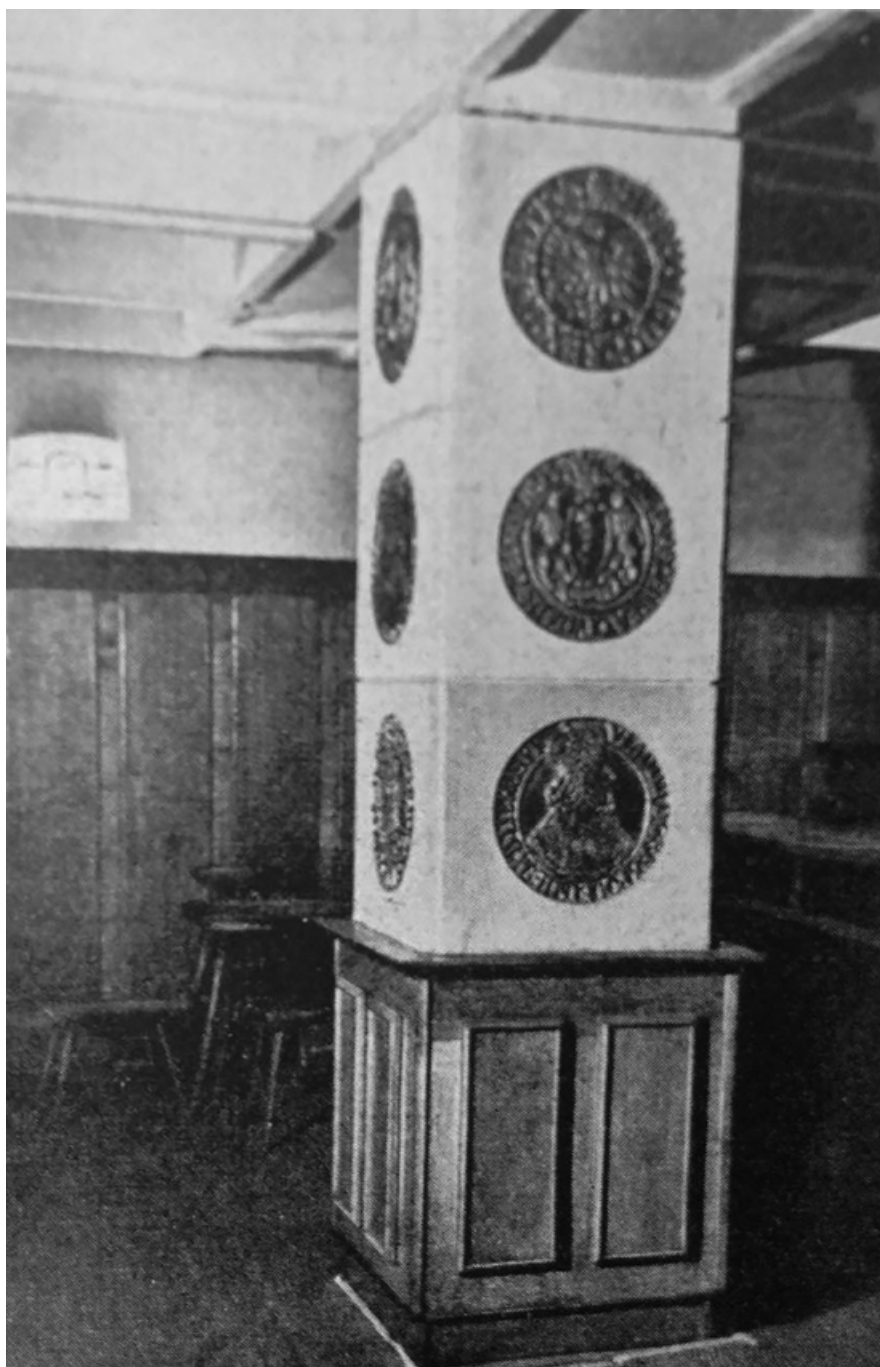
wane w późniejszych dziesięcioleciach. Zastosowano tu prostą ladę bufetową, oświetloną punktowo, a także podświetlone szklane półki bufetowe oraz hoker z okrągłym, tapicerowanym siedziskiem. Ściany wnętrza pokryte zostały boazeriami oraz drobnymi płytkami ceramicznymi (il. 2). Z kolei Adam Haupt zaprojektował cukiernię i kawiarnię „Gdańska” mieszczącą się we Wrzeszczu przy Alei Grunwaldzkiej¹⁴. Na parterze lokalu znajdowała się ciastkarnia, zaś w podziemiach kawiarnia z barem i miejscami siedzącymi. Bezokienną przestrzeń kawiarni obiegały wysokie boazerie i jasne kinkiety (il. 3). Na czteroosobowy zestaw meblowy zaprojektowany przez Haupta składał się prostokątny stół oraz proste i powściągliwe, twarde zydle z oparciem oraz taborety (il. 4). Efektownym rozwiązaniem była dekoracja konstrukcyjnego filara znajdującego się w środku sali konsumpcyjnej ozdobiona prawdopodobnie ceramicznymi elementami przypominającymi dawne monety bądź medale. Dolna partia obłożona została boazeriami nawiązując do wystroju całego lokalu (il. 5).

Za zapowiadającą odwilżową stylistkę w Gdańsku można uznać wnętrze kawiarni „Morska”, która znajdowała się przy Alei Grunwaldzkiej we Wrzeszczu i należała do zespołu budynków Grunwaldzkiej Dzielnicy Mieszkaniowej wybudowanej w l. 1951–1957. Wnętrze lokalu zaprojektował Ryszard Semka. W projekcie budynków wykorzystano spadek terenu i w skrzydle północno-zachodnim obniżono kondygnację w stosunku do poziomów głównej bryły. W tym skrzydle mieściło się wejście do „Morskiej”, a uskok w poziomach budynków pozwolił na powstanie części tarasowej poprzedzającej wejście do lokalu. W środku znajdowało się długie i wysokie pomieszczenie o wysokości 4,56 m, szerokości 5,00 m i długości 28,98 m, podzielone na trzy, wydzielone między sobą jedynie zasłonami, sale konsumpcyjne o powierzchni 159 m² (il. 6, 7)¹⁵. Były one poprzedzone reprezentacyjnym hallem wraz z szatnią, co miało gwarantować uzyskanie przez lokal statusu wyższej kategorii. Z hallu wchodziło się bezpośrednio do sali konsumpcyjnej z rzędami stolików ustawionymi wzdłuż ścian bocznych. W kolejnej części pomieszczenia znajdował się bufet z zapleczem i magazynem usytuowanym w północnej części¹⁶. Ostatnia sala, także ze stolikami wzdłuż ścian, miała wydzielone miejsce na estradę. Janusz Kowalski w swoim artykule poświęconym gdańskim kawiarniom i restauracjom, który ukazał się na łamach periodyku „Architektura”, skrytykował rozkład kawiarni

¹⁴ Janusz Kowalski – *Gdańskie kawiarnie i restauracje* w: „Architektura” 1955, nr 8, s. 235.

¹⁵ Janusz Kowalski – op. cit., s. 232.

¹⁶ Część zaplecza z bufetem miała powierzchnię 36 m², liczenie ich razem było jednak niezgodne z normatywem, bez bufetu powierzchnia zaplecza wynosiła 30 m².



↑ il.5. Filar w kawiarni „Gdańska” w Gdańsku w: „Architektura” 1955, nr 8, s. 233.

i związany z nim problem komunikacji wewnętrznej¹⁷. Autor zauważył, że miejsce przeznaczone na stoliki jest zbyt szerokie na jeden ich rząd, a za wąskie na dwa, co przy wydłużonych proporcjach pomieszczenia tworzy zbyt długie ciągi komunikacyjne. Kowalski podjął także problem związany ze zbyt małą ilością pomieszczeń na zapleczu oraz brak pomieszczenia biurowego. Niewystarczająca powierzchnia zaplecza lokalu była częstym mankamentem w projektowaniu. Józef Łowiński słusznie upatrywał jego przyczyn w adaptacji miejsc w budynkach mieszkalno-usługowych nieprzystosowanych do umieszczania w nich lokali gastronomicznych¹⁸. W Gdańsku w 1955 r. z 30 istniejących lokali gastronomicznych tylko 6 wybudowano po wojnie, a zaledwie dwa przebudowano¹⁹. Dawne lokale nie były przystosowane do serwowania większych ilości potraw, a ich zaplecza były po prostu zbyt małe. Kowalski nie był jednak aż tak surowy w ocenie „Morskiej”, którą zaliczył do grupy lokali z prawidłowo zaprojektowanym zapleczem podkreślając, że większość lokali nie posiada nawet zmywalni ani szatni dla pracowników²⁰. W kawiarni znajdowało się wyposażenie zaprojektowane przez Władysława Wołkowskiego. Zestaw meblowy składający się z okrągłego stolika i krzeseł (il. 8). Wołkowski, choć projektował już w dwudziestolecie międzywojennym, zasłynął przede wszystkim za sprawą unikatowych projektów powojennych wykonywanych własnoręcznie z wikliny, trzciny, bambusa oraz sznurka. Większość jego projektów nigdy nie weszła do masowej produkcji²¹. Nie udało się ustalić, czy zestaw kawiarniany zaprojektowany został na specjalne zamówienie gdańskiej kawiarni. W swojej formie i wykonaniu meble zbliżone są do „Kompletu Kwiatowego”, które sama królowa belgijska wybrała do swojej rezydencji w 1957 r.²². Siedziska i oparcia krzeseł zostały wykonane z wikliny, okrągły stół wsparty na czterech wspornikach rozchodzących się od środka. Przy wejściu do lokalu mieścił się kawiarniany ogródek otwierany na okres letni, który mógł pomieścić 60 osób. Do dziś pozostały po nim masywne kandelabry zaprojektowane przez architekta Józefa Augustyna. W swojej formie nawiązują do socrealistycznych założeń.

Projekt kawiarni „Ermitage” opracowany przez warsztaty Naukowo-Badawcze PWSSP pod kierownictwem Stefana Listowskiego z pewnością wpisuje

¹⁷ Por. Janusz Kowalski – op. cit., s. 235.

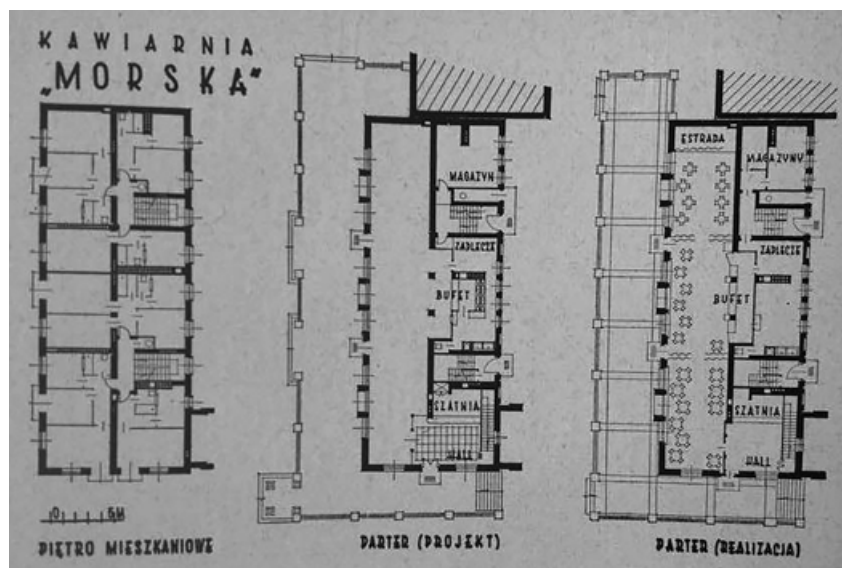
¹⁸ Józef Łowiński – *Kawiarnie warszawskie* w: „Architektura” 1959, nr 10, s. 437.

¹⁹ Zbigniew Dworak – *Kilka uwag o zakładach w Gdańsku* w: „Żywnienie Zbiorowe” 1955, nr 2, s. 5.

²⁰ Ibidem.

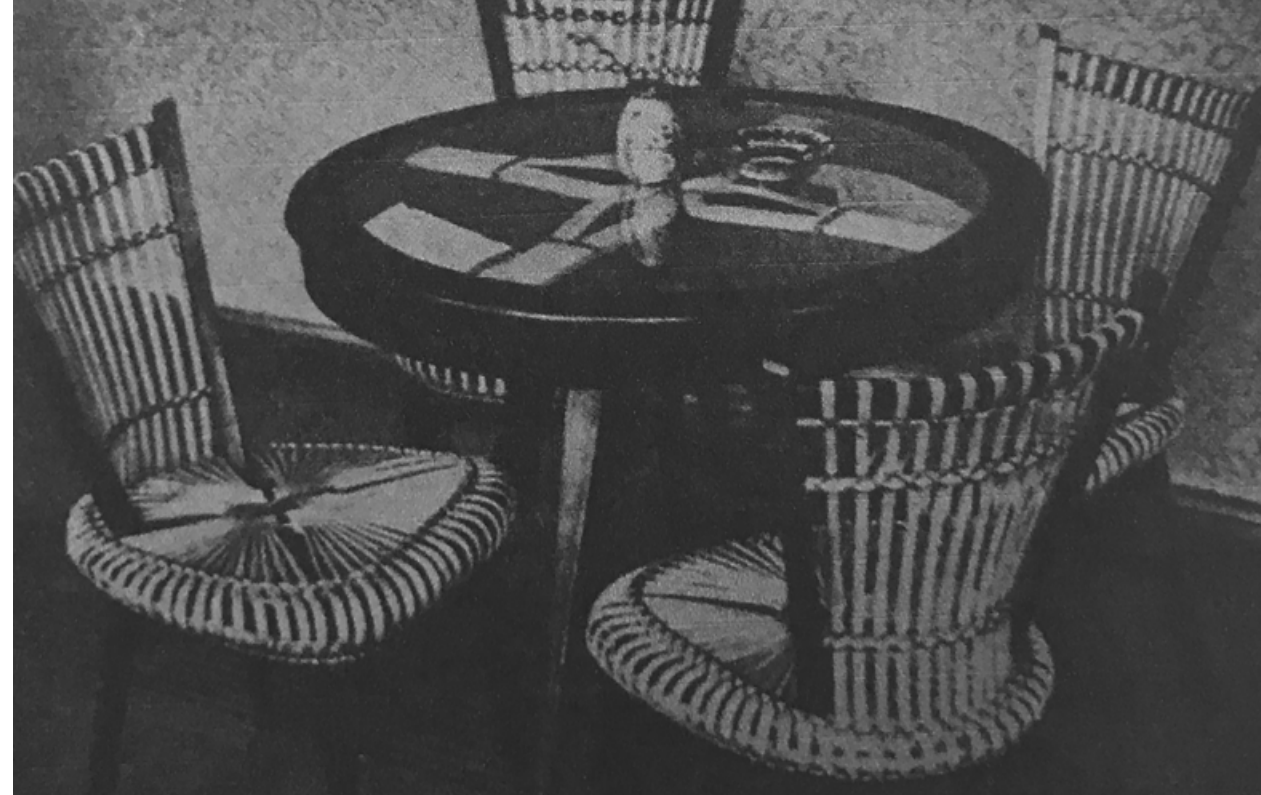
²¹ Anna Różańska – *Władysław Wołkowski. Z dziejów teorii praktyki polskiej sztuki użytkowej XX wieku* w: „Ikonotheka: prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 1996, t. 10, s. 85.

²² Ibidem.



↑ il.6. Rzut kawiarni „Morska” w Gdańsku w: „Architektura” 1955, nr 8, s. 232.

↓ il.7. Wnętrze kawiarni „Morska” w Gdańsku w: „Architektura” 1955, nr 8, s. 232.



↑ il.8. Meble w kawiarni „Morska” w Gdańsku, proj. W. Wołkowski w: „Architektura” 1955, nr 8, s. 232.

się w nurt podwilżowej inwazji nowoczesności. Lokal najwyższej kategorii, otwarty w 1956 r., znajdował się przy najczęściej odwiedzanej ulicy sopockiej. Został przejęty przez Sopockie Zakłady Gastronomiczne i otrzymał taką samą nazwę, pod jaką prosperował w pierwszych latach po wojnie²³. Okna przysłonięte zostały tkaniną projektu Józefy Wnukowej (il. 10), choć znana tylko z biało-czarnych reprodukcji, pozostaje nowoczesna w swoim wyrazie. Dekoracja, łącząca ze sobą elementy fantastyczne i figuralne, przedstawia w sposób humorystyczny apoteozę cyrku. Składają się na nią jednorożec, bawiące się psy, huśtająca się na tle motywów geometrycznych małpa. Lokal miał 100 miejsc, a jego przepustowość przewidywana była na 800 osób. Bufet i meble restauracji zaprojektował inż. Miondowicz (il. 9)²⁴. Tkaniny sopockie ozdobiły także wnętrze otwartej w 1957 r. w Gdyni kawiarni „Liliput” (zaprojektowane przez Daniellę Drożdżicką, Krystynę Jacobson, Bernardę Świderską i wykonane przez nie wraz z Zofią Polasińską i Gizelą Bachtin)²⁵. W zakładach naukowych szkoły pod kierunkiem Adama Haupta wykonano także projekt wnętrza sopockiej

²³ „Ermitage”. Nowa kawiarnia w Sopocie w: „Głos Wybrzeża” 1956, nr 170, s. 4.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Sprawozdanie z działalności komisji do spraw zleceń za r. 1956 w: APGd: PWSSP 2137/72, s. 137.

il.9. Wnętrze restauracji „Ermitage” w Sopocie, 1957,
Archiwum ASP w Gdańsku.





↑ il.10. Tkanina Józefy Wnukowej, 1957, Archiwum ASP w Gdańsku.

restauracji „Pod Strzechą” (1959). To właśnie dla tego lokalu Józefa Wnukowa zaprojektowała dekoracyjną tkaninę „Geometryczna”, dziś stanowiącą jeden z najlepszych przykładów nowoczesnego wzornictwa stylu l. 50. XX w. charakteryzującego się użyciem agresywnych, jaskrawych barw i kontrastowych zestawień kolorów. Okres odwilży to triumf barwnych tkanin z abstrakcyjnymi wzorami, które masowo pojawiały się w kawiarniach, restauracjach i barach mlecznych. To także triumf tak zwanych „pikasów” – abstrakcyjnych, kolorowych malowideł ściennych i wielu innych nowych kompozycji aranżacji wnętrz. Tu dobrym przykładem jest wnętrze mleczarni „Kossakowo” w Gdyni z 1958 r. (proj. Zofia Plęś i Katarzyna Brosch) ze scenografią o nieregularnie rozmieszczonych kołach (il. 11).

Jerzy Hryniewiecki w swoim manifestie, który na stałe wpisał się już w dyskurs powojennego polskiego dizajnu, opublikowanym na łamach pierwszego numeru „Projektu” stwierdził: *Chcemy być nowocześni [...]. Dziś piękno musi nas otaczać. Jesteśmy zbyt tolerancyjni dla brzydoty dnia codziennego, przejawiającej się na każdym kroku – w mieszkaniu, w miejscu pracy, na ulicy – anachroniczną niewspółczesnością, brudem, nieporządkiem, abnegacją. Zbyt szary jest*



↑ il.11. Wnętrze mleczarni „Kossakowa” w Gdyni, 1959 w: Józefa Wnukowa (red.) – *Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku 1945–1965*, [1965], nlb.

zewewnętrzny obraz naszego społeczeństwa na co dzień²⁶. Słowa te można interpretować także w odniesieniu do powstających zakładów gastronomicznych, które po trudnym okresie socrealizmu aspirowały do przełamywania smutnej i szarej rzeczywistości. Pomimo trudnej sytuacji politycznej i gospodarczej państwa, odwilż artystyczna 1956 r. przyniosła ze sobą powiew nowoczesności. Była ona jednak, jak zauważa Marta Kołacz, zjawiskiem złożonym, z jednej strony w pracowniach projektantów powstawały coraz śmielsze, innowacyjne pomysły, z drugiej miasta wciąż pozostawały smutne i przygnębiające²⁷. Należy jednak pamiętać, że na ich nowoczesny charakter często wpływały jedynie poszczególne elementy wystroju i wyposażenia: oryginalne meble, barwne tkaniny dekoracyjne czy elementy dekoracji architektonicznej. Doskonałym przykładem może być chociażby wystrój sali restauracyjnej gdyńskiego Dworca Głównego PKP opracowany przez zespół gdańskich plastyków, w której złączono ze sobą dostojny, historyzujący wystrój z nowoczesnymi malowidłami (il. 12).

²⁶ Jerzy Hryniewiecki – *Kształt przyszłość w: „Projekt” 1956*, nr 1, s. 5.

²⁷ Marta Kołacz – *Nad filiżanką. Życie kawiarniane 1955–1965 jako przykład przemian w życiu obywatelsko-artystycznym Warszawy w: Anna Kielczewska, Maria Porajska-Hałka (red.) – „Wizje nowoczesności. Lata 50. i 60. – wzornictwo, estetyka, styl życia”. Materiały z sesji „Lata 50. i 60. w Polsce i na świecie: estetyka, wizje nowoczesności, styl życia”, 2012, s. 126.*

il.12. Sala restauracyjna Dworca Głównego w Gdyni,
1957, Archiwum ASP w Gdańsku.



RAZEM TWORZYMYS
HISTORIĘ
ASP W GDAŃSKU



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

Archiwum i Biblioteka gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych zwraca się z prośbą do wszystkich byłych i obecnych pracowników Uczelni, studentów i absolwentów, członków kół naukowych i sympatyków Akademii, o przekazywanie w darze wszelkich dokumentów, zdjęć, afiszy, wydawnictw i wspomnień oraz innych pamiątek związanych z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Pięknych w Gdańsku z siedzibą w Sopocie, Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Gdańsku oraz z obecną Akademią Sztuk Pięknych.

Zebrane materiały pozwolą uzupełnić obecną kolekcję Uczelni o nowe informacje dotyczące historii Akademii i poszerzyć wiedzę na temat szkolnictwa artystycznego na Pomorzu.

Kontakt:

Biblioteka i Archiwum
Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
Gmach Wielkiej Zbrojowni
Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk
tel. 58 301 28 01 wew. 30
e-mail: piotr.gizinski@asp.gda.pl

**PRZEKAŻ
NAM
SWOJE
ZBIORY!**

FEMINISTYCZNA AKCJA KREATYWNA

Opiekunka: dra Katarzyna Lewandowska

Zarząd: Justyna Aksinowicz – prezeska, Daria Szarmach – wiceprezeska, Kasprzak Paweł – skryba



Celem działalności Mędzywydziałowego Koła Naukowego FAK Feministycznej Akcji Kreatywnej jest szczególne zwrócenie uwagi na obszar szeroko rozumianego wykluczenia. Współczesne perspektywy feministyczne w sposób wyraźny eksplorują w teorii i w praktyce figurę Innego, bardzo często traktowany jako obcy, tym samym niebezpieczny bo nieznany. Aktywizm na rzecz istot ludzkich i nieludzkich stanowi podstawę dla feminizmu, który ukierunkowany jest na troskę wobec wszystkich czujących istot. Wykorzystujemy narzędzie nam bliskie, czyli sztukę, przez którą należy zmieniać zdegradowaną przez człowieka rzeczywistość. Obca jest nam struktura wertykalna, czy centralna. Nasze działania powinny mieć charakter równościowy, współodczuwający, empatyczny i niewykluczający. Ważna jest dla nas praca kolektywna oparta na zaufaniu i szacunku. Animal Liberation/Human Liberation.

Murinsel – Mur Island – Vito Acconci

Monika Jenowein-Patyczek

Sztuka już materialna.

Sztuka polegająca na tworzeniu obiektów, które mają za zadanie być fizycznymi miejscami – projektami – połączeń przyjemnych doświadczeń.

DLACZEGO VITO ACCONCI I MARINA ABRAMOVIĆ

W numerze 3. *Akademii* w *Mieście* pisałam o „sztuce niematerialnej w mieście” i jej oddziaływaniu na współczesnego człowieka biorąc za przykład londyński performance 512 Hours Mariny Abramović. Tym razem chciałabym zastanowić się nad miejscem „sztuki materialnej w mieście” i opisać jej możliwy wpływ na człowieka posługując się przykładem projektu *Murinsel* – wyspy-mostu w austriackim Graz performerą Vita Acconci’ego.

Vito Acconci (1940–2017) był równie znanym i kontrowersyjnym preformatorem jak Marina Abramović w l. 60. i 70. Wszystkie jego działania koncentrowały się na ludziach, w tym głównie pozornie niezaangażowanych przechodniach. Wyuczony poeta, a pasywny performer z wyboru, od l. 60. zajmował ulicę i zmieniał konwencje przestrzeni publicznej, nie rezygnując przy tym z pasji do pisania, ani wpływania na zachowania ludzi. W l. 80. zrealizował projekty architektoniczne, które przyczyniły się do ponownego zdefiniowania wpływu i funkcji środowiska miejskiego. Ostatecznie w 1988 r. założył Acconci Studio, warsztat projektowania skupiający profesjonalistów – architektów, projektantów, teoretyków sztuki i inżynierów, w którym jego własne społeczno-artystyczne zaangażowanie nabrało mocy poprzez aktywację określonych stref ograniczonych oraz traktowanie architektury jako okazji do aktywności, tj. wspomnianej już aktywności przyjemnych połączeń. Czynił przestrzenie płynnymi, zmiennymi i przenośnymi jak ludzka natura, równocześnie mistrzowsko integrując i wyodrębniając przestrzeń publiczną od prywatnej.

Architektoniczny projekt *Murinsel* należy postrzegać w tym samym kontekście – gry komunikacji w izolacji oraz gry integracji i separacji przestrzeni publicznej od prywatnej. Z tego powodu zaryzykowałabym nazwanie tego projektu obiektem połączeń przyjemnych doświadczeń.

→ Graz (Austria) – Projekt *Murinsel*, fot. Harry Schiffer.



IDEA TRWAŁEJ METAFORY

Murinsel to wyspa przestrzeń publiczna zbudowana na rzece Mura w mieście Graz. Częściowo kawiarnia, częściowo teatr, a nawet plac zabaw, tworzy całkowicie nową przestrzeń miejską, zarówno metaforycznie, jak i w rzeczywistości. Na podstawie pomysłu Roberta Punkenhofera (Art & Idea) pochodzącego z Grazu, zleconego przy okazji mianowania miasta Graz Europejską Stolicą Kultury, Vito Acconci zaszczerpił sztuczną wyspę i most łączący naturę z miastem. Sztuczna wyspa na rzece Mura nie jest dopasowana do urbanistycznej siatki miasta, w swym uduchowieniu, subtelnie obala dominujący schemat zagospodarowania terenu. Artysta poprowadził odwiedzających przez tereny, które do tej pory były dla nich niedostępne. Wykorzystał w tym celu m.in. pomysł częściowego zanurzenia obiektu w wodzie. Przestrzenie rekreacyjne mogą być używane niezależnie, jednocześnie pomieszczają do 300 osób. Wyspa pełni również funkcję mostu łączącego brzegi rzeki Mury (47 metrów szerokości).

Wyspa na rzece Mura została oficjalnie otwarta dla publiczności w styczniu 2003 r. Pół miliona odwiedzających przybyło na wyspę w ciągu pierwszych sześciu miesięcy, choć pierwotnie miał być to obiekt tymczasowy, istnieje do dziś ze względu na wygląd oraz wpływ na kulturę lokalną. Jest silnym kulturowo obiektem trwale wpisanym w mapę i historię tego miasta.

OBIEKT POŁĄCZEŃ PRZYJEMNYCH DOŚWIADCZEŃ

Obiekt ten jest bez wątpienia architekturą przestrzeni kulturowych, chociażby w oparciu o definicję dr Moniki Zawadzkiej, dra hab. Jana Sikory i dra Marka Zbigniewa Barańskiego zawartą w monografii *Architektura Przestrzeni Kulturowych* (2016)¹. Głównym celem projektu *Murinsel* było przełamanie dominującej

¹ Architektura przestrzeni kulturowych to pojęcie złożone i nowe. Parafrazując definicję „architektury krajobrazu” wprowadzoną do dyskursu naukowego przez Janusza Bogdanowskiego, można uznać, że w wyrażeniu „architektura przestrzeni kulturowych” słowo „architektura” ustala metodę oraz formę podejmowanego działania, natomiast „przestrzenie kulturowe” zakreślają obszar, w którym do ingerencji projektowej dochodzi. Wskazanie na „architekturę” jako na sposób postępowania odnosi się wprost do sztuki i umiejętności kształtowania przestrzeni, bez względu na to, czy operujemy w skali miasta czy architektonicznego detalu. Natomiast „przestrzeń kulturowa” wyznacza na miejsce aktywności obszary przekształcone – w różny sposób i w różnym stopniu – poprzez działalność człowieka. Polem badawczym i podstawowym obszarem zainteresowań architektury przestrzeni kulturowych jest krajobraz – fenomen pojmowany szeroko i wieloznacznie, lecz gdyby wskazać jedno jego ujęcie mogłoby to być określenie krajobrazu jako fizjonomii powierzchni Ziemi, będącej połączeniem działalności przyrody oraz ludzi. Przestrzeń kulturowa może więc przybierać formy krajobrazu regionalnego, miejskiego, industrialnego czy wiejskiego. Wszystkie one są zapisem długiego trwania przestrzeni w czasie, a architekci pracujący w tak złożonych kontekstach muszą umieć rozpoznać i wydobyć lokalne walory miejsca, wpleść weń znak teraźniejszości oraz dobrze przygotować je na to, co nadchodzi.



↑ Graz (Austria) – Projekt *Murinsel*, fot. Harry Schiffer.

izolacji pomiędzy dwoma brzegami rzeki Mury poprzez stworzenie futurystycznej, wielofunkcyjnej platformy oferującej nową przestrzeń publiczną dla „komunikacji, przygody i twórczości artystycznej”. Deformacja kopuły na górze tworzy dedykowany dla dzieci plac zabaw zawierający labirynt ramp i zjeżdżalnię, która dodatkowo łączy amfiteatr z kawiarnią. Połączenie dwóch obszarów, wnętrza z zewnątrz, nie było łatwe do wykonania. [...] *Chcieliśmy zaprojektować coś, co wyraźnie wyznaczy dwie strefy, a zarazem się przeplata. Ludzie w teatrze widzą plac zabaw w tle, a kiedy siedzą w kawiarni, są chronieni przez plac zabaw, który jest częścią dachu. [...] Te funkcje nie powinny być rozdzielone, ponieważ woda płynie wokół wyspy ze statym prądem, toteż chcieliśmy zbudować coś, co będzie płynęło i zmieniało się cały czas [...]* (Vito Acconci, 2003).

Wspomniane dwa obszary to 1. otwarta przestrzeń – tu umieszczony jest warstwowy amfiteatr (w kolorze niebieskim), używany nieprzerwanie i dostępny także poza spektaklami, w którym można usiąść i porozmawiać, 2. zamknięta przestrzeń – pod sklepionym, szklanym sufitem kopuły znajduje się niebiesko-biała kawiarnia, której goście mogą kosztować regionalnych słodkości, korzystając również z tarasu na górze. Elastyczne, trójkątne i zakrzywione fotele można dowolnie przesuwac w przestrzeni tworząc różne konfiguracje.

Oba te obszary połączone są spiralną ścieżką, która podkreśla ogólny kształt wyspy. Brzegi rzeki połączono chodnikami i rampami, tworząc skręt w dwóch strefach aktywności funkcjonujących jako dwie połowki otwartej skorupy, odsłaniając w jednej otwarte wnętrze obudowy kopuły, a w drugiej zamkniętą przestrzeń.



↑↑ Graz (Austria) – Projekt Murinsel, fot. Harry Schiffer.

To, co sprawia, że projekt *Murinsel* jest tak ekscytujący, to nie tylko połączenie wnętrza i otoczenia z naturą, gwarantujące miejsce spotkań i izolacji, ale także nowe perspektywy, jakie zapewnia miastu. Znane obiekty w Grazu można zobaczyć z nowego punktu widzenia. Acconci bawił się materiałami budowlanymi, aby podnieść jakość doświadczeń sensorycznych. Pagórkowaty krajobraz wokół Grazu odbija się w stali nierdzewnej, a przez wizjery i szklane okna całe naturalne otoczenie można zobaczyć z głębi wyspy. Nowe miejsce zgromadzeń, rozciągnięte na wodzie i w wodzie, nazwałabym **obiektem połączeń przyjemnych doświadczeń**.

KONSTRUKCJA ZMYŚŁÓW

W konstrukcji tego przedsięwzięcia zastosowano materiały takie jak guma, asfalt, stalowe kraty, akryl, szkło. Wykorzystanie przezroczystych materiałów miało na celu podkreślenie braku granic między odwiedzającymi a wodą, oraz stworzenie poczucia siedzenia w pęcherzykach powietrza – jednym już pękniętym, a drugim gotowym do pęknięcia. Różnorodne punkty widokowe dają możliwość zobaczenia miasta i brzegów na nowe sposoby i z różnych perspektyw. Organiczny kształt fasadowej skorupy zbudowany jest ze stalowych paneli Nirosta o trójkątnym kształcie połączonych płaskim szkłem Lucite. Konstrukcja opiera się na platformie wspartej na dwóch niewidocznych filarach mostu. Zaokrąglony teatr z kopułą i kawiarnią przeplatają się z wnątką na tak zwaną „skorupę” formując mały plac zabaw. Na piętrze obwód mebli pokładowych wchodzi do wnętrza. Woda z brnącej rzeki wylewa się z powłoki kopuły sprawiając, że na tarasie czuje się jak przy wodospadzie.

Kluczowymi sensorycznymi składnikami formy tego dzieła są: natura, komórka, synapsy, światło, woda. Acconci nie byłby sobą, tj. dawnym eksperymentującym performerem, gdyby po prostu umieścił pływającą platformę w rzece, czyli w naturze i stworzył prosty punkt widokowy w nietypowej lokalizacji. Zamiast tego wyspa jest organicznie skrzywą konstrukcją złożoną z różnych łączących się powłok. Każdej części, bez względu na to, czy jest ona zamknięta, czy otwarta, przypisano pewne funkcje w zależności od jej specyficznego charakteru przestrzennego. Jest to mała wyizolowana komórka kultury miejskiej w miejscu, które nigdy nie było częścią miasta, a teraz wyłania się jako małe centrum życia miejskiego. Rampy / mosty łączące brzegi jawią się jako synapsy. Gra światła za dnia i w nocy. Światło świeci od trybun i od kopuły. Woda spływa po skorupie kopuły i opływa odwiedzających przypominając nostalgicznie *Panta rei*...

WSPÓŁPRACA JAKO NARZĘDZIE

Interesującym faktem jest to, że Vito Acconci nie był architektem, nie potrafił rysować, ani nie znał się na teorii architektury, jednak potrafił dobrać i przekonać innych projektantów i architektów do tego, aby badania prowadzone były w skali architektonicznej, a propozycje interwencji środowiskowych tworzone zgodnie z jego ideami pod szyldem Acconci Studio.

Siła idei polegała na tym, że artysta podtrzymał swoje przywiązanie do języka, ciała i jego relacji z przestrzenią oraz na drastycznym przewartościowaniu definicji przestrzeni publicznej.

POŁĄCZENIA JAKO ROZWIĄZANIA

W swojej wczesnej twórczości artysta był krytyczny w stosunku do dogmatów. Nie tylko krytykował, ale dawał rozwiązania, a właściwie łączył różne dziedziny i mieszał przeznaczenia – produkował rozległe i mobilne struktury do różnych zastosowań, najczęściej społeczności. Jego projekty i osiągnięcia radykalnie zaburzały ówczesne postrzeganie przestrzeni publicznej i jej wykorzystanie.

Vito Acconci w sposób bezpośredni nawiązywał do Archigramów² – projektów ‘insect-like’ Walking Cities z l. 60., tak zwanych przemieszczających się miast, poetyckich miejsc-nie-miejsc, użytecznych i dbających o duchowe potrzeby ich mieszkańców – *Forma podąża za funkcją* napisał Archigrammer David Greene, powtarzając modernistyczny slogan, aby go jednak zaraz potem obalić w zdaniu: *nie, to nie wynika z idei, lecz z pragnienia, aby architektura była radosna*.

Projekt Acconci’ego koresponduje z okolicznym budynkiem Galerii Sztuki zlokalizowanym w centrum miasta. Kunsthaus Graz nie przypomina architektury, a raczej mięsień sercowy lub krowie wymię, narośl lub inną organiczną formę. Wykonany z żelbetonu i paneli pleksiglasowych, barwionych na niebiesko, kryjących pod sobą 900 lamp neonowych, tworzy inteligentną fasadę. Poziom parteru i holu głównego zlokalizowany jest dokładnie na poziomie ulicy, co umożliwia swobodny przepływ pieszych i stanowi zachętę do odwiedzenia muzeum. Wzniesiono go w tym samym roku, w którym powstał *Murinsel*, z okazji obchodów miasta Graz jako Europejskiej Stolicy Kultury (2003). Wg mnie oba

² Archigram to angielska powojenna awangardowa grupa architektów, którą w roku 1961 założyli Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron i Michael Webb. Sprzeciwiali się konserwatywnemu establishmentowi architektonicznemu, stworzyli magazyn o nazwie *Archigram* (początkowo *ARCHItecture teleGRAM*). Koncepcje grupy inspirowane były kulturą masową, rozwojem technologii i przemianami społecznymi. Wynikały z przekonania, że misją architektów jest poszukiwanie nowych sposobów reagowania na zmieniający się świat.

budynki korelują ze sobą, powstawały jednocześnie, spełniają kulturalną funkcję i się wzajemnie dopełniają. Kunsthaus Graz przypomina organiczną obłą formę w centrum zabudowanego miasta, zaś *Murinsel* odwrotnie – metalową konstrukcję muszli w samym centrum krajobrazu natury. Mniemam, że prof. Jacek Dominiczak powiedziałby, iż „te dwa obiekty ze sobą rozmawiają, są dialogiczne”.

TROSKA JAKO IDEA

Projekty Acconci Studio były coraz wyraźniejszym dialogiem z podstawami i składnią proceduralną architektury, krajobrazu, projektowania w przestrzeni miejskiej, a nawet z dziedziną projektową w ogóle. Wykazywały stałą troskę o społeczną rolę podziału między przestrzenią publiczną i prywatną.

Kiedy projektujesz budynek, projektujesz zachowania ludzi – powiedział Acconci. Lubił interweniować w projektowane wzorce zachowań, chociaż w miarę postępu technologii cyfrowych, zaczynał powątpiewać w sens przestrzeni publicznej. *Mój punkt widzenia powstał w latach sześćdziesiątych, kiedy ludzie spotkali się i rozmawiali, a rewolucja się zaczęła* – dodał. *Kiedyś myślałem, że przestrzeń publiczna jest miejscem, gdzie ludzie się gromadzą i zaczynają rozmawiać i zmieniać rzeczy. Teraz widzę to miejsce jako miejsce, gdzie łatwiej jest ich obserwować [...], a oni [ludzie] obserwują innych, tych daleko, w mediach społecznościowych* – dodałabym.

PORAŻKA JAKO ŹRÓDŁO INSPIRACJI

Grupa Archigram była prekursorem stosunku Acconci’ego do technologii, czyli jego postawy przyjmowania określonych technologii nie jako definiującej składni, ale raczej jako elementu gry. Patrzenie na architekturę Acconci’ego prowadzi do uwzględnienia designu jako intersubiektywnej przestrzeni kulturowej, w przeciwieństwie do zachodniej historii designu i architektury jako aspektów kultury komercyjnej i wizualnej. Angażuje kulturę materialną w sposób, w którym porażka jest źródłem, a nie błędem. To właśnie porażka lub niezdarność, która jest pozostałością jego poetycko-performatywnej strategii, jest tym, co sytuje jego prace i idee ponad innymi artystami.



art changes everything

Koło Naukowe PI, studentów Kierunku Intermedia gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych zajmuje się kontekstami sztuki współczesnej, miejscem twórcy w obszarze sztuki najnowszej, działaniami na pograniczu fotografii, performansu, nowych mediów, a także kreowaniem nowych przestrzeni do autorskich projektów. Współpracujemy ze studentami z różnych Wydziałów gdańskiej Akademii, instytucjami kultury i stowarzyszeniami całej Polski

KONTAKT: KOLONAUKOWEPIASP@GMAIL.COM

TYGIEL

koło ASP GDAŃSK

Opiekun: mgr Marek Elsner
Prezes: Edyta Szalewska
Z-ca: Natalia Gwiazdowska

SPOTKANIA
Mała Zbrojownia
sala 213, wtorek 14.00

Tygiel- koło naukowe

asp.tygiel@gmail.com

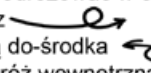


List z podróży

H., 18.06.

Droga C.
Obiecałam, że napiszę i piszę.

Wojaż, peregrynacja, można w podróży być wędrowcem lub wojażerem, można w podróży być pielgrzymem, można nie podróżować, lecz udać się na wyprawę¹.

Podróż może być poślubna, może być wycieczką, czy podróżą służbową, możemy być w długiej/męczącej podróży, możemy spędzić czas/życie na podróżach (czyż to nie miła perspektywa?), można podróżować w czasie, podróż może odbywać się na zewnątrz  zmiana pobytu, może jak wiesz odbywać się z siłą do-środku znana Tobie dobrze Moja Droga C. – podróż wewnętrzna², a także można być Żydem Wiecznym Tułaczem.

Podróż Moja Droga C.³:

Gdy rozpoczynasz podróż to:
a. zapinasz pasy
i nie myślisz o niczym
b. nadajesz bagaż
i nie myślisz o niczym
c. patrzysz przez okno
na mijające krajobrazy
i myślisz o wszystkim
d. rozpoczynasz podróż

Czy nie sądzisz, że dużo tego, tak samo jak miejsc do wywędrowania?

Dlaczego podróżnie piszę do Ciebie, no może dlatego, że lato i wakacje (choć jedno i drugie nadchodzi rychły koniec), tak czy inaczej, czas ten dla pewnej grupy jest właśnie momentem wzmożonej mobilności.

A może po prostu chodzi o ruch, o ruch w liście z podróży, o ruch w podróży, ruch z podróży wynikający.

¹ Wikipedia - [https://pl.wikipedia.org/wiki/Podróż](https://pl.wikipedia.org/wiki/Podr%C3%B3%C5%B4) [dostęp 20.07.2019].

² Wiktionary - [https://pl.wiktionary.org/wiki/podróż](https://pl.wiktionary.org/wiki/podr%C3%B3%C5%B4) [dostęp 20.07.2019].

³ angielski: *travel, trip, journey*, arabski: *سَفَر, فُرُج, جَوَاج*, baskijski: *bidaka*, białoruski: *на́дарожжа*, chorwacki: *putovanje*, dolnołużycki: *drogowanje*, duński: *rejse*, esperanto: *vojaĝo*, fiński: *matka*, francuski: *voyage*, górnołużycki: *pućowanie*, hiszpański: *viaje*, ido: *voyaĝo*, islandzki: *ferð, far*, jidysz: *ספירה (nesije), וועג (weg)*, kaszubski: *wanoga*, kataloński: *viatge*, kazachski: *сапарам*, niemiecki: *Reise, Ausflug*, norweski (bokmål): *reise, tripp*, nowogrecki: *ταξίδι*, rosyjski: *путеше́ствие*, *носа́дка*, szwedzki: *resa, färd*, tuvalu: *malaga*, ukraiński: *нодо́рожжя*, wilamowski: *raes, räs, rajza*, włoski: *viaggio*.

Są miejsca, które szybko definiujemy, bo nauczyliśmy się, że jakaś tam gdzieś północ to miejsce gdzie zimno, gdzie ludzie hołubią swoją prywatność i zachowują dystans. Znowu jakieś tam i gdzieś południe i wschód to ludzie otwarci, klimat przyjemny, z ciepłym zefirkiem i przyrodą przyjazną ludziom, a tym samym człowiekowi kotem/psem/zajacem/krową/prosięciem itd. (bo na pewno raczej nie człowiekiem).

Pracujemy nad przełamaniem naszych wyobrażeń czytając książki tych, którzy już byli tam, gdzie my się właśnie wybieramy.

Moja Droga C., wiem, że czekasz na wrażenia, sprawozdania ze spotkań (po co inaczej miałby być ten list?). Będzie wszystko w swoim czasie, by jednak pozbyć się naleciałości wyobrażeń o ludziach i ich przestrzeni, pozbedziemy się nazw i imion.

By nie zwiodły nas utrwalone wyobrażenia.

Czy wjeżdżając do nowego miejsca masz wrażenie, że:
a. tu mnie jeszcze nie było
b. jestem na nowym, nieznanym terenie
c. jestem u siebie
d. nie wiem gdzie jestem

Byłam i żyłam w magicznym mieście Y, które przywitało mnie falą upałów i materacem na łóżku hotelowym, pamiętającym (najmniej) drugą wojnę światową.

W tym magicznym mieście Y, nie można być na czas, bo czas jest albo za wcześnie, albo jest już po nim.

W tym mieście Y hordy bezpańskich psów, to arystokracja, trzymają się swoich rodzin, są nienachalnie nieufne i zainteresowane koegzystencją bez walki.

Miasto Y to przestrzeń rozmów i spotkań realnych i wymyślonych.

Miasto Y to znikające (i powracające) kamienice, ogrody i planty.

Miasto Y to czas porannej jogi na zakupionej plastikowej piance pod prysznic (mata do jogi nie zmieściła się w bagażu z uwagi na przewożone – młotki, gwoździe, więcej gwoździ i jeszcze więcej gwoździ).

Miasto Y to miejsce będące łącznikiem tamtego czasu z tym czasem.

Inne miasto X, nie należy do siebie, bo jest tych, którzy tu przybyli, a nie tych, którzy byli. Historia znana wielu miejscom, zatem pod żadnym względem nie jest to wyjątkowa historia, żadna też to opowieść.

Gdyby spojrzeć na miasto X można by powiedzieć: Ach, to miasto X jest bliźniaczym miastem miasta F, jakie one do siebie podobne. Jakie podobne!

Ale to również zdarza się nad wyraz często, nie zatrzymujemy się na tym.

Zanim przyjechałam do miasta X, odczuwałam strach. Znałam (z wcześniejszego tułania się) dość dobrze X' największe miasto tego regionu. Było ono dla mnie pomnikiem wielowiekowego totalitaryzmu, dominacji pana nad resztą (społeczeństwem, poddanymi). Jeśli chcesz poczuć kontrolę i dogłębną nieistotność siebie wobec przestrzeni i innych w przestrzeni osadzonych jedź, do X'.

Stąd strach spotkania z X.

Strach okazał się przereklamowany.

Nie należy ufać nadmiernie własnemu lękowi.

Miasto X, chociaż pamięta i czasy lepsze i inne czasy, jest wyjęte poza rejon, do którego należy.

Jest eklektyczne, z samochodami grającymi w ganianego z pieszymi, ale też przysiadające.

Ciągle się gdzieś w nim mościłam, by patrzeć.

Ważne spotkania w umoszczeniu.

*W trakcie podróży
preferujesz
a. pogodę słoneczną
acz nie upalną
b. wiatr z deszczem
oraz przyjemny chłód
c. jest mi obojętne, jaka
jest pogoda, nie jestem
metereopatą/ką
d. pogoda to pogoda,
jest (powinna być)
zmienna*

Chciałam tylko dodać Moja Droga C., że moje wrażenia z miast Y i X, mogą być nieprawdziwe. Spotęgowane były przez iście tropikalną pogodę. Słońce i bezchmurne niebo (jak wiesz) dobrze wpływa na moje samopoczucie (i odczucia).

Zamek z bajki w dolinie, dookoła drzewa, parki i powolny rytm dnia wyznaczany otwarciem sklepu spożywczego - Miejscowość Z.

Tu spotkałam moich znajomych z miasta Y, rozmawialiśmy, dużo rozmawialiśmy, mieliśmy mnóstwo czasu w cieniu zamku.

A mimo wszystko nie powiedziałam im, że jeżdżę do miasta X.

~~Tak jak strach przed wyjazdem do X, poczułam tym razem wstyd, zawstydiłam się.~~

*Gdy podróżujesz
a. uśmiechasz się
i zagadujesz każdego
spotkanego człowieka
b. potrzebujesz chwili dla
siebie i nie nawiązujesz
znajomości
c. dobierasz sobie ludzi,
z którymi chcesz się
poznać
d. nie chcesz i nie
potrzebujesz poznawać
się z nikim*

Moja Droga C., na drzwiach domów w mieście Y można zauważyć zawieszane czarne wstążki.

Czarna wstążka na drzwiach nie oznacza nic dobrego, informuje: w tym domu straciliśmy Kogoś na wojnie.

Miasta X i Y są w stanie wojny.

Droga Moja C. podróż, czyli ruch zdaje się (tak mówią), wzbogaca podróżującego w wiedzę o świecie.

„Kilka tygodni temu świat obiegła wiadomość o mieszkańcach norweskiej wyspy Sommarøy, którzy postanowili odrzucić czas.

Na Północy słońce latem nie zachodzi, życie toczy się we własnym rytmie, więc:

Śpimy, kiedy jesteśmy zmęczeni.

Jemy, kiedy jesteśmy głodni.

Pracujemy, kiedy mamy na to ochotę.

Po co komu czas? Czas to tylko stres.

Na znak protestu zawiesili swoje zegarki na moście łączącym wyspę z resztą świata⁴.

Moja Droga to fake news, fałszywka, działanie zespołu chcącego wypromować wyspę Sommarøy, zespołu, który nawet tam nie mieszka.

Gdy jesteś w podróży:

a. wszystko masz zaplanowane co do minuty

b. część wyjazdu jest zaplanowana, zdarzają się sytuacje niespodziewane

c. nigdy nie wiesz do jakiego wsiądziesz pociągu/samolotu, gdzie będziesz spać, mieszkać

d. nie masz niczego w planach, inni planują za Ciebie

A może tak przez przypadek, o wiele lepszym rozwiązaniem jest nie-podróżowanie. Można wędrować w sposób „zapożyczony”, inni jeżdżą i opisują.

Skoro jest bardzo prawdopodobne, że każda historia jest już w nas wcześniej, zanim gdziekolwiek się udamy – zbudowana przez jakiś zespół. I może tym samym nasze, moje dla Ciebie historie o miastach, ludziach i przestrzeniach, nie są wcale moimi historiami, wcześniej zostały we mnie ulokowane przez Zespół.

~~Bo może rzeczywiście mniej znaczy więcej. Kupmy po moim powrocie z podróży czasopismo o powolności i uważności życia – tego. Magazyn za fantazyliony fantazylionów. Czasopismo – w tendencji słow życia, low potrzeb (fantazyliony oznaczają – jednorazową inwestycję w imię przyszłości). Będziemy tu i teraz – w podróży w bezpodróży.~~

Gdy wracasz z podróży:

a. jesteś zadowolony/a, nareszcie w domu!

b. tęsknisz do miejsc poznanych

c. planujesz kolejną wyprawę

d. odnosisz wrażenie, że więcej rozumiesz

e. nie wiesz nic i nic nie rozumiesz

f. tracisz nadzieję

g. jeszcze bardziej tracisz nadzieję

h. nigdy więcej

i. świata nie naprawisz i nie zrozumiesz

j. nigdy więcej

k.

m.

n.

o.

p.

r.

s.

t.

u.

w.

x.

y.

z.

~~Tymczasem wysyłam do Ciebie list i pocztówkę z miejscowości D. Plaża może nie aż tak pusta jak na zdjęciu ją przedstawiają, ale niebo niebieskie.~~

⁴ Ilona Wisniewska - *Mniej w:* „Dwutygodnik”, 2019, nr 262, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8406-mniej.html> [dostęp: 15.08.2019].

Notatki do listu z podróży



TeARTowskie rozbijanie gdańskich okien

maŻka Wojciechowska

Wiosną przyszłego roku dobijemy do siódmej rocznicy działalności teatru Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku TeART, początkowo noszącego nazwę ASPiryna. Z tej okazji warto odbyć wędrówkę po miejscach, w których grupa zaistniała artystycznie. TeARTowskie rozbijanie okien Gdańska następowało zwykle tam, gdzie sztuka nie wchodzi przez szeroko otwarte drzwi i nie jest tam łatwo mierzyć się ze światem oraz warunkami kultury zastanej. Jeden ze studentów – aktorów TeART-u – Krzysztof Bil, w 2017 r. napisał: *Rzeczywistość teatralna jest niepowtarzalna i ulotna, pozwala na ucieczkę, kreację siebie i świata. Nie ma lepszych, bardziej idealnych okoliczności do walki, ścierania się ze swoimi słabościami, demonami, ale też z marzeniami, niż tu w kruchym światku sceny*¹. Natomiast Anna Kwiatkowska, również studentka i zarazem aktorka, tak postrzegała swój udział w TeART-cie: *Teatr pozwala na odkrywanie w sobie pokładów ogromnej energii i pomaga poszukać sfer niewykorzystywanych w codziennym życiu. Przeżywanie siebie podczas warsztatu teatralnego pogłębia się, daje możliwość spojrzenia na dane zagadnienie z różnych perspektyw. Teatr to dla mnie emocje, które mną kierują w sztuce i stanowią o późniejszym powodzeniu. Tu mogę rozwijać się w wielu kierunkach sztuki naraz*².

Dla grupy młodych aktorów specjalnie powołałam formułę teatru performatywnego, nacechowanego transgresyjnie, w którym aktor ani nie gra, ani nie znajduje się w codziennej rzeczywistości. Jest zawieszony w stanie pośrednim, ciągłego przekraczania, transu i płynnego przystosowywania przestrzeni granicznej za pomocą ruchu, co doprowadza go do duchowego przeistoczenia. Na oczach widza następuje transformacja aktora i sprzężonego z nim rekwizytu, co powoduje wyzwalać się z ograniczeń i daje możliwość pokazania wewnętrznej prawdy. Przebywanie w rejestrach nieświadomości powoduje

¹ Dokument archiwalny z 2017 r. w postaci zapisu wypowiedzi Krzysztofa Bila przechowywany w zbiorach prywatnych autorki.

² Dokument archiwalny z 2017 r. w postaci zapisu wypowiedzi Anny Kwiatkowskiej przechowywany w zbiorach prywatnych autorki.

szok, który umożliwia doznanie katartycznego uniesienia. Przywoływanie archetypicznych konfliktów – tekstami Szekspira, czy współczesnych dramaturgów, a także kolażem gęstej, intensywnej gry aktorskiej, połączonej z muzyką graną na żywo wraz z multimediami i rekwizytami – wywołuje uzdrawiającą wibrację, przeistacza, daje możliwość uczestniczenia w teatralnej alchemii. Tegoroczna absolwentka ASP w Gdańsku – Ewa Platt, tak komentuje swój udział w TeART-cie: *Wybrane do pracy teksty i autorzy (Sarah Kane, Henry Miller czy Andriej Konczałowski), tak skrajnie różne w formie, choć o równie intensywnej wrażliwości w postrzeganiu otaczającej rzeczywistości cały czas wymagają ode mnie, aby na scenie nie pokazywać, ani nie przedstawiać, a obnażać, rozbroić i rozwalić fałsz zarówno aktora jak i widza. Ocalić to, czym współcześnie jestem ja i widz, a czym być nie chcemy, wstydzimy się i wypieramy. To, co w TeART-cie dla mnie najważniejsze to możliwość negacji teatru wyważonego, rozrywkowego, kończącego się na tekście, a angażującego pojęcie transgresji, dobierającej się do tego, co najbardziej przerażające i dramatyczne*³.

AULA WIELKIEJ ZBROJOWNI ASP W GDAŃSKU

To miejsce jest dla nas najważniejsze. Tu stawialiśmy pierwsze kroki, tu teatr zaistniał. Podczas zajęć „Metody Działań Twórczych” ówczesna sala wydała nam się zbyt ciasna i postanowiliśmy przenieść się z warsztatami na Aulę. W tej przestrzeni, po niespełna pół roku działalności, wzięliśmy udział w Inauguracji Roku Akademickiego 2013/2014 ze spektaklem *Sen Ariela*. Następnie graliśmy w ramach obchodów święta Uczelni *Sztukę kochania* (2013). Tu oraz po sąsiedzku, w Małej Auli, odbywały się na przestrzeni tych kilku lat wszystkie nasze cotygodniowe warsztaty. W sumie mieliśmy czternaście premier, najczęściej wystawianych w ramach Europejskich Nocy Muzeów. We wspomnianych dwóch pierwszych spektaklach wystąpili m.in. studenci z Wydziału Malarstwa, Wydziału Rzeźby i Intermediów oraz kierunku Animacja Kultury (Dorota Andrzejewska, Martyna Baranowicz, Joanna Draszawka z mężem Karolem Draszawką, Sebastian Choromański, Nana Cwujdzińska, Daniel Ebertowski, Justyna Franczak, Anna Karwowska, Karol Madyjewicz, Patrycja Murawska, Krystian Pisarski, Aneta Rudzka), doktorantka Joanna Żochowska, a także zaprzyjaźnieni z grupą Sandra Bartusik, Jędrzej Domański, Paweł Kępka, Kacper Kubryński, Jan Orszulak, Joanna Sawicka. Spektakl *Sen Ariela* miał charakter transgraniczny, eksplorujący jaźń. Tytułowy bohater Ariel potrzebował wolności, a jej brak wyzwalał w nim działania wrogie dla reszty. Rozbitkowie niczym

³ Korespondencja autorki z Ewą Platt (mail z 9.09.2019).

Sen Ariela, pierwszy pokaz ASPiryny, 17.05.2013 w Małej Auli
ASP w Gdańsku, reż. mażka Wojciechowska, zdjęcie
udostępnione ze zbiorów Filipa Madyjewicza, fot. NN.





↑ *Sen Ariela*, w trakcie SzekspirOFF 2013, od lewej Sebastian Choromański, Kacper Kubryński, Patrycja Murawska, Paweł Kępka, zdjęcie udostępnione ze zbiorów Jędrzeja Domańskiego, fot. NN.

ci ze „Statku głupców”, skazani zostali na wieczne uwięzienie w archetypach postaci szekspirowskich. Był to świat łączności człowieka z transcendencją w duchu Craiga. Wartość spektaklu podnosiły, specjalnie do niego skomponowana i grana na żywo muzyka absolwentów gdańskiej Akademii Muzycznej, tworzących trio akustyczne „Nieszkyspczrze” oraz oprawa multimedialna autorstwa Filipa Ignatowicza i Marcina Szuszkiewicza, ówczesnych studentów Wydziału Malarstwa, a także kostiumy zaprojektowane przez studentkę kierunku Wzornictwa Aleksandrę Ciapkę i rekwizyty wykonane przez Anetę Rudzką z Wydziału Malarstwa.

GDAŃSKI TEATR SZEKSPIROWSKI

Trzykrotnie uczestniczyliśmy w SzekspirOFF-ie Festiwalu Szekspirowskiego ze spektaklami *Sen Ariela* (2013), *Wenus i Adonis* (2014) i *Lady McBeth* (2015). Ten ostatni rozgrywa się według śmiałego konceptu inscenizacyjnego Filipa Ignatowicza w hamburgerowni, której otwarcie mają uświetnić aktorzy z Londynu grający *Makbeta*. Mistrzem ceremonii był wodzirej-keczup, w tej roli wieloletni aktor teatru Przemysław Kaznowski. Kelnerzy rozdali publiczności menu oraz małe porcje keczupu do doprawienia potrawy na ostro lub na słodko. W menu znalazły się: Big McBeth, Lady Mac, Mac Duf, Trzy Czarow-



↑ *Lady McBeth*, próba do SzekspirOFF-u na dachu Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, 2015, Piotr Czechowski i Przemysław Jurewicz, reż. i fot. maŻka Wojciechowska.

nice etc. Tytuł spektaklu *Lady McBeth* wskazywał na połączenie Szekspira z McDonalds'em, rzeczywistością konsumencką na miarę XXI wieku. *Makbet* w połączeniu z fast-foodową burgerownią dawał spojrzenie emocjonalne na współczesne funkcjonowanie człowieka, pełne bezwładnej, chaotycznej wrażliwości, kolażowości i niemożności porozumienia się. Widz do końca nie mógł być pewien, w której rzeczywistości (teatralnej czy restauracyjnej) się znajduje. Spektakl mówił o weryfikacji fastfoodowej identyfikacji wizualnej i był otwarty na wszelkie połączenia go z reklamą, tak aby nierealne łączyło się z realnym, tym samym umieszczał się w klimacie nowoczesności i dekonstrukcji. W trakcie przedstawienia widowiska prowadzona była murami Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego (GTS): osobno po prawej wiedziona były kobiety, a po lewej mężczyźni, aby w końcu stanąć naprzeciwko siebie i mieć okazję spojrzeć sobie w twarz. Na dachu rozgrywała się tragikomedia z motywem zabijania króla. W tej scenie zagrali znakomici Przemysław Jurewicz – twórca choreografii spektaklu, z kierunku Animacja Kultury i Piotr Czechowski z Wydziału Grafiki. Zaś oddzieleni od siebie, pogrążający się w obłędzie małżonkowie, w kakofonii multimedialnych nie mogą zaznać snu. W tytułową Lady McBeth wcieliła się ówczesna studentka Krytyki Artystycznej Karolina Kliszewska. Inscenizacja odbywała się w wielu przestrzeniach GTS-u, w których państwo McBeth od-

należeli się dopiero na końcu przedstawienia, aby podać do stołu – Lady McBeth – ofiarę męża. Reakcję publiczności, mogącej doprawić danie, obserwowali studenci-performerzy. „Potrawę” doprawiał dźwiękiem i mocą Chór ASP z towarzyszącymi bębniarzami.

Więcej na ten temat można przeczytać w artykule Małgorzaty Bierejszyk *SzekpirOFFska przystawka* (2015)⁴.

RATUSZ STAROMIEJSKI W GDAŃSKU

O włączeniu się TeART-u w obchody 70-lecia naszej Uczelni napisała Agnieszka Drączkowska w artykule zamieszczonym na portalu Pomorze Kultury. Oto jego fragmenty:

Wystawę Re-trans-spektywa kuratorka Karolina Kliszewska – będąca jednocześnie studentką krytyki artystycznej i aktorką TeARTu – udowodniła, iż prezentacja różnorodnych aspektów współczesnego teatru akademickiego w przestrzeni manierystycznego Ratusza Staromiejskiego jest nie tylko możliwa, ale także atrakcyjna dla publiczności. Kluczem do sukcesu wystawy był z pewnością przemyślany układ ekspozycji oraz staranność z jaką dobrano poszczególne jej elementy. W scenerii okazał się Sali Mieszczańskiej oglądać można było kostiumy i rekwizyty wykonane przez studentów oraz bogatą dokumentację fotograficzną spektakli zrealizowanych w ciągu trzech lat działania TeARTu, prezentowaną zarówno w formie dużego formatu odbitek jak i pokazu slajdów. Podczas wernisażu, oprócz samej wystawy, goście mieli okazję obejrzeć dwie etiudy aktorskie Piotra Charytoniuka oraz spektakl „McBeth” utrwalony w formie niezwykle sprawnie sfilmowanej i zaaranżowanej dokumentacji wideo przez współpracującego z TeARTem Filipa Ignatowicza. Ponadto wernisaż poprzedził krótki spektakl, będący sceniczną adaptacją poematu Williama Szekspira „Wenus i Adonis”, przygotowany przez zespół TeARTu na off 18 Międzynarodowego Festiwalu Szekspirowskiego w 2014 r.

Silną stroną wernisażowego wieczoru było z pewnością zaskakujące bogactwo i zróżnicowanie środków przekazu. Nagranie wideo, zdjęcia, rekwizyty, etiudy czy wreszcie właściwy spektakl – każdy z tych elementów odślaniał przed widzami inne oblicze akademickiego teatru. Owa obfitość bodźców i wrażeń podkreśliła ulotność i chwilowość sztuk performatywnych, które zamknięte w bezruchu fotograficznego kadru czy martwego rekwizytu stają się jedynie śladem, odległym wspomnieniem. Aspekt ten wybrzmiewa wyjątkowo wyraziście, ponieważ proponowana przez TeART formą ekspresji scenicznej jest pełna pasji, energii i emocjonalnego napięcia,

⁴ Małgorzata Bierejszyk – *SzekpirOFFska przystawka* w: <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/szekspiroffska-przystawka.html>, 15.08.2015 [dostęp: 13.09.2019].



↑↑ Wenus i Adonis, Re-trans-spektywa z okazji 70-lecia ASP w Gdańsku, Ratusz Staromiejski, 2015, Piotr Czechowski, Karolina Kliszewska, praca kamerą Andrzej Afanasjew, fot. mażka Wojciechowska.

Wenus i Adonis, Re-trans-spektywa z okazji 70-lecia ASP w Gdańsku,
Ratusz Staromiejski, 2015, Piotr Czechowski, Karolina Kliszewska,
praca kamerą Andrzej Afanasjew, fot. mażka Wojciechowska.



będącego łącznikiem pomiędzy aktorami a widownią. Jak stwierdza Karolina Klishewska w nocy kuratorskiej, „w świecie, w którym słowa znaczą coraz mniej, rezygnujemy z teatru dialogu na rzecz teatru zmysłów. (...) Fundamentalnym procesem naszej pracy jest eksternalizacja stanów emocjonalnych. (...) „Re-trans-spektywa” odsłania fragment naszych szaleńczych prób traktowania spektaklu jako czysto zmysłowego doświadczenia.” Ten specyficzny, wymykający się definicjom emocjonalny stan zawieszenia pomiędzy dwoma wymiarami obecny jest zarówno w miłosnych zapasach *Wenus i Adonisa*, jak i w pełnym zapamiętania, niemal rytualnym tańcu bohaterów „McBetha”. Zdaniem reżyserki Marzeny Wojciechowskiej-Orszulak „istotny jest tu stan performatywny, gdzie aktor nie gra, ani nie znajduje się w codziennej rzeczywistości. Jest zawieszony w stanie pośrednim, ciągłego przekraczania.” Twórczyni TeARTu podkreśla także, iż powstał on dla wzbogacenia możliwości rozwoju artystycznego studentów, którzy nieustannie go przekształcają i rozwijają. Są zaangażowani na wszystkich etapach tworzenia spektaklu, nie tylko realizując zadania aktorskie, ale także odpowiadając za kostiumy, scenografię, multimedia, choreografię czy muzykę. W działalność teatru angażują się studenci różnych kierunków, m.in. malarstwa, krytyki artystycznej czy architektury wnętrz. Aktywność ta, choć pozornie niezwiązana z obraną drogą rozwoju artystycznego, pozwala im pełniej realizować się we własnej twórczości, a TeART staje się współczesną, eksperymentalną próbą uchwycenia idei *Gesamtkunstwerk* – syntezy sztuk⁵.

SCENY TRÓJMIEJSKICH TEATRÓW

W ramach XXI Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA 2017 wystąpiliśmy ze spektaklem *Rublow* na gościnnych deskach Teatru Wybrzeże. Inne sceny Trójmiasta na których graliśmy to Teatr Miniatura (2015) i Teatr na Plaży w Sopocie (2014) spektakl – *Wenus i Adonis*. Uczestniczyliśmy również w XVII Spotkaniach Trójmiejskich Teatrów Niezależnych – Scena Młodych, ze sztuką *Pobaw się aktorem. Ogródnik Światła* (2015).

ŚLUZA KAMIENNA W GDAŃSKU

Spektakl *Rublow* oprócz Sceny Malarnia Teatru Wybrzeże był prezentowany w plenerze podczas festiwalu „FETA 2017”. Mieliśmy możliwość wystąpić w okolicach najstarszych w Europie siedemnastowiecznych fortyfikacji. Śluza Kamienna okazała się bardzo malowniczym miejscem dla prezentacji wyda-

żenia, które pierwotnie było wystawiane w Zbrojowni Sztuki z dwoma chórami – Zespołem Wokalnym *Simultaneo* pod kierownictwem Karola Kisiela i Chórem ASP w Gdańsku prowadzonym przez Annę Kondek. Końcowy performans autorstwa studenta Wydziału Malarstwa Krzysztofa Bila polegał na stworzeniu z farb i ludzi przestrzennej ikony o charakterze ekstazy – wtajemniczenia, a zarazem zwieńczenia życia. Pozostali performerzy wydarzenia to: Anna Kwiatkowska (Wydział Malarstwa), Ewa Platt i Jan Strzelecki (Animacja Kultury) oraz pomysłodawca tematu spektaklu Wiktor Siek, a także Przemysław Kaznowski, Paweł Dzienisz i Aleksander Boniewski. W spektaklu przywołany został mistyk i twórca ikon Andriej Rublow. Było to dla nas punktem wyjścia do poszukiwania drogi, odzyskania poczucia sacrum, refleksji nad przeznaczeniem sztuki, współistnienia artysty ze swoją epoką i poczucia odpowiedzialności wobec wspólnoty. Ruch spektaklu performatywnego *Rublow* wywodził się z ikon – iluminacji bytu duchowego i poddaniu się ekstazie twórczej, którą dzieła Rublowa wywołują. Podążając za mistrzem, malowaliśmy postacie rytmem unoszącego się dymu. W jego dziełach odkrywaliśmy dynamikę płynnych linii, kręgu jako symbolu początku, plastykę póż i gestów. Próbowaliśmy za pośrednictwem ikon wielkiego mistrza zbliżyć się do tajemnicy tworzenia i podążać za nadzieją oraz wezwaniem do pojednania, zawartym w poetyckiej legendzie Andrieja Rublowa.

GÓRKI ZACHODNIE

Górki Zachodnie to miejsce sesji plenerowej do filmu będącego twórczym zapisem spektaklu *Wenus i Adonis* (2014). W duodramie wzięli udział ówcześni studenci ASP w Gdańsku Piotr Czechowski (Wydział Grafiki), Karolina Klishewska (Krytyka Artystyczna). Lalki wykonała Irmina Składowska (Wydział Rzeźby i Intermediów), kostiumy projektowała Aleksandra Ciapka (Wzornictwo). Konsultacji z zakresu ruchu lalki udzielił Piotr Srebrowski. Operatorami filmu byli Michał Czapliński, Piotr Bieliński, Marek Gonera, montażem zajął się Sławomir Lipnicki. Muzykę skomponował i wykonał na perkusji Igor Lubert. William Szekspir w poemacie *Wenus i Adonis* zainspirował się dziełem Owidiusza *Metamorfozy* oraz obrazem Tycjana o tym samym tytule, co poemat. Na koncept utworu składała się relacja pomiędzy piękną, uwodzicielską *Wenus*, a niedostępnym *Adonidem*. Szekspirowska wersja zawierała plastyczne opisy gwałtownych namiętności w każdej nieomal sykstynie, jednocześnie tchnęła komizmem erotyzmu. Postacie pozostawały w „klatce” własnych ograniczeń, które skazują je na samotność, ból i odrzucenie. Dwa bieguny uczuć, żądza wykluczająca miłość i aseksualny, zimny egotyzm.

⁵ Agnieszka Drączkowska – *Re-trans-spektywa*, czyli wszystkie oblicza TeARTu w Ratuszu Staromiejskim w: <https://gdansk.pomorzekultury.pl/re-trans-spektywa-czyli-wszystkie-oblicza-teartu-w-ratuszu-staromiejskim/>, 15.12.2015 [dostęp: 13.09.2019].



↑ *Wenus i Adonis*, sesja filmowa w Górkach Zachodnich, 2014, od lewej Igor Lubert, Karolina Kliszewska, Piotr Czechowski, reż. i fot. maŻka Wojciechowska.

↓ *Pobaw się aktorem*, STN Winda, 2015, Wiktor Siek, reż. maŻka Wojciechowska, współpraca Piotr Charytoniuk, fot. Marcin Mielczarek.



TERENY POSTOCZNIOWE

Spektakl performatywny *Faustyczni* miał sesję przedpremierową na terenach postoczniowych. W spektaklu wystąpili: Karolina Bobilewicz i Olga Wardęga z Wydziału Malarstwa, Dorota Lewandowska i Robert Brill (warsztatowo) z Wydziału Rzeźby i Intermediów oraz Paweł Dzienisz, Weronika Kumpiak, Małgorzata Lewandowska. W roli Fausta wystąpił Jan Czerwiński. Oprawę muzyczną przygotował Eryk Otlewski. Centralną funkcję pełniły tu obrazy i działania eksperymentalne podkreślające cielesną obecność i fizyczny ruch, jako narzędzia poznania i ujawniania stanów granicznych. Mit faustyczny był osnową dla improwizowanego odgrywania aspektów własnej osoby, a widownia stała się współtwórcą bezpośredniego manifestowania przeżyć. Przedstawione archetypiczne sytuacje pozwalały na demontaż iluzji dotyczącej możliwości obiektywnego poznania i generowały pytania dotyczące granic zaspokożenia i nienasycenia w dążeniu do pełni człowieczeństwa. Studenci – performerzy zadali pytania: Kimże jestem? Co pozwala dokonać aktu poznania siebie jako istoty powołanej do działania? Czy transformacja FAUSTYCZNYCH może być punktem wyjścia ku rzeczywiście wolnemu, twórczemu życiu?

↓ *Pobaw się aktorem*, STN Winda, 2015, od lewej Piotr Charytoniuk, Wiktor Siek, Agnieszka Krajewska, Justyna Jaguszewska, Przemysław Kaznowski, reż. maŻka Wojciechowska, współpraca Piotr Charytoniuk, fot. Marcin Mielczarek.



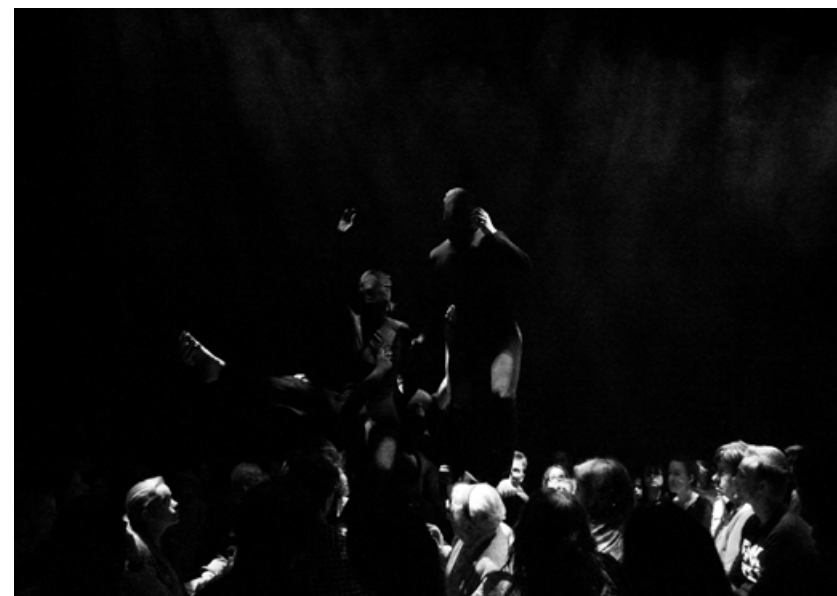


↑ Policzyliście mnie, Filharmonia Kaszubska w Wejherowie, 2015, Justyna Jaguszewska i Piotr Charytoniuk, reż. maŻka Wojciechowska i Piotr Charytoniuk, zbiory własne autorki, fot. NN.

POZA GDAŃSKIEM

W ramach nominacji do Konkursu Czerwona Róża 2017 prezentowaliśmy nasze dokonania w Gdyni. Dwukrotnie byliśmy nagradzani (2014 i 2015) na Ogólnopolskim Przeglądzie Małych Form Teatralnych im. Adama Luterka odbywającym się na deskach wejherowskiej Filharmonii Kaszubskiej. W 2015 r. uczestniczyliśmy w Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Studenckich i Niszowych EPIZOD nr 9 w Krakowie. Po przyjeździe z festiwalu jedna z uczestniczek, studentka i aktorka TeART-u – Agnieszka Krajewska, napisała: *To było potrzebne do dalszej współpracy. Poczuliśmy się jak rodzina. Występ był poruszający, prawdziwy, jak strumień emocji*⁶. Zaś juror krakowskiego przeglądu Damian Kierek

⁶ Dokument archiwalny z 2017 r. w postaci zapisu wypowiedzi Agnieszki Krajewskiej przechowywany w zbiorach prywatnych autorki.



↑ W rytmie Sarah K., Filharmonia Kaszubska w Wejherowie, 2016, reż. maŻka Wojciechowska, zbiory własne autorki, fot. NN.

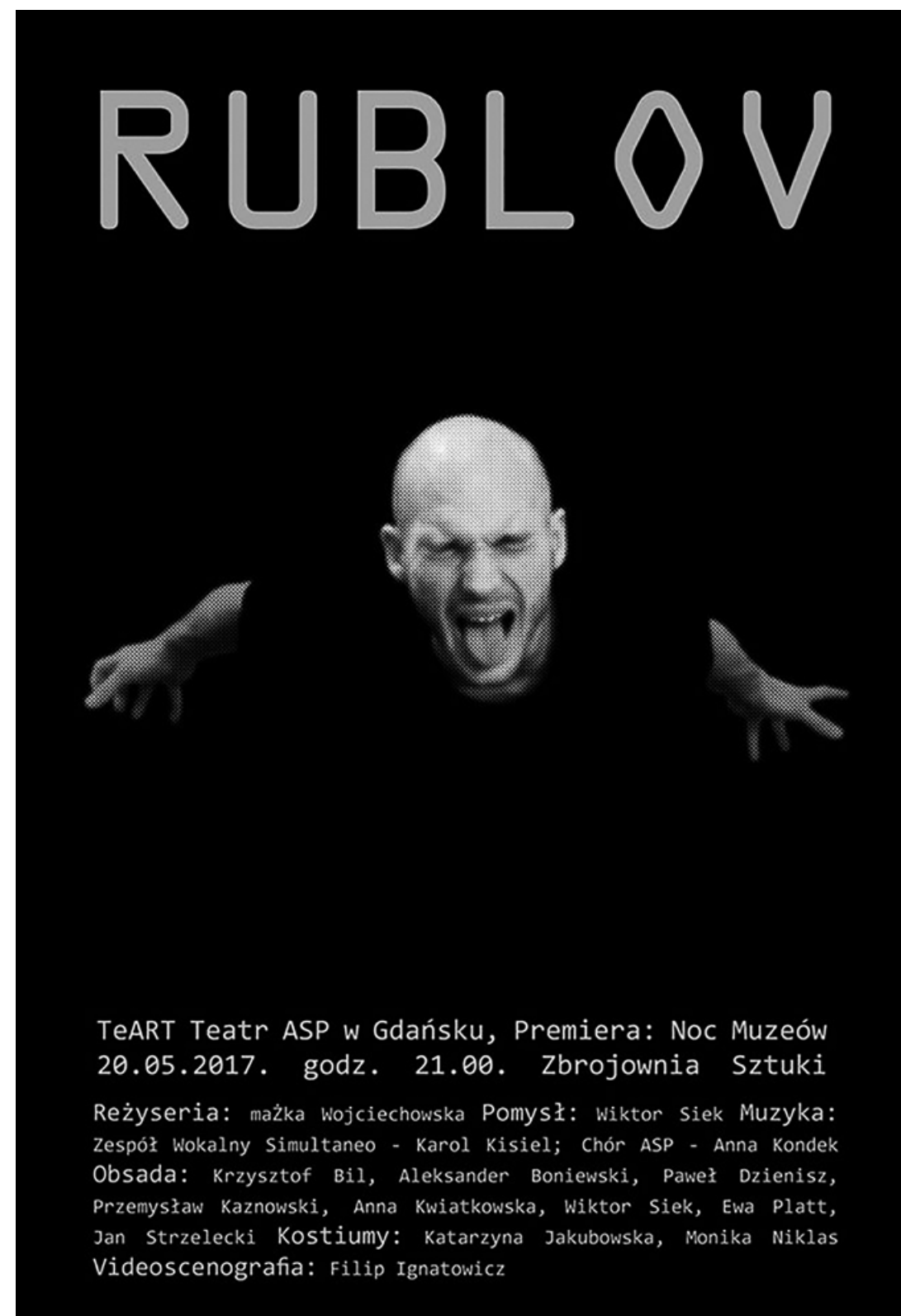
recenzował: *Zespół ten okazał się prawdziwym objawieniem tegorocznej edycji festiwalu teatrów studenckich EPIZOD w Krakowie. Artyści wnieśli ze sobą ożywcze tchnienie bałtyckiej bryzy i udowodnili, że istnienie teatru plastycznego, świętego triumfy jeszcze w latach 80. i 90. zeszłego stulecia, ma i dziś rację bytu. Mieliśmy możliwość obejrzeć spektakl „Pobaw się aktorem” pomysłu studenta Wydziału Architektury i Wzornictwa Piotra Charytoniuka pod opieką artystyczną Marzeny Wojciechowskiej-Orszulak. Teatr ASP w Gdańsku nie boi się czerpać z najlepszych dokonań rodzimego teatru plastycznego. Trzeba pamiętać, że był to zazwyczaj teatr autorski. Wizja apokalipsy i walki o przeżycie, ale również obrazy postaci, przywołują na myśl spektakle Józefa Szajny, nie tylko „Replikę”, ale również „Ślady” czy „Deballage”. Poetyka upiornego jarmarku osobliwości nasuwa pewne pokrewieństwo ze spektaklami Janusza Wiśniewskiego. W inscenizacji można doszukać się nawet elementów teatru Tadeusza Kantora (sceny z manekinem, powtarzalne sekwencje scen). Gdańszczanie tworzą mocny, twórczy zespół. Nie boją się uruchamiać w wyobraźni własnych fascynacji (fantasy, komiks, adekwatna muzyka). Należy sobie jasno powiedzieć, że teatr plastyczny (teatr wizji, wizji i ruchu, teatr formy, teatr obrazu), który wyklucza lub w przeważającym stopniu ogranicza słowo i wiążąc się z nim psychologię postaci, musi w niezwykle precyzyjny sposób radzić sobie z innymi elementami widowiska teatralnego. Drugim niezbędnym warunkiem do jego funk-*

cjonowania musi być bardzo czytelny przekaz. Siłą rzeczy opowieść ta musi być nieskomplikowana, prosta w odbiorze, aby bezpośrednio i mocno dotrzeć z nią do widza. Trzeba powiedzieć, że obie te rzeczy udały się grupie z Gdańska wyśmienicie. Gdańska opowieść teatralna odwołuje się do archetypów. Na naszych oczach tworzy się mitologia: powstaje i ożywa człowiek, najpierw współdziała ze sobą, następnie nadchodzi czas buntu, wojny, chaosu i cierpienia, aż wreszcie chwila gorzkiego powrotu do starego porządku. Wszystko zagrane precyzyjnie od początku do końca. Spektakl jest bardzo wartościowym dokonaniem także w obrębie teatru studenckiego. Widać, że aktorzy, a właściwie, twórcy – dobrze się czują ze sobą, tworząc, zwarty i rozumiejący się ansambl. Używając wojennego porównania, artyści nie biorą jeńców, nie idą na kompromis i zostawiają na scenie krew, pot i łzy. Świadczy o tym zakrwawione i potłuczone kolana dziewcząt, ociekające potem ciała i zdyszane oddechy w kolejnych, jakże dynamicznych scenach. Energia, witalizm i kontrolowany entuzjazm. Widać, że cieszy ich praca. To prawdziwa dzisiaj rzadkość. Szkoda zmarnować ten wysiłek. Zwłaszcza, że to przedstawienie z uwagi na strukturę, ale i możliwości inscenizatorskie drzemące w artystach jest niezwykle ważnym, ale zapewne jedynie przystankiem w drodze nie tylko na krajowe sceny. Z ogromnym zainteresowaniem i nie mniejszą życzliwością będę oczekiwał następnych inscenizacji studentów znad Motławy⁷.

W dniach 5–7 lipca 2019 r. ze spektaklem performatywnym *Outsider* uczestniczyliśmy w IV Międzynarodowym Festiwalu Sztuk Performatywnych i Przestrzennych TERYTORIA/TERRITORIES. GRANICE, odbywającym się w toruńskim Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu”. Aktorzy Jan Elf Czerwiński, Michel Ducerveau, Dorota Kozłowska z Wydziału Rzeźby i Intermediów, Ewa Platt z kierunku Animacja Kultury oraz Wiktor Siek zostali tam dobrze przyjęci. W spektaklu wykorzystaliśmy rzeźbę Doroty Kozłowskiej – *Organ zewnętrzny*. Performans teatralny *Outsider* tworzyły obrazy transgresywne o charakterze performatywnym, stanowiące rozdarcie pomiędzy świadomością a cielesnością, postulujące otwarcie się na własne uczucia. Tworzywem były tu fragmenty tekstów literackich, transformacje senne uczestniczących, ich ciała i rzeźby. Działający reprezentowali siebie. Usytuowani w obu dyscyplinach zarówno performansu i teatru przyczynili się do większego ich hybrydalnego otwarcia.

Przez te wszystkie lata studenci pracowali w ramach cotygodniowych warsztatów, polegających na próbach badania możliwości przekroczenia siebie. Stan zmęczenia organizmu wywoływany był dla osiągnięcia wewnętrznego nastawienia na proces i poświęcenie się w pełni stawianym zadaniom, a przede wszystkim odejścia od codziennych zachowań. Na warsztat składały

⁷ Damian Kierek – *Teatr ASP w Gdańsku, Zabawy aktorem w: „Autograf”* 2015, nr 6, s. 11–12.



się moje autorskie ćwiczenia transowe oraz związane z treścią obrazów i fotografii, połączone z ruchem – stany retrospekcji i antycypacji. Można to nazwać „wchodzeniem do obrazu”, a także swoistą fototerapią czy obrazoterapią. Jest to zarazem punkt wyjścia dla pracy z dotykiem. Rozumienie tego typu kontaktu wywodzię z terapii Gestalt, która traktuje przebieg kontaktu z kimś lub czymś na granicy między organizmem i środowiskiem, na zasadzie asymilacji, co zapewnia wzrost i zmianę. Dotyk związany jest z przekraczaniem przestrzeni granicznej ciała jako warstwy granicznej. Ćwiczenia umiejętności regulowania formy i tempa kontaktu poszerzają łączność i niwelują lęk przed utratą własnych granic. Ćwiczenia z dotykiem w szybki sposób znoszą blokady, integrują grupę i uczą otwartości na wchłonięcie energii interakcji. Dają też możliwość kształcenia umiejętności odbierania wrażeń ze swojego ciała oraz płynnego dostrajania siebie do kontaktu. Przykładem tego typu ćwiczeń może być „rzeźbiarz”, zadanie, które łączy dotyk z ćwiczeniem pamięci, wyobraźni, a jednocześnie relaksuje. To działanie w parach, gdzie z twarzy jednej osoby zdemowana jest za pomocą dotyku dłońmi miara, po czym następuje rzeźbienie z pamięci z zamkniętymi oczami. Kolejna grupa ćwiczeń to zadania paraakrobacyjne pomagające częściowo uwalniać się od grawitacji i osiągać granice ekspresji dramatycznej, takiej jak gwałtowne wyrzuty, przetaczanie, piramidy, zawieszania, noszenia, skoki. Tego typu umiejętności poszerzają skalę możliwości pracy w trakcie realizacji zadań aktorskich i prowadzą uczestników zajęć do konfrontacji z istotą twórczą badanego przez nas najczęściej materiału literackiego. Studenci akademii – artyści różnią się od grup studentów innych uczelni nastawieniem, są bowiem skupieni na zbudowaniu własnej indywidualnej drogi twórczej. Stąd duża rotacja członków teatru. Warsztaty są dla nich bodźcem skłaniającym do przemyśleń własnej sytuacji twórczej, a przedstawienia, do kontaktu z widzami. To silny wstrząs psychiczny dający możliwość poznania, zrozumienia siebie poprzez odbicie w drugim człowieku tego, co najważniejsze, stwarzania siebie. Ten kontakt daje możliwość intensyfikacji doznań, przeżycia siebie w zwielokrotnionej postaci, odnajdywania swojej niepowtarzalności. Jedna ze studentek – aktorek Justyna Jaguszewska z kierunku Wzornictwa, powiedziała w wywiadzie dla TVP Gdańsk: *W teatrze możemy spojrzeć na sztukę gestem, ruchem, wyzwolić emocje, które później przetwarzamy na malarstwo czy rzeźbę*. Mimo poczucia konieczności działań indywidualnych, grupa jest też miejscem odreagowania konfliktów wewnętrznych i zewnętrznych.

Nie udało się wspomnieć wszystkich spektakli, jak chociażby *Etiudy Schafferowskie*, do udziału, w którym udało się pozyskać saksofonistę jazzowego



↑ Rublow, Zbrojownia Sztuki – Europejska Noc Muzeów 2017, od lewej Krzysztof Bil, Anna Kwiatkowska, Przemysław Kaznowski, Jan Strzelecki, Ewa Platt, reż. małżka Wojciechowska, fot. Katarzyna Jakubowska.



↓ *Outsider*, Aula Wielkiej Zbrojowni – Europejska Noc Muzeów, 2019, Dorota Kozłowska z rzeźbą *Organ zewnętrzny*, reż. maŻka Wojciechowska, fot. Jajuz Dziekuje.



↓ *Outsider*, 2019, próba generalna do spektaklu, fot. Grzegorz Sosiński.



↑↑ *Rublow*, XXI Międzynarodowy Festiwal Teatrów Ulicznych i Plenerowych FETA 2017 – Kamienna Śluza, performans finałowy w wyk. Krzysztofa Biła, reż. maŻka Wojciechowska, zbiory własne autorki, fot. NN.





↑ Outsider, Międzynarodowy Festiwalu Sztuk Performatywnych i Przestrzennych Terytoria, Centrum Sztuki Współczesnej „Znaki Czasu” w Toruniu, 2019, od lewej Jan Elf Czerwiński, Michel Ducerveau, Dorota Kozłowska, Ewa Platt, Wiktor Siek, reż. i fot. mażka Wojciechowska.

Przemka Dyakowskiego. Zabrakło też miejsca dla wszystkich studentów i ich przyjaciół, współtworzących TeART w różnych okresach. Na pewno warto jeszcze wspomnieć o zaangażowaniu w działania teatru grupy studentów i doktorantów gdańskiej ASP. Wśród osób znajdują się: Inga Cierlikowska, Marta Domańska, Arkadiusz Gieniusz, Diana Ronneberg, Elwira Tomczak, a także osoby spoza Uczelni: Andrzej Afanasjew, Maria Dworzecka, Grzegorz Gawlist, Agnieszka Krajewska, Tomasz Maciejewski, Katarzyna Malec, Wawrzyniec Przybyła, Aleksandra Stawarz, Aleksandra Trawińska, Krzysztof Zapaśnik. Mieliśmy też szczęście do dobrych fotografów. Grzegorz Sosiński towarzyszył TeART-owi w ważnych momentach, jedno z jego zdjęć reprezentowało nas w finale IV edycji Konkursu Fotografii Teatralnej w 2018 r.

Bardzo poważnie traktujemy naszą widownię, którą próbujemy objąć terapią wstrząsu i wyrwać z letargu codziennych zachowań. Od zwykłego kontaktu posuwamy się do zawłaszczania. Jacques Lecoq w *Ciele poetyckim* nazywa to „wymieszaniem”: Tylko wówczas, gdy przekraczamy granice, przechodzimy od obszaru do obszaru, nakładamy je na siebie, może narodzić się prawdziwa twórczość i zdolają się wyłonić nowe obszary. (...) Czystość oznacza śmierć! Dla twórczości niezbędny jest chaos, ale chaos... zorganizowany, który pozwoli każdemu znaleźć swoje własne korzenie i porywy. Przedstawienie wyłania się krok po kroku z własnych poszukiwań aktorów biorących się ze wspólnych warsztatowych źródeł i wraca do wspólnego źródła wszelkich kreacji⁸. Jeden z wieloletnich aktorów TeART-u – Wiktor Siek, próbując uchwycić stan towarzyszący mu podczas zajęć i oddziaływań teatrotapeutycznych konkludował: *Moment transgresywny to dla mnie odcięcie od rzeczywistości. Wchodzenie w trans przypomina jakby przewiewał mnie na wskroś wiatr. Czuję się pierwotnie nagi, obnażony od środka, przeniecony. Podczas budowania zadań mam odczucie jakby ktoś nas zamknął w jakiejś przestrzeni, z którą zaczynamy wymieniać energię, odczuwać mikrodrżania, wymieniać zapachy, dźwięki, nastrój. Zadania wynikają z zawężenia tej przestrzeni do roli. Pamiętam, że w trakcie przedstawienia czułem się jednym zwartym punktem. Nie czułem skrępowania, to było jakby przepływał przez nas żywioł, który zabiera całą treść. Pokazywałem swoje lęki. Po śmierci ojca odczuwałem świat jakby przez papier, przez taflę lodu. Zadania teatralne wyciągają mnie z tego stanu na powierzchnię. Dobrze mi z tym, że czuję się częścią, elementem maszyny spektaklu. Potrzebnym trybikiem, idealnie dopasowanym klockiem duchowo i fizycznie. W akcie przedstawienia uczestniczyłem totalnie, wszystkimi zmysłami, co oczyszczało mnie. Przyjmowałem siebie z całym niełatwym bagażem moich doświadczeń, paradoksalnie wracałem*

⁸ Jacques Lecoq – *Ciało poetyckie. Nauczanie twórczości teatralnej*, 2011, s. 180.



↑ Warsztaty 2017, prowadzenie małżka Wojciechowska, fot. Grzegorz Sosiński.

w ten sposób do siebie. Wszystko to, co porozsypany we mnie, łączyło się. Kiedy grałem scenę ekstazy to doznawałem jej rzeczywistości. Wraz z wywołaniem prawdziwych emocji pokazywałem duszę. Mój udział w warsztatach i spektaklach to budujące, terapeutyczne przedsięwzięcie⁹.

⁹ Dokument archiwalny z 2017 r. w postaci zapisu wypowiedzi Wiktora Sieka przechowywany z zbiorach prywatnych autorki.

Pragnienie ciała.

Na podstawie wybranych dzieł i autorów (fragment)

Ewa Platt

Przedstawiony tekst stanowi fragment rozważań, które w formie mojej dyplomowej pracy pisemnej sprowokowały międzydyscyplinarną dyskusję pomiędzy mną, a tekstami wybranych autorów oraz dziełami sztuki na temat współczesnej antropologii ciała i jego podmiotowości.

Wychodząc od obrazu filmowego *Touch Me Not* (2018) w reżyserii Adiny Pintilie wyodrębniam cztery pragnienia ciała, którymi ukazane w filmie ciało wrzeszczą. Pragnienie ciała pierwotnego, pragnienie wstępu, pragnienie wrzasku i pragnienie małej śmierci erotyzmu poparte zostają tekstami autorów takich jak m.in. Georges Bataille, Pascal Quignard, Francis Bacon czy Julia Kristeva, które według mnie najlepiej oddają sens i wartość każdego z nich. Wybrany zaś na potrzeby wydawnictwa fragment próbuje uchwycić aktualną kondycję cielesności, która zdecydowanie kontrastuje z opisanymi pragnieniami. Zwiastun śmierci ciała materialnego, którą obserwuję, pogłębia krytyczne spojrzenie na warunki, w których ciało człowieka się znalazło i pyta o jego przyszłość, oddając ciału ostatnie słowo.

KONDYCJA I ŚMIERĆ CIAŁA WSPÓŁCZESNEGO

Zanim otworzę wypowiedzi pragnień, warto spróbować nakreślić stan kondycji ciała współczesnego, a więc tego, z czym *Touch Me Not* tak bardzo kontrastuje i co czyni z przyjętej tam perspektywy wartość tak istotną dla przyszłości ciała. Trudno jest znaleźć klucz takiego przemyślenia, gdy teoria dotycząca ciała, cielesności, jego roli w kulturze i naturze, jest tak masowo płodzona i znajduje odpowiedzi na niemalże wszystkie pytania. Współcześnie ciało zostało już przejrane, a docieranie do elementów tajemnicy i niejednoznaczności wiąże się z atmosferą infantylności i zbyteczności. Wszechobecność ciała i ich dostępność traktuje je nie tylko już jako element ludzki, ale również jako przedmiot

Kadr z filmu *Touch Me Not* (2018), reż. Adina Pintilie.



warty technicznej obróbki, sprzedaży i handlu. Wychodząc od obrazu filmowego *Touch Me Not* i moich własnych założeń, człowiek jest ciałem, a więc ciało podmiotem; porusza mnie obserwacja tego, jak mało ciała widzę w prezentowanych mi ciałach i jak mało siły podmiotowości wystawione cielesne przedmioty mają. Okrutnie metaforycznym może być stwierdzenie śmierci ciała, którego chcę użyć, ale wydaje mi się, że jest ono dostatecznie silnie prowokacyjne, by podążyć dalej. Nie ukrywając, że śmierć ciała wypowiedział może z pewnością nie jako pierwszy, ale z pewnością szybciej ode mnie Tomasz Swoboda, zastanawiając się, jak o ciele dzisiaj pisać¹ – pozostawię jednak śmierć jako cechę naczelną współczesnej kondycji opisywanego ciała i spytam, czy po śmierci ciała zatem istnieje przestrzeń, w której odnajdzie się na nowo.

W jakich warunkach ciało wszechobecne i poznane przestaje być ciałem? Czym jest ciało, które ciałem być współcześnie przestało?

Prezentowane ciało, od mediów², intymność, po ulice stawia współcześnie na wielopłaszczyznową prezentację uwydatniając jego zewnętrzną, która staje się samowystarczalna – ingerencja osobowości nie jest już tak istotna, to nie ona determinuje wartość tego, kto prezentuje. Tworząc z ciała bardziej swój własny przedmiot reprezentacji niż integralną część siebie, podmiot rozbija się na powłokę, którą według uznania może kreować, zmieniać, dostosowywać i na wewnątrz, którego eksploracja nie jest już tak powszechnie znacząca i stanowiąca. Człowiek jednocześnie będąc ciałem, dystansuje się od niego i zarządza nim³. Tak twórcza perspektywa, z którą podąża, kładzie na nim ogromną odpowiedzialność za to, jak wykreowaną reprezentacją wizualną może decydować o własnej wartości i miejscu w społeczności. Uświadomienie sobie prywatności osobistego ciała pobudza poczucie niezależności, jakkolwiek niezależnością w stanie faktycznym nie jest. Myśląc, że stwarza, eksponuje się, konsumuje, jest bardzo podatny na zmienne mody postrzegania ciała i zależny od opinii publicznej wyznaczających jego pozycję.

Odpowiedzialność ta poza znajdowaniem się w ciągłym procesie wymyślenia kolejnych sposobów na to, jak zaprezentować swoje ciało najlepiej, musi mierzyć się jednak z płynną fizjologią ciała, której pozostając w granicach gatunku ludzkiego nie da się całkowicie poddać kontroli. Zgodnie z rzeczywistością *homo aestheticus*, o której pisze Agnieszka Maj, estetyzacja życia człowieka

będąca jedną z cech konsumpcyjnej kultury współczesnej przenosi się również na ciało, które w dążeniu do panującego aktualnie pojęcia piękna odrzuca te cechy wyglądu, które cały pracujący wysiłek mogłyby zakwestionować⁴. Wychodzi więc na to, że materialność ciała, która poza kontrolą człowieka produkuje naturalnie m.in. owłosienie, wielość zapachów, płyny, zmarszczki czy elastyczność skóry nie jest tym, czego w poddanym wizualnej kontroli ciele mogłoby się pożądać. W konsekwencji pojawiają się nowe obszary wstrętnego, do których zostaje przekierowane niemalże wszystko, co zbliża do żyjącej i zmiennej natury ciała. To, co więc zdołało się uchronić od miana odrzuconego, to ciało młode, fizjologicznie dezodorowane, depilowane, wyszorowane, zabalsamowane i naprężone, ale statyczne, w gotowości do prezentacji wizualnej⁵. Ciało, które zaś się starzeje, choruje czy jest zdeformowane otrzymuje miano zaniedbanego i znika z przestrzeni widzialnej, aby nie razić swoim utraconym nadzorem niepotrafiącym zapanować nad fizycznością ciała. Zaniedbany fizycznie człowiek (niewpisujący się w przyjęte normy estetyczne) postrzegany jest jako człowiek gorszej wartości, mniej atrakcyjny od strony osobowości, charakteru. Nieopanowana fizjologia jest oznaką nieopanowanego życia, niepożądanego chaosu. Jest to przeciwieństwo ciała otwartego w rozumieniu Moniki Bakke, dla której fundamentem i fenomenem ciała są doświadczane procesy fizjologiczne, ciągły ruch i wymiany wewnątrz i na zewnątrz, przyjmowanie i wydalanie, cała złożoność ciała⁶. To, o czym opowiada Maj, można nazwać ciałem zamkniętym, które pogrąża się w iluzji panowania nad tymi procesami i tworzenia z nich układu zamkniętego, skończonego. *Najważniejsze, to nie stracić kontroli, nie dać cielesności się wymknąć*⁷, stwierdza Wojciech Klimczyk. Ciało zamknięte jednak nigdy nie będzie potrafiło sprostać żywotności natury, która jest zbyt złożona, aby próbować w całości i rygorystycznie nad nią zapanować. To, co najbardziej ludzkie, a więc nagłe, spontaniczne emocje i ich fizjologiczna reprezentacja nie są darzone tak dużym zaufaniem, jak zorganizowane obrazy tych spontaniczności, również dostosowane do wymogów estetycznych. Zanim bodziec odebrany przez zmysł ciała ukaże się pod postacią zewnętrznej reakcji, zostaje przepuszczony przez rozum nadający mu odpowiednią, przystępną formę. Reżyserii poddana zostaje nie tylko materialność ciała, ale i ogólne, cielesne

¹ Tomasz Swoboda – *Jak pisać o ciele?* w: Wanda Dittrich, Mariusz Hybiak, Mariusz Wirski (red.) – „Ciało i ponowoczesność. Historia i społeczeństwo”, 2007, s. 13.

² Ze szczególnym zwróceniem uwagi na media jakimi są internet i media społecznościowe (Facebook, Instagram).

³ Zygmunt Bauman – *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, 1995, s. 94.

⁴ Agnieszka Maj – *Ciało jako ponowoczesny „projekt estetyczny”* w: „Estetyka i Krytyka” 28 (1/2013), https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/6259/Maj_Agnieszka.pdf?sequence=1 [dostęp: 30.04.2019], s. 7.

⁵ W dalszej części tekstu powrócę jeszcze do tego problemu.

⁶ Monika Bakke – *Ciało otwarte: filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, 2000, s. 9–10.

⁷ Wojciech Klimczyk – *Erotyzm ponowoczesny*, 2008, str. 113.

doświadczenie. Mimo wszystko, ilość pracy, którą w tę reżyserię należy włożyć, nie może pogrążyć *homo aestheticus* w ascezie wyłączającej go ze społeczności ciał innych⁸. Kultura konsumpcji prowokuje do aktywnego uczestnictwa w poszukiwaniu kolejnych, coraz to bardziej spektakularnych przeżyć świadczących o jakości życia i ciała, które reżyserowane pozwalają kontrolować to, jak są widziane i odbierane przez innych. Praca nad ciałem rozciąga się więc na pracę nad jakością doświadczenia, czyniąc z człowieka wielozadaniowe napięcie, stojące pod pożądanym stanem jakości, jakim jest czyste unoszenie po falach doznań, zrelaksowane i spełnione, przede wszystkim estetyczne. Doznania gwałtowne i ekstatyczne jak orgazm, histeria czy rechot, a które pozwalają na najbardziej intensywne poczucie utraty kontroli na koszt większego własnego poznania, stanowią świetne źródło poświadczanych obrazów kreowanego wizerunku. Jakie ciało nie jest bardziej pociągające niż to, które ciężką pracę nad kondycją fizyczną i higieną potrafi połączyć z wyczynami seksualnymi zakończonymi żywiołowymi i przekraczającymi wyobrażenia orgazmami? Obraz ekspresyjnego szaleńca umieszczonego w klubie muzycznym w rytmach muzyki elektronicznej, nieżałującego cięższych narkotyków i mnogiego seksu, ale zachowującego przeestetyzowany wygląd higienicznych i pielęgnowanych zachowań, tworzy wizerunek ciała współczesnego niezwykle zadowolający. Jednoczesne napięcie ciała, bez którego zachowanie tych wszystkich elementów nie byłoby możliwe, wpada w rzeczywistość nie tylko *homo aestheticus*, ale i rzeczywistość spektaklu, fałszującego faktyczny stan ciała i jego doświadczeń. Reżyseria przeżyć orgazmicznych jest tego jednym z lepszych przykładów. Orgazm, tak poświadczany, bo istniejący jako symbol osiągnięcia szczytu możliwości seksualnych i jednocześnie obraz posiadania możliwości pozwolenia sobie na rozkoszną utratę kontroli, włożony w organizację nadzoru norm traci swój fundament. Fundamentem tym jest właśnie gwałtowność pozwalająca wyjąć orgazm spoza materialnych, cielesnych ograniczeń, jednocześnie w pełni ciałem go doświadczając. Puszczanie sobie wodzy fizycznej ku zaufaniu pełni doświadczenia cielesnego jest nie do wyobrażenia w sytuacji, gdy ciało jedynie w napięciu i kontroli ma jakąś wartość. Napięcie również odbiera orgazmowi pojęcie szczytu, którego w procesie konsumpcji nie ma, bo jego poszukiwania stanowią cel nadrzędny takiej kultury. Nie przeżywać szczytu w poszukiwaniu kolejnego, lepszego, bardziej pożądanego, jednocześnie wizerunkowo doświadczać wyłącznie szczytowych doznań⁹.

⁸ Zygmunt Bauman, op. cit., s. 101.

⁹ Ibidem, s. 97.

Odbywający się spektakl ciał wypacza postrzeganie naturalności, złożoności ciała, odbierając mu materialność, należną mu cielesność w ogóle. Żyjące ciało staje się ciałem ciężącym, na które poświęcając tak wiele czasu pielęgnacyjnego, człowiekowi ciągle brak czasu na całkowity nadzór obejmujący kolejne dziedziny życia. Uważam, że tak nierealne wyobrażenia, które kultura współcześnie konsumpcyjna stawia przed człowiekiem, przekracza jego ludzkie możliwości. Stąd też ciało staje się coraz bardziej zbędne w ludzkim jego znaczeniu, wypaczone, zwrócone w stronę narzędzi pomagających mu przetrwać, już bez ciężaru w postaci ciała. Dynamiczne tempo stawiania się kolejnymi obrazami ciała utrzymują, a nawet i wspierają kamery i aparaty fotograficzne, które są w stanie ciało w swoim aktualnym wizerunku zatrzymać. Ilość możliwości kadrów, montażu, nadawania wyglądowi ciała dodatku oświetlenia, błysku czy cienia tajemnicy, pozwala wykreować obraz ciała więcej-niż-naturalny, nad-naturalny, niemający alternatywnego spojrzenia w postaci brzydoty. Na potrzeby odbiorcy, może przyjąć dowolny kształt, płynnie zmienić swoją płęć, a nawet gatunek. W kadrze ciało staje się czystą formą, dekonstruowaną i składaną na potrzeby aktualnych trendów, w czym nie przeszkadza już zmienność cielesnej natury i całe zaplecze fizjologii – nie ma jej w sfotografowanej formie, chyba, że tego wymaga przybrany świadomie kontekst. W mediasferze pierwsze co reprezentuje i często kończy reprezentację, to właśnie ukształtowana forma ciała, zawsze elastycznie przystosowana do odbioru przez resztę ciał. Wielość prezentowanych ciał może uczyć ich różnorodności, jednakże idąc schematem dominacji obrazu ciała młodego, celebrowanie wielości sprowadzona jest do masowych procesów porównywania się. Co więcej, jak nauczyć się różnorodności, kiedy większość, jak nie wszystkie obrazy są prezentacją wielu przekształceń ciała, ciałem stworzonym przedmiotowo, a nie udokumentowanym realistycznie ciałem człowieka. Za stworzeniem ciała idzie również stworzona medialnie tożsamość, stojąca na drugim miejscu za swoją cielesną wizytówką. Medialna tożsamość, poparta fotografiami i wirtualną już obecnością ma szansę być przedłużeniem fizycznej kondycji zarówno ciała, jak i osobowości, a nawet czymś wyższym, lepiej rozwiniętym i niedającym się zakwestionować od strony medialnej. To, co stworzone i utrwalone w świecie wirtualnym, jest upragnionym obrazem życia w ogóle, bo niewymagającym konfrontacji z cielesnością, a polegającym na cielesności w całości. Wyobrażone namiętne seksualność i inne przygody ciała stają się możliwe bez angażowania w to całości własnego ciała, które fizycznie mogłoby postawić ograniczenie, bądź cechę indywidualną do przepracowania i zrozumienia. Brak tych ograniczeń prowokuje do przedstawiania ciał w coraz bardziej skrajnych, wymyślnych sytuacjach,

zwróconych w kierunku dalszego rozwoju, paradoksalnie pozostając w kadrze całkowicie statycznym. Cyfrowe upłynnienie zasad i granic własnego ciała pożądanie staje się w świecie fizycznym, w którym ciało swoim sprecyzowaniem ciąży. Aby zatem pozbyć się sprecyzowanego kształtu i w świecie materialnym uczynić z siebie już nie twórcę, a stwórcę własnego ciała, swoje zaufanie człowiek kieruje ku technologiom cyfrowym, chirurgicznym, chemicznym i farmakologicznym, które burzą dotychczasową nienaruszalność formy ciała¹⁰. Według uznania możliwe staje się przeniesienie wykreowanego wirtualnie wizerunku fotograficznego na stół operacyjny, na którym twarz poddana zostaje zabiegowi upodobnienia do ukazanego wykadrowania. Wielopłaszczyznowa technologia nadaje żywemu ciału formę przedmiotowej bazy z potencjalnymi częściami do wymiany, które zastąpić mają zabiegi pielęgnacyjne i plastyczne oraz maszynowe części usprawniające niedoskonałe już, zbyt ludzkie ciało. Poszukiwania przedłużeń gatunku ludzkiego w maszynie, poza wspomnianym już wcześniej poczuciem sprawowania decydującej kontroli nad żyjącym ciałem, otwierają nam wgląd w mięso ciała, martwą materię, do której podłączając się kablem otrzymuje się pełen informacyjny dostęp. Poznanie ciała, a więc i jego ograniczeń pozwala obrać własny kierunek rozwoju poszczególnych niezadowolających elementów, jak np. ograniczenie postrzegania rzeczywistości człowieka przez dane gatunkowi ludzkiemu zmysły. Kevin Warwick i zaaplikowane mu implanty otworzyły jego ludzkie ciało na niedostępne mu wcześniej doświadczenie echolokacji, umieszczenie w ciele sieci *quasi* internetu bezprzewodowego czy możliwość współodczuwania układów nerwowych między nim, a jego żoną. Przykład ten pokazuje, że rozmycie granic własnej cielesności ma szansę przebiegać na poziomie niezwykle fundamentalnym, jakim jest gatunek. Człowiek mający ciało podłączone, ulepszone cyfrowo, przekracza podział na cechy czysto ludzkie i nie-ludzkie, doświadcza bodźców dostępnych jedynie dla wybranych gatunków zwierząt, czy nawet nieożywionej wcześniej maszyny. Upłynnia się i swobodnie wybiera miejsce, do którego w danym czasie chciałby należeć. Mogłabym zaryzykować stwierdzenie, że kwestionuje już nawet nie kondycję, ale zdeteterminowanego człowiekiem człowieka. Jednak to, że upłynniają się granice ciała, nie znaczy, że samo ciało staje się bardziej otwarte. Nadal tkwi we własnej cielesności, której materialność z jednej strony daje się poznać, ale w konkretnym celu – by zastąpić ją częścią wymienną. Cyborgizacja ciała

¹⁰ Bartosz Kłoda-Staniecko – *Cyberciało. Biotechnologiczne konfiguracje ciała w cyberkulturze* w: Wanda Dittrich, Mariusz Hybiak, Mariusz Wirski (red.) – „Ciało i ponowoczesność. Historia i społeczeństwo”, 2017, s. 89.

i wszystkie możliwości techniczne upłynniają ciało w znaczeniu poszerzenia możliwości konstruowania, ale i odrzucania kolejnych naturalnych zbędności, dla których ciało otwarte rozsmakowuje się w tym, co dane i w tym, co zbędne. Co ważne, od zewnątrz wchodzi do wewnątrz, tam próbując osiągnąć pełnię, upłynnia granice pocucia własnej tożsamości. Ciało cyborga od wewnątrz przechodzi do zewnątrz, porzucając wnętrze.

Co to się zmienia, to pozycja człowieka umieszczonego dotychczas w centrum, sprecyzowanego i skończonego. Zainteresowanie zapośredniczaniem elementów spoza świata ludzkiego ukazuje rodzącą się przychylną wobec Innego, który znajdując się poza obszarem człowieka może mieć dużo do zaoferowania. Posthumanistyczna wizja człowieka widzi go jako podmiot mniej przekonany o oczywistości swojego gatunku i budujący się z tego, co ludzkie, nie-ludzkie, zwierzęce, maszynowe, mineralne i roślinne¹¹. Porzuca antropocentryczne kategorie i normy na rzecz nieredukowalnej do nich wzajemnej komunikacji poznawania. Wkracza w rzeczywistość celebrującą różnorodność



↑ Victor Habbick (Maninblack) – *Robot in the style of Leonardo's Vitruvian Man*, źródło: Clivia Pixmac.

¹¹ Rosi Braidotti – *Po człowieku*, 2014, s. 28.

i różnice między napotkanymi, stworzonymi europocentrycznie tożsamościowymi podziałami jakimi są rasa, płeć czy gatunek właśnie. Co jednak ma umożliwić wywołanie poczucia kolektywności oraz wytworzenia globalnej wspólnoty, to nie tylko zakwestionowanie człowieka jako podmiotu umieszczonego w centrum Wszechświata, ale i jego śmierć, śmierć czasu człowieka / mężczyzny / kobiety i rozwinięciu ku nowemu, wspólnotowemu pojęciu tego, co z uśmierconego człowieka zostaje.

Uśmiercając kategorię człowieka, a wraz z nim antropocentryczny egoizm, który nie-ludzkim i ludzkim wykluczonym odbiera życie samo w sobie, pozostawia istotę żyjącą, dzielącą z otaczającymi ją innymi żyjącymi strukturę Życia Samego, opisanego przez Rosi Braidotti jako zoe¹². Jest to witalna siła nadająca Życiu Samemu samorganizującą się strukturę, znajdującą się poza kategorią i określeniem pozwalającym na dyskryminację. Zoe omija organiczność i mechaniczność, docierając do samych fundamentów istnienia. Dzięki zoe każda istota żywa może stanąć ze swoją żywotnością na równie istotnych stopniach co do tej pory człowiek. Istoty żywe nie tylko istnieją wspólnie w jednej napędzającej życie sile, ale są od siebie współzależne, uwaga musi więc zostać zwrócona na nie równocześnie. Uruchamia to potrzebę zaistnienia nie tylko poszerzanej cały czas wszechstronnej wiedzy poznawczej od swojego istnienia wychodząc, ale i uruchomienia wyższego stopnia transdyscyplinarności w obszarze nauk czy sztuki. Dyscypliny takie jak filozofia, studia kulturowe, nowe media, biogenetyka, teoria krytyczna, prawa zwierząt czy fantastyka muszą ze sobą współpracować i wpływać na siebie nawzajem, aby ogarnąć złożoność posthumanistycznej rzeczywistości, łączącej i operującej wieloma wątkami na raz. Tak szeroki zakres poszukiwań uwrażliwia na indywidualne cechy każdej z istot i zamieszkiwane przez nie środowiska, w których oprócz wzajemnego sąsiadowania, ponownie zwrócę uwagę na pojęcie współzależności, która na rzecz upłynnienia granic zwiększa nacisk odpowiedzialności nie tylko za siebie i swoje ciało, ale i na organizmy, dzięki którym ciało może w ogóle istnieć. Zależni od siebie, zamieszkujący znany świat, jednostkowość przenoszą do wspólnotowej drużyny konfrontującej się z kolejnymi wyzwaniem świata. Współczesne wojny globalizacji, o których pisze Braidotti stawiają wszystkie istoty żywe na równym polu bezbronności. Badania prowadzone nad biotech-

¹² Według Braidotti życie w rzeczywistości biopolityki i biowładzy jest w połowie zwierzęce – zoe (zoologia, zoofilia, zoo) i w połowie dyskursywne – bios (biologia), w których zoe istnieje jako ta „gorsza”, dzika sfera życia, podczas gdy bios kojarzone jest z życiem inteligentnym, por. Rosi Braidotti – *Polityka życia jako bios/zoe*, <http://machinamysli.org/polityka-zycia-jako-bios-zoe/> [dostęp: 23.04.2019].

nologicznymi procesami i ingerencjami w ludzkie genomy, komórki, rośliny, zwierzęta i naturę w ogóle, dają globalnemu systemowi kapitalizmu wiedzę umożliwiającą sprowadzenie wszystkiego co żywe do wartości rynkowej, do rozporządzania nimi ku czerpaniu zysku. Przeświecane na masową skalę dane medialne w przestrzeni sieci, do której człowiek cały czas bardziej zależy nie się podłącza, tworzą bazy profili poszczególnych jednostek gotowych do wykorzystania podczas inwestowania w kolejne kapitały¹³. To, jak transparentne stały się indywidualne życia każdego z uczestników społeczeństw i to, jak celebrowana jest ta sytuacja w mediach właśnie, obdarza politycznych i rynkowych inwigilatorów wieloma wolnymi rękoma do wykorzystywania tych informacji, nie musząc spodziewać się przyjscia protestu czy negatywnych konsekwencji ze strony odbiorców medialnych. Ci, zajęci pracą nad doskonaleniem przede wszystkim własnych ciał oraz konsumpcją ciał innych, nie mają czasu na wyciąganie konsekwencji zarówno z czynów własnych i tych, którzy nimi zarządzają, podczas gdy ich egoistyczna iluzja w pełni istnienia trafia do rzędu produktu razem z resztą zamieszkujących Ziemię istot żywych. Badaczka opisuje sytuację człowieka posthumanistycznego jako straumatyzowanego przez globalizację i technologię, jednak jak zauważyłam wcześniej, trauma i napięcie, w której człowiek się znalazł, napełnia go poczuciem, że żyje, że nie przeżywa swojego życia, a głównie ciała w sposób bierny. Kreując swoje ciało więc i siebie zdaje mu się, że posiada znaczący wpływ na to, co go otacza. I dalej, priorytetową przestrzeń czynnego działania staje się sieć, która zaczyna mieć większy wpływ na kondycję człowieka niż świat fizyczny, stąd też pragnienie okablowania się i uzależnienia od niej swojego życia w pełni. Zamiast faktycznej pracy nad poznaniem swojego ciała, wybór pada na estetyzację sprawności fizycznej, wtrąceniem cielesności do obszaru odrzuconego i przeniesienia go w obszar wirtualnej rzeczywistości. Podobną perspektywę przedstawia Norman Leto w swoim filmie *Photon*, który oprócz przedstawiania całej dotychczasowej wiedzy ludzkości dotyczącej genetycznej materii i jej powstawania opowiada przewidywaną wizję świata futurystycznego, w którym, aby być w sieci obecnym już na fundamentalnym poziomie, człowiek uczy się zamieniać swoją świadomość na dane i przenosi ją do globalnej sieci zwanej konektorem. To tam rozgrywa się teraz wszystko, co znaczące.

Pozostająca na zewnątrz rzeczywistość, dzięki postępującej cyfryzacji wszystkiego, co stworzone przez człowieka, przestaje nadawać się do cielesnego

¹³ Ibidem, s. 142.

istnienia. *Cieleśność przestaje się opłacać energetycznie*¹⁴. Największą wydajność ma świadomość cyfrowa nieposiadająca już ciała wcale. Liczą się „wzorce aktywności” w sieci bez indywidualnych ciał. Przedstawiane obrazy masowych samobójstw tych, którzy pozostali poza konektorem, włącznie ze zwierzętami niemogącymi poradzić sobie w samoorganizującej się, zcyfryzowanej naturze, przytłaczają surowością i brakiem napędzającej wspólnotowości siły zoe. Wojny walczące o zdobycie coraz większych zasobów energii, potrzebnych do napędzania globalnej sieci, stanowią główny powód konfliktów w tym futurystycznym świecie. Odbývają się one jednak bez człowieka, wszystko kontrolowane jest przez automatyczne maszyny. Bez istnienia ciała człowieka, świat zostaje sprowadzony do maksymalnej funkcjonalności rozwijającej dalej sieć, więc elementy takie jak estetyka czy zmysły człowieka w ogóle nie są już potrzebne.

Jakie znaczenie w rzeczywistości konektomowi ma melodia, sztuki wizualne? Czy człowiek w sieci jeszcze się śmieje, płacze lub boi? Czy przeżywa orgazmy, jeżeli nie cielesne to... cyfrowe? Wokół wizji, którą przedstawia Leto, krąży wiele pytań, które pomimo wybiegania w bardzo odległy czas, mogą sprowokować do refleksji na temat współczesnych na nie odpowiedzi. Chciałabym postawić *Photon* jako wyobrażoną przedłużoną konsekwencję rzeczywistości opisywanej przez Braidotti, w której materia ludzka i nie-ludzka już z samego faktu, że jest, znajduje się w obiegu rynku technologii, kontrolującej i zarządzającej nią na swój kapitałowy zysk. Współcześnie, człowiek pomimo pragnienia podziału na to, co cielesne (zewnętrzne), i na to, co wewnętrzne (przeniesione do sieci), musi konfrontować się z ciałem, w którym się znajduje, a świat, który otacza ciało cały czas akceptuje.

Podtrzymując cały czas fizjologię rozmnażania płciowego, ciało przybywa zamiast ubywać na rzecz przeniesień w maszynę, co tym bardziej tak liczną cielesność ich materialność uwydatnia. Jean-Luc Nancy próbuje objąć je wszystkie naraz pisząc o ciele miliardów¹⁵, które nie przestaje się rozwarstwiać, rozrastać w widoczności i wychodzeniu na zewnątrz ku poszukiwaniu kolejnych przestrzeni do zapełnienia. Natłok zbiorowisk masowych pomimo grupowań zbiera w sobie indywidualne jednostki ciała, każde z nich dotykające, ocierające się z własną Innością wobec siebie. Dotyk skóry, którego współczesne ciała chcą się pozbyć, w zbiorowiskach przylega nieznośnie, niosąc skóry materialną porowatość i chropowatość. Jest to dotyk zarażający konfrontacją z ciężką fizjologią ciała, przelewającą się, nie do uniknięcia. Zmasowane ciała pomimo



↑ Kadr z filmu *Touch Me Not* (2018), reż. Adina Pintilie.

¹⁴ Norman Leto (reż.) – *Photon*, 2017.

¹⁵ Jean-Luc Nancy – *Corpus*, 2002, s. 36.

tak intymnego codziennie ze sobą funkcjonowania pozbawiają się cielesnego sensu, ciężąc sobie wzajemną materialnością, będąc zmęczonym pracą nad ciałem własnym. Oprócz tego, że moje ciało ciąży mi jednostkowo, reszta bezsensownie umieszczonych w zawsze tych samych miejscach świata ludzkiego ciał, których sens znajduje się w przestrzeni medialnej, jest nie do wytrzymania. Stwierdzić można, że jednostkowe ciała coraz mniej potrafią przyswajać w pełni doświadczający przez nie świat wypełniony innymi ciałami, od których odwracając się, nie mogą odejść. Odcieleśnione cielesne ciała przedstawione medialnie są zaledwie mięsem i mięśniami, próbującymi odnaleźć sens. Nancy zastanawia się, czy jako ludzie mamy jeszcze wystarczająco siły do stworzenia ciała na nowo tak, aby poza istnieniem jako tylko ciała, ponownie nabrały sensu łączącego dotyk i czucie, sensu osuwającego ciało w omdlenie miłości czy rozpacz? Czy rozrzucone w zmiennej przestrzeni iluzorycznie skontrolowane ciała potrafią odnaleźć swoje faktyczne miejsce¹⁶?

Śmierć ciała, której poszukiwałam wyżej, płynnie przechodzi od obrzydzenia swoją cielesnością do całkowitej z niej rezygnacji. Podział na to, co cielesne, a na to, co wewnętrzne, odbiera ciału należną jedność z podmiotem, który współcześnie traktuje je jak przedmiot przygotowany na aktualizację i wymiany pozwalające osiągnąć ideał. Stałe napięcie, w którym znajduje się ciało, odbiera mu pełnię doświadczania i samopoznania, której poszukiwania zobaczyć można właśnie w fundamentalnym źródle tych wypowiedzi – filmie *Touch Me Not*. Przyszłością ciała uśmierconego jest właśnie filmowa rzeczywistość Adiny Pintilie, próbująca zintegrować historie ciała z podmiotem. Oddając ciału głos, otwiera się na wysłuchanie go i podążanie za wypowiedzianymi przez nie pragnieniami.

¹⁶ Ibidem, s. 92.

NOWE STUDIA: ŚWIADOME PROJEKTOWANIE UBIORU

sztukamody



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA
SZTUKI

WIĘCEJ NA: SZTUKAMODY.PL

Akademia w Mieście

(Pół)rocznik Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku
nr 5 – październik 2019

Wydawca:

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku
ul. Targ Węglowy 6
80-836 Gdańsk
tel. +48 58 301 28 01
asp.gda.pl

Zespół redakcyjny:

Anna Polańska
Monika Scharmach
Mariusz Wrona (redaktor prowadzący)
Kontakt: wydawnictwo@asp.gda.pl

Projekt i opracowanie szablonu wydawnictwa:

Eurydyka Kata

Projekt litery A na okładkę:

Ada Pawlikowska

Skład i łamanie:

Mikołaj Sałek & Zuzanna Zamorska-Wegner
workshop91

Nakład: 500 egz.

Druk:

Drukarnia WL Sp. z o.o.
80-761 Gdańsk, ul. Elbląska 68c

Numer zamknięto 25 września 2019 r.

Redakcja zastrzega sobie prawo do zmiany, skracania i adiacji przesłanych materiałów oraz do zmiany ich tytułów. Tezy stawiane przez autorów tekstów mają znamiona autorskiego dyskursu i nie odzwierciedlają stanowisk Władz Uczelni i zespołu redakcyjnego.

Czasopismo *Akademia w Mieście* wydawane jest od października 2017 r. za zgodą Rektora przy współpracy zespołu redakcyjnego i autorów akceptujących 1. równoległość ukazywania się tytułu w wersji drukowanej i elektronicznej oraz 2. nieodpłatne rozpowszechnienie publikacji bez uszczerbku dla prywatnych praw autorskich.

ISSN: 2544-4220

W numerze:

System Sztuki i Designu / przyczynek do dyskusji – Adam Kamiński (dr hab., prof. ASP, Prorektor ds. kształcenia i studenckich ASP w Gdańsku, Pracownia Projektowania Sygnału Graficznego w Przestrzeni Publicznej ASP w Gdańsku), s. 2

Design z Trójmiasta – Sławomir Fijałkowski (prof. dr hab., Pracownia Wzornictwa 2, Pracownia Designu Eksperymentalnego ASP w Gdańsku), s. 6

„Morska”, „Gdańska”, „Ermitage”. Wnętrza trójmiejskich lokali gastronomicznych zrealizowane przez twórców związanych z Państwową Wyższą Szkołą Sztuk Plastycznych w Gdańsku w latach 50. XX wieku – Katarzyna Kaus (mgr historii sztuki, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie), s. 18

Murinsel – Mur Island – Vito Acconci – Monika Jenowein – Patyczek (mgr sztuki, specjalność Grafika Użytkowa, III rok Międzywydziałowych Środowiskowych Studiów Doktoranckich ASP w Gdańsku, specjalność Grafika Użytkowa), s. 38

List z podróży – Anna Włodarska (mgr sztuki, III rok Międzywydziałowych Środowiskowych Studiów Doktoranckich ASP w Gdańsku, Podyplomowe Studia Skandynawistyczne – filologia norweska UG), s. 48

TeARTowskie rozbijanie gdańskich okien – Marzena Wojciechowska-Orszulak [mażka Wojciechowska] (dr nauk humanistycznych, specjalność Wiedza o Teatrze, założycielka opiekunka i warsztatowiec koła naukowo-artystycznego TeART), s. 56

Pragnienie ciała – Ewa Platt (absolwentka studiów pierwszego stopnia, specjalność Animacja Kultury Międzywydziałowego Instytutu Nauk o Sztuce ASP w Gdańsku), s. 82

Autorzy posterów Kół artystyczno-naukowych: Marta Jegierska (PI), Jacek Staniszewski (FAK), Edyta Szalewska (Tygiel)

Projekt informacji o Archiwum: tekst Piotr Giziński, oprac. graficzne Piotr Paluch

Wrzesień

28

Anna Pietrowiec

Dofinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA
SZTUKI



WYDAWNICTWO
ASP W GDAŃSKU



AKADEMIA
SZTUK
PIEKNYCH
W GDAŃSKU



ZBROJOWNIA
SZTUKI



WYDAWNICTWO
ASP W GDAŃSKU